



Robert Kramer
e Otar Joseliani
alla «festa»
per i vent'anni
della mostra
di Pesaro



Cinema La Mostra di Pesaro ha 20 anni: gran festa a Roma con i «suoi» registi, da Oshima a Rouch, dai Taviani a Joseliani

Pomeriggio da Maestri

ROMA — Sala stracolma, gente in piedi, qualche spintono e un gran affannarsi dietro la raffica di pubblicazioni date in omaggio: l'incontro di Palazzo Braschi sul ventennale della Mostra di Pesaro si è rivelato un successo che ha spiazzato perfino gli organizzatori. Lo ha confessato lo stesso Lino Micciché (appena riconfermato presidente del sindacato critico), scusandosi con il folto pubblico per disagi prevedibili e rallegrandosi subito dopo della vitalità di un festival atipico che si colloca autorevolmente ai margini della mischia, senza contendere film e divi ad altre rassegne ed anzi radicalizzandosi su posizioni sempre più rigorose. Vent'anni dopo, però, è giunto il momento di fare un bilancio, di riflettere sui metodi e sulle scelte compiute, e magari anche su quell'instabilità — Mostra del nuovo cinema — che Micciché ha definito «forse inesatta, esagerata, onnicomprensiva». E dunque: Pesaro fu vera gloria? Fu una dinamica di insieme o un insieme di dinamiche? Fu solo il tentativo di rinnovare «le cinema de papa» o dietro c'era l'urgente di sovvertire i termini dell'utilità sociale del cinema? Domande più o meno provocatorie

alle quali i numerosi ospiti intervenuti (da Oshima a Jean Rouch, da Otar Joseliani a Robert Kramer, da Bellocchio ai fratelli Taviani, assenti giustificati Bertolucci, Birri e i coniugi Straub) hanno risposto vivacemente, chi ricordando l'esperienza pesarese, chi aggiornando il discorso alla situazione attuale. Bellocchio (il cui esordio, I pugni in tasca, colse non a caso con la prima edizione del festival) spiega ad esempio, con la consueta aria svagata, che per lui «Pesaro rappresentò solo un'occasione per conoscere film francesi e brasiliani che nessuno avrebbe mai distribuito in Italia». «Il mio debutto — aggiunge — è stato un gesto rabbioso di auto-affermazione, non una riflessione sul cinema. Poi ci fu la politica e le cose cambiarono ancora. Del resto, parlare di cinema nuovo in Italia non ha senso: qui ognuno ha fatto da sé, seguendo percorsi assolutamente personali che impedivano la nascita di un qualsiasi movimento».

Il movimento si sviluppò invece in Francia e si chiamò «Nouvelle Vague». Jean Rouch parla volentieri di quegli anni e ricorda, in proposito, l'opera collettiva Paris vu par... piccolo capolavoro di cinema-varietà firmato nel lontano 1963 da Douchet, Chabrol, Godard, Pollet, Rohmer e se medesimo. «Eravamo un gruppo di amici che si divertivano a fare un cinema diverso, in cui il salto dei ruoli, la rottura della gerarchia cinematografica erano una specie di dichiarazione di intenti. «Atenti con le miltizzazioni», avverte però Barbet Schroeder, che fu produttore «alternativo di Paris vu par... e occasionale attore. «Non dovette avere l'impressione che i giovani leoni della «Nouvelle Vague» s'incontrassero a cena ogni sera per discutere del loro film. Quel gruppo si separò quasi subito, e ognuno pensò ai fatti suoi, talvolta in polemica l'uno con l'altro. Oggi, forse, ci sarebbe bisogno di una comunità del genere, ma vallo a dire ai produttori... Ormai tutto è regolato dalla pubblicità, dai profitti, dalla concorrenza, chi andrebbe più a vedere un film come Paris vu par...?». Ancora più radicale è l'americano Robert Kramer, da anni stabilito in Francia. «Devo dire grazie al festival come Pesaro, perché ci hanno dato la possibilità di mostrare i nostri film e di dimostrarci che non eravamo merda. Hollywood non ci piaceva, perché mortificava gli spettatori. Per questo cominciammo a filmare altre cose. Ma abbiamo perso. O forse no. Devo confessarvi che oggi, nel girare i miei film, sento un piacere che mi

