



Qui accanto, «La storia di Asja» di Andrej Michajlov Konchalovskij. In basso, «La leggenda della fortezza di Suram» dell'armeno georgiano Sergej Paradzjanov

# CULTURA

**L'arte della perestrojka /2. Fino al 1985, i grandi registi sovietici hanno prodotto capolavori tra mille difficoltà. Con le riforme, tutti s'aspettavano un'esplosione di talenti. Ma non è successo nulla: ora bisogna ricominciare da capo**

## Il nuovo cinema muto

ALBERTO CRESPI

Luglio 1985, festival del cinema di Mosca. Son passati sei anni e sembra un secolo. Sergej Paradzjanov è morto. Elem Klimov e Aleksej German non hanno più fatto un film da allora. Erano loro, i tre geni ai quali il mondo del cinema affidava il difficile compito di guidare la nuova Urss fuori dal guado.

Ripensando al cinema sovietico di questi sei turbolenti anni di perestrojka, non possiamo evitare, perdonateci, di rifarci a ricordi personali. Luglio 1985, appunto. Andiamo, come inviati dell'Unità, al Kinofestival di Mosca. Michail Gorbaciov è al potere da pochi mesi e l'apparato del Pcus è ancora saldo. Ma il festival è inconfondibile. Nell'85, insieme a pochi altri colleghi, ci eravamo dovuti trasformare in spie per vedere (in cassetta, in una saletta semiclandestina dell'hotel Rossija) un film nemmeno «maledetto», ma semplicemente poco amato di un regista assolutamente ufficiale: Rodnja, di Nikita Michajlov. Nell'85, tutto è cambiato. La perestrojka è solo incipiente ma la glasnost, almeno nel cinema, trionfa. A rappresentare l'Urss in concorso c'è Va' e vedi di Elem Klimov, uno dei registi più bravi e più repressi dell'epoca brezneviana (il suo Agonia, sulla figura del monaco Rasputin, rimase nei cassetti per anni). Nel cinema c'è il mio amico Ivan Lapšin di Aleksej German, straordinario noir ambientato nei tragici anni Trenta anch'esso proibito dal 1981. Al film-market (o binyonok, alla russa) c'è, incredibile a dirsi, La leggenda della fortezza di Suram dell'armeno-georgiano Sergej Paradzjanov, il più «maledetto» regista di sempre, più volte in galera (ufficialmente per contrabbando di icone, in realtà per omosessualità) ai tempi di Breznev come a quelli di Andropov.

Il cinema sovietico, insomma, riscopre i maestri censurati. Si comincia a dire, a voce alta, che Andrej Tarkovskij (in esilio dall'84) dovrebbe essere invitato a rientrare in patria. Nel maggio dell'86 uno storico congresso dell'Unione dei cineasti spazza via la vecchia guardia: Sergej Bondarčuk, autore di talento ma regista ipercomplice e iper-breznjeviano, viene rimosso dalle cariche che aveva accumulato. Elem Klimov viene eletto nuovo segretario e il suo primo passo è

l'istituzione della «commissione dei conflitti», il cui incarico è ritrovare tutti i film «congelati» in passato e permettere, finalmente, la loro uscita sugli schermi. Sugli scaffali del Goskino, Klimov e soci trovano molta roba (censurata per i motivi più stupidi) e qualche capolavoro: film di Kira Muratova, una regista ucraina dimenticata da anni in un canticello del periferico studio di Odessa; il mitico La storia di Asja di Andrej Michajlov-Konchalovskij, il fratello maggiore di Nikita attivo da anni negli Usa; i bellissimi Tema di Gleb Panilov e La commissaria di Aleksandr Askoldov, bloccati per evidenti motivi politici (nel primo un personaggio minore emigra in Israele, nel secondo una commissaria politica dell'esercito rosso, durante la guerra civile, stringe amicizia con una famiglia di ebrei).

Questi recuperi non sono paragonabili a quel grande «psicodramma letterario» costituito, nell'Urss di oggi, dall'uscita dei romanzi del dissenso. Non si tratta di opere scritte all'estero, in polemica con il regime comunista. Sono film realizzati in Urss, all'interno dell'industria del cinema sovietico, le cui strutture sono da sempre più «elastiche» e, in qualche misura, più «aggrahibili» rispetto ad altri settori della vita culturale. Sono film sovietici a tutti gli effetti, banditi spesso per i motivi più folti. Ma fanno parte a tutto diritto, del dibattito culturale che si apre nel cinema sovietico dopo il 1985.

