

# Al Festival di Torino film inediti che raccontano una stagione straordinaria Urss 1960, la prevalenza del poeta

«Nel duelli vincono sempre i cretini, ma verrà il giorno in cui vinceranno i poeti». Citiamo a memoria, ma è questo il senso di una poesia di Bella Achmadulina che riassume perfettamente la splendida retrospettiva sul cinema sovietico degli anni Sessanta, andata in scena al festival «Cinema giovani» di Torino. La rassegna e il catalogo, edito da Ubilibri, erano a cura di Giovanni Butafava

DAL NOSTRO INVIATO  
ALBERTO CRESPI

TORINO I «poeti» di cui parla Bella Achmadulina sono Puskin e Lermontov, uccisi in duello da «cretini» di cui si è persa la memoria. Quando si parla di cinema, di Urss, di anni Sessanta, la poesia diventa doppiamente simbolica. Primo motivo. Bella Achmadulina nella recitativa in un film la cui storia va brevemente raccontata. Ho pentanti di Marlen Chuciov (1962), considerato il film-chiave di quel decennio, doveva chiamarsi *Bastione* (da un quartiere di Mosca) e comprendere un eccezionale documento, una serata di poesia al Politecnico di Mosca in cui si esibiva tutta la generazione di poeti allora giovanissimi (oltre alla Achmadulina, Evtusenko, Voznesenskij, Rozdenvenskij, Okudzava). Quel 20 minuti di poesia, insieme ad altre sequenze, vennero tagliati perché il film non piacesse a Kruščiov in persona. Oggi Chuciov (che sta ripresentando l'antico montaggio di *Ho vent'anni*, forse con il vecchio titolo) li ha regalati al festival di Torino.

Secondo motivo: la retrospettiva si è chiusa con un altro restaurato d'epoca, la copia completa di *Andrij Rubljov*: 205 minuti, quasi tre ore e mezzo di cinema sovranano, senza i tagli che allora la censura impose al film definito «lungo» e «crudele». Ecco, Andrej Tarkovskij è un altro poeta che è uscito sconfitto dal duello con la morte, ma nel suo caso Bella Achmadulina aveva ragione: i cretini passano, i poeti restano.

Anni Sessanta, Urss. Un de-



Un'inquadratura del film di Georgij Danilija «A zozzo per Mosca» (1964) presentato al festival «Cinema giovani» di Torino

te di Aleksej Saltykov (1964), o trasformando la retorica degli «entusiasti», dei piani quinquennali e del record di produzione in una sorta di balletto molto anni Venti (*Amanti tempo!* di Michail Svejzer, 1966). A volte, sconvolgendo. Seguendo due vie fondamentali. La prima è il cosiddetto «cinema di poesia». Che nasce con Tarkovskij, con *L'infanzia di Ivan* (1962), ma che di fatto esplose come una bomba grazie soprattutto ad un altro autore, Sergej Paradzjanov, di cui a Torino si è finalmente rivisto *La cattedrale di vetro* (1968), una fiammeggiante fiaba ucraina che pure, nel suo vaghissimo rispetto di una parvenza di trama, appare «solo» come una preparazione ai deliri puramente visivi di *Sajati Nova* (1969), altrimenti noto come *Il colore del melograno*.

La seconda è la trasformazione del realismo, da socialista in quotidiano. È la via meno audace, ma più fruttifera. Ed è la più vicina alla Nouvelle Vague francese, alla sua teoria

secondo la quale le storie di tutti noi, di me, di te, dei nostri amici possono diventare cinema. Che altro sono film come *A zozzo per Mosca* di Georgij Danilija (1964) o, su un versante drammatico, *Pioggia di luglio* di Marlen Chuciov (1967)? Con quegli immagini rubate per le vie di Mosca, con quelle strutture narrative apparentemente randagie, con quegli attori (tra cui, nel film di Danilija, un adolescente Nikita Michalkov) così bravi da sembrare spontanei pur utilizzando una tecnica sovrana.

Ma non ci sono solo le strade di Mosca, o quelle degli Altai dove viaggia il camion di Leonid Kuravlev (che attore stupendo!) in *Coal vive un uomo*, altro folgorante esordio (nel 1964) del grande regista-scrittore siberiano Vasilij Suratin. Il tono quotidiano va all'indietro nel tempo, investe l'epoca. Così nel citato *Nel fuoco non c'è guado* la guerra civile diventa un'odissea fangosa e violenta, e anche la grande guerra patriottica, la

lotta contro i nazisti vengono spogliate da ogni retorica. Accade nel recupero forse più straordinario della retrospettiva, un film bielorusso del 1967, *Io vengo dall'infanzia*, diretto dallo sconosciuto (in Occidente...) Viktor Turov. La guerra vista dai bambini, ma senza la poesia mistica di Tarkovskij: una guerra sporca, senza speranza, un film girato con stile barocco (piani-sequenza ubriacanti alla Janco), una rivelazione.

