

Spettacoli cultura

Martin Scorsese con la moglie Barbara nel corso della conferenza stampa svoltasi a Milano



Cinema A Milano per girare uno «spot» pubblicitario il regista italo-americano parla del suo film con Newman seguito del celebre «Spaccone»

Scorsese, simpatico «spaccone»

MILANO — Parla precipitosamente, gesticola, s'accalora. E i presenti guardano un po' sorpresi quel tipo cordiale, raffredatissimo, vestito di scuro, entrato da poco al fianco di una interprete e della giovane moglie, una ragazza dai lineamenti minuti, il sorriso dolce, spassato. È stato così, ieri mattina, il primo approccio con Martin Scorsese a Milano da alcuni giorni. Il cineasta italo-americano parla entusiasta dell'esperienza appena compiuta, uno spot pubblicitario realizzato per conto di Giorgio Armani e, con toni più scoppiati, precisi, del suo nuovo film *Il colore dei soldi*, di imminente uscita sui nostri schermi dopo il buon esito conseguito in America (50 milioni di dollari incassati finora).

ché si tratta di una vicenda dai contorni avventurosi. In principio, il film in questione doveva diventare una tipica mega-produzione hollywoodiana. Si arriva, presto, ad un primo contatto con Scorsese. Questi è allestito dalla proposta ma non convince la sceneggiatura. Con Newman, lo sceneggiatore e i suoi abituali collaboratori, Scorsese tenta di riscrivere reinventare il primo «trattamento» secondo schemi suggeriti per lo meno inconsueti. Laboriosamente si arriva nel novembre '85 a un risultato soddisfacente per tutti. La sceneggiatura è ormai a punto. Si potrebbero cominciare lì a poco le riprese. Ma la casa produttrice originaria ci ripensa, non ne vuole più sapere di quel progetto. Ecco, allora, l'autorevole duo Martin Scorsese-Paul Newman determinato a realizzare il film per conto della Disney Productions anche a

condizioni un po' vessatorie. Cioè riduzione di un terzo del compenso per entrambi, massimo 50 giorni di lavorazione, costo totale 14 milioni e mezzo di dollari. Ebbene, alla resa dei conti forse grazie anche all'avveduta gestione della moglie del cineasta reclutata come co-produttrice *Il colore dei soldi* giunge in porto dopo 49 giorni di lavorazione e con una spesa ridotta a 13 milioni di dollari. Meglio di così. E non è finita. Alla sua prima sortita americana il film suscita subito unanimi, calorosi consensi. L'autorevole critico newyorkese Vincent Canby si sbilancia a dire che *Il colore dei soldi* è garbo, divertente, moderatamente drammatico proprio come certe brillanti, aggraziate realizzazioni hollywoodiane degli anni Trenta-Quaranta. Insomma, un piccolo prodigio per essere un film di Scorsese. In genere, il suo cinema è infatti più esaltato in Europa che non in America. Fuori orario, per esempio, pur accolto favorevolmente oltre Atlantico, è andato senz'altro meglio in Francia, in Inghilterra, in Italia. *Il colore dei soldi*, in effetti è il primo grosso successo di «cassetta» conseguito da Martin Scorsese dai tempi di *New York New York*.

Teatro Mejerhold e Majakovskij i suoi maestri: aveva 85 anni

È morto Iljinskij, il primo «Buffo»



MOSCA — È morto ottantacinquenne, a Mosca, Igor Vladimirovich Iljinskij, testimone e protagonista della grande stagione dell'avanguardia teatrale russa del primo Novecento. Non stupisce, dunque, che l'annuncio ufficiale dato dai giornali sovietici dica che le sue interpretazioni appartengono al fondo aureo dell'arte teatrale sovietica e porti, fra le altre, la firma del segretario generale del Pcus Mikhail Gorbaciov.

La stagione d'oro di Iljinskij infatti, corrisponde a quella delle grandi invenzioni di Mejerhold, con il quale l'attore lavorò (spesso come protagonista) dal 1920 fino al 1935. Sono gli anni del grande teatro costruttivista e della biomeccanica, gli anni della collaborazione con Majakovskij. E, fra le altre cose, Iljinskij partecipò alle prime rappresentazioni di Mistero buffo (1921) e La cimice (1929) del grande poeta.