Su che cosa verte, il dibattito? Sulla soglia del «proibito», sul limite di ciò che è proibito e di ciò che invece si può finalmente mostrare. Un limite che, ovviamente, dal luglio dell'85 in poi si muove, slitta, compie improvvise accelerazioni e conosce altrettanto improvvise spinte. In Va' e vedi Klimov posta in là i confini dell'orrore. La guerra viene descritta con una crudezza senza più freni. Coppola e Cimino vengono superati di un balzo, sugli schermi dell'Urss appare il sangue in tutta la sua (cinematografica) realtà. In alcuni film compare la parola tabù: afganistan. A dire il vero, l'uzbeko Ali Chamraev ne aveva già parlato in Una calda estate a Kabul (1983), ma presentando il conflitto come una questione interna di quel paese, in cui l'appoggio sovietico era puramente «logistico». Ora



Andrea Mantegna: «La discesa di Cristo nel limbo»

il giovane russo Sergej Bodrov torna dal Kazakistan (dove è stato spedito «per punizione») con un film, Non professionisti, che è la versione sovietica (e tragica) di American Graffiti: perché parla di un gruppo rock, e perché alla fine (come nel famoso film di Lucas) una didascalia ci informa che tutti i musicisti del complesso finiranno in Afghanistan, e uno ci montra. Girato in bianco e nero, «on the road», senza un vero copione, con una struttura «aperta» e randagia, Non professionisti fa parlare tutti (anche chi scrive) di un «Wenders sovietico», ma ripensato a distanza di anni da una forza e un'intensità drammatica che Wim Wenders ha smarrito da tempo.

Sembra l'avvio di una grande rinascita. E invece, volutamente, saltiamo tante tappe intermedie e vi proponiamo un altro ricordo «personale». Nel giugno del '91 andiamo a Mosca e a Leningrado per selezionare opere prime sovietiche per la Settimana della critica di Venezia. In una settimana, in cui l'appoggio sovietico era puramente «logistico». Ora

nua a produrre, a lanciare esordienti. Ma l'atmosfera è cupa. Le vecchie strutture statali (come i gloriosi studi Leningrad), costrette ad autofinanziarsi, non hanno un rublo né, tanto meno, un dollaro. Cascano a pezzi. I nuovi produttori indipendenti anelano al libero mercato e propongono film costruiti su modelli occidentali. Sperano di riuscire a venderli all'estero. Ma non è facile. Molti film sono brutti. La caccia alla coproduzione con l'Occidente è aperta, e spudorata.

La suddetta «soglia del visibile» si è nel frattempo tradotta nella nascita di un genere. La critica lo battezza «cinema della perestrojka»: mostra i lati oscuri della vita sovietica, compiacendosi di spietellare tutti gli orrori e le brutture un tempo proibite o edomorate. È un genere che ha in Taxi blues di Pavel Lungin (o Lounge, come traslitterano - orribilmente - i francesi dal cirillico, essendo il film coprodotta dalla Francia) il rappresentante più premiato e sponsorizzato, e in S.E.R. di Bodrov e Pjurnbum di Vadim Abdrasitov gli

esempi più intensi e nobili. Abdrasitov ambienta uno psicodramma giallo in una cittadina di provincia tetra e squallida quanto i suoi abitanti, e si confida il migliore fra i registi della generazione di mezzo, quella che si avvia oggi verso i cinquant'anni. Ma S.E.R. è il film che fa capire perché il cinema avrebbe potuto farcela, là dove la letteratura (come scriveva, su queste pagine, Igor Sibaldi) ha fallito. Perché se gli scrittori non sono in grado (o non lo sono ancora) di restituire in racconto la nuova realtà, i cineasti ci riescono quasi senza volerlo, piazzando la macchina da presa di fronte al mondo e riprendendolo senza filtri. Bodrov non ha bisogno di crearsi una storia, una struttura narrativa, un linguaggio. Gli basta leggere sui giornali la storia di un ragazzino che è fuggito da un carcere minorile di Alma-Ata, in Kazakistan, e ha attraversato tutta l'Urss per raggiungere suo padre prigioniero in un gulag presso Archangel'sk, sulle rive del Mare Artico. Con un simile spunto, Bodrov può fare un film senza dialoghi, basta che la macchi-

rosso e raccontando barzellette. Konchalovskij ha lavorato persino con Stallone, ora il suo Proiezionista aprirà il Filmfest di Berlino, è un professionista all'americana, non c'è da preoccuparsi per lui: ma un film come Asja (ora qui in Italia è in vendita la cassetta, compratela!) non lo farà mai più.

