

1. IL CINEMA AUSTRALIANO DALLE ORIGINI ALLA NEW WAVE E OLTRE

1.1. SOCIETÀ E MITI

Si è ritenuto opportuno fornire alcuni dati generali sull'Australia per permettere un più facile inquadramento del suo cinema. L'Australia, similmente agli Stati Uniti d'America, è un continente con una storia millenaria dal punto di vista degli aborigeni, ma con poco più di duecento anni di vita secondo i parametri del mondo occidentale. Chiaramente la storia delle due ex-colonie britanniche è assai diversa non fosse altro perché l'una si emancipava proprio quando l'altra iniziava ad essere colonizzata. Inoltre, in Australia i primi coloni furono galeotti inviati a forza sull'isola per svuotare le prigioni inglesi, mentre in America i primi colonizzatori abbandonarono più o meno volontariamente la madre patria per sfuggire alle persecuzioni e per creare un mondo migliore nel nuovo continente. Successivamente la Gran Bretagna tentò di mantenere la popolazione australiana in maggioranza bianca: fin dopo la seconda guerra mondiale infatti, l'immigrazione fu quasi ed esclusivamente costituita da inglesi, scozzesi, irlandesi o al limite da popolazioni europee che potessero facilmente integrarsi allo standard di vita anglosassone. Ancora oggi la conoscenza dell'inglese è requisito fondamentale per coloro che vogliono entrare nel paese. Risultato di questa politica è una società prettamente mono-razziale: pochissimi i neri, ma pochi anche i rappresentanti delle popolazioni asiatiche che sono sempre state viste dagli australiani come un pericolo per la loro

ricchezza. Anche il numero degli aborigeni è molto ridotto: nel 1989, su un totale di 16.807.000 abitanti, solo lo 0,8% era costituito da aborigeni¹. Questo perché la popolazione indigena fatica ad adattarsi alla nuova situazione; gli occidentali hanno sfatato le loro credenze e ora una gran parte degli aborigeni vive nelle periferie delle città grazie ad un sussidio statale che viene per lo più speso nell'acquisto di alcolici. Gli aborigeni si stanno quindi autodistruggendo, ma non bisogna dimenticare che gli occidentali li hanno schiavizzati e persino cacciati come fossero animali: solo da pochi anni gli aborigeni sono riconosciuti come cittadini australiani a tutti gli effetti. Una gran parte della popolazione bianca sente adesso un forte senso di colpa per la situazione in cui versano gli aborigeni rimasti.

Un altro aspetto del continente australiano è la distribuzione ineguale della popolazione. Su un territorio estremamente vasto (7.682.300 kmq) vivono circa diciassette milioni di abitanti, per lo più concentrati nelle città della costa, soprattutto quella sudorientale. Infatti l'85% della popolazione vive sulla costa e in particolare il 50% si concentra tra le città di Sydney, Melbourne e Brisbane². L'interno, il cosiddetto *outback*, è scarsamente popolato a causa delle sue difficili condizioni climatiche.

La popolazione è a maggioranza maschile e le donne hanno ancora oggi un ruolo minore nella società. Si possono individuare le cause di questa situazione nel tipo di colonizzazione a cui è stata sottoposta l'Australia, nonché nell'asprezza della sua natura e del suo clima. I deportati erano per la maggior parte uomini; successivamente, quando giunsero le famiglie di coloni, le condizioni di vita soprattutto nell'interno non erano adatte alle donne: da qui la loro posizione di secondo piano nella vita australiana. Come la produzione cinematografica ci ha abituati a vedere, esse hanno il compito di aspettare il ritorno del loro *myth-making master* e devono sempre essere pronte a servirlo³.

Per quanto riguarda i miti, ogni nazione ne ha di suoi propri o se li crea: lo stesso è accaduto per l'Australia. La cultura australiana è stata

¹ I dati sono stati ricavati dalla voce "Australia", *La Piccola Treccani*, Roma, 1995, vol. I, pp. 859-860.

² Cfr. voce "Australia", *La Piccola Treccani*, op. cit., pp. 859-860.

³ Cfr. Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-1985*, Secker & Warburg, London, 1987, p. 17.

fortemente influenzata da una sensazione di isolamento dalla cultura europea che l'ha generata, ma anche dal suo isolamento interno, viste le enormi distanze che dividono le varie parti del continente. Questo isolamento ha prodotto un grande senso di incertezza, soprattutto sulla propria identità, ma ha anche creato la coscienza di non potere contare su aiuti esterni, di dovercela fare da soli. Attraverso i miti l'Australia ha tentato di crearsi un'identità, una "australianità" e il cinema ha grandemente contribuito a questo lavoro. I registi australiani sono parte di questa *industry of image-makers*⁴: forse per questo l'Australia ha prodotto un maggior numero di grandi registi piuttosto che di grandi attori. Tra i miti più interessanti e che si trovano con maggiore frequenza nel cinema australiano si analizzeranno: il *bush* (o *outback*), il *bushman*, il pioniere, la leggenda dell'*Anzac* e *Pocker*.

Per *bush* si intende lo sterminato territorio che si estende oltre le città della costa, al di là delle montagne. È un territorio molto vario, ma nell'immaginario collettivo e cinematografico è quasi ed esclusivamente visto come deserto. La natura per il popolo australiano è sempre stata, ed è tuttora, qualcosa di non posseduto, una realtà altra, o addirittura estranea ed avversa; il *bush* non è certo la natura come la intendono gli europei, non è uno specchio in cui riflettersi e riconoscersi. La sua caratteristica è la forza indomabile e da essa dipendono tutte le altre cose: l'idea della sconnosità della natura, infatti, è alla base dell'*ethos* nazionale australiano. Ciò che conta è l'esperienza del *bush* e le reazioni delle persone ad esso. È il fattore formante, quello che differenzia l'Australia dal resto del mondo.

Il *bushman* è l'europeo che si insedia nel *bush* e lo sfida. Il risultato è la nascita di un uomo nuovo, l'australiano. Il *bushman*, vivendo nello sterminato *outback*, è indipendente e in un certo senso insubordinato al potere politico. La sua attività principale è la pastorizia, conduce una vita seminomade che condivide con compagni del suo stesso sesso. Da qui un altro mito fondamentale per l'Australia, il cameratismo (*mateship*). Il *bushman* ha una sorta di alter ego criminale nella figura altrettanto mitica del *bushranger*, cioè il bandito.

Il pioniere, a differenza del *bushman*, è colui che prende dimora

⁴ Neil Rattigan, *Images of Australia, 100 Films of the New Australian Cinema*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1991, p. 24.

fissa in un luogo del *bush*; per lo più è da solo, al massimo con la famiglia: per la prima volta anche la donna ha un ruolo, seppur di secondo piano. Da notare che i pionieri, così come i *bushmen*, sono tutti uguali tra loro; ci si scontra qui con un altro mito dell'australianità: l'uguaglianza fra gli uomini. Il pioniere tenta di piegare la natura al suo volere, ma il ruolo centrale è comunque e sempre giocato dal *bush*, in qualità di antagonista.