Nato a Mosca nel 1901, Iljinskij cominciò la sua carriera scenica giovanissimo, fino ad approdare appunto, nella compagnia di Mejerhold. Con il grande regista interpretò alcuni degli spettacoli più importanti di quella stagione, passando con disinvoltura dal repertorio in lingua russa (Ostrovskij, Griboedov, ma anche Gogol, nel cui *Il naso* interpretò la parte di Chlestakov), a quello straniero. Le sue interpretazioni rimasero memorabili per la loro potente e genuina comicità. Iljinskij, infatti, ispirandosi anche al grande Mikhail Cecov, elaborò una sua tecnica comica particolarissima. Aiutato dai preziosi consigli di Mejerhold e da quelli dell'amico Majakovskij, Iljinskij mescolò le più moderne tendenze di quell'epoca all'antica tradizione del clown e degli attori di un miscuglio di biomeccanica e vecchio varietà. Ma seguì con attenzione (come spesso ripeteva) anche l'evoluzione del cinema comico occidentale. Del resto, sempre in quegli anni, fu assai ricca pure la sua attività cinematografica, specie nell'epoca del muto.

La caduta di Mejerhold e dell'avanguardia provocò in Iljinskij un profondo mutamento, dal momento che la sua attività era legata ad una continua ricerca. In seguito riuscì a non compromettere la sua integrità d'attore, seppur impegnato — per lo più — in commedie e spettacoli piuttosto banali. Proprio in quell'epoca, comunque, le sue prove migliori si offrirono in pagine di autori classici. Ma lo riscoprì il cinema, e ancora una volta attraverso la sua comicità. Fu interprete fra l'altro, anche di *Volga-Volga* del 1939. Nel 1949 poi, venne nominato artista nazionale dell'Unione Sovietica.

Malgrado l'età e la semicécità, aggravatasi proprio in questi ultimi anni, Iljinskij aveva continuato a recitare con grande successo a Mosca. Fra le sue interpretazioni più recenti, infatti, vanno ricordate almeno quella di Leone Tolstoj nella biografia teatrale del grande scrittore, e quella del vecchio servo in un'edizione del giardino dei ciliegi di Cecov da lui stesso diretta.

Si tratta, insomma, non soltanto di un grande attore, ma anche dell'ultimo testimone di un'epoca fondamentale del teatro mondiale. Il suo nome resta legato alla stagione della grande avanguardia, chiusa finalmente diversi decenni or sono, ma ancora ben viva (e in buona parte assimilata) su molti palcoscenici europei. Lo stesso grande successo ottenuto in Francia, in questi ultimi anni da Iljinskij, infatti, sta a dimostrare quanto parte del nostro teatro sia debitrice nei confronti di quel mondo.

Igor Iljinskij

La Martines da «Fantastico» a «Coppèlia»

Baudo o Balanchine? Questo è il problema

TORINO — Alessandra Martines, una delle due soubrette del trascorso Fantastico, balla il ruolo di protagonista in una Coppèlia allestita dalla Compagnia di danza Teatro di Torino (tre recite al fianco di Jean-Pierre Martal, al Teatro Masasua e altre in Piemonte). Poi, farà un film, ma non ha ancora deciso quale, del tre che le hanno offerto. Non solo. Forse la Martines tornerà in televisione, forse ballerà ancora in teatro, reciterà, canterà. E tutto questo, come si potrà immaginare, in virtù di un diritto televisivo, di una popolarità capillare, effettivamente sudata (perché danzare in tivù è spesso massacrante) ma anche per reale bravura.

Alta, filiforme, con un fisico effettivamente da ballerina e specificamente da ballerina balanchiniana, Alessandra Martines sembra molto a casa che in televisione spesso, troppo spesso, spaccia per danza quello che danza non è. «In tivù», dice, tutti credono che sia meglio sculettare e mostrare le gambe. Molti sono fermamente convinti che danza sia una mossetta in più. Invece, non è così. Infatti, nel mese di Fantastico ho sofferto molto. Primo perché notavo che a me si preferiva continuamente la mia compagna, Lorella Cuccarini. E inoltre perché mi pare che poche persone, comunque nessun giornalista, si sia accorto che il mio lavoro era molto diverso. Sono molto amica di Lorella e lo voglio bene. È un'ottima soubrette, ma non è una vera ballerina. Io, invece, mi preparo alla sbarra e lavoro da ballerina.

— Forse, però, il primo problema della tivù non sono i ballerini, ma i coreografi. Non trova che le coreografie televisive nei vari stadi siano piatte, sempre uguali, talvolta insignificanti?

«Sono d'accordo. Con qualche eccezione. Per esempio, Gino Landi, il coreografo di Fantastico 7, mi ha seguito molto e con lui ho lavorato bene. Insieme, abbiamo cercato di dare ad ogni frammento di danza sulle colonne sonore di molti, celebri film, qualcosa di teatrale, di espressivo, di tecnico. Tongo a dire che il mio curriculum è da ballerina e che ho danzato, a Zurigo, per George Balanchine».