Fine dei ricordi personali: per Venezia, con i miei colleghi di commissione, selezionammo I giardini dello Scorpione di Oleg Kovalov e L'intrusa di Amir Karakulov. Il primo è un film di montaggio costruito con spezzoni d'epoca che contaminano la trama di un film «spionistico» degli anni Cinquanta, realizzato da un critico leningradese, un geniale «topo di biblioteca» che descrive il cinema di una volta con le armi del montaggio alla Vertov e alla Eisenstein. Il secondo è un triangolo amoroso scarnificato, quasi privo di dialoghi, girato con una maestria e una semplicità incredibili da un ragazzino kazako di 26 anni. Sono 27, invece, gli anni di Sarunas e Bartas, un lituano biondo e sottile come un giunco che a Torino Cinema Giovani presenta Tre giorni, altro film pressoché «muto» che descrive con toni desolati la giornata qualsiasi di tre ragazzi in quel di Kaliningrad, un viaggio senza scopo e senza risultati come l'«atto gratuito» di Raskolnikov, l'assassino dostoevskiano che è il vero padre spirituale di tutti questi personaggi cresciuti troppo in fretta.

È più facile, con il cinema. Ci si poteva riuscire. E forse qualcuno ci riuscirà, anche se questa nuova realtà della fantomatica Csi è ancora più che mai sfuggente. Non ci riusciranno i vecchi maestri citati all'inizio, ahimè. Perché sono bloccati, chiusi nella sindrome della «mancanza di avversari», impotenti davanti a un Mercato che detta regole a loro incomprensibili. German inesorabile, e produce film di esordienti, ma non ha più girato un metro di pellicola dall'81. Klimov si è «incantato» in un progetto da far tremare i polsi (Il Maestro e Margherita, da Bulgakov), il cui budget si è gonfiato a dimensioni per la Russia di oggi, del tutto improponibili. Tarkovskij e Paradzjanov sono morti. Otto Ioselliani si è perso fra Parigi e Tbilisi, speriamo che continui almeno a divertirsi come, da bravo georgiano, sa fare, bevendo vino

## I «trionfi» di Mantegna a Londra

ALFIO BERNABEI

LONDRA. Nelle stanze della Royal Academy questa volta appositamente dipinte di un lugubre color vinaccia (un po' meno strarivante dei cieli grigi con minicubi che accompagnano l'esposizione delle sculture open air di Henry Moore) è stata inaugurata la mostra dedicata ad Andrea Mantegna composta di oltre 150 opere fra tele, stampe, disegni e schizzi. Mantegna è uno dei pittori del Quattrocento italiano più noto agli inglesi che hanno alcune delle sue principali opere a portata di mano, a Hampton Court, a pochi chilometri dal centro della capitale, oltre ad ottimi esempi di grisaille alla National Gallery e ad un'altra quarantina di opere sparse fra la collezione della regina ed il British Museum. Non si può dunque parlare né di scoperta, né di impellente necessità di presentarla a una mostra del genere. Ma si tratta ugualmente di una occasione importante.

Le due novità principali sono costituite dalla decisione di raccogliere gruppi di opere presentate in serie tematica (per esempio quelle costruite intorno alla discesa di Cristo nel limbo o a Giuditta ed Oloferne) e dalla spettacolare ricostruzione, nell'ultima sala, del ciclo cumulativo dei Trionfi di Cesare completamente sproporzionato rispetto alle dimensioni di ogni altro lavoro qui presente e per questo ancora più stupefacente. Si tratta di otto enormi tele separate lungo la stessa parete. Esposte ed alle stesso tempo unite da finti pilastri che raggruppano l'intera composizione, così come venne concepita dallo stesso Mantegna ed oggi del tutto paragonabile ad un effetto Cecil B. De Mille in cinemascopo. Le tele dei trionfi vennero descritte dai Vasari, con forse innocente esagerazione, come fra le migliori opere d'arte mai prodotte. Furono eseguite per la famiglia Gonzaga, acquistate nel 1629 da re Carlo I d'Inghilterra e quindi esposte nel palazzo di Hampton Court sul Tamigi. Sono sempre rimaste nel possesso della famiglia reale britannica e c'è da credere che solo quando la regina Elisabetta ha acconsentito a prestarle per la prima volta alla Royal Academy gli organizzatori si sono davvero entusiasmati davanti alla possibilità di una mostra in gran parte realizzata con pezzi «di casa» senza eccessivi costi di trasporto. Manca la tela numero VII perché si trova in pessime condizioni e bisogna dire che le luci sono così cattive da tenere il visitatore a cinque, sei metri di distanza, per evitare uno spiacevole riflesso.