Anzac è acronimo per *Australian and New Zealand Army Corps*. Il mito nasce dall'eroica lotta e successivo massacro dei soldati australiani e neozelandesi a Gallipoli durante la prima guerra mondiale. I fatti di Gallipoli conferirono all'Australia lo status di nazione poiché avevano una portata ben più vasta della battaglia combattuta in un lontano paese. Riportavano infatti agli inizi della colonizzazione quando si diceva che:

[...] the Australian experience would (and did) create a race of people who could stand proudly among the nations of the world without being considered, or considering themselves, to be inferior – a “degeneration” of the European stock.⁵

Le qualità del soldato *Anzac* sono quelle del *bushman*: lealtà (all'impero, all'Australia e ai compagni), capacità di iniziativa e di resistenza, ingenuità, affidabilità, coraggio e soprattutto cameratismo⁶. In generale il mito si allarga al minatore: il soldato *Anzac* e il minatore sono due facce di una stessa medaglia. Si può aggiungere poi che le qualità del soldato sono quelle del maschio tipo australiano.

L'*ocker*⁷ è l'eroe ironico, il tipico australiano appartenente alla *working class* e per di più ignorante e maleducato. Il suo tipo appartiene all'ambito del clown. È un maschio sciovinista, è irriverente verso tutto

⁵ “[...] l'esperienza australiana avrebbe creato (e creò) una razza di persone che avrebbero potuto figurare con orgoglio tra le nazioni del mondo senza essere considerati, o considerarsi, inferiori - una degenerazione del ceppo europeo.”, Neil Rattigan, *Images of Australia*, op. cit., p. 30.

Dove non diversamente citato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

⁶ Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-1985*, op. cit., p. 7.

⁷ Il *Collins Concise English Dictionary*, Third Edition, Harper Collins Publishers, Glasgow, 1992, alla voce “*ocker*” riporta: “Australian slang. An uncultivated or boorish Australian.”

e tutti ma agisce comunque nella sfera della legalità. Si può tracciare una linea di evoluzione che partendo dalla figura del deportato porta all'*ocker* passando attraverso le figure del *bushranger*, cioè "an outlaw living in the bush"⁸, e del *larrikin*⁹, il teppista: la differenza fondamentale fra questi quattro tipi è che l'*ocker*, essendone il rappresentante più evoluto, è anche quello meno pericoloso per la società poiché è ormai totalmente integrato nella sua legalità.

1.2. IL CINEMA AUSTRALIANO DALLE SUE ORIGINI AGLI ANNI QUARANTA

Già a partire dal 22 Agosto 1896, quando alla Melbourne Opera House avvenne la prima proiezione pubblica di un film, la cinematografia australiana non aveva nulla da invidiare alle altre cinematografie. Il primo film narrativo della storia è probabilmente l'australiano *The Story of the Kelly Gang* diretto nel 1906 da Charles Tait. Durava più di un'ora e raccontava la storia del più famoso *bushranger* australiano. La produzione agli inizi del secolo era fiorente e i temi trattati erano quelli che richiamavano l'attenzione del pubblico locale. Durante la prima grande ondata di cinema australiano (1910-1912) i film seguivano uno schema fisso: erano ambientati nel *bush* e avevano come protagonisti degli evasi. Raymond Longford era solito dire che per fare un film in quell'epoca si aveva bisogno di cavalli, uniformi, fucili e una diligenza. Ci si accampava per un breve periodo appena fuori dall'abitato e senza sceneggiatura si girava un film che di solito comprendeva un assalto alla diligenza, molte galoppate e una sparatoria finale. A partire dal 1912, però, i film sui banditi vennero messi al bando dalla polizia del New South Wales, che era responsabile della censura cinematografica. Questo provvedimento ebbe l'effetto di spostare l'attenzione verso tematiche e personaggi appartenenti alla sfera della legalità. Da qui tutta una serie di film sulla vita degli agricoltori, soprattutto quelli più ricchi, e sui cercatori d'oro. Le donne, nei film sui ricchi agricoltori, potevano trovarsi costrette a mandare avanti la proprietà familiare in assenza de-

⁸ Cfr. voce "*bushranger*" in *Collins Concise English Dictionary*, op. cit.

⁹ Cfr. voce "*larrikin*" in *Collins Concise English Dictionary*, op. cit.

gli uomini, ma questo non accadeva mai nel caso di famiglie di agricoltori poveri.

Il numero dei film prodotti andò crescendo fino al 1911 quando fu di circa cinquanta film, ma si ridusse nei tre anni successivi rispettivamente a trenta, diciassette e quattro film¹⁰. Questo declino fu dovuto in parte alla concorrenza del prodotto estero e in parte all'accanimento della censura sui film sui *bushrangers*, ma fu soprattutto dovuto alla politica della *combine*¹¹ non interessata alle produzioni australiane. Così l'industria cinematografica in Australia si ridusse alla produzione dei cinegiornali, mentre il mercato della fiction veniva coperto dai prodotti americani e in parte da quelli britannici.

Il cinema americano fu dall'inizio proiettato verso una sfera internazionale. Questo per via del pubblico a cui si rivolgeva, cioè gruppi di immigrati poveri e illetterati; inoltre i primi produttori erano per lo più di origini umili e spesso ebrae e il loro principale interesse era quello di massimizzare i profitti. Ovviamente, il fatto che i film fossero muti aveva eliminato la barriera linguistica, barriera che nel caso dell'Australia non si sarebbe comunque posta neanche nel periodo del sonoro essendo l'inglese la lingua ufficiale dell'isola. Solo a partire dal 1913, quando Cecil B. De Mille si trasferì a Hollywood, si ebbe una concentrazione di studios in questa località e si assistette alla nascita dell'industria cinematografica americana. Il cinema prodotto era pieno di *glamour*, proiettava l'immagine di un mondo libero, ricco ed eccitante: gli australiani lo osservavano stupiti, combattuti fra sentimenti di ammirazione e di scetticismo. Per gli americani e per il mondo Hollywood era l'*American Dream*. Si può così capire perché i film australiani delle origini non catturarono l'immaginario nazionale. All'Australia mancava in primo luogo uno *star system* e questo perché le star americane erano troppo famose. Inoltre, gli USA disponevano di una popolazione più numerosa e di una maggiore ricchezza: basti pensare che Mary Pickford nel 1917 veniva pagata \$350.000 per film, persino più del costo di produzione di alcuni film australiani dei primi anni Set-

¹⁰ I dati sono tratti da Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-1985*, op. cit., p. 6.

¹¹ La *combine* nacque dalla fusione di più case di produzione e distribuzione nonché di circuiti di proiezione. Si formò così un monopolio che comprendeva la Australasian Films per la distribuzione e la Union Theatres per la proiezione.

tanta¹².