Oggi che in Urss ritorna il cinema dei «panni sporchi», e qualche moderno burocrate avrebbe i suoi perfidi motivi per riparare di «culturame», la breve stagione 1957-1968 verrà sicuramente riletta alla luce della *perestrojka* degli anni Ottanta. Forse si stabiliranno continuità, legami. Una cosa è certa: le «nuove ondate» degli anni Sessanta furono prima di tutto «prese di potere» da parte degli autori, dei cineasti, con esiti positivi in Francia, negativi ad esempio in Inghilterra e Cecoslovacchia dove Free Cinema e Nova Vlna furono respinti dalle istituzioni. Allora si può giungere a una doppia conclusione. Primo: oggi, gli autori sovietici il potere, se lo sono preso, a capo dell'Unione dei cineasti c'è proprio uno di quei *Sestadesantnik*, uomini degli anni Sessanta, che Torino ha omaggiato, Elem Klimov. Secondo: allora la presa del potere non riuscì, ma anche perché in Urss, quando si parla di cinema, non si parla mai solo di cinema. C'era in quegli anni (come oggi, d'altronde) una lotta politica di cui il cinema era solo una fetta piccola, pur quanto rilevante. Gli obiettivi polemici del cinema erano altri, i cinasti lo sapevano, e il dispetto kruščioviano durò troppo poco per sostenerli. Obiettivi altri, certo, non solo il «cinema di papà» dei cineasti della Nouvelle Vague. Perché, altrimenti, di chi credete che parli Innotentij Smoktunovskij nella sua celeberrima «vita» sui cretini in *Nove giorni di un anno?* Citando quel magistrale film di Michail Romm, oggi tanto attuale (è la storia

## Sono un attore, ora vi dico tutti i miei diritti

ANTONELLA MARRONE

ROMA. È passata molta acqua sotto i ponti da quando, nel XVII secolo, gli attori dovevano giustificare e difendere la loro presenza nella società. Eppure ancora oggi - in particolare in un convegno svoltosi al Centro Teatro Ateneo, Università La Sapienza - gli attori parlano di loro, non tanto per difendere una posizione sociale, quanto per chiarire a loro stessi e agli altri quale sia il giusto ruolo, in un mondo dello spettacolo che sta emarginando sempre di più la cultura, di quella figura di attore serio, professionista, mediatore culturale, appunto.

Il convegno, dal titolo *Attori in cerca di personaggio*, è stato organizzato dal sindacato attori della Fila Cgil che raccoglie milleducento iscritti in tutta Italia, ma le presenze non sono state all'altezza delle aspettative (la stagione in pieno svolgimento non ha consentito a molti di poter arrivare a Roma). Gli intervenuti hanno attraversato in lungo e in largo i problemi di una professione che rischia ogni giorno di approfondire nel pressappochismo, nell'individualismo e in una logica mercantile che premia non tanto i meriti reali, quanto le occasioni produttive. Insomma: la condizione degli attori è ovunque precaria, sia che essi operino nel teatro, nel cinema o in televisione.

I pessimisti, che hanno lamentato la morte del teatro e la fine di un pubblico attivo e pensante, e i combattivi, che ricordando battaglie vecchie di oltre dieci anni, a fine convegno hanno sfilato una «Carta dei diritti dell'attore» in cui si enunciano i nodi del problema. Al primo posto c'è, ovviamente, il diritto al lavoro e alla massima occupazione. Ciò comporta una legislazione di sostegno alla produzione italiana ed europea che preveda delle garanzie di impiego per l'attore italiano. C'è poi il diritto alla professionalità, tanto importantissimo, che

accende la miccia sotto la proliferazione incontrollata di scuole e scuiolette di recitazione, mentre sarebbe il caso che a livello istituzionale si creassero delle scuole statali controllate nell'insegnamento. Di conseguenza, si afferma sulla Carta, anche l'Ufficio speciale del collocamento dovrebbe essere riformato (la specialità sembra consistere, fino ad oggi, nel fatto che chiunque voglia può iscriversi al Collocamento corse attore).

