

Tokyo: fermato per droga il batterista jazz Al Foster

TOKYO. Il musicista jazz americano Al Foster è stato arrestato ieri in Giappone, sotto l'accusa di traffico di droga. Si sarebbe fatto spedire ad Osaka, dagli Usa, 26

grammi di eroina nascosta in una scatola di profumo, per un valore di circa 20 milioni di lire (i mittenti americani hanno dato ovviamente un indirizzo falso, corrispondente a una sede dell'Esercito della salvezza). Foster (che suona le percussioni nel trio del celebre pianista Herbie Hancock, attualmente in tournée in Giappone) è stato portato all'aeroporto Narita, a Tokyo, per essere interrogato.

SPETTACOLI

Due rassegne ripropongono «passati cinematografici» che non esistono più: l'avanguardia americana e il cinema sovietico. A Torino Kenneth Anger e Jonas Mekas: «Abbiamo stupito tutti girando film come suonassimo jazz. Ora siamo nei musei». E «Hollywood Babilonia» diventa una serie tv...

Usa-Urss, c'era una volta

È iniziata a Torino la rassegna «Il grande occhio della notte», dedicata alle avanguardie cinematografiche americane dal 1920 al 1990 (in programma fino al 22 marzo, al cinema Massimo). All'inaugurazione sono intervenuti Jonas Mekas, fondatore del New American Cinema Group, e Kenneth Anger, che finalmente realizzerà la riduzione tv (23 puntate) del suo famoso libro *Hollywood Babilonia*.

BRUNO VECCHI

TORINO. *The way we were*, ovvero come eravamo. La tentazione di cedere al rimpianto, guardando al passato, è forte: la nostalgia è un male sottile ed intrigante. È difficile sfuggire, anche quando si deve parlare di avanguardia cinematografica e di cineasti underground. In fondo, per lasciarsi andare al flusso del pensiero retrò basterebbe osservare e rievocare le date di partenza del bel cartellone di «Il grande occhio della notte», la rassegna sulle avanguardie americane dal 1920 al 1990 in programma al cinema Massimo (fino al 22 marzo) nell'ambito di «Utopia americana». Oppure, basterebbe spulciare i dati anagrafici di Kenneth Anger e Jonas Mekas, venuti a Torino per inaugurare la ma-

nifestazione promossa dal Museo del Cinema. Il primo, ex enfant prodige ed ex enfant terrible di Hollywood e dintorni, oggi ha sessant'anni: una improporzionabile parrucca tinta (con cui cerca di togliersene almeno quindici) e da vent'anni è inattivo. Il secondo, invece, di anni ne ha settanta e il fare *degagé* di chi si sente straniero in un mondo che gli è straniero. Ma per fortuna sono proprio loro, Anger (con il suo sorriso perennemente acceso) e Mekas (con il passo strascicato e dolente di uno che non si è mai preso troppo sul serio) a ricordarci che non esistono santoni né celebrazioni, postume o in vita, per un movimento e una cinematografia che ha preteso e cercato di coniugare sempre e

soltanto il presente indicativo. No, non esiste altro tempo, meno che mai l'imperfetto, per affrontare e capire l'avanguardia storica dell'underground americano. Adesso come in futuro. Sentiamo dalle loro parole il perché.

Siete vissuti, entrambi, di cambiamenti. E pur mantenendo una sorta di coerenza avete subito parecchie trasformazioni. Come sono avvenuti questi «cambiamenti»?

Mekas: Negli anni Quaranta e Cinquanta eravamo molto influenzati dall'avanguardia europea degli anni Venti: i surrealisti, i dadaisti, Buñuel, Cocteau. Poi, con Stan Brakhage, nel 1959, il linguaggio dei nostri contenuti è drasticamente cambiato. Per coincidenza, proprio in quel periodo, nasceva anche la *beat generation* e c'era l'avvento della nuova pittura. Non so se volevamo codificare un linguaggio americano, o solo inventare forme nuove di linguaggio cinematografico. Certo, allora, la base era ancora frammentata ma - un po' influenzati dal jazz - capivamo che era necessario dilatare al limite la forza dell'immagine. Fondamentale per comprendere questo passag-

gio è osservare *Anticipation of the Night* di Brakhage.

Anger: Erano anni di grande conformismo, quelli in cui abbiamo iniziato a lavorare. I film potevano avere al massimo 5 o 6 spettatori a proiezione. Poi, nel 1962, *Newsweek* ci ha etichettati come artisti underground. Ma l'underground è un'invenzione dei giornalisti. Noi eravamo solo filmmaker che cercavano di produrre e proiettare opere altrimenti invisibili. Nei piccoli paesi si schiaviamo sempre l'arresto e il sequestro della pellicola. Così eravamo costretti a chiedere asilo ai musei. In ogni caso, i nostri film sono serviti a cam-

biare la legge sul cinema in America.