distacca progressivamente dal pubblico. Il cinema è diverso dalle altre arti perché si è fuso con l'organizzazione industriale e capitalistica della società. È una griglia di cui non mi interessa più. Chissà, forse la soluzione sta nella poesia applicata al cinema: poesia come libertà e come rifiuto dei compromessi. Una posizione estrema e rispettabilissima, quella di Kramer: ma — interviene Enrico Ghezzi — oggi è ancora possibile, ha un senso, essere autori come lo si era negli anni Sessanta? Aveva proprio torto Pasolini — si domanda Bruno Torrì — quando diceva che la Mostra di Pesaro si avviava a diventare un luogo dello spirito?». Risponde Nagisa Oshima: «Sono pessimista. Gli anni Sessanta hanno rappresentato un momento di rottura con il mondo e di pieno di registi che volevano fare nuovi film e di spettatori che volevano vedere nuovi film. Fu una coincidenza importante, una ventata di libertà espressa che costò molto cara. Ma oggi questa coincidenza di interessi è diventata rara. I registi non hanno più voglia di rischiare, il pubblico è sempre meno curioso».

Non tutti però la pensano come Oshima o come Kramer. Torna a Roma con la Mostra di Pesaro, che rimpiange i seminari di semologia con Barthes, Metz e Galvano Della Volpe e il rigore sperimentale dei primi anni. Paolo Taviani, ad esempio, critica la costellazione del '68 a Pesaro e rammenta la sua diffidenza nei confronti di quel serpeggiante conformismo culturale di ultra-sinistra che stava diventando accademica. Ma subito dopo precisa che «da Pesaro si veniva a Roma con un'energia centuplicata, con la voglia di metterci subito a lavorare, a fare». Gli fa eco il fratello Vittorio quando sottolinea che da allora molte cose sono cambiate, che la cultura dei due schermi (cinema e TV) deve aprire nuove strade, offrire la possibilità di narrare storie che appartengono a tutti. Questa è utopia, ma noi continuiamo a credere nell'utopia. Applaudono i Taviani e applausi di calorosa simpatia, infine, per il regista georgiano — emigrato in Francia — Otar Joseliani, che conclude così l'incontro: «Lunga vita alla Mostra. E grazie Pesaro: senza di te non sarei mai conosciuto quella decina di cineasti con i quali, ancora oggi, posso bere un bicchiere di buon vino senza dovermene pentire».

Michele Anselmi



Lou Castel e Paola Pitagora nel film di Bellocchio «I pugni in tasca»

Venti film per 20 anni di Mostra

ROMA — Vent'anni di inquietudine, di curiosità, di ricerca dispiegata ad est e ad ovest, a nord come a sud, per tutto il globo terraqueo. Insomma un ideale giro del mondo attraverso centinaia di film. Così potrebbe essere sintetizzata l'esperienza ventennale della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro che ha deciso, insieme all'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma, di festeggiare l'evento, non proprio consueto per una istituzione culturale, con una manifestazione e nel corso della quale vengono riproposti fino a domani, nella sala dell'Azurro Scipioni, venti film, alcuni dei quali rappresentarono il punto d'ingresso di molti appassionati con cinematografie allora sconosciute. Dalla metà degli anni Sessanta Pesaro fu infatti l'«antifestival» per antonomasia senza premi, senza ricicli di gala, lontano dai

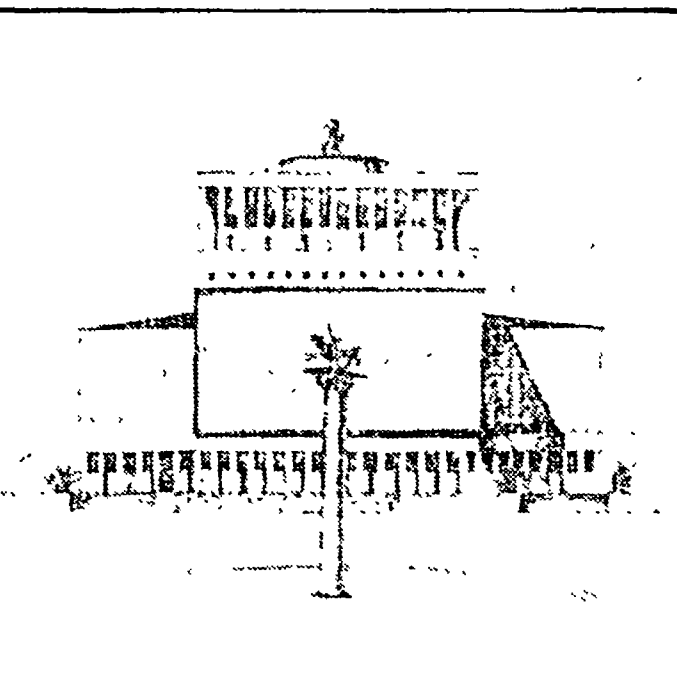
«gran mondo», dai produttori e dai coroselli pubblicitari ruotanti intorno a star e starlette. Le prime edizioni si caratterizzarono così come vere e proprie occasioni di studio, durante le quali Pasolini e Barthes discutevano di cinema e di linguistica. Poi, quando l'eco del Maggio francese rimbalzò violentemente prima a Cannes e poi a Venezia, Pesaro, proprio per la sua impostazione, fu fatta saltare, ma andò sempre più trasformandosi in un festival «di sinistra». Erano gli anni in cui molti registi proclamavano di colarsi addosso come «intellettuale» poiché era venuto il momento di deporre la macchina da presa per abbracciare il fucile. Affermazioni che adesso fanno sorridere, ma che recano la testimonianza di quel clima culturale contraddistinto dal massimo «disordine sotto il cielo» e da una sberleffiata ideologica che spesso partorì film deliranti, concettosi, schematici, didascalici. Nello stesso periodo furono però concepite anche opere nuove, fresche, diramanti nell'originalità delle tematiche e delle soluzioni linguistiche. La rassegna, in occasione della quale sono stati pubblicati una serie di quaderni a cura di Emanuela Martini, Claver Salizzato e Claudio Camerini si è aperta con un «poker» di opere di autori italiani allora emergenti: Prima della rivoluzione, educazione sentimentale e politica di un giovane nella Parma degli anni 60 che fece scommettere molti sul talento di Bernardo Bertolucci; I pugni in tasca, violenta esaltazione di Marco Bellocchio dei comportamenti più abnormi contro l'istituzione familiare; Break up di Marco Ferreri stralotto e massacrato da Carlo Ponti che lo ridusse alla durata di venti minuti per «pro-