— D'accordo, ma Balanchine, uomo raffinato, e schizzinoso, difficilmente avrebbe consigliato a una sua ballerina di adattarsi alla mancanza di buon gusto, anche verbale, di molti varietà televisivi. Come mai lei ha accettato questo compromesso?

«Ho iniziato a danzare in tivù per puro caso, a Pronto Raffaella. Mi ci aveva portata Majla Piliszeckaja, la grande stella sovietica, che allora era direttrice del Balletto dell'Opera di Roma. Da Pronto Raffaella sono passata a Pronto chi gioca dove ogni giorno presentavo piccoli pezzi del repertorio classico e ho ballato anche con Vladimir Derevianko. Infine, Fantastico. Perché l'ho fatto? A 23 anni si devono fare molte esperienze per poi decidere davvero quello che si vuole».

— Per diventare danzatori, classici o moderni, non importa, serve però soprattutto un'esperienza ballare. Possibilmente con veri coreografi e in veri balletti. Non le sembra che il mestiere di ballerina le stia scivolando di mano?

«Non so se danzare sia la mia unica aspirazione nella vita. Però danzo da quando ero molto piccola. Ho fatto qualche anno di scuola, all'Onra di Parigi. Poi a 15 anni sono andata

a perfezionarmi a New York. Ho danzato nel Chicago Ballet e quindi nella compagnia balanchiniana di Zurigo. Sono rientrata in Italia per ricongiungermi alla mia famiglia e per danzare a Roma. Sono entrata nel Corpo di Ballo dell'Opera solo perché c'era Majla Piliszeckaja».

— Però lei ha fatto anche un'audizione per entrare nella compagnia di ballo del Teatro alla Scala. Ed è stata rifiutata. Come mai?

«Veramente ho fatto due selezioni alla Scala. La prima volta sono stata accettata, ma ho rinunciato per danzare in tivù. La seconda non sono stata ammessa inesplicitamente».

— Danzare in tivù è non solo danzare a quanto pare — conferisce una sicurezza di sé piuttosto antipatica che forse, talvolta, andrebbe almeno mediata. Non crede?

«Personalmente, non mi sono montata la testa visto che torno in teatro a danzare Coppèlia e tra l'altro con una compagnia che non mi paga da diva. O come venivo pagata in tivù».

— Lei si crede diva?

«Il mio sogno è cercare di far bene il mio lavoro. E mostrare delle buone interpretazioni al pubblico».

— Non le pare che per affrontare un balletto di serata un balletto di repertorio come «Coppèlia» serva una lunga preparazione e almeno una continuità di impegno?

«Coppèlia mi è sembrato sia da quando me l'hanno proposto quest'estate un balletto da tentare comunque. Ho sempre danzato ruoli drammatici o di danza pura. Questa parte invece, è allegra birichina».



Alessandra Martines farà «Coppèlia» a Torino

Ma Efros non fu solo un successore

Per molti spettatori occidentali, la figura teatrale di Anatolij Efros, il sessantunenne regista sovietico scomparso qualche giorno fa, resta legata alla successione nella direzione del Teatro La Taganka di Mosca al disidente Jurij Ljubimov, che da allora (era il 1984) vive e lavora in Occidente, non senza aver però dichiarato di fronte ai nuovi segni di liberalizzazione della cultura sovietica, la sua disponibilità a ritornare in patria.

In realtà Efros è stato ben altro nel panorama del teatro russo se ne accorgeranno anche gli spettatori di Parigi e di Milano dove al Théâtre de l'Europe e in occasione dei festeggiamenti per il quarantennale del Piccolo, due regie firmate da Efros per la Taganka — *Il giardino dei ciliegi* di Cecov e *I Bassifondi* di Gorkij — saranno viste anche da una larga fetta di pubblico occidentale.

Prima di giungere alla Taganka, infatti, Efros aveva percorso un lungo itinerario culturale e teatrale era stato un notevole critico e saggista, aveva diretto il Maliy Bronni, si era formato al mitico Teatro dell'Arte fondato da Stanislavskij. Ma al metodo del maestro riconosciuto non aveva prestato una acritica adesione tutta la sua produzione di teorico e di regista, del resto, è stata tesa alla verifica di ciò che oggi Stanislavskij può significare ancora per noi.

un regista, un uomo di teatro si rivela essenzialmente negli spettacoli che fa quelli di Efros rispondevano nella scelta a un indubbio criterio di eclettismo (o di curiosità?) culturale che lo spingeva a mescolare la drammaturgia contemporanea, da Bulgakov e Arbuzov, al prediletto Cecov a Shakespeare, a Gorkij e a Gogol senza dimenticare neppure Tennessee Williams. Ma anche in questo eclettismo aveva modo di sviluppare una sua unitaria visione della scena perché al di là della diversità delle scelte stilistiche — ma trombonesche — era sempre viva la sua attenzione per l'autore per la parola, per il modo in cui essa veniva detta.