Durante la prima guerra mondiale il cinema venne utilizzato come strumento di propaganda per promuovere lo sforzo bellico. Con la fine della guerra il cinema australiano entrò in crisi, soprattutto in concomitanza con l'avvento del sonoro. Hollywood godeva in questo periodo di superiorità tecnica ed economica e, così come succedeva per le altre cinematografie, anche i grandi personaggi del cinema australiano (Errol Flynn ad esempio) emigrarono in America. Incominciava per l'Australia quella situazione di dipendenza dagli USA che sarebbe continuata almeno fino alla New Wave. Infatti, l'Australia è sempre stata vista come un ottimo mercato per il prodotto americano oltre che come un luogo esotico e relativamente economico dove ambientare le produzioni hollywoodiane. La penetrazione dell'industria cinematografica americana nel sistema culturale australiano ha prodotto un certo grado di americanizzazione, ma anche di rifiuto e di denigrazione dell'*american way of life* (non molto diversamente da quello che accade in altri paesi, ad esempio in Italia). Le accuse mosse sono sempre le solite: istigazione alla violenza e all'immoralità. Inoltre i nazionalisti australiani accusavano i film americani di essere contro gli inglesi e di contaminare la lingua.

Nonostante lo strapotere americano, tra gli anni Venti e gli anni Quaranta in Australia si producono alcuni film degni di nota. Durante gli anni Venti il più interessante è *The Sentimental Bloke* (1919) di Raymond Longford, basato su un poema di C.J. Dennis. Ambientato in un sobborgo di Sydney, il film si sviluppa intorno alla storia d'amore tra *the bloke* e la sua ragazza, la quale riuscirà a riportarlo sulla retta via. Infine, i due troveranno la felicità in una idillica fattoria situata nel *bush*.

Gli anni Trenta vedono il successo commerciale del film comico sulla famiglia che vive nel *bush*. Un nome da ricordare in questo ambito è quello di Ken G. Hall¹³, che diresse un certo numero di film appartenenti a questo genere. In realtà, l'origine di questo genere risale al

¹² Cfr. Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, Praeger Publishers, New York, 1987, p. 14.

¹³ Hall fu anche uno dei fondatori dei Cinesound Studios e ne fu a capo tra il 1932 e il 1956. Cinesound fu la casa di produzione australiana che più assomigliava a quelle americane, almeno fino al 1940. Produse successi commerciali, tecnici specializzati e un piccolo *star system*.

1917, quando Beaumont Smith diresse una serie di film sulla famiglia Hayseeds, una famiglia di poveri e rozzi agricoltori. Smith si rifaceva a sua volta ai personaggi di Dad e Dave Rudd protagonisti dei racconti di Steele Rudd. Lo stesso Longford diresse agli inizi degli anni Venti un paio di film che avevano per protagonisti questi due personaggi, ripresi poi da Hall negli anni Trenta.

Negli anni Quaranta l'industria cinematografica australiana è a uno dei suoi livelli più bassi. Bisogna comunque ricordare il nome di Charles Chauvel che diresse alcuni tra i più famosi film sulla identità australiana, ad esempio *Sons of Matthew* (1949), che racconta la saga di una famiglia di pionieri durante tre generazioni. Il clima prodotto dalla seconda guerra mondiale porta inoltre al rafforzarsi del filone propagandistico.

1.3. GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA

Negli anni Cinquanta il lavoro dei cineasti australiani si riduce ai cinegiornali e alla pubblicità televisiva, nonché alla partecipazione nelle produzioni americane e britanniche che si fanno sull'isola. Gli americani utilizzavano l'Australia come sfondo esotico per storie che, con qualche piccolo ritocco, avrebbero potuto essere girate ovunque. Oltre tutto i loro rapporti con l'industria cinematografica locale erano sporadici perché essi preferivano portarsi dietro i propri tecnici oltre agli attori principali. Gli americani dimostravano inoltre scarsa attenzione per le specificità locali. Costringevano i propri attori a riprodurre l'accento australiano ottenendo scarsi risultati, come succede in *On the Beach*, film che Stanley Kramer diresse nel 1959; in alcuni film appariva il *bush*, ma era visto come sfondo inedito per varianti sul genere western dimostrando che in fondo gli americani vedevano l'Australia come l'ultima frontiera, una estensione del vecchio West (ad esempio *Kangaroo* realizzato nel 1952 da Lewis Milestone). Insomma, gli americani arrivavano, giravano il loro film destinato al loro mercato e se ne andavano, il più delle volte completando nel loro paese la fase di post-produzione. Gli inglesi, invece, cercavano almeno di fornire, per quanto possibile, versioni australiane del modo di vivere sull'isola, di-

mostrando anche un certo interesse per la cinematografia locale. Un esempio può essere *The Overlanders* diretto nel 1946 da Harry Watt che non solo utilizza attori australiani nei ruoli principali ma cerca anche di fornire un'immagine accurata del *bush* australiano. Si può dire che i britannici dominarono la cinematografia australiana sia con produzioni artistiche sia con produzioni commerciali fino all'inizio della New Wave, ma in questo periodo di circa vent'anni descrissero l'Australia attraverso una sola immagine, quella del *bush*.

L'introduzione della televisione, di cui si parlava già dal 1942, e che avvenne nel 1956 in coincidenza con le Olimpiadi di Melbourne, portò un altro duro colpo al cinema australiano. Il palinsesto, almeno fino a metà degli anni Sessanta, fu dominato dai prodotti americani, confermando la dipendenza australiana dalla cultura americana¹⁴. L'unico campo di lavoro offerto dalla televisione era quello della pubblicità. Nei primi anni Sessanta, però, il governo decise di rivitalizzare il cinema australiano attraverso la produzione di drammi per la televisione e si passò quindi ad una progressiva australianizzazione del mezzo televisivo. Ed è in questo clima di rinascita delle produzioni australiane che si innesterà nel decennio successivo il fenomeno della New Wave.

1.4. GLI ANNI SETTANTA

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta si assiste in Australia a manifestazioni contro la guerra nel Vietnam e contro gli americani: da qui un'ondata di nazionalismo a cui aderisce una generazione di giovani intellettuali, molti dei quali scelgono il cinema come mezzo di espressione di un ritrovato sentimento nazionale. Questo gruppo di cineasti indipendenti inizia una campagna per spingere il governo a prendere provvedimenti a favore dell'industria cinematografica. Finalmente nel 1970 il governo dà vita all'*Australian Film Development Corporation* (A.F.D.C.), che viene sostituita nel 1975 dall'*Australian Film Commission* (A.F.C.): entrambi questi enti hanno il

¹⁴ Per maggiori informazioni sulla televisione australiana cfr. Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, op. cit., p. 54.

compito di fornire assistenza all'industria cinematografica dalle fasi di preproduzione fino a quelle di promozione e distribuzione. Requisiti necessari per ottenere tale assistenza sono che il film abbia un significativo contenuto australiano e che sia di produzione, ideazione e troupe australiana. Nel 1972 poi viene fondata con decreto parlamentare la *Australian Film and Television School* con sede a Sydney (come l'A.F.C.) e succursale a Melbourne: tra i suoi primi diplomati si annoverano Gillian Armstrong e Phillip Noyce. In origine gli allievi venivano scelti in base alle loro attitudini artistiche ed immaginative, successivamente si è richiesto che ad esse fosse abbinata una specifica preparazione di tipo pratico. Verso la fine del decennio l'interesse del governo per il cinema si va notevolmente riducendo. È comunque del 1980 il *Tax Assesment Act* che dà la possibilità a privati cittadini di finanziare produzioni cinematografiche, purché completamente australiane, beneficiandoli con il 50% di detrazione fiscale sugli incassi del film stesso. Chiaramente il cinema australiano per decollare non aveva solo bisogno di interventi statali mirati al suo rilancio economico. L'Australia aveva infatti già all'inizio degli anni Settanta un pubblico affamato di cinema, ma tradizionalmente orientato verso il prodotto straniero. I nuovi registi dovevano in primo luogo conquistare credibilità agli occhi del loro pubblico producendo opere capaci di interessarli.