Al marasma professionale, dunque, si aggiunge anche il marasma giuridico. L'attore, lamentano gli interessati, è l'unico lavoratore che pur essendo costantemente «precaro», sempre subordinato nel lavoro, è considerato autonomo. Ciò vuol dire che i prelievi fiscali a cui va soggetto sono assolutamente falsati da una norma giuridica non equa nel caso di questo mestiere. Direttamente collegato a ciò nella Carta c'è il nodo Enpial. La marcata riforma dell'Ente assistenziale rischia di far saltare il sistema pensionistico della categoria. Mentre il diritto al contratto collettivo in tutti i settori di produzione (cinema, televisione, teatro, doppiaggio, pubblicità) e quello all'integrità dell'interpretazione e al riconoscimento degli utili nel caso di riutilizzazione registrata, regolano un po' i rapporti, ormai strettissimi, con la televisione.

Infine, gli ultimi due enunciati riguardano questioni generali di politica culturale, come il diritto ad un assetto legislativo per tutti i settori dello spettacolo e delle comunicazioni di massa (La cosiddetta *Legge media* è ormai diventata nonna in attesa di una riforma che contempra i diversi ambiti dello spettacolo) e il diritto alla programmazione delle attività televisive con valorizzazione della qualità, della drammaturgia tradizionale e di un ricambio generazionale adeguato.

## Primecine. Esce «La casa dei giochi», una divertente commedia «nera» scritta e diretta dal drammaturgo David Mamet

# Il «bidone», che arte sublime!

La casa dei giochi  
Regia: David Mamet. Sceneggiatura: David Mamet, Jonathan Katz. Fotografia: Juan Ruiz Anchia. Musica: Alaric Jans. Interpreti: Lindsay Crouse, Joe Mantegna, Mike Nussbaum, Lila Skala. Usa, 1987. Roma, Eden

La casa dei giochi costituisce l'esordio come cineasta del già noto, consacrato commediografo americano David Mamet. A Venezia '87, l'altro, lo stesso Mamet figurava in cartellone, oltre che per questa tutta sua *Casa dei giochi* quale sceneggiatore di lusso degli *Innocenti* di De Palma. È vero che, fino ad ora, la fama più solida del drammaturgo americano riposa sicuramente sulle sue cose appunto teatrali che non sulle sue nuove sortite cinematografiche. È un fatto, però, che già al suo primo ci-

mento con la cinepresa David Mamet abbia colto per gran parte il bersaglio grosso, proprio con *La casa dei giochi*.

Va detto, inoltre, che questa felice «opera prima» mutua formalmente non in parte i modi e i temi ricorrenti nei lavori teatrali più celebri di Mamet. Parliamo cioè di *Glengarry Glen Ross*, *American Buffalo*, già portati anche sulle scene italiane con buon esito da Luca Barbareschi. D'altronde, qualche utile frequentazione del mondo cinematografico (*Il postino suona sempre due volte*, *Il verdetto*) ha fornito al noto teatrale strumenti e nozioni certo preziosi per mettere a punto poi calibratamente motivi e suggestioni spettacolari della *Casa dei giochi*.

Precisati, dunque, i modi, le scelte del particolare mondo creativo di David Mamet, resta da dire del valore di un film come *La casa dei giochi*.

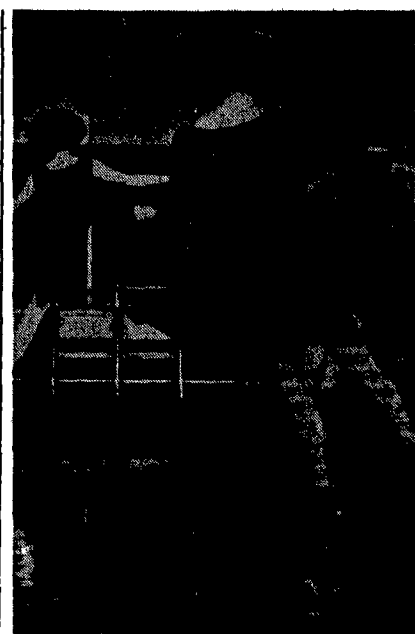
In breve, si tratta di una sfida intrecciata e, presto, inestricabile, dove ciò che al principio sembrava chiaro, definito, si tramuta, passo passo, giusto nel suo specularlo contrario. E dove, altresì, regola e trasgressione, legalità e sottomondo criminale vengono pian piano a mischiarsi, fino a prospettare ambienti e personaggi infidi, oblique trasparenze, da cui non si sa mai bene se quel che si dice, che si fa sia vero in assoluto o sia piuttosto una sapiente mistificazione. Insomma, macchinista e strumentazione che animano, sorreggono *La casa dei giochi* appaiono ancora e sempre di derivazione marcatamente teatrale. Anche se poi ciò che diviene lo sviluppo effettuale del plot tradizionale palese subito un tocco e delle linee nette ed esclusivamente cinematografiche.

