



Roy Scheider (a sinistra), uno dei sette di «Men's Club»

Primefilm. Esce «Men's Club» Autocoscienza per soli uomini

ALBERTO CRESPI

Men's Club
Regia Peter Medak. Sceneggiatura Leonard Michaels. Interpreti Roy Scheider Harvey Keitel Treat Williams Craig Wasson Stockard Channing Usa, 1986.
Milano: Odeon 7

Tornano di moda (o non sono, forse, mai passati) i film «di gruppo». Uno dei successi di Natale è *Compagni di scuola* di Verdane e ora i medesimi distributori - gli ormai presenti Cecchi Gori - danno un seguito alla fugace comparsa romana (ha resistito pochi giorni) di *Men's Club*, lanciato, a Milano, in una delle sale piccole dell'Odeon Naturalmente, siamo lontani dal revival scolastico di Verdane. *Men's Club* ricorda semmai altri titoli di oltre oceano dal canadesse *Il declino dell'impero americano* a *Qualcuno da amare* (di Henry Jaglom con Orson Welles, anch'esso uscito di recente), fino al più ricco e «hollywoodiano» *Il grande freddo* e al suo prototipo *Il ritorno dei sette di Secaucus* di John Sayles. Lo schema drammaturgico di tutti questi film è semplicissimo: alcuni individui si ritrovano in una situazione chiusa e cominciano a parlare o, più spesso, a strappare. Tra parentesi in quasi tutti i film citati, compreso *Men's Club*, gli individui in questione sono sette. Numero perfetto, che si tratti di nani, sarnali, pistolieri (i magnifici sette) o peccati capitali? Chissà.

Anche in *Men's Club*, dunque, si parla e si strappa. E poiché - come si evince dal titolo - i sette di turno sono uomini, si parla di donne. Vero argomento del film? È il sesso, il rapporto di coppia in tutte le sue possibili varianti più o meno lecite. L'intento dei sette amici (tutti avviati ai quaran-

tanni tutti benestanti) è incontrarsi periodicamente e lanciarsi in quei bei discorsi «fra uomini» liberi e adulti (maie dire che scivolano presto nella tristezza più profonda, e il vero tema del film diventa la mancanza, la nostalgia della donna. Tanto che la festa degenera in baccanale e il rientro della moglie del padrone di casa la interrompe bruscamente. Così, i sei superstiti non trovano di meglio che rifugiarsi in un bordello di lusso dove uno di loro incenerirà addirittura un finto - e patetico - matrimonio con una prostituta dal cuore d'oro. La paranoia monta, ma il finale sembra aperto alla speranza: i sette amici sono rimasti solo in tre, ma fanno *fooling* all'alba, con il sorriso sulle labbra.

Men's Club è un film che inizia come una cosa seria e finisce quasi come una parodia di se stesso. Anche stilisticamente, Peter Medak (un regista che in passato ha centrato almeno due bei film, *La classe dirigente* con Peter O'Toole e il curioso horror *The Changing*) lo padroneggia solo a metà. È bello l'inizio, volutamente claustrofobico, con primi piani e lunghi monologhi che lasciano spazio alla bravura degli attori (e qui, nel gioco di squadra, è Roy Scheider a primeggiare) mentre è sfilacciata, come per stanchezza, la seconda parte. La messinscena della crisi di una generazione, di una classe sociale, di un modello (quello del maschio di successo) regge, paradossalmente, solo finché resta chiusa in sé e si affida non appena Medak tenta di aprire il film, di raccontare i personaggi al di là dei loro discorsi. L'inizio di *Men's Club* sarebbe, da solo, un bellissimo cortometraggio. Peccato che dopo il primo tempo ci sia anche il secondo

Dennis Hopper ha finito di girare «Backtrack» dove interpreta la parte di un gangster in crisi

Un ritorno alla grande dopo gli anni bui della droga e dell'alcol «Sono davvero felice»