Tra voi e gli altri movimenti c'era un continuo scambio d'opinioni e di idee. Come è dove avveniva?

Mekas: Era un contesto naturale. Con mezzi diversi parlavamo delle stesse cose. Ci univa una tensione comune, la forma di espressione poteva variare, sottoposta, sovrapposta, diretta, indiretta, ma sapevamo sempre qual era la nostra direzione.

Anger: Sì, era un legame non cosciente. «Vivevamo» nello stesso ambiente, ci ponevamo alle stesse ideologie, quin-

di era normale che finissimo per influenzarci l'un l'altro.

All'improvviso, negli anni Settanta, dopo aver detto molto e contraddetto in egual misura, il movimento ha deciso che non c'era più niente da dire: ed è stato il silenzio. Adesso pensate ci sia ancora qualcosa per cui alzare la voce?

Mekas: Per molto tempo si è pensato che il cinema fosse pura immagine e che la macchina da presa fosse l'estensione naturale dell'occhio. Invece il cinema è temperamento, corpo, cuore: semplificare è un errore. Le nuove generazio-

ni sono state troppo accademiche e troppo politicizzate, salvo rare eccezioni come Abigail Child. Adesso la situazione è fluida: ci sono parecchi film delle comunità nere, asiatiche. Ma tra loro non si parlano. Il messaggio è indirizzato esclusivamente alla comunità di appartenenza.

Anger: Se non si vuole scioccare il pubblico a tutti i costi, c'è ancora molto da dire. Venticinque anni fa Lenny Bruce ha cercato di parlare un certo linguaggio ed è stato messo al bando. Eppure la sua era una ricerca di stile. Il trattamento shock lasciamolo al cinema commerciale, che sui nudi e

sull'acqua. Anger: Che potessero rubarci qualcosa era inevitabile. Ma chi ci ha «mangiato» è stata la tv: Mtv per essere precisi. I loro videoclip hanno ridotto il montaggio, che era un'arte sacra, ad un gioco per idioti.

Non esiste proprio nessuno nel cinema commerciale che abbia cercato di seguire il vostro esempio?

Mekas: Spielberg, forse. Ha contribuito alla storia narrativa e si è appropriato degli elementi di rottura all'interno della narrazione.

Del famoso libro «Hollywood Babilonia» vedremo finalmente la trasposizione cinematografica?

Anger: Diventerà una serie televisiva in 23 puntate, coprodotta dalla francese Pandora e da una società canadese. Purtroppo non sarò io a dirigerla. Sarà un lavoro di montaggio, con filmati e foto di scena, raccontato da Tony Curtis. Certo, non sarà dettagliato come il libro. Comincerà con Fatty Arbuckle e terminerà con la saga della famiglia Brando. Con i soldi che guadagnerò come consulente spero prima o poi di rimettermi dietro la macchina da presa. Chissà.

Hollywood che mangia ogni cosa, non ha per caso finito per «mangiare» anche voi?

Mekas: Hollywood è un cavallo e noi siamo una barca. Un cavallo non potrà mai correre

Due immagini di film del regista-scrittore Kenneth Anger. Qui accanto «Scorpio Rising» (1963) a sinistra «Kustom Kar Kommandos» (1964). In alto, Jonas Mekas. Sotto, Marianna Vertinskaja in «Ho vent'anni» film sovietico diretto da Marlen Chuziev nel 1963

tutte emozioni, sono di un popolo di volti mascherati e disadattati a se stessi. Tutto il resto - storie, emozioni, situazioni ecc. - tutto ciò di cui viveva il cinema americano, italiano, francese - nel cinema sovietico era preteso per questo culto segreto dell'espressione umana, di cui il pubblico aveva spasmodicamente sete. Presto o propaggine: i corpi degli attori, ad esempio, erano, anche per effetto del duro vittoriano sovietico, pure propaggini dei volti, ed erano per lo più casuali, visti a metà, di sfuggita e notati pochissimo. Quanto alle commesse ideologiche, alla propaganda ecc., erano elementi del paesaggio, come sassi o muri, in mezzo ai quali (non c'è nemmeno bisogno di dire: *malgrado i quali*) quel culto diventava un dialogo sommerso, tenero e perfettamente consapevole tra il pubblico e gli autori, attori, registi. I ragazzini sovietici, o gli intellettuali sovietici di mezza tacca dicevano, uscendo da un cinema, «bel film!» o «pessimo film!». Gli altri ne uscivano con gli occhi appannati, sognanti, sorridenti, pieni di primi piani, di guance, occhi, natiche, menti *espressivi*, e parlavano degli attori che brava la Samojlova, com'è grande Nikulin - pensando grazie, grazie, Samojlova e Nikulin, e Smoktunovskij, e Leonov... Insomma siamo ancora vivi, eh? È il cinema era e si riconferma: ogni volta come l'arte più grande, più importante, più reale, tra tutte le arti sovietiche.