All'estremo capo della stanza gli occhi si posano su un Cesare pallido, quasi cadaverico, spalleggiato e divinizzato da un improbabile angelo mentre da una tela all'altra si stende la processione: il trionfo dedicato al suo rientro dalla Gallia. Soldati, elefanti, balleneri, musicisti, statue, stendardi, illustrano quella che nell'immaginazione di Mantegna, stimolato dal clima di un'epoca che guardava con ammirazione alla civiltà del passato, doveva sembrare la celebrazione di una gloriosa epoca. Un atteggiamento riverente e, per usare una espressione attualissima, co-

nomico con la verità: vittoria militare senza sangue, senza amputazioni, senza morti, senza selvaggia distruzione. Di fatto egregio esempio di disinformazione. (Una osservazione, questa, stimolata, provocata, dalla salutare polemica che è scoppata proprio alla vigilia dell'apertura della mostra del Mantegna intorno al quadro del pittore inglese John Keane che un anno fa ricevette dal War Museum di Londra l'incarico di dipingere la guerra del Golfo. Keane ha ora consegnato al museo un «trionfo» composto da un paesaggio urbano devastato, semisommerso in quella che sembra come maciata. L'unico «Cesare» è Mickey Mouse, topolino).

Sempre a proposito di humor e di legami con l'attualità, ha fatto piacere sentire uno dei curatori della mostra, Davide Landau, durante la conferenza stampa, parlare di un certo Mantegna come di una specie di precursore della fotocopia. Si è naturalmente riferito al singolare interesse del pittore per il chiaroscuro, per quel celebrato «tonale» con cui riproduce la realtà naturale avvalendosi di variazioni di rapporti e contrapposizioni in bianco e nero e che culmina in quello straordinario rendimento grisaille di cui la mostra presenta molteplici esempi. È chiaro l'interesse del pittore per la simulazione della scultura, sia perché sembra intento a lavorare di rilievo, sia per una certa tendenza a «fissare» pose ed espressioni anche quando i personaggi ritratti si muovono in maniera drammatica, con poente spiego di ritmo ed energia, come nei molti esempi della serie di Cristo che discende nel limbo, o questa volta a pieni colori, in Pallade che scaccia i visi dal giardino della virtù proveniente dal Louvre.

Nel presentare la mostra, il professor John Hale, esperto del Rinascimento italiano, ha riconosciuto che la tendenza di Mantegna a «fissare le emozioni» può costituire un problema, ma ha aggiunto: «Il fatto che l'emozione non è il per essere armonizzata non significa che debba risultare meno convincente o commentato».

Alcuni aspetti di questo «fissare» le emozioni qualche volta risultano a loro modo potenti proprio perché non sono per nulla ingratificanti, come nella perplessa e qualche volta ruvida tristezza senza tempo di certe vergini o nelle espressioni quasi assenti di certi Gesù. Ma quando insieme alle emozioni sembrano fissate anche le fisionomie, come Didone che assomiglia alla Sibilla che a sua volta assomiglia a Davide, viene da pensare che l'irrisolvibile ed occasionalmente anche violento Mantegna era qualche volta vittima di attacchi dell'allora sconosciuto virus Xerox.

La mostra, sponsorizzata dalla Olivetti che ha stabilito un rapporto proficuo, ma a dire di alcuni anche un po' difficile con una Royal Academy sempre più dipendente da aiuti privati che possono trasformarsi in suggerimenti di un certo peso, manrà aperta fino al 5 aprile. Poi verrà trasferita al Metropolitan Museum di New York dove chiuderà a metà luglio.

