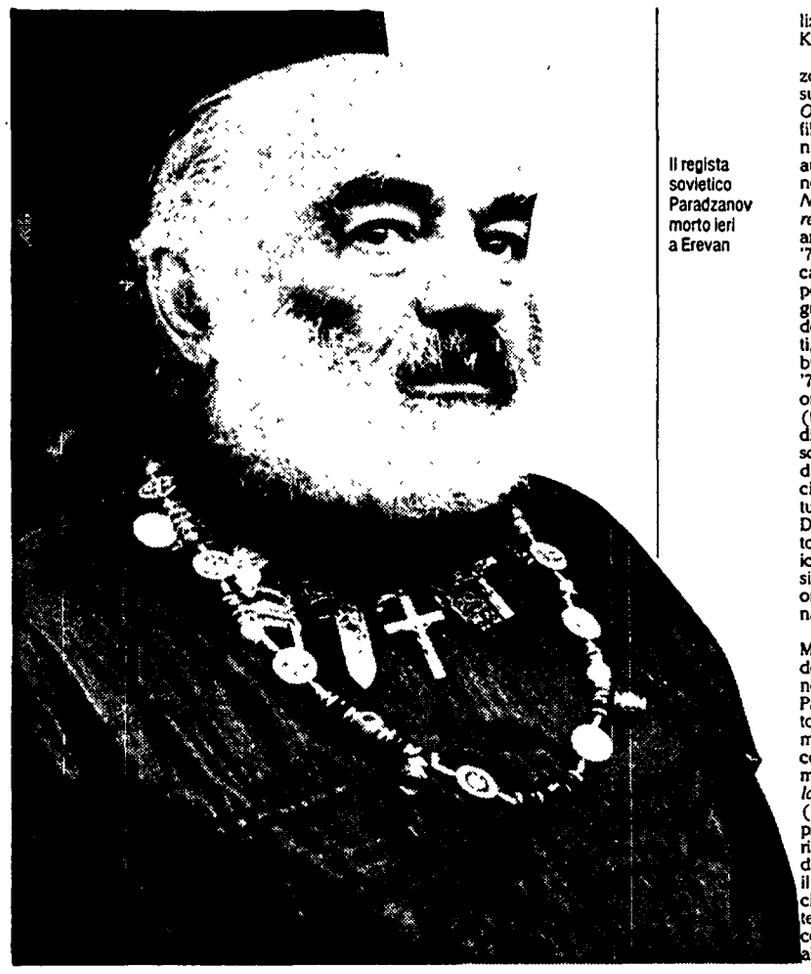
È morto ieri a Erevan all'età di 66 anni uno dei registi più rappresentativi del cinema sovietico del dopoguerra e un fiero oppositore del regime di Breznev

Fu un interprete delle minoranze etniche del suo paese, molto legato alle origini armene e georgiane. Ospite con un suo film al festival di Venezia di due anni fa

La leggenda di Paradzanov

È morto ieri a Erevan, a 66 anni dopo una lunga malattia, Sergej Josifovic Paradzanov, una delle figure più significative del cinema sovietico contemporaneo. Aveva rappresentato il dissenso cinematografico negli anni di Breznev e subito condanne ai lavori forzati. L'annuncio ufficiale della scomparsa è stato dato nel corso della seduta del Soviet supremo dell'Armenia.

ALBERTO CRESPI



Il regista sovietico Paradzanov morto ieri a Erevan

Con Sergej Paradzanov scompare uno degli artisti più personali, più appartati, più misteriosi del cinema, non solo sovietico, del dopoguerra. Solo Tarkovskij, in Urss, era altrettanto unico, ma pur così legato alle sue radici (la cultura russa classica, la religione ortodossa) risultava in qualche modo più vicino, più comprensibile e noi occidentali. Solo Ozu, in un Oriente ancora più lontano (il Giappone), era così ferocemente fedele a se stesso, ma anche nelle sue storie familiari c'era sempre qualcosa di riconoscibile, quel qualcosa che faceva affermare a Wim Wenders «preferirei ubriacarmi per tutta la vita con un personaggio di Ozu, piuttosto che passare un solo minuto in un film hollywoodiano». Geniale come Tarkovskij e come Ozu, perseguitato come loro, Paradzanov ha incarnato, dal cinema dagli anni Sessanta in poi, il Mistero. Nessun occidentale (critico o semplice spettatore, non importa) può affermare sinceramente di avere «capito» i suoi film. Eppure proprio quel mistero, quella totale estraneità, come di film sbarcati dalla luna, li ha resi unici, affascinanti, indimenticabili.