Non è un caso, dunque, che gran parte del suo lavoro ruotasse attorno al grande problema dell'interpretazione in questo essenzialmente, stava la sua «fedeltà» a Stanislavskij. Ma era anche un uomo pratico Efros, e infatti si cercerebbe nelle sue riflessioni una speculazione sterile, fine a se stessa. Basta sfogliare il suo libro di memorie *Spettacolo amore mio*, scritto come un giornale di bordo con notazioni fitte fitte e brevi riflessioni sul lavoro dell'attore, analisi dei propri spettacoli un brevuario vissuto a diretto contatto con le necessità della scena alla quale sempre deve sottostare ogni illuminazione registica.

Persuasivo tuttavia che la verità della scena non fosse un concetto statico, Efros qui ribadisce la inesatta necessità della ricerca, dell'esitazione, accettando di apparire anche detestabile per questo. «Era contrario, dunque, all'eclettismo che fosse solo cliché, contro il conformismo nella visione dei personaggi, contro la pedesca applicazione dell'estetica brechtiana sulla scena russa. Proprio in questo non cessava mai di suggerire all'attore la necessità di un'etica, di una tensione spirituale che gli imponesse, di fronte al lavoro, uno sforzo di riflessione e di cultura, non dimenticando, perciò, ma adeguando ai tempi la grande matrice morale che aveva guidato tutta la vita del suo maestro Stanislavskij».

Sono questi alcuni dei motivi che, sommati alla qualità di una ricerca che ha il solo torto di non essere conosciuta dagli spettatori occidentali, ci spingono a sfatare la leggenda negativa di Efros come del regista che ha preso il posto di Ljubimov. Certo, regista lo è stato davvero, uno dei pochi che ha cercato di superare il formalismo della scena russa perché era persuaso che i grandi registi fossero pochi. Come i grandi poeti, del resto.

Sauro Borelli

Maia Grazia Gregori

Editori Riuniti Riviste

Tutti coloro che si abbonano o rinnovano l'abbonamento entro e non oltre il 31 gennaio 1987 potranno acquistare i libri del catalogo Editori Riuniti con lo sconto del 20% (contributo fisso alle spese di spedizione L. 2.000) Il listino con la cedola di ordinazione preimpressa verrà inviato a tutti gli abbonati del 1986. I nuovi abbonati potranno richiederlo scrivendo a Editori Riuniti Riviste Via Serchio 9/11 00198 Roma. L'offerta è valida solo per l'Italia fino al 31 marzo 1987.

politica ed economia fondata nel 1957 diretta da E. Peglio (direttore), A. Accornero S. Andriani, M. Merlini (supplementi)	riforma della scuola fondata nel 1955 da Dina Bertoni Jovine e Lucio Lombardo Radice diretta da T. De Mauro C. Bernardini, A. Oliverio	critica marxista fondata nel 1963 diretta da A. Zanardo	donne e politica fondata nel 1959 diretta da L. Turco	democrazia e diritto fondata nel 1960 diretta da P. Barcellona (direttore), G. Barone F. Bassanini, M. Bruti G. Ferrara, G. Pasquino S. Severo, C. Vacca	studi storici fondata nel 1959 diretta da F. Barbagnolo (direttore), G. Barone R. Comba, G. Donga A. Guarnina, L. Mangoni I. Recupero trimestrale	nuova rivista internazionale fondata nel 1958 diretta da B. Bernardini
mensile abbonamento annuo L. 36.000 (estero L. 50.000)	mensile abbonamento annuo L. 32.000 (estero L. 50.000)	bimestrale abbonamento annuo L. 18.000 (estero L. 44.000)	bimestrale abbonamento annuo L. 18.000 (estero L. 21.000)	bimestrale abbonamento annuo L. 32.000 (estero L. 44.000)	trimestrale abbonamento annuo L. 32.000 (estero L. 44.000)	mensile abbonamento annuo L. 38.000 (estero L. 52.000)

ritagliare e spedire a Editori Riuniti Riviste Via Serchio 9/11 00198 Roma