Sul film che dà il via alla New Wave non c'è accordo tra i critici australiani e quelli stranieri. Per i primi è *2000 Weeks*¹⁵ diretto da Tim Burstal nel 1970; per i secondi invece bisogna aspettare fino al 1974-75 per parlare di vera e propria rinascita, in particolare per questi il film *Sunday Too Far Away*¹⁶ di Ken Hannam è quello che ne segna l'inizio. Non ci sono dubbi invece sul genere che inizia la rinascita del cinema australiano e cioè le *ocker comedies*, come *The Adventures of Barry McKenzie* (1972) di Bruce Beresford o *Alvin Purple* (1973) di Tim Burstal¹⁷, che sono state tra le prime a beneficiare del supporto dell'A.F.D.C. I protagonisti di questi film sono uomini volgari e maleducati, ossessionati

¹⁵ Per maggiori informazioni su questo film di Burstal cfr. David Stratton, *The Last New Wave*, Angus & Robertson Publishers, Australia, 1980, pp. 22-24.

¹⁶ Per maggiori informazioni su questo film di Hannam cfr. David Stratton, *op. cit.*, pp. 98-105.

¹⁷ Per maggiori informazioni su questi due film cfr. David Stratton, *op. cit.*, rispettivamente alle pagine 42-45 e 28-30.

dai piaceri fisici quali il bere, il sesso e le donne: rappresentano una tipologia della popolazione australiana. Ovviamente, questi film hanno dato origine a critiche: li si è ritenuti di basso livello culturale e non adatti all'esportazione. Per molti erano fonte di imbarazzo e alla fine l'A.F.D.C. ha lasciato da parte questo genere più commerciale per dedicarsi alla produzione di film di qualità di cui la nazione potesse essere fiera. Secondo Susan Barber¹⁸ questi film, in cui c'era una forte componente erotica, nascondevano la paura per l'emancipazione della sessualità femminile e per il potere che le donne volevano conquistare attraverso il movimento femminista che negli anni Settanta era particolarmente attivo. Il machismo dei film australiani sarebbe, sempre per Barber, un modo per mascherare la paura dell'uomo di fronte alla possibile perdita di potere, autorità e valore sessuale.

Il periodo del decollo e consolidamento della nuova cinematografia australiana coincide con gli anni tra il 1975 e il 1980. La produzione in questi anni riprende per certi versi le tendenze del coevo cinema americano, ma è anche capace di produrre una serie di film caratterizzati da ottimismo, modestia e serietà. Molti sono ambientati in un passato non troppo remoto e sembrano voler alimentare il nuovo senso dell'identità nazionale; forse vogliono anche essere un rifugio dalla violenza del cinema americano. Frequentemente si discute il problema della repressione sessuale e del ruolo della donna, nonché l'educazione dei giovani e la loro crescita ed emancipazione. *Picnic at Hanging Rock* di Peter Weir e *The Devil's Playground*¹⁹ di Fred Schepisi sono solo due esempi tra gli innumerevoli film che toccano questi argomenti. Altre caratteristiche del cinema di questo periodo sono la presenza di attori e storie aborigene e la forte componente di suspense e mistero unita all'interesse per l'inconscio (ad esempio *The Last Wave* di Peter Weir). È interessante ricordare che gli aborigeni sullo schermo compaiono solo alla fine degli anni Sessanta. Prima di questa data i personaggi aborigeni avevano solo ruoli di secondo piano ed erano interpretati da attori bianchi in *black face*, che, cioè, si dipingevano di nero il volto e le altre

¹⁸ Cfr. Susan Barber "The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert", *Film Quarterly*, 50/2, winter 1996-97, pp. 41-45.

¹⁹ Per maggiori informazioni su questo film di Schepisi cfr. Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, op. cit., pp. 89-90 e David Stratton, *The Last New Wave*, op. cit., pp. 130-133.

parti di pelle visibili. La funzione degli aborigeni nei film era quella di connotare un luogo, di conferirgli esotismo; potevano anche essere un elemento di curiosità. Dopo la seconda guerra mondiale si producono di tanto in tanto film con aborigeni, ma nessuno di essi è diretto da un australiano: sembra quasi che la popolazione bianca dell'Australia abbia voluto completamente dimenticarsi dell'esistenza di questa minoranza.

I film australiani non sono spettacolari, non hanno molto in comune con i *blockbuster* americani, ma per i registi della New Wave, che lottano per la creazione di un cinema nazionale e anche nazionalistico, questa differenza è qualcosa da celebrare e di cui andare orgogliosi. La fine del decennio per il cinema australiano porta la conferma della sua acquisita reputazione internazionale. I temi trattati sono di ampia portata sociale. Dai temi riguardanti la crescita si passa a temi più adulti sulla responsabilità e sulla scelta morale. Si delinea anche la figura dell'antieroe, ad esempio *Mad Max* interpretato dalla star nascente Mel Gibson nell'omonimo film di George Miller. Un altro filone è quello fantascientifico unito a quello del terrore (il già citato *Mad Max* e *The Plumber* di Peter Weir). Da notare che il paesaggio fondamentale che fa da sfondo alle storie narrate in questo periodo è il *bush*: è l'elemento che distingue l'Australia dal resto del mondo e in un clima nazionalistico quale quello degli anni Settanta è normale che i film vengano ambientati proprio lì²⁰. Man mano che il cinema australiano acquista popolarità, anche i suoi attori diventano sempre più famosi e si viene a creare una sorta di *star system* alternativo a quello americano.

Si noti infine che la New Wave fu “[...] un fenomeno privo di precise linee programmatiche, tutt'altro che omogeneo e, soprattutto, scarsamente innovativo [...]”²¹. Infatti l'orientamento principale delle produzioni privilegia la qualità della confezione e quindi segue i parametri del cinema tradizionale. In realtà man mano che il cinema australiano si consolida, si emancipa allo stesso tempo da una struttura classica andando verso una maggiore spettacolarità e arditezza visiva.

1.5. GLI ANNI OTTANTA

²⁰ Cfr. I.1, p. 7.

²¹ Cfr. Filippo D'Angelo, *Cinema degli antipodi. Schermi australiani d'oggi*, Ventitreesima settimana cinematografica internazionale, Verona, 1992, p. 6.