Sergej Josifovic Paradzanov era nato il 9 gennaio del 1924 a Tbilisi, in Georgia, da una famiglia armena e non sempre era stato un genio. Come l'ungherese Miklos Jancso, che solo intorno ai 40 anni sviluppò lo stile personalissimo che lo ha reso un maestro, Paradzanov è stato fino all'inizio degli anni Sessanta un cineasta «normale», quasi di regime, con una lunga serie di titoli (due lungometraggi e vari documentari) perfettamente in linea con la media del cinema sovietico di allora. Ma si sa che, dal '57 in poi, nel cinema dell'Urss si respira aria nuova: esordiscono i Tarkovskij, i Koncialovskij, i Danelija, tutta la generazione che viene definita (dalla parola russa *scestdesjat*, che significa «sessanta») dei «scestdesjatniki». Paradzanov, allora attivo agli studi Dovzenko di Kiev, è arrivato al cinema relativamente tardi, e dopo un curriculum (studente all'istituto di ingegneria di Tbilisi, cantate nel locale conservatorio) del tutto anomalo. Ed è veramente dal nulla (o forse da un passato rimosso, azzerato che sembra arrivare, nel '64, il film che lo rivela: *Le ombre degli avi dimenticati*, tratto da un racconto dello scrittore Kocjubinskij e realizzato sempre negli studi di Kiev.

Cinque anni dopo (nel mezzo c'è solo un documentario su un pittore dell'800, *Akop Ovnatanjan*, e il progetto di un film «urbanistico» su Kiev definito «mistico e soggettivo» dalle autorità) Paradzanov ritorna nel nativo Caucaso per *Sajat Nova* (chiamato anche *Il colore del melograno*), su un poeta armeno vissuto a Tbilisi nel '700. È indiscutibilmente il suo capolavoro. Ma subito dopo per il regista cominciano i guai. Dopo il '68, tutti i «scestdesjatniki» vengono emarginati, negli studi arrivano nuovi burocrati. Il 15 dicembre del '73, con alle spalle una storia ormai lunga di progetti abortiti (tra i quali un film dalle fiabe di Andersen), Paradzanov scrive un famoso telegramma di 340 parole al ministero del cinema in cui denuncia la situazione degli artisti in Urss. Due giorni dopo viene arrestato. Le imputazioni: traffico di icone e di valuta estera, diffusione di malattie veneree, omosessualità. Viene condannato a sei anni di lavori forzati.

Solo a un «mitico» festival di Mosca dell'85, in cui i segnali dell'incipiente perestrojka sono numerosi ed emozionanti, Paradzanov ritorna (al Mercato, senza grande pubblicità, ma vivaddio ufficialmente) con un nuovo film ispirato a miti georgiani, *La leggenda della fortezza di Suram*. Il film (breve, capitoletti, come sempre enigmatico) sembra quasi rimuovere i 15 anni trascorsi da *Sajat Nava* in poi, le accuse, il carcere, la liberazione. Il suo cinema sembra inossidabile al tempo, e si riproduce nei successivi lavori, *Pirosmani* (un altro documentario d'arte su un famoso pittore georgiano) e *Asik Kerib* presentato a Venezia nell'88. Nell'occasione, in una chiacchieratissima conferenza stampa, il regista conferma la propria eccentricità, attacca violentemente la perestrojka e pronuncia un'amara, indimenticabile battuta: «Sono andato in galera sotto Breznev, sono rimasto in galera sotto Andropov e presto andrò in galera sotto Gorbaciov».

Scostante e contraddittorio come personaggio pubblico, Paradzanov resta grandissimo, inimitabile come cineasta. La sua unicità sta tutta nell'essere, al tempo stesso, al di qua e al di là del cinema tradizionale. Per lui lo schermo non è un luogo dove si racconta una storia, ma la cornice dove le immagini si animano, dove la vita si trasforma in un *tableau vivant*. Più vicino ai pittori che ai cineasti, Paradzanov lavorava sui materiali antichi (il bricolage, gli arazzi, la costruzione di bambole erano i suoi veri hobby) e, con la mediazione tecnologica del cinema, li univa in una sintesi modernissima. Proprio perché la sua narrazione non seguiva mai i normali schemi logici, la successione di immagini avveniva secondo leggi autonome, e i mezzi espressivi del cinema (la fotografia, il montaggio) ne venivano esaltati. Con il suo cinema così arcaico e primitivo, così leggendario, Paradzanov era l'unico vero erede dei geni del cinema muto sovietico: di Einzenstein, e soprattutto di quell'Aleksandr Dovzenko che era stato, tanti anni prima, il maestro suo e di Andrej Trakovskij. Ovvero, dei due registi che avrebbero smantellato, nel modo più radicale, i miti del realismo socialista.