Amorevolmente killer

Dennis Hopper controlla una ripresa di «Backtrack» sul video

MICHELE ANSELMI



Niente più alcol e droghe varie (al massimo una «Dieci» Coke), i capelli corti e ben ordinati, un'aria da professionista del cinema che poco si addice al passato di fu-sigliatore del Sogno Americano. Alla bella età di cinquantadue anni, Dennis Hopper sta riscoprendo il gusto del lavoro e del successo. Non solo come attore (in pochi anni ha girato sei film, da *Veiluro blu* a *Colpo vincente* passando per *Non aprire quella porta 2*) ma soprattutto come regista. Come dicono gli americani, è tornato a essere *bankable*, un investimento sicuro sul piano commerciale, e il merito va in buona parte attribuito a *Colors*, il film sulle gang giovanili di Los Angeles che lo ha rilanciato presso i signori di Hollywood.

Forse di questo nuovo credito, Hopper è battuto a capofitto nelle riprese di *Backtrack*, un «noir» atipico che si svolge tra i canyon e le sierre del Nuovo Messico. Ne aveva già parlato alcuni mesi fa a Torino, presentando la mostra di sue fotografie ospitata dalla città piemontese, ma allora il film era ancora in fase di pro-

gettazione. Adesso, dopo quasi otto settimane di lavoro nei territori di una riserva indiana vicino Albuquerque, *Backtrack* è al montaggio e forse lo si vedrà al prossimo Festival di Cannes. Raggiunto nel Nuovo Messico da un giornalista della rivista francese *Première*, Hopper ha raccontato motivi, fatiche e ambizioni di questo poliziesco atipico nato come un omaggio «a quel film di gangster degli anni Quaranta con Humphrey Bogart, violento e romantico insieme».

La storia è semplice e non proprio originale: Anne (Jodie Foster) è la testimone involontaria di un regolamento di conti tra mafiosi. La polizia, incapace di proteggerla fino al processo, le propone di cambiare nome, mettere città in una parola, vita. Lei non si fida e fugge tra i canyon del Nuovo Messico, in una *log cabin* (quelle casette basse, tutte di legno) dove sarà scovata da un killer della mafia (Hopper, ovviamente) di nome Jim. Racconta Hopper, Stelson bianco da cowboy in testa, si va, è 45 automatica sotto l'ascella, dunque, a rifare film den-

tro quel sistema contro il quale mi sono battuto per anni. Tutto ma vero. Dopo il successo mondiale di *Easy Rider*, Hopper girò forse il suo film più bello, *The Last Movie*, titolo davvero premonitore visto che, nonostante il successo di critica a Venezia (1972), non fu mai distribuito nei cinema americani. Da allora in poi, le porte di Hollywood rimasero sigillate decine di sceneggiature rifiutate o nemmeno lette in coincidenza con una vicenda umana sul filo dell'audizione. La cosa migliorata non appena sul finire degli anni Settanta, quando Hopper riuscì a firmare *Out of the Blue*, purtroppo un altro tonfo al botteghino e un altro colpo alla sua immagine di regista.



Un momento dello «Schiaccianoci» allestito da Amodio a Reggio

Danza. Un grande Aterballetto «Schiaccianoci» dei miracoli

Tempi nuovi per l'Aterballetto. La bella versione dello *Schiaccianoci* di Amedeo Amodio è infatti la prima pietra del futuro Centro di danza che l'Ater inaugurerà a Reggio Emilia entro giugno. Prevista anche una compagnia formata da giovanissimi che hanno debuttato nella fiaba di Ciaikovski meravigliosamente vestita dalle scene di Emanuele Luzzati e dalle ombre del teatro Gioco Vita.

MARINELLA QUATTERINI

REGGIO EMILIA. Professionalismo e precisione. Fantasia sferzata e puntuale danza dell'etale Elisabetta Terabust come del leggendario e antocratico Vladimir Derevancko, ma anche di tutto il compatto gruppo dell'Aterballetto che andrebbe citato per intero, da questo *Schiaccianoci* proprio non si poteva pretendere di più.