Incontro con Vito Acconci, artista italo-americano eccentrico e multimediale: il Pecci di Prato gli dedica una mostra

## «Questo mondo è un giocattolo da museo»

«Non so se faccio arte, ma so che vorrei mescolare e far cozzare tra loro le convenzioni culturali, criticare le istituzioni», parla Vito Acconci, italo-americano, poeta, autore di video, installazioni, performance, bambole pseudosexy e di altre opere difficili da catalogare. Qualcuno l'ha definito un artista multimediale. Da sabato prossimo le sue opere sono in mostra al museo Pecci di Prato.

DAL NOSTRO INVIATO STEFANO MILIANI

PRATO. Due pupazzoni giganti fanno ala all'ingresso del museo Pecci di Prato: uno ha un foro-occhio alla Polifemo, l'altro una cavità a misura di teleschermo. Questi esseri un po' minacciosi un po' simpatici da film di fantascienza altro non sono che due personaggi del multimediale universo di Vito Acconci, un artista newyorkese di origini italiane (il padre è argentino) che dagli anni Sessanta gioca con parole scritte, installazioni sonore,

esposizione di pezzi equivarrebbe a tenere un animale in gabbia, dal 23 gennaio al 1° febbraio il museo pratese proietterà i video e i filmati più significativi girati da Acconci tra il '69 e il '74. D'altronde, l'impostazione data alla mostra rispetta l'estro dell'artista: oltre a quattro «teledonne» (i famigerati pupazzoni) ci sono letti da marcia (o sarano di tortura?), bambole gonfiabili, plastici per giardini, perfino un camion (all'esterno, certo) che si allunga a dismisura.

Tanta varietà di generi e forme ad un artista come Acconci, che ha esordito sperimentando in poesia scritta e letta ad alta voce, pare ordinaria amministrazione: «Mi è naturale, vengo dagli anni Sessanta, quando si iniziava a mescolare discipline diverse. Questo perché cerco il mezzo di espressione più appropriato per ogni idea. Mi spiego meglio: se devo illu-

strare qualcosa scriverò un saggio, se invece mi interessa l'esperienza delle persone allora metto su un'installazione.

Se l'interdisciplinarietà e multimediale sono ormai parole supersfruttate e sulla bocca di tutti, conversando con Acconci affiora il desiderio di non assopirsi all'estesista che oggi è un moltiplicatore di mezzi e di media. «Talvolta mi domando se faccio arte - confessa affabilmente - ma una cosa la so: quello che faccio ha a che vedere con la cultura, con le convenzioni culturali, che cerco di mescolare e far cozzare tra loro. In fondo ritengo che l'arte debba contribuire a rovesciare il sistema sociale attuale, a metterlo almeno in discussione. Se poi io ci riesco è un altro paio di maniche».

I suoi bravi sforzi Acconci li fa, sebbene molto all'americana, con misure forse trop-

po grandi per un europeo. Eppure Acconci ha idee piuttosto precise: «Quando realizzo plastici per luoghi pubblici, come un tribunale di una città, idealmente vorrei stimolare una discussione pubblica, vorrei suggerire un'alternativa a quello che istituzionalmente esiste e viene accettato».

Che affrontare i lavori di Acconci possa essere un'esperienza curiosa è fuor di dubbio. A qualcuno sembrerà talvolta troppo intellettuale, talvolta eccessiva. Le sue bambole sexy di colore verde, azzurro, rosso scillante, con gli organi genitali maschili e femminili in tutta evidenza, in passato hanno già scatenato reazioni furiose: «Sono soltanto come giocattoli - hanno i colori come i giochi dei bambini, sebbene riconosca che abbiano sesso e genitali contorte». E quel sesso esibito dove deve andare a colpire? Nell'America con-

temporanea Acconci colloca il sesso al primo gradino per corrodere l'ultraconservatorismo in vigore, per criticare governo e religione. La sessualità però forse sta solo su un piano privato e un argomento un po' facile contro predicatori e simili. Né a suo avviso è sufficiente per acquisire uno spirito critico. «L'elemento comico, la risata, sono un elemento fondamentale per ripensare le idee e i pensieri istituzionali. Quando ridiamo si applicano regole diverse da quelle istituzionali o date per scontate, si intravede la possibilità di un'altra via». Il mondo insomma può viaggiare anche su binari diversi da quelli del consenso generale. E se la fantasia non butta certo giù chi è alla Casa Bianca, nei desideri di Acconci può almeno minare tante fondamentazioni di un consenso generale che lui definisce «istituzionale».