Kevin Kline e Tracy Ullman in «Ti amerò... fino ad ammazzarti»

Inaugurata Taormina Cinema '90

Italia-Usa allo specchio

DAL NOSTRO INVIATO
SAURO BORELLI

TAORMINA. Nelle intenzioni e sulla carta sembra il miglior festival possibile. Ad esaminare bene le cose da vicino l'impressione risulta, peraltro, un po' meno edificante. Taormina-Cinema '90, ché di questo stiamo parlando, sta vivendo, da qualche anno a questa parte, una mutazione morfologica che, da tradizionale manifestazione che era, fino alla gestione di Guglielmo Biraghi (ora direttore della Mostra veneziana), tende ora ad approdare, sotto l'attuale presidenza di Gian Luigi Rondi e la direzione artistica di Sandro Anastasi, ad una dimensione culturale-spettacolare più composita, più spuria.

Senza essere troppo fiscali, né tanto meno pedanti, il conclamato proposito di mettere in campo film e autori vari secondo un asse produttivo che privilegia le realizzazioni, recenti e più datate, originarie degli Stati Uniti e dell'Italia, ci sembra rispettato forse nella lettera, ma non altrettanto nella sostanza della stessa iniziativa. In effetti, se la Settimana del cinema americano prospetta in una sezione informativa nomi e opere rappresentativi di una determinata cerchia di cineasti di buona mano e di prestigiosi trascorsi (pensiamo a Bob Rafelson, a Walter Hill, a Peter Hyams, a Lawrence Kasdan, eccetera), la parallela sezione competitiva del giovane cinema americano ha semplicemente l'intento di assemblare in una «vetrina» internazionale di qualche richiamo registi (spesso esordienti o di scarsa esperienza) e lungometraggi piuttosto eterogenei tra di loro.

In relazione, poi, a quel che dovrebbe costituire la parte formalmente italiana, l'appena avviata rassegna di Taormina '90 palesa scompensi e contraddizioni anche più vistosi. A rigore nella cosiddetta «Finestra sul cinema italiano», in genere non competitiva e riservata alle opere prime o seconde, figura un solo film, quello dell'esordiente Ottavio Fabbri dal titolo *Viaggio d'amore*, mentre le presumibili altre cose (leggi: film e analoghe realizzazioni tipicamente cinematografiche) per ineffabile ammissione del presidente della manifestazione Gian Luigi Rondi «si rivolgono... alla *fiction* televisiva...».

Scrive, dunque, Rondi nel catalogo del 36° Festival, giusto a supporto dell'opinabile scelta di puntare su cose televisive, anziché cinematografiche, che tale criterio è stato adottato proprio «per consentire di avvicinare quegli autori che, pur pesando al cinema come struttura narrativa e pur approdando spesso al video dopo una solida attività cinematografica, si servono, per esprimersi, del mezzo televisivo, adeguandosi, non di rado con innovazioni intelligenti, ai suoi schemi e ai suoi specifici». Sarà... Resta peraltro il fatto che le cose assemblate in quest'altra sezione competitiva, come il titolo recita esplicitamente, cioè *Taormina TV*, è in questione la produzione televisiva e non quella cinematografica.

Frattanto, abbiamo visto, nella giornata d'avvio del 36° Festival, tre film che non ci hanno regalato né grandi emozioni, né alcuna novità. Anzi, l'unica cosa acquisita ci è parsa la sostanziale modestia di un lavoro come quello di Lawrence Kasdan, *Ti amerò... fino ad ammazzarti* greve e rimasticata vicenda sugli agroilari casi (realmente verificatisi in America) di due coniugi italo-americani. Lui, assatanato di sesso e d'avventure e lei, fiduciosa fino alla dabbenaggine, venuti ai ferri corti fanno registrare sorprendenti sviluppi, con la moglie scaltrita che vuol fare fuori ripetutamente il fedifrago consorte. Nell'epilogo, dopo farsesche e truculente peripezie, i due si ritrovano più innamorati e uniti che mai.