Dunque, Margaret Ford, psichiatra indaffarata e di si-

cura prestigio, è risucchiata, suo malgrado, da un paziente sovraccariato quanto bugiardo in uno agghiame mondo popolato di piccoli malfattori, di «bidonisti» e cani sciolti di ogni risma. Forte del suo supposto equilibrio mentale, resoluta a contrastare le miltierie di delinquenti di mezza tacca, soprattutto convinta di sovrastare, col proprio intuito, le meschine sporcizie dei suoi antagonisti e, in specie, dell'altane, cordiale Mike, la donna cade puntualmente nei trabocchetti escogitati con allegro cinismo dalla congrua dei malfattori. Non escluso quello, penosissimo, di una rovinosa, per lei, *rose story* con lo stesso «bel tenebroso» Mike. Va a finire, poi, che la dottoressa si prenderà a sua volta una puntigliosa rivaia su colui e coloro che l'hanno imbrogliata e offesa. Ma si tratta di un riascurimento appena virtuale. Nella sostanza, cioè nel-

la realtà, nella vita d'ogni giorno, sembra suggerire David Mamet, succede certo di peggio.

A rendere credibile, convincente l'irritico di questa favoletta morale tutta attuale contribuiscono fondamentalmente i dialoghi sempre smaglianti di questa «commedia degli equivoci» aggiornata alla più torva drammaticità delle odierne metropoli americane. Il film è stato girato infatti per intero nella degradata, tetra Seattle. Ma a restituire appieno il sottile gioco delle psicologie, dei contrastanti stati d'animo sopperiscono, per altro, esemplarmente Lindsay Crouse, moglie e assistita collaboratrice dello stesso Mamet, e Joe Mantegna, un teatrale, di razza e un attore di solido, raffinato mestiere. In definitiva, *La casa dei giochi* regala nell'insieme uno spettacolo originale e un intrattenimento permeato di scintillante umorismo. Che volere di più? □ S.B.



Un momento dell'esibizione del gruppo «Rosas» a Milano

## Il balletto Bela Bartók in una piroetta

MARINELLA QUATTERINI

MILANO. Anne Teresa De Keersmaeker, Fumiyo Ikeda, Nadine Garase, Roxane Huilmann, Johanne Saunier, Michèle Anne De Mey, le Rosas, sono bravissime. Di una bravura assoluta, proterva, virtuosa. E perciò irritante. Sanno reggere uno spettacolo, per esempio il bianco e nero *Bartók Annenbergen*, a furia di millimetriche, continue piroette. Di giri intrapresi senza mai sgarrare da un respiro: come dervisci impazziti o furibondi.

Le Rosas sanno saltare incessantemente, camminare con le mani a terra e le gambe all'insù. Non si percuotono, ma picchiano i piedi per terra all'unisono con una durezza e una rabbia commoventi. Così, disperando le energie sino allo stremo delle forze, E fanno gesti sempre molto espliciti: ci portano un dito al mento, accavallano le gambe, si rassettano le gonne come alla fine di *Elena's Aria*, quando conducono un colloquio gestuale con una nota sonata mozartiana nel tentativo di dimostrare le loro *défaillances*: piccole debolezze, vibranti incertezze femminili che invece per il modo in cui vengono presentate, anzi ostentate, sono un'ulteriore prova di compiacimento.

Il loro mondo, soprattutto quello della loro coreografia Anne Teresa De Keersmaeker, ha cupi contorni fiamminghi e calvinisti. C'è in esso una fede cieca nell'ideologia del disastro. Una rabbia giovanile senza ombra di dubbi e senza un filo di ironia che fortunatamente si attenua e con ottimi risultati, in *Bartók Annenbergen*. Anche perché qui la coreografia parte da un testo musicale molto preciso, il *Quarto Quartetto* (1928) di Bela Bartók che le consente addirittura di spaziare almeno un pochino nell'opera, nel segno artistico, persino nella vita del grande compositore ungherese e etnomusicologo (e qui ci sono filastrocche popolari), noto per il suo impegno politico e sociale.

Quando la musica di Bartók

esplosione nello spettacolo la sedia dai contorni chiari, le sedie alle pareti, le latte posate a terra e talvolta illuminate dal di dentro, perfino le figure delle interpreti tutte e quattro in nero, acquistano un'altra dimensione. Escono dalla soffocante chiusura che anche i testi recitati con improbabile convinzione (da *Marat-Sade* di Peter Weiss a *Lenz* di Büchner) tendono a proporre. E spingono la fantasia. Un'immaginazione trasfiguratrice che la De Keersmaeker a partire dal limido e ancora bellissimo *Fase*, attraverso il «manifesto» *Rosas Dans Rosas* ha voluto dirimere verso l'autorappresentazione di un gruppo di graziose, infantili fanciulle piccate, intingonate da un peso esistenziale che probabilmente in Belgio (la nuova danza è fortunatamente assai provinciale) opprime qualsiasi leggerezza dell'essere.