In Australia nei primi anni del decennio non si producono più film di guerra, a parte *Gallipoli* di Weir, che però pone l'enfasi più su cosa voleva dire essere australiani nel 1915, sull'amicizia fra i due giovani protagonisti e sul loro processo di formazione, che sui temi della guerra²². A livello di tematiche, il cinema australiano ha in comune con quello americano l'enfasi sull'innocenza, sulla purezza e su una sorta di ricerca spirituale. C'è però un idealismo che non ha paralleli nel cinema di Hollywood; i film, come ad esempio *The Man from Snowy River*²³ di George Miller o il già citato *Gallipoli*, sono imbevuti di orgoglio nazionale e di innocenza, i giovani protagonisti devono confrontarsi con l'autorità (sia essa la famiglia o l'autorità militare) e sconfiggerla, come sempre accade nella più classica tradizione del racconto di formazione.

I film sulla situazione della donna hanno una certa popolarità in questo periodo, ma alcuni di essi sono così duri e pessimisti che non riescono a raggiungere un grande successo commerciale, a differenza di quelli americani che sono per lo più commedie. Sempre in questo ambito possiamo inserire quei film che mescolano una storia d'amore con la corruzione morale e politica e sono di solito ambientati in qualche esotico paese asiatico, ad esempio *The Year of Living Dangerously* ancora di Weir.

Verso la metà del decennio l'attenzione si sposta su temi più tipicamente fantascientifici di visioni post-apocalittiche (*Mad Max: Beyond Thunderdome*²⁴ sempre di Miller) o sui problemi degli adulti nella società contemporanea, quasi a dimostrare che ormai il cinema australiano è diventato adulto. Interessante è anche l'esperimento di Faiman che, con il suo *Crocodile Dundee*²⁵ del 1986, rilancia il genere commedia che nella cinematografia australiana non aveva mai particolarmente brillato. In effetti, il genere comico dopo le *ocker comedies* non venne frequentato dai registi della New Wave. C'è sempre stata però una corrente sotter-

²² Cfr. Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-1985*, op. cit., p. 169.

²³ Per maggiori informazioni su questo film di Miller cfr. Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, op. cit., pp. 125-128.

²⁴ Per maggiori informazioni su questo film di Miller cfr. Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, op. cit., pp. 154-157.

²⁵ Per maggiori informazioni su questo film di Faiman cfr. Glen Lewis, *op. cit.*, pp. 172-174.

ranea di comicità (in *Mad Max*, ad esempio) in film che appartengono ai più diversi generi, e questo perché gli australiani tendono a considerare la comicità come un dato scontato per cui per diversi anni si può dire che si dimenticarono di fare film comici.

Comincia anche una più stretta collaborazione con la cinematografia americana: attori e registi australiani si trasferiscono a Hollywood, purtroppo non sempre con risultati soddisfacenti. Due registi valgono d'esempio per tutti gli altri. Il primo è Bruce Beresford, che va in America e nel 1983 gira *Tender Mercies* che fa vincere un Oscar a Robert Duvall, ma due anni dopo va incontro a un fiasco con il suo *King David*, per poi tornare al successo prima con *Crimes of the Heart* (1986) e poi con *Driving Miss Daisy* (1989). L'altro regista è George Miller che per molti avrebbe dovuto avere un radioso futuro, visto il successo della trilogia di *Mad Max*, invece la sua avventura americana è segnata da alterna fortuna. Miller dovrà attendere il 1995 e la produzione australiana di *Babe* per tornare al grande successo. Malgrado l'emigrazione dei registi di punta della New Wave il cinema australiano non va incontro ad una recessione: alla fine del decennio si producono all'incirca venti lungometraggi all'anno, oltre a diversi cortometraggi e serie e film per la televisione²⁶. Nel 1988 viene fondata la *Australian Film Finance Corporation*, una sorta di banca adibita al sostegno della produzione cinematografica e televisiva che si aggiunge alla ormai comune pratica delle coproduzioni con l'estero.

Alla fine del decennio, quando ormai la fama internazionale del cinema australiano è definitivamente stabilita, si pone il problema di vedere se i film saranno capaci di mantenere la loro identità, la loro australianità, continuando però a piacere a platee internazionali; si tratta anche di verificare se il successo non darà alla testa e non farà perdere la via agli operatori dell'industria. La reputazione internazionale dei film australiani si fonda sul loro seguire quasi sempre i canoni del cinema classico: storia lineare, personaggi ben sviluppati e buona tecnica cinematografica. Naturalmente, man mano che i temi si fanno più attuali, anche il modo di narrarli si attualizza e la storia comincia a perdere la sua linearità: il problema a questo punto è riuscire comunque a

²⁶ Cfr. Filippo D'Angelo, *Cinema agli antipodi. Schermi australiani d'oggi*, op. cit., p. 9.

mantenere una certa continuità di racconto. Già si è detto come anche in Australia si formi una specie di *star system*; purtroppo però alla fine del decennio non si ha ancora una stabilità e una sicurezza di impiego né per i registi né per gli attori, per non parlare delle attrici la cui situazione è ancora più precaria.

Ovviamente non ci sono solo lodi per il cinema australiano. Proprio negli anni Ottanta una nuova generazione di cineasti e critici si lamenta per l'assenza nei film australiani dell'*élan* tipico di quelli americani. Inoltre si rimprovera al cinema australiano la mancanza di energie e di influenze che si possono trovare in altre forme di cultura popolare quali la musica, la moda, i fumetti e la televisione. Per Susan Dermody e Liz Jacka il modo di narrare raffinato ma un po' obsoleto del cinema australiano ha bisogno di una iniezione di *élan* del cinema americano, ma anche di una dose di sperimentazione tipica del cinema d'arte europeo.

1.6. GLI ANNI NOVANTA

Il cinema postmoderno non è quello che segue il cinema moderno, ma l'insieme dei film ch'è ancora possibile fare dopo la morte del cinema.²⁷

Sembra appropriato iniziare questo paragrafo con una citazione da un articolo scritto all'inizio di questo decennio, perché tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta si assiste proprio alla morte del cinema, almeno del cinema così come si era abituati a conoscerlo. Il cinema non è più, se mai lo è stato, riproduzione della realtà, ma lancia segnali sul tipo di operazione che sta compiendo man mano che la compie. Nel cinema è morta la storia: certo si raccontano ancora storie, ma lo si fa con la consapevolezza che si sta raccontando. Il sapere, la verità non esistono più, sono relative: in fondo non importa quello che si sta raccontando perché tutto è già stato detto, importa come lo si dice. Di qui l'importanza dell'immagine e dell'atto del guardare, ma anche l'assoluta necessità di sospensione del giudizio.

²⁷ Cfr. Marcello Walter Bruno, "I giochi proibiti", *Segnocinema*, X/44, Luglio 1990, pp. 3-7.

In Australia in questi anni si sta seguendo la politica di attirare sempre più produzioni straniere sul continente. L'organo preposto a tale operazione, l'*Export Film Services of Australia* (E.F.S.A.), incoraggia la cooperazione fra i vari organi della produzione cinematografica e organizza visite guidate per gli inviati degli studios stranieri per mostrare le capacità produttive e di *location* dell'Australia. La funzione principale di E.F.S.A. è di rendere noto al mondo quello che offre l'Australia. Quindi i produttori australiani in questo decennio sono stati piuttosto impegnati non solo con produzioni locali, ma anche con coproduzioni.