Quanto agli altri due lungometraggi *Miami blues* di George Armitage e *L'indimenticabile verità* di Hal Hartley, rispettivamente dislocati nella Settimana americana e nella sezione giovane cinema americano, si dispongono sullo schermo con una tale profluvie di cruenze, di vertiginosi parossismi gangsteristici-polizieschi da lasciare senza fiato più per la scontatezza di simili canzoni di gesta, tutte televisive, che per altri presunti o inesistenti pregi. Se non quello tipico dei telefilm americani intrisi di quella sapiente introspezione sociologica affiorante anche da segni e particolari apparentemente marginali.

A San Miniato l'ultima opera del geniale autore svedese

Sulla grande strada maestra solitudine e tormenti di Strindberg

AGGEO SAVIOLI

La grande strada maestra di August Strindberg, traduzione e adattamento di Enrico Groppali, regia di Mario Morini, scena di Stefano Pace, costumi di Annamaria Heinreich. Interpreti: Massimo Foschi, Mico Cundari, Carlo Simoni, Stefano Gragnani, Giancarlo Condé, Gianluca Farnese, Ellana Lupo, Milena Vukotic, Antonio Cascio, Elettra Farnese. Prima rappresentazione in Italia.
San Miniato: piazza del Duomo.

SAN MINIATO. Si deve riconoscere all'Istituto del dramma popolare, promotore di questa Festa del Teatro che è tra le più longeve iniziative, in Italia, nel campo specifico e in generale (siamo alla quarantaquattresima edizione, senza che, dal 1947, si sia saltato un solo anno), di aver compiuto spesso scelte audaci, intendendo comunque in senso lato e aperto il concetto d'una drammaturgia di ispirazione religiosa, e poco o nulla cedendo a tentazioni confessionali, almeno nei tempi più recenti.

Un caso estremo di arditezza è costituito dall'odierna proposta della *Grande strada maestra* di August Strindberg, ultimo titolo della così ricca teatrografia del geniale scrittore svedese (pubblicato nel 1909, rappresentato nel 1910), e di assai rara apparizione, a quanto se ne sa, sulle ribalte mondiali. Per l'Italia, si tratta addirittura d'una «prima» assoluta (è giusto però ricordare che Leo De Berardinis ne inseriva qualche frammento nel suo lavoro di più fresca data, e non escludeva di affrontare, un giorno, l'insieme dell'opera).

Considerato come una prosecuzione ideale di *Verso Damasco*, di cui ripete in effetti la struttura «per stazioni», di ascendenza medievale ma precorritrice dell'espressionismo, *La grande strada maestra* è per altro verso un compendio dell'esperienza artistica e umana di Strindberg, allora sessantenne (sarebbe morto nel 1912), un bilancio solitario e tormentoso delle sue polemiche culturali e battaglie civili, un messaggio conclusivo lanciato alla società degli uomini e a Dio (ed è un appello all'Eterno a suggellare il testo). Riflessi faustiani si sono pure colti nel protagonista, denominato il Cacciatore, che nella sostanza espone, tuttavia, lineamenti autobiografici. Nel suo itinerario attraverso luoghi reali e simbolici, egli incontra una serie di figure o fantasmi, dei quali si sono cercati, e anche trovati, i modelli concreti, ma che sono soprattutto proiezioni della mente creativa e critica di Strindberg, incarnazioni dei suoi amori e furori, prodotti del suo spirito inquieto fino alla nevrosi; del resto, palpabili risultano i riferimenti ai suoi travagliati rapporti col mondo femminile, mogli, amanti, figlie. E se uno dei pochi momenti di tenerezza si affida qui a un profilo di fanciulla, non si forzano troppo le cose conferendo (come si fa nell'allestimento attuale) un aspetto muliebre a quel Tentatore in cui il Cacciatore s'imbatte al termine della sua parabola.

I richiami biblici e profetici (ma anche a miti e credenze orientali, nonché alle scienze occulte, che affascinarono Strindberg) non si contano, a ogni modo. Certo, visionario vero o presunto che fosse, il Nostro intuiva (non solo, si capisce, nella *Grande strada maestra*) in notevole anticipo fenomeni, come la civiltà delle immagini e la società dei consumi, con tutto il loro carico alienante, che sarebbero esplosi vari decenni dopo. Quanto al fatto che l'incontro forse più conturbante il Cacciatore lo abbia con un Giapponese, destinato al suicidio e al crematorio, e che costui dichiari come proprio nome (da annullare, appunto, nella morte) quello della propria città, Hiroshima, ecco, sarà pure una coincidenza, ma certo doveva avere ragione Amleto nell'irridere ai limiti della filosofia studiata da Orazio.