Amedeo Amodio ha creato uno spettacolo ineccepibile, confermando che la sua personale vena espressiva trova nella ricerca coreografica, o nell'ideazione di nuovi balletti, come dimostrò nella stagione scorsa il suo oscuro *Al limite della notte*, bensì nella composizione di spazi e movimenti scenici dove la danza, seguendo un libretto preciso, ha un suo posto persino non preminente tra altri elementi scenici.

In altri termini Amodio, già autore di un riuscito *Romeo e Giulietta*, si dimostra ora del tutto in grado di formulare un repertorio antico aggiornato e ristrutturato. Mentre la sua bella compagnia è sempre di più l'esempio tangibile di quello che dovrebbe essere un ensemble di balletto sovvenzionato da un ente lirico. Più problematica, e contraddittoria, appare invece la posizione di questo coreografo nell'ambito di un Centro di Danza «italiano» che si vorrebbe ter-

mine al nuovo, ovvero al «distru-

to», al diverso, al poco ovvio. Ma, Carraro docet, le produzioni vanno premiate se sono di successo. E questo *Schiaccianoci* che attira subito senza farci pensare troppo, è tutto da applaudire.

Lo spettacolo comincia come il film *Cabaret*. Ovvero con un maestro di cerimonie (il bravo Giuseppe Calanni) tirato a biacca con cilindro *pa-pillon* e frac nero dalle punte rivolte all'insù che sbucca fuori dal sipario rosso. È lui ad introdurre nel mondo incantato della bambina Clara. La protagonista (Terabust) ci appare per una decina di minuti ingiungibile sul suo letto, accanto al fratello Fritz (Eugenio Buratti), mentre in un *tourbillon* di luci che ballano, di numeri e parole che si compongono e scompongono sopra un cielo tutto nero, appare una data 24 dicembre.

È la vigilia di Natale, come in tutti gli *Schiaccianoci* del mondo. Ma la coppia Luzzati/Amodio risolve intelligentemente la pesantezza del primo atto originale (lo *Schiaccianoci* risale al 1892) dove in genere risagna troppa pantomima, con un getto di invenzione magica a un caleidosco-

pio di scacchi cinesi, una teoria di neri teatrali. Come se ad ogni battito di ciglia, Clara e il suo fratellino cambiassero gli ingredienti di un sogno fatto di balocchi macroscopici, cavalli e birilli giganti, pacchetti misteriosi perché il sogno non finisce mai.

E invece la fiaba procede per il giusto verso solo se Clara e Fritz accettano di incontrare con il loro maestro di cerimonie (il Drosselmayer del mondo degli adulti. Ma anche questi sono visti con occhio deformante). Gli uomini scivolano in questa parata-pastore. Subito dopo il celebre *Valzer di Fiori* viene introdotto da una Fata Confetto meccanica come Coppelia a cui fanno da contorno coppie volanti in diagonale. Per finire, il grande passo a due sulla musica irresistibile eseguita dall'Orchestra «Arturo Toscanini», sotto la guida di David Garforth, è tale e quale all'originale che ci è pervenuto. Questa volta, però, si invidia Elisabetta Terabust per avere accanto a sé un partner tanto aereo e nobile e Derevancko per potersi poggiare su una così squisita bambina.

Due biografie ricordano l'attore e il regista

Gabin e Visconti, due giganti alla corte di Renoir

Jean Gabin e Luchino Visconti non lavorarono mai insieme. Forse non si conoscevano neppure. Però le loro carriere si sfiorarono in qualche modo (negli anni Trenta furono entrambi «allievi» del Maestro Jean Renoir) e i due morirono a distanza di pochi mesi, nel 1976. Ora due libri, *Gabin* di André Brunelin e *I fuochi della passione* di Laurence Schifano, ripercorrono le loro biografie.