Una delle tendenze della produzione cinematografica degli anni Novanta è quella di rivisitare il mito del pioniere alla luce del multiculturalismo, che diventa un nuovo mito della cultura australiana: si veda ad esempio il film di Baz Luhrmann *Strictly Ballroom*. Verso la metà del decennio, inoltre, due film riscuotono un buon successo a livello internazionale: *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* di Stephan Elliott e *Muriel's Wedding* di P.J. Hogan. Queste due commedie iniziano un nuovo genere tipicamente australiano, la commedia kitsch; dipingono alcune caratteristiche tipiche della cultura popolare australiana, come la sfacciataggine, un certo prurito sessuale e un tipo di satira livellatrice della società, che ne fanno un'evoluzione della *ocker comedy* degli anni Settanta. Per di più *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* si inserisce in quel filone che valorizza la ricchezza della diversità culturale in genere ed in particolare la ricchezza della cultura gay. I film di questo genere sembrano finalmente dire che anche in Australia succede qualcosa: si era infatti soliti credere che l'Australia fosse un posto isolato e desertico dove non succedeva mai niente e dove la novità poteva magari essere l'arrivo di un D.J. dalla costa, come accade in *Love Serenade* di Barrett. Infine, anche la cinematografia australiana riprende situazioni e atmosfere di film già visti, in una sorta di remake-citazione: *Kiss or Kill* di Bill Bennett, *road movie* alla *Natural Born Killers* di Oliver Stone, oppure *The Interview* di Monahan proiettato al Turin Film Festival 1998 che riprende le atmosfere e alcuni punti dell'intreccio da *Una pura formalità* di Tornatore e da *The Usual Suspects* di Bryan Singer.

E' interessante notare che le opere di maggior successo degli anni Novanta sono quasi tutte opere prime o seconde: i registi che raggiungono la fama e riescono a confermarla con ulteriori successi tendono a

trasferirsi a Hollywood, un po' come era successo con i giovani registi della New Wave. L'Australia sembra capace di dare i natali e la formazione culturale a registi di successo, ma sembra incapace di trattenerli presso di sé.

1.7. PETER WEIR: LA VITA E LO STILE²⁸

Non si può parlare di Peter Weir senza tenere conto del fatto che egli è uno dei componenti di spicco della rinascita che ha interessato il cinema australiano a partire dagli anni Settanta. È inoltre uno dei pochi ad essere riuscito a crearsi una carriera hollywoodiana di tutto rispetto, mescolando la qualità al successo. Per tale motivo è interessante delineare velocemente il suo percorso formativo e artistico.

Weir nasce a Sydney il 21 agosto del 1944; australiano di quarta generazione, i suoi antenati provengono da Irlanda, Inghilterra e Scozia. La sua infanzia non è molto diversa da quella degli altri ragazzini occidentali della sua epoca: passa molto tempo all'aperto, legge i fumetti (le letture "serie" verranno solo dopo la fine della scuola) e va al cinema il sabato pomeriggio per vedere i western e i film commerciali hollywoodiani. Frequenta la Vaucluse High School e poi lo Scots College. Si iscrive all'università di Sydney, dove fa parte di un gruppo teatrale alla Monthly Pyton: Weir scrive, cura la regia e il montaggio, recita, un po' come faceva Terry Gilliam. Il sistema educativo però non lo soddisfa perché troppo "industriale". Ancora prima di terminare il primo anno di corso lascia l'università e va a lavorare con il padre, un agente immobiliare. Proprio nella figura del padre Weir riconosce una delle maggiori influenze sul suo futuro di *storyteller*; egli, infatti, aveva l'abitudine di mettere a dormire Peter narrandogli delle storie di sua invenzione, dei veri e propri *serial* che andavano avanti per mesi (ma ce

²⁸ Per questo paragrafo si sono presi come testi di riferimento: Marek Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, Twayne Publishers, New York, 1996; Jonathan Rayner, *The Films of Peter Weir*, Cassell, London & New York, 1998; Luisa Ceretto e Andrea Morini (a cura di), *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, "I Quaderni del Lumière", n° 30, Mostra Internazionale del Cinema Libero - ONLUS, Bologna, 1999 e le registrazioni degli incontri che Peter Weir ha tenuto a Milano e Bologna in occasione del suo recente viaggio in Italia.

ne fu uno che durò più di un anno) a cinque minuti ogni sera. Lasciata l'università, Weir lavora con suo padre per circa un anno e mezzo, il tempo sufficiente per mettere da parte i soldi per comprare un biglietto per l'Europa²⁹. È il 1965, un anno vissuto pericolosamente, e sulla nave greca che fa rotta per Il Pireo Weir e due suoi amici producono una serie di show da trasmettere sulla televisione a circuito chiuso dell'imbarcazione. Il modello è *The Mavis Bramston Show*, un programma televisivo australiano allora molto famoso; per Weir si tratta del primo vero contatto con lo *show business* ed è in questo momento che matura la decisione di intraprendere la carriera televisiva.

Di rientro in Australia non torna più a casa (si è sposato) né torna a lavorare con il padre. Nel 1967 viene assunto da Channel Seven (Sydney) come macchinista e nello stesso tempo comincia a produrre riviste a livello amatoriale. Grazie all'aiuto del suo amico Grahame Bond, attore e scrittore, e ai mezzi messi a disposizione dal Channel Seven Social Club riesce in questo stesso anno a produrre il suo primo cortometraggio, *Count Vim's Last Exercise*. Si tratta di una bizzarra commedia di quindici minuti che vuole essere un'opera di falsa propaganda governativa. L'anno successivo produce *The Life and Flight of the Rev. Buck Shotte*, un cortometraggio parodistico dei culti religiosi. Il film viene inserito nel programma del Sydney Film Festival del 1969 (come era successo l'anno precedente per *Count Vim's Last Exercise*), ma lo stesso Weir lo ritira dalla manifestazione in segno di protesta per la messa al bando che la censura decretò per il film *I Love, You Love* dello svedese Stig Bjorkman³⁰. Comunque, grazie al successo di questi due corti, a Weir viene affidata la regia di alcuni *clip* di *The Mavis Bramston Show*. La rete televisiva, però, gli rifiuta un aumento di stipendio sulla base della sua scarsa esperienza come regista e Weir si dimette per essere assunto nel 1969 dalla Commonwealth Film Unit (CFU). Al momento non c'è lavoro come regista, quindi è aiuto operatore e assistente alla produzione. È un'esperienza importante perché questa è la palestra e la scuola dove si formano alcuni dei registi più famosi della

²⁹ A quell'epoca il viaggio in Europa era ancora parte fondamentale dell'educazione di ogni giovane australiano.

³⁰ Lo stesso Weir ha avuto problemi con la censura solo per il linguaggio usato in *The Cars that Ate Paris*.