leggere il prestigio degli attori»; e Sovversivi con cui i fratelli Taviani ci offrono quattro esemplari ritratti di militanti comunisti durante una «giornata particolare», quella dei funerali di Togliatti nell'agosto del '64. Lo sguardo si sposta poi sulle cinematografie limitrofe con Paris vu par... manifesto della Nouvelle Vague francese firmato da Chabrol, Rohmer, Pollet, Godard, Douchet e Rouch, e l'uomo dal cranio rasato del sofisticato narratore fiammingo André Delvaux, confermatosi poi uno dei più sensibili cineasti europei. Non poteva mancare Alexander Kluge, teorico e padre nobile del nuovo cinema tedesco, con La ragazza senza storia, e l'alzavina Jean Marie Straub che insieme alla moglie Danièle Huillet firma una severa riflessione sulla Germania degli ultimi cinquanta anni con Non riconciliati. L'Est europeo si presenta subito come la terra dove il concime della Nouvelle Vague francese e del Free Cinema inglese ha dato i frutti migliori. Barthes segnò il polacco Jerzy Skolimowski come il giovane più promettente, insieme a Roman Polanski, della leva che avrebbe dato il cambio alla generazione di Munk, Wajda, Kauratowicz, ecc. Diecimila soli di Ferenc Koss è un esempio di quel processo di rinnovamento che portò il cinema ungherese ad essere tra i più vitali ed interessanti in Europa. Due film che furono all'epoca più volte associati sono l'uomo non è un uccello dello jugoslavo Dusan Makavejev, e il coraggio quotidiano del cecoslovacco Evald Schorm, che rappresenta per la prima volta l'alienazione di un operaio in una società tesa ad edificare il socialismo. Umori e atteggiamenti comuni agli autori che caratterizzarono la fase più feconda del cinema praghese. Forman, Menzel, Jakubis, Nemec, Kadár e Kils, la Chytilova. Anche in Unione Sovietica si andava affermando una nuova generazione di autori: Nikita Michalkov e suo fratello Andrej Michalkov-Konchalovskij, Parkovskij, Danilina ed il simpatico georgiano Otar Joseliani di cui si vedrà la caduta delle foglie. Una metafora del clima di violenza che pervadeva la Spagna franchista è offerta dal celebre La caccia di Carlos Saura. L'autoriz spagnolo oggi più affermato, Vidas secas di Nelson Pereira dos Santos, una pietra miliare del «cinema novo» brasiliano. Gli alluvionati dell'argentino Fernando Birri e Memorie del sottosviluppo del cubano Thomas Gutiérrez. Alea ci mostrano l'impenetrabile legame intercorrente tra i fermenti sociali e politici e la tensione innovativa dei cineasti di quei paesi. L'unico film americano è il margine di Robert Kramer, campione di quel New American cinema che ebbe in Cassavetes la sua punta di diamante. Infine di Nagisa Oshima, che proprio la Mostra di Pesaro fece conoscere attraverso una personale del '71, verrà presentato Diario di Yunbong. Un panorama dunque attuale per chi non conosce il cinema di quelle stagioni, ma anche un'occasione per un'intera generazione di critici e di studiosi che potranno ripensare giudizi dati a caldo su film amati nel furor di quegli anni e verificare, infine, per dirla con Charles Tchet, «que reste-t-il de nos amours?».