A giudizio degli esperti, e stando in particolare a quanto ne dice il suo primo traduttore italiano Franco Perrelli, *La grande strada maestra* offre «una caratteristica alternanza di intensissima poesia e di prosa colloquiale», che il regista dello spettacolo di San Miniato, Mario Morini, operando su una versione e adattamento *ad hoc* di Enrico Groppali, ha cercato di restituire anche nei gesti e nei parchi movimenti. Una buona invenzione è che tutti i personaggi, o meglio gli attori (quasi tutti, infatti, svolgono più ruoli) si presentino in gruppo, quasi pirandellianamente, al cospetto del protagonista, per poi scomparire e riapparire, secondo la cadenza prevista, fuoriuscendo in genere da una botola che sembra accedere a regni sotterranei, a infernali recessi. Una staticità di fondo permane (accentuata magari da un involucro scenografico piuttosto neutro), ma, nel complesso, la realizzazione dell'ardua impresa merita lode. Eccellente la prova di Massimo Foschi, sostenuta dalla sua vocalità sempre robusta, ma capace di sottili sfumature. Apprezzabili, fra gli altri, i contributi di Carlo Simoni, Milena Vukotic, Stefano Gragnani, Giancarlo Condé, Mico Cundari. E caldo il successo.

Massimo Foschi e Carlo Simoni nella «Grande strada maestra» di Strindberg

Le valigie di Rem & Cap sulla scena di Santarcangelo

MARIA GRAZIA GREGORI

SANTARCANGELO. Nel momento in cui i festival di teatro sembrano scegliere la chiave della pluridimensionalità, Santarcangelo dei teatri d'Europa 1990 privilegia, invece, l'approfondimento di un lavoro d'arte comune. E se per le strade della cittadina romagnola, fra le bancarelle multicolori e gli ultimi baluardi del popolo hippy, la folla dei curiosi pare diminuita, il pubblico del teatro è invece più determinato e attento alle scelte, più sicuro nel muoversi nella mappa ormai notissima dei luoghi teatrali.

A volere comunque dare un volto a questo festival, il secondo sotto la direzione di Antonio Attisani, quello che Santarcangelo '90 offre al suo spettatore è il raffronto con alcuni «paesaggi» d'artisti: percorsi, individualità, stili e scelte che si propongono nella loro creativa diversità. Infatti basta vedere quel notevole spettacolo che è *Coro* di Remondi e Caporossi per capire che non ha nulla a che fare con il «maggio epico» delle Albe di Ravenna o con il Brecht di Renato Carpentieri (mentre la nipote del poeta Johanna Schall, che qui ha presentato un recital, del grande nonno non vuole sentire parlare e ama Ionesco e Müller), per capire il senso di questo mescolamento di proposte.

Coro è il primo spezzone di un progetto (riconosciuto come «speciale» dal ministero) che si propone di indagare non solo il linguaggio del teatro, ma anche il senso della sua stessa nascita a partire proprio del primo momento di comunicazione, il coro, all'interno di un doppio percorso emotivo–verbale e spaziale–concettuale. Di scena, ancora una volta, in questo spettacolo che nasce a coronamento di un lungo lavoro con interpreti giovanissimi, è la metafora: coppie, passanti che si incontrano e incrociano i loro percorsi, che si riconoscono, si abbracciano e si allontanano, seguendo rigorose linee geometriche che possono essere spezzate. Gli spettatori, sulle gradinate, fronteggiano l'azione che si svolge in uno spazio scenico, delimitato da un grande cerchio nel quale è inscritto un quadrato, con due costruzioni nere a forma di cubo ai poli estremi di questa circonferenza da cui escono e rientrano i personaggi. Prima gli uomini, poi le donne, poi mescolati fra di loro giungono sulla scena con in mano alcune valigie che servono a edificare, poste l'una sull'altra secondo un rigoroso disegno, un ipotetico muro. Sono vestiti di nero, questi personaggi, e mostrano caratteri e comportamenti diversi. Vengono dalla vita, dal viaggio, in un tempo e in uno spazio scandito dal loro passo nel silenzio più totale.