New Wave (Donald Crombie, Arch Nicholson, Michael Thornhill). Si noti, infatti, che fino al 1973, anno in cui viene aperta la Australian Film and Television School, non esiste in Australia una scuola di cinema; d'altra parte, secondo Weir, per diventare registi bisogna esercitarsi partendo dalla produzione di corti per arrivare solo in un secondo tempo ai lungometraggi e tenendo sempre ben presente il tipo di pubblico a cui ci si rivolge. Dice il regista: "I think that being a director is something that happens to you, just like being caught in the rain"³¹. Nel 1970 Weir dirige *Michael*, episodio del trittico *Three to Go*, con il quale vince il Grand Prix dell'Australian Film Institute, ma che allo stesso tempo appare il meno fortunato dei tre episodi. Nel 1971 dirige un mediometraggio di buon successo, *Homesdale*, una *black comedy* ambientata in una pensione situata su un'isola dove gli ospiti sono invitati a dare sfogo alle loro fantasie. A questo punto Weir torna in Europa grazie ad una borsa di studio che gli permette di imparare il mestiere sui set dei film che si stanno girando nel Vecchio Continente. Al suo rientro in patria continua a lavorare per la CFU producendo dei cortometraggi a colori che vogliono essere di aiuto all'apprendimento della tecnica cinematografica. Intanto la CFU viene sostituita da Film Australia e Weir nel 1972 e 1973 dirige due importanti documentari: *Incredible Floridas*, sul compositore australiano Richard Meale e sul suo lavoro *Incredible Floridas*, un omaggio a Rimbaud; *Whatever Happened to Green Valley?*, un documentario sulla vita di tutti i giorni degli abitanti di questo sobborgo di Sydney, Green Valley, appunto.

Weir arriva così alla produzione del suo primo lungometraggio *The Cars that Ate Paris* (1974). L'idea per il film gli viene quando è in Europa. Mentre sta guidando attraverso la Francia arriva ad un blocco stradale e viene deviato su strade di campagna che attraversano paesini che non sono neanche segnati sulle carte. Al suo rientro a Londra legge in un giornale il numero di morti per incidenti stradali registrato nella settimana e giunge alla paradossale conclusione che se si dovesse eliminare qualcuno il modo più sicuro per farlo sarebbe coinvolgerlo in

³¹ "Penso che diventare regista è qualcosa che ti succede, è come essere sorpresi dalla pioggia.", incontro con gli studenti presso il Cinema Lumière di Bologna, 2 dicembre 1999.

un incidente automobilistico³². La sua attrazione per il mondo dell'inspiegabile, che lo accompagna fin dall'infanzia, lo porta nel 1975 a trasporre in film il romanzo di Joan Lindsay *Picnic at Hanging Rock*. Il secondo film di Weir entusiasma pubblico e critica, vince una serie di premi ai festival internazionali e diventa il manifesto del cinema australiano nel mondo. Il suo film successivo, *The Last Wave* (1977), nasce nuovamente da un aneddoto vissuto in prima persona dal regista. Durante una visita a delle rovine in Tunisia, Weir trova la testa di una scultura che aveva spesso visto nei suoi sogni e si domanda cosa sarebbe successo ad una persona estremamente razionale, ad esempio un avvocato, se gli fosse accaduta la stessa cosa³³. Nel 1978 Weir dirige un film per la TV, *The Plumber*, basato su una storia realmente accaduta ad una coppia di suoi amici londinesi vittima delle visite di un idraulico troppo invadente. Il 1981 è l'anno di *Gallipoli*, uno dei capolavori del cinema australiano. È il film della maturità per Weir nonché il suo film più australiano, mentre per i detrattori non è altro che una rivisitazione annacquata della prima parte di *Paths of Glory* di Stanley Kubrick. Nel 1983 *The Year of Living Dangerously*, dall'omonimo romanzo di C.J. Koch, segna una svolta nella carriera di Weir. È stato il primo film australiano ad essere totalmente finanziato e distribuito da una major di Hollywood e dopo questo film Weir ha lavorato sempre e con buon successo in America. Per Weir il lato negativo di Hollywood è una *forma mentis* che esiste indipendentemente dal luogo geografico, è considerare il film come un prodotto, come un'auto da vendere. Già dopo *Picnic at Hanging Rock* il regista aveva ricevuto offerte di lavoro da Hollywood, ma non le aveva accettate. Dopo *The Year of Living Dangerously* sente la necessità di un cambiamento, di essere "a stranger in a strange land"³⁴. L'idea di Weir è che bisogna andare a Hollywood quando ormai si è acquisita una forte personalità al punto che ogni film fatto parli la lingua del regista e per tutti gli altri sia come se parlasse una lingua straniera³⁵. In particolare, prima di accettare di fare un film, Weir,

³² Cfr. D. Stratton, *The Last New Wave*, op. cit., p. 62.

³³ Cfr. D. Stratton, op. cit., p. 75.

³⁴ "uno straniero in una terra aliena.", L. Ceretto e A. Morini (a cura di), *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, op. cit., p. 48.

³⁵ In questo modo per Weir si possono anche evitare i problemi legati alla mancanza del *final cut*.

da vero *storyteller*, ha sempre raccontato agli *executives* in circa dieci minuti la storia, sotto forma di favola, come lui la vedeva³⁶.

Il primo film hollywoodiano è *Witness* (1985), successo di pubblico e di critica che gli vale la prima nomination agli oscar come miglior regista. Il 1986 è l'anno di *The Mosquito Coast*, film che incontra scarso favore tra il pubblico ed è accolto tiepidamente anche dalla critica. Per capire l'idea stilistica alla base del film bisogna tornare alla fine degli anni Settanta per ripescare un'esperienza fondamentale per Weir: per fare un favore ad un amico gira un documentario su un maestro vasaio giapponese, Shiga. Shiga gli spiega come bisogna impegnarsi a creare oggetti utili all'uomo senza la presunzione di voler creare opere d'arte, lasciando l'ispirazione e il tocco che trasformano un'opera in capolavoro alla discrezione della fortuna. Questo è l'esperimento che Weir si propone di condurre: qui il cinema non è altro che un'attività di artigianato³⁷. Ricordiamo inoltre che Weir ritiene che: "Too much style can kill a career"³⁸. Nel 1989 *Dead Poets Society* vale a Weir una nuova nomination all'oscar come migliore regista. Questo film, tra i maggiori successi commerciali del regista, è stato amato dal pubblico e ha diviso la critica. È un'opera molto controllata in cui Weir si trova di nuovo a lavorare con un attore, Robin Williams, deciso a mettersi in discussione per scrollarsi di dosso la maschera che gli ha dato il successo (lo aveva già fatto con Harrison Ford, lo farà ancora con Jim Carrey). *Green Card* è il film che segna il ritorno di Weir alla scrittura. La sceneggiatura in questo caso è stata scritta apposta per Depardieu³⁹ e l'attore è stato la musa ispiratrice per Weir. Da un suo vecchio racconto trae il materiale per il film che nel 1991 viene accolto da un discreto successo. Il 1994 segna il ritorno di Weir a quello stile visivo che aveva caratterizzato le sue opere australiane. *Fearless* crea il senso dello straordinario a partire da avvenimenti reali e presenta visioni apocalitti-

³⁶ Cfr. conferenza stampa presso il Cinema Anteo di Milano, 30 novembre 1999.

³⁷ Cfr. G. Hentzi, "Peter Weir and the Cinema of New Age Humanism", *Film Quarterly*, winter 1990-1991, p. 10.