SAURO BORELLI

Gabin di André Brunelin (Arsenale editrice, pp. 468, L. 45.000), *I fuochi della passione* di Laurence Schifano (Longanesi, pp. 424, L. 25.000) due personaggi due mitici entri indagati in altrettante, ponderose trattazioni critiche-apologetiche. Gli eroi epomimi evocati nell'uno e nell'altro libro, paleosano subito, nella loro parralela parabola esistenziale-creativa ricomenti ancorché incomunicanti coincidenze cronologiche ed epocali. Nato il primo nel 1904, il secondo nel 1906, si spensero entrambi, a distanza di sei mesi, nello stesso anno, il 1976, lasciando quale appetitivo, memorabile ritaggio, insegnamenti, esperienze formidabili ma non mai di appartenente segno o significato. Basti pensare, ad esempio, all'apprendistato cinematografico di Visconti, negli anni Trenta sul set del film di Jean Renoir *Une partie de* *jeanne* cioè quasi nello stesso periodo in cui Gabin si cimentava, sotto la guida del medesimo Renoir, in opere di eccezionale valore quali *Verso*

la vita e *La grande illusione*. Tutto ciò senza che si ritrovi oggi traccia di una possibile, reciproca frequentazione od anche generica conoscenza tra i due.

Tale constatazione induce, d'immediato riflesso, a ristare tra le singolari circostanze che hanno contraddistinto tanto l'avventura umana congenitamente aristocratica del milanese Visconti quanto la mesinita, scontrosa vicenda professionale del pargino Gabin. Gusto per approdare presto ad ancora più sorprendenti illuminazioni sul conto dell'ormai classico cinema italiano e sul non meno carismatico «mostro sacro» d'oltralpe, l'ascendenza facoltosa, colossale del nobile Visconti viene ripercorsa, rievocata dalla studiosa francese Laurence Schifano con devota, attenta considerazione per le nevure feridamente ideali-affettive di una vita di una vocazione artistica-culturale davvero inimitabili.

Per parte sua, André Brunelin, cinefilo e a lungo collaboratore rispettoso del grande,



Jean Gabin si riposa sul set del film «Le clochard». A destra, Luchino Visconti con Heimit Berger durante le riprese di «Ludwig»

spiglioso Gabin, traccia, ritraccia, attraverso una perlustrazione puntigliosa uno scorcio a dir poco inusuale dei «migliori peggiori» annidati dello stesso attore. Tic, comportamenti d'un uomo d'indole bonaria cordiale e pur tuttavia, sempre inquieto inappagato della sua condizione affiorano qui mettendo in risalto la problematica convivenza nell'animo di Gabin del suo modo di essere attore e

personaggio celebre, popolarissimo in costante contraddizione con l'ostinato grigio risentimento conseguente a sfortunati affari legati alla sua maniacale ossessione della terra del possesso della roba.

Nell'uno e nell'altro libro inoltre, vengono scioniate, con dovizia di dettagli e di aneddoti anche preziosi, le predestinate mete di individui certamente al di fuori della norma per sensibilità e talenti

Così, ognuno per quello che gli compete, tanto Visconti quanto Gabin crescono e si stagliano via via nella progressione narrativa quali figure rappresentative, oltreché del loro tempo tormentato, proprio come artefatti volitivi, irriducibili di una linea esistenziale e, ancor più, d'una opzione per l'arte per il cinema addirittura totalizzante, assolutamente univoca. Anche questo un altro aspetto delle concomitanti vicende di tali e tanti personaggi, senza che tra i due s'instaurasse, neanche per accidentale combinatezza, alcuna convergenza né commercio di sorta.

Diremmo, anzi, che compulsando informalmente l'imponente *Gabin* di Brunelin e la più sofisticata incursione biografica *I fuochi della passione* di Laurence Schifano si trae subitanea e netta, l'impressione che gli esiti cui approdano l'uno e l'altro libro siano indubbiamente divergenti. Non solo, non tanto per le particolari specifiche fisionomie di Visconti e di Gabin ma ancor più per il fatto che, risalendo alle rispettive vicende essen-