Ugo G. Caruso

Il caso Una polemica sugli Anni Trenta e l'architettura

Povera città, senza più Memoria



Lo studio di Moretti per il teatro dell'EUR (1938)

Come curatore dell'inserito della rivista Domus dedicato ad un'agile guida di Roma, mi sento in dovere di precisare alcune cose che nell'articolo di Carlo Melograni sono venute fuori, pur non essendo io mai stato chiamato in causa direttamente. Premetto però che non intendo impostare una polemica quanto piuttosto proporre un dibattito su quello che mi sembra un atteggiamento scorretto nei confronti del fare Storia, precisando a coloro i quali nulla sapendo e nulla volendo sapere di Storia e Interni hanno poi costruito la città in cui ci troviamo a vivere. D'altra parte, si vuole proporre un repertorio di rigido funzionalismo o del più spregiudicato arbitrio, un tempo antagonisti, si ritrovano oggi alleati e nostalgicamente impegnati in una battaglia contro chi vuole tornare a riflettere sulla Architettura e sulla sua Storia senza pregiudizi o analisi frammentarie che ci mostrino paesaggi incompiuti o, peggio ancora, cen-

surati. Poiché l'uomo non può imparare a dimenticare, la sua forza sarà nella sua capacità di usare il passato per la vita e di trasformare la storia passata in storia presente. La Storia, per quanto la riguarda, è muta, solo vivificata dalla nostra stessa vita. Guardare oggi alla Storia, partendo da queste considerazioni, può contribuire così alla costruzione di un sapere critico che comprenda, senza preconcetti, i frammenti di cui si compongono le nostre città, nella convinzione che solo da un tale atteggiamento sia possibile un'operazione realmente «costruttiva». Non è possibile tornare a riproporre una qualunque gerarchia di Valori, che tenti di esorcizzare la «perdita del centro», che miri alla costituzione di un sapere che attraversi il corpo della città distinguendo in essa «buoni architetti» da «cattivi architetti», più spesso, come una vera e propria guida turistica ignara di quei «buchi neri» costituiti da vuoti urbani o assenze disciplinari. Tale atteggiamento tende a separare i luoghi in cui vive e di cui vive la città da quelli trasformati da una cattiva coscienza in musei o rovine. Ci interessano non gli «oggetti» ma i «contesti» in cui essi si pongono, dal significato urbano ed economico che gli è stato attribuito fino all'immagine architettonica attraverso le ideologie si manifestano. Economiche, politiche, ideologiche sono i sistemi che interessano e scontrano fra loro, trasformandosi e contraddicendosi nel corso del tempo, formano gli spazi urbani e sociali, l'immagine oggi della città moderna. Essa ci viene incontro con la violenza e l'aggressività dei suoi linguaggi, ma anche con la sua poesia, poesia che si manifesta a chi, nell'accettare la complessità del «vivere metropolitano», accetta anche di «smarrirsi nella città come ci si smarrisce in una foresta». È necessario adottare altri strumenti di conoscenza, che nell'abbandono delle forme classiche della razionalità, accettino di attraversare le contraddizioni, di indagare le smagliature e i vuoti, i conflitti tra molteplici linguaggi che nella città hanno il loro teatro. Solo percorrendo fino in fondo questo non facile impegno critico saremo in grado di «comprendere» la città moderna, sia di elaborare una nuova immagine della città non più letta come luogo del Potere, ma come i luoghi in cui i vari poteri che in essa operano si mostrano. La Roma pensata e progettata da Coppedè e quella di Piacentini convivono in questo spazio plurale di cui noi siamo tenuti a comprenderne le ragioni liberandoci da ogni forma di rimozione che ci porti a parlare solo di una parte della realtà e non del reale nel suo complesso, ma soprattutto nella sua complessità.