³⁸ "Troppo stile può distruggere una carriera.", incontro con gli studenti presso il Cinema Lumière di Bologna, 2 dicembre 1999.

³⁹ Cfr. L. Ceretto e A. Morini (a cura di), *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, op. cit., pp. 59-60.

che del disastro aereo molto simili nello spirito a quelle contenute in *The Last Wave*. Il film però non è accolto favorevolmente, soprattutto dal pubblico che viene spiazzato dalla sincerità con cui Weir dipinge il dramma del disastro e il senso di colpa per essere sopravvissuti. Nonostante una nota di speranza nel finale, il film risulta un pugno nello stomaco dello spettatore, ma ribadisce allo stesso tempo la grande capacità di Weir di evocare immagini di qualità onirica che difficilmente si scordano⁴⁰. Ultimo film ad oggi è *The Truman Show* (1998), che frutta a Weir la sua terza candidatura all'oscar come migliore regista. Il film si trasforma in un vero e proprio caso ancora prima di uscire nelle sale: al pubblico piace, mentre ancora una volta la critica si divide. Il tema trattato, quello di uno studio televisivo globale che ha imprigionato l'ultimo degli innocenti e lo costringe ad una vita perfetta, ma falsa, infastidisce perché, pur essendo un'estremizzazione della situazione attuale, ha molti legami con il mondo in cui viviamo. Weir non è l'unico ad affrontare questo tema: *Plaesantville* di Ross, *Ed TV* di Ron Howard e *Happiness* di Todd Solondz (tra i film della stagione preferiti da Weir insieme a *The Sixth Sense* di M.N. Shyamalan) sono alcuni esempi di un fenomeno che ancora non può essere definito movimento. *The Truman Show* si inserisce in questo filone costituendo uno degli esempi meno rassicuranti.

Per quanto riguarda lo stile, Weir è soprattutto un regista di immagini. Anche se può sembrare una banalità, dato che un film è fatto di immagini, è comunque curioso come tutti i film di Weir vengano ricordati per una sequenza di immagini e non per una battuta memorabile. Nelle sue opere Weir riduce al minimo la presenza del dialogo. In origine si giustifica dicendo che la rinata cinematografia australiana ha bisogno di passare attraverso una sorta di periodo del muto per giungere alla maturità. Ma anche nell'epoca della maturità Weir predilige le immagini e spesso le battute risultano ridondanti. Il potere dell'immagine è aumentato dall'uso di sequenze in *slow motion*, di una fotografia che mette a fuoco solo alcune parti dell'inquadratura (*soft focus*) e dall'uso di immagini sovrapposte. Il continuo uso dello zoom appiattisce gli spazi e riduce la distanza tra la macchina da presa e il personag-

⁴⁰ Cfr. D. Catelli, "Fearless", *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1994, p. 43 e S. Murray, "Fearless", *Cinema Papers*, August 1994, pp. 67-68.

gio, sottolineando la dimensione intimistica che è alla base di tutti i film del regista. Non dimentichiamo, inoltre, l'importanza delle fotografie nelle opere di Weir: sono presenti, in un modo o nell'altro, in ogni narrazione e vengono a formare un paradigma di significato parallelo, anche se intimamente correlato, a quello della storia principale. Jonathan Rayner scrive a proposito di questo argomento: "Photography allows exact duplication"⁴¹. Duplicazione, in senso stretto, del significato all'interno del film, dunque; nel complesso dei dodici lungometraggi del regista, però, si possono notare inquadrature identiche o quasi contenute in film diversi; addirittura si potrebbe dividere tutta l'opera in coppie di film, ad esempio: *The Cars that Ate Paris - The Truman Show*; *Picnic at Hanging Rock - Dead Poets Society*; *The Last Wave - Fearless*; *The Plumber - Green Card*; *Gallipoli - The Year of Living Dangerously*; *Witness - The Mosquito Coast*. Duplicazione in senso lato e su scala più ampia, quindi.

Weir potrà non essere un regista innovativo, ma sicuramente ha il merito di aver saputo utilizzare e rielaborare il già visto creando uno stile suo proprio e inconfondibile, i cui dati salienti sono appena stati enunciati. L'atmosfera onirica e il simbolismo visivo tipico dei suoi film si costruisce su una serie di polarità:

natura	versus	cultura
mito	versus	realtà
strano	versus	familiare
innocenza	versus	aggressione
nuovo	versus	vecchio
ideale	versus	reale
isolamento	versus	apertura ⁴²

Queste polarità vengono molto spesso sottolineate dall'uso della musica. Come Kubrick in *2001: A Space Odyssey* o Coppola in *Apocalypse Now*, anche Weir inserisce nei suoi film pezzi di musica classica noti e quindi facilmente identificabili dallo spettatore e spesso li contrappone a tipi di musica moderna, dalla musica elettronica di J.M. Jarre, al rock

⁴¹ "La fotografia consente una perfetta duplicazione.", J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 86.

⁴² Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 130.

degli U2, accentuando così il senso dell'inspiegabile nonché lo scontro tra due realtà che gli è così caro. Inoltre, dice Weir: "I love music and I play it while I work"⁴³. Usa la musica, quindi, per creare atmosfera sul set e per richiamare un certo tipo di emozioni. Per la sequenza finale di *Dead Poets Society*, ad esempio, le riprese andarono avanti per alcuni giorni durante i quali il regista metteva in sottofondo sempre lo stesso tipo di musica per aiutare gli attori ad entrare nell'umore del momento⁴⁴. Un'ultima annotazione va fatta per quanto riguarda la scelta dei finali. Per Weir, "[...] there is no happy ending or sad ending, there is the appropriate ending, the right ending [...]"⁴⁵. Per cui in nessuno dei lungometraggi di Weir ci si trova di fronte al canonico lieto fine. A volte il film finisce su una nota positiva, ma non è detto che tutto quello che verrà dopo sia all'insegna della felicità. Così è la vita: piena di alti e bassi, un attimo si è felici, poi tristi e poi ancora felici. Inoltre, i finali devono, per Weir, essere in linea con l'umore del film in modo tale che non stonino. L'unico finale non appropriato è, forse, quello di *Fearless*: qui Max sembrava destinato a morire ma poi si salva negli ultimi minuti del film grazie ad un risveglio miracoloso in stile *Bella addormentata nel bosco*. D'altro canto, però, un film già così oppressivo sarebbe risultato insostenibile se funestato dalla morte del protagonista e il pubblico avrebbe probabilmente disertato le sale⁴⁶. In fondo, il cinema è un'industria, e Weir nel suo percorso d'autore non ha mai perso d'occhio i risultati al botteghino.

⁴³ "Amo la musica e l'ascolto mentre lavoro.", L. Ceretto e A. Morini (a cura di), *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, op. cit., p. 50.

⁴⁴ Cfr. incontro con gli studenti presso il cinema Lumière di Bologna, 2 dicembre 1999.

⁴⁵ "[...] non esiste il lieto fine né il finale tragico, esiste il finale giusto, appropriato [...]", incontro con gli studenti presso il Cinema Lumière di Bologna, 2 dicembre 1999.

⁴⁶ Cfr. D. Catelli, "Fearless", *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1994, p. 43.