Ma questo silenzioso universo è anche un luogo di apparizioni. Ecco, infatti, come se giungessero da luoghi sconosciuti o da un altro spettacolo, dunque dalla loro personale storia di teatranti (e del resto *Coro* è colmo di rimandi ai precedenti lavori di Rem & Cap), arrivare in scena – vestiti grigi e scarpe grosse – Remondi e Caporossi. E subito questo luogo ossessivo di passi perduti muta immediatamente disegno grazie al loro stupore di clown beckettiani che hanno capito il gioco. All'improvviso l'altro, estraneo muro di valigie si trasforma in un gigantesco, materico sipario dal quale si materializzano, vestiti di rosso, i mitici sei personaggi pirandelliani. E anch'essi sono una metafora: la loro svestizione ce li rivela vestiti di bianco, sotto la buccia rosso lacca. Un vero e proprio coro che, prima solo con l'alfabeto del sordomuti, poi con parole che mescolano greco e italiano in un intrecciarsi di rapporti con Remondi e Caporossi un po' registi, un po' officianti, si mette a compitare brani dell'*Alcesti* di Eurripide: i primordi del teatro in una successione bellissima e folgorante.

La scena come possibilità di riscatto, ma anche come scelta di un teatro epico è invece l'idea proposta dal gruppo delle Albe di Ravenna in *Lunga vita all'albero*. Un gruppo che, con la regia di Marco Martinelli porta avanti da tempo un teatro di integrazione, composto com'è di attori bianchi e senegalesi, qui impegnati a raccontarci la storia di una povera ragazza che sente, come Giovanna, le voci, e che diventa regina e guida del suo popolo contro i Francesi. La vicenda di Alinsitowe Diatta, le Albe bianche l'hanno sentita nel corso di un loro lungo viaggio in Senegal e, con l'aiuto delle Albe nere, l'hanno messa in scena nello splendido anfiteatro naturale di Torriana, unitamente a una gran voglia di contaminare storie – l'epopea dell'eroina accanto a quella della Resistenza – mescolando anche generi teatrali dal maggio a una gustosa rivisitazione in chiave contemporanea della commedia dell'arte. Ecco allora un Arlecchino nero (il bravissimo Koz, mentre l'eroina nera è Ermanna Montanari); poi il produttore televisivo con la maschera di Pantalone, infine il cantore del maggio (Giacomo Verde): sono loro, accanto ad altri attori bianchi e neri, che con intelligenza e grande senso del ritmo sono i protagonisti di uno spettacolo sorprendente, senza retorica, seguitissimo dal pubblico.

Più chiusa e privata, legata alla ricerca di un linguaggio sperimentale – il balbettio che si fa parola, il rumore che si fa senso, il buio che si fa immagine riflessa – è invece la proposta delle interessanti *Baccanti*, messe in scena da Valter Malosti. Anch'esse però contribuiscono a testimoniare che, talvolta, un pubblico può trasformarsi in un detective intelligente che entra nel teatro per capirne l'essenza. E per chi rimpiange il coinvolgimento, ecco per le strade i grandi rumorosi trattori costruiti con materiali di recupero («fateci prendere i vostri rifiuti!», dice il loro manifesto) del gruppo inglese dei Mutoid.

Concerti per cinque sere

Oltre il jazz, c'è Sarzana Musica elettronica e fisarmoniche in rassegna

La ricerca sonora europea è protagonista delle cinque serate di «Musiche a Sarzana», rassegna internazionale che si tiene nella cittadina ligure dal 25 al 29 luglio.

Si comincia con Marco Dalpane, pianista bolognese, che presenta alcune composizioni di Cornelius Cardew, tutte di ispirazione rivoluzionaria, canzoni operaie, omaggi a Mao, alla lotta di liberazione irlandese. Seguirà la performance «La città civile» di Giovanni Sturmann. La sera del 25 si chiude con il trio franco-tedesco Falaq, che coniuga con energia dirompente le forme del free jazz e l'hardcore punk. Il 26 luglio schiera il violoncellista jazz statunitense Tom Cora, collaboratore di John Zorn, Don Cherry, Fred Frith; e gli inglesi Kahondo Style, manipolatori di melodie folk orientali e balcaniche, suoni elettrici e campionati. Il 27 ci sono i veronesi Nad-Niù Abdominaux Dangereux, con le loro acide riletture jazz-wave, e il duo francese caba-rock Octavo.

Si chiude il 28 con una sfilata di artisti britannici: il polistrumentista Johnny Human; gli Accordions Go Crazy, fisarmoniche alle prese con tanghi, polke e rock'n'roll; i British Summer Time Ends e gli Uptown Hawaiians, con Mike Cooper, Lol Coxhill, Steve Beresford.