Francesco Moschini

sorrisi e canzoni
TV E **badedas**
QUESTA SETTIMANA
REGALANO
IL CALENDARIO POSTER '85
CON HEATHER PARISI - ANDREA GIORDANA
ORNELLA MUTI - SYDNE ROME
ELEONORA BRIGLIADORI - TOM SELLECK

ASSESSORATO ALLA SANITA'
REGIONE PIEMONTE
ASSOCIAZIONE ITALIANA DONATORI ORGANI
COMITATO PIEMONTE

LA TUA DISPONIBILITÀ È IL TUO MOTIVO DI VITA

DA UNA VITA SPEZZATA UN'ALTRA PUÒ RINASCERE... IN PIEMONTE DA MOLTI ANNI SI POSSONO EFFETTUARE TRAPIANTI DI CORNEA DAL NOVEMBRE 1981 ANCHE TRAPIANTI DI RENE

LASSITER LO SCASSINATORE - Regia: Roger Young. Sceneggiatura: David Taylor. Interpreti: Tom Selleck, Jane Seymour, Lauren Hutton, Bob Hoskins, Joe Regalbuto. Musiche: Ken Thorne. Fotografia: Gil Taylor; USA, 1984

Niente da fare: al cinema Tom Selleck, meglio conosciuto come «Magnum PI», non tira. È andata male con Arventuri dell'aria e peggio con questo Lassiter lo scassinatore (in America l'hanno rimontato dopo le anteprime), film opachi, ma non disprezzabili, che stentano ad arrivare al grande pubblico televisivo cui sono rivolti. Eppure, anche senza le sgarbanti camicie da valone e la rombante Ferrari, Selleck è sempre lui: prototipo dell'eroe ironico che al momento opportuno sa menare le mani e far strage di cuori femminili. D'accordo, non conoscerà tante sfumature di recitazione e nessun regista lo ingaggerà mai per girare un film su Freud, ma regge piacevolmente il primo piano e anche il resto. Non a caso, fu la strabocchevole (e ormai anziana) Mae West a volerlo accanto nel 1970 per il caso Myra Breckinridge, dopo averlo visto in tv. E si sa che «la bomba del sesso» di uomini se ne intendeva. La sua carriera, però, è stata lenta, difficile, divisa tra mediocri serial tv e piccole apparizioni in film come Midway e Come profondo. Alto, atletico, fanatico del basket, Selleck deve tutto a Magnum PI, l'interminabile serie di telefilm (l'attore è sotto contratto per altri due anni) che ha fatto di lui un divo superpagato e un sex symbol da copertina.

In Lassiter lo scassinatore Selleck è un ladro di gioielli americano temporaneamente «emigrato» nella Londra del 1939 per sfuggire alla polizia di New York. Provvisoriamente di corde, ventose e tagliavetri, Lassiter deruba ricche e affascinanti signore (che magari ci starebbero pure), ma è fedele solo alla fidanzata ballerina Sara (Jane Seymour). Insomma, le cose andrebbero a gonfie vele se non ci si mettesse di mezzo l'FBI e il servizio segreto nazista. Già perché nell'ambasciata tede-

Il film È uscito «Lassiter lo scassinatore» con Selleck

Magnum PI contro Hitler



Tom Selleck in «Lassiter lo scassinatore»

sea di Londra sono di passaggio cinquanta milioni di dollari in diamanti grezzi (sottratti al governo cecoslovacco) che servono per impiantare negli Stati Uniti e in Sud America una centrale di spionaggio. Ovviamente, l'unico che può entrare lì dentro, debitamente ricattato, è Lassiter; al quale, però, la gloria non basta. Tutto sta nel riuscire ad entrare nell'impenetrabile ambasciata, ma a questo provvede la corriera dei diamanti Karl von Furst (Jane Seymour), una specie di Mata Hari seducente e perversa che finisce volentieri a letto con il fusto yankee. Tra attentati sul Tevere, corpo a corpo sanguinosi e scene di gelosia, la vicenda si trascina verso un epilogo burlesco in stile Stangata che potete facilmente immaginare.

Girato in una Londra ben «camuffata», tutta litoranti di lusso e musica d'epoca (c'è, immancabilmente, anche una scena sull'Orient Express), Lassiter lo scassinatore è una spy story giallo-rosa che si ispira dichiaratamente al cinema di spionaggio degli anni Quaranta. I riferimenti del regista debuttante Roger Young potrebbero essere il Lubitsch di Vogliamo vivere e il Fritz Lang di Die Frau im Spiegel, forse, il Hitchcock di Caccia al ladro), ma certi paragoni è meglio lasciarli perdere. Perché la suspense si ravviva solo ad un quarto dalla fine, dopo un'abbondante dose di duetti umoristici e di situazioni piccantine che richiederebbero, per strappare il sorriso, lo charme di Cary Grant e il fascino di Marjorie Reynolds. Tom Selleck, sia come attore al gioco, mostrandosi perfino in vestaglia di seta rosa agli occhi di un gendarme tedesco; e funzionale risulta il contorno femminile, equamente diviso tra la splendida Jane Seymour e la luciferina Lauren Hutton.

Al cinema Adriano di Roma

mi.an.