Per raggiungere questa autorappresentazione volitiva, Anne Teresa fa uso di un linguaggio ridotto al minimo necessario. Da una parte il ripetitivo-ossessivo ritaggio minimalista, dall'altra tutto il corollario dei *clichés* del teatrodanza: la mano che passa tra i capelli, le scarpe col tacco a spillo dalle quali scendono o salire e le sedie sulle quali rotolano o accaniscono che ormai appartengono al comportamento coreografico retorico della nuova danza quanto le piccole *batterre* e i sospiri romantici appartenessero al balletto ottocentesco.

In mezzo a questi due poli che continuamente si scontrano, Anne Teresa De Keersmaeker va cercando qualcosa di nuovo. Che non emerge in *Elena's Aria*, deboli tracce di passaggio del 1985. De Keersmaeker cerca una maggiore complessità. E a ragione. Ma nonostante le sedie, le arie napoletane di Caruso e quelle di un ventilatore gigantesco, le fanciulle di *Elena's Aria* ci raccontano insistentemente solo una fobia di crescere. E vista la loro bravura non è gran cosa.



Wim Wenders ha curato per i «Cahiers» un numero speciale

## I quattrocento colpi dei «Cahiers»

Et voilà les quat' cents coups. Si potrebbe salutare così, con un trasparente richiamo al primo Truffaut (a suo tempo, diretta parte in causa sull'argomento), il ragguardevole traguardo toccato, proprio col numero dell'ottobre '87, dai prestigiosi *Cahiers du cinéma*, fondati nel '51 da quel «padre nobile» che fu, per molti aspetti, André Bazin. È noto che, oltre a fornire sistematica trattazione delle cose cinematografiche in senso specificamente democratico, lo stesso studioso francese propiziò e teorizzò, giusto attraverso i *Cahiers*, quella che fu detta poi *politique des auteurs*.

Una strategia esegetica, questa, in forza della quale si venne presto a instaurare nell'accidentata, ambigua contrada della «settima arte» un netto discrimine tra linguaggio e tematiche praticati di volta in volta, e reversibilmente, da vecchi e nuovi cineasti, da maestri consacrati e da

Quattrocento, e ben portati. Non sono gli anni, ma i numeri della prestigiosa rivista francese *Cahiers du cinéma* fondata nel '51 da André Bazin. Per festeggiare il lieto evento, i *Cahiers* hanno mandato alle stampe un numero speciale, nel quale Wim Wenders ha curato una sorta di cata-

logo dei «film mai fatti» ma progettati da una serie di grandi registi, da Fellini ad Antonioni... E, un modo diverso per solennizzare una storia intensa e culturalmente importante, una avventura editoriale alla quale hanno contribuito cineasti del calibro di Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol.

davvero impareggiabile. Mobilitandosi per tempo, la rivista ha «delegato» a Wim Wenders l'impegnativo compito di curare una sorta di «cahier» parallelo a quello di forma e di contenuti usuali. Cioè, un fascicolo interamente riservato al cinema rimasto «nel limbo», a tutti quei film «non nati» che, pure, esclusi di valore - non escluso lo stesso Wenders - ambirono e ambiscono di realizzare, vanamente, da una vita.

Ricordare qui il fantasmatico progetto di Fellini sull'infelice Mastoma o l'altrettanto aleatorio «sogno nel cassetto» di Antonioni con *Tecnica dolce* significa soltanto intravedere la punta di un iceberg di imprese, desideri, voglie inappagate dell'intero, sconfinato «universo cinema». Ci pare giusto che il quattrocentesimo «cahier» solennizzi così la propria storia. È un segno di irriducibile speranza. Verso l'incipiente *Duemila*. E, ancora e sempre, verso il cinema *tout court*.

esordienti di talento. Furono questi, anzi, il momento e il motivo di innescò dell'ormai favolosa, favoleggiata *nouvelle vague* che ebbe tra i suoi teorici e *metteurs en scène* - alla lettera - Truffaut e Godard, Rohmer e Chabrol, non a caso già appassionati, anticonformisti critici dei *Cahiers*.

Tale medesima strategia esegetica subì, peraltro, attraverso i successivi decenni e gli epocali, incalzanti rivolgimenti civili-culturali, sviluppi e re-