Dove cercare, altrimenti, quella *realtà espressiva*? Nella letteratura no di certo: nella letteratura c'erano le parole, i pensieri messi nero su bianco, necessariamente «bugie» in Urss, utili per passare il tempo, come da noi l'enigmistica (salvo che per i soliti ragazzini e per gli intellettuali di regime). Le altre arti erano colte, per le scuole, per gli intellettuali di regime: solo a scuola o nell'ultrascolata intellettualità si riusciva a sopportare l'accademismo, lo spudorato monumentalismo, le mummie e il vuoto terrificante che stracolmavano la pittura, la musica, il teatro sovietico. Soltanto le canzoni, la cosiddetta musica leggera riusciva a offrire talvolta ciò che offriva il cinema,

ed essere equivalente sono di volti espressioni: e non per nulla andava spesso di pari passo con il cinema stesso, le canzonette più belle erano colonne sonore di film - per lo più voci tenere e accompagnamento di chitarra.

Nelle voci e nei volti del cinema sovietico va dunque cercata la vera storia di quella civiltà, degli uomini che la costituirono e di ciò che per essi più di tutto contava, in mezzo all'orrore: l'uomo stesso, appunto. E va cercata, occorre aggiungere, in registi come Cuchrai, Kalatozov, Chuziev, ben più che nell'ammirabilissimo (all'estero) letterario Eisenstein, il quale meno di tutti partecipò a quel dialogo e culto dell'uomo, e preferì invece lavorare sui paesaggi. È da replicare, la rassegna curata (tra l'altro, egregiamente curata, con un buon catalogo) da «Vertigo» da riproporre altrove, da studiare con intelligenza e affetto.

L'altra ragione che dicevo, è il carattere pompeiano di questi film sovietici, che non ha eguale in nessuna altra arte di nessun altro paese europeo. I film di Francesca Berini sono più vicini a noi di quanto lo siano ai russi i film di Sukhin o Cinque serate di Michalkov. Vedere i film sovietici, oggi, significa vederli sparire, cancellarsi agli occhi come gli affreschi della villa sepolta filmata da Fellini in *Roma*. È una lezione di storia, da abbrivire: così passano le culture, rapidamente e senza ritorno. Tra i significati, le strutture, gli arredi di quel cinema sovietico, non c'è nulla che non sia già parte di una lingua morta: tutto ciò che fino a ieri aveva senso in quei film *comunisti*, oggi non serve più a nessuno, e viene gettato via, nel non-essere, con la stessa, consumistica indifferenza con cui negli scorsi decenni i russi avevano liquidato il proprio passato, la propria cultura, le proprie rivoluzioni, i destini dei milioni di vittime dello stalinismo - rifiutandogli un posto nel proprio presente, che nel frattempo andava - facendosi - sempre più terribilmente vuoto. E non ci si può far nulla, e non c'è nemmeno nulla da rimpiangere (chi? mai? rimpiangerebbe l'Urss?). È semplicemente finita, per forza maggiore.



Mosca come Pompei. I volti dell'impero che fu

Gli attori (e la loro abilità nel recitare, sullo schermo e fuori) sono la chiave migliore per capire i russi e la storia della Russia, ieri e oggi. Un bel ciclo a Milano

IGOR SIBALDI

MILANO. Il Circolo cinematografico «Vertigo» - gruppo di studiosi giovanissimi - ha organizzato nei giorni scorsi a Milano una rassegna antologica del cinema sovietico, con il patrocinio dell'Università degli Studi e la cooperazione di Italia-Urss (a proposito: possibile che si chiami ancora «Italia-Urss»?); venti film: c'era *Il diario di Glumov*, opera prima di Eisenstein (1923, una pellicola di quattro minuti appena), c'erano i «classici» *La fine di San Pietroburgo* di Vsevolod Pudovkin (1927), *Arsenale* di Aleksandr Dovzhenko (1929), *Capaev* dei «fratelli» Vasiliev (1934); c'erano la ricostruzione del terribile film para-nazista di Eisenstein *Il prato di Bezin* (1935-37), e l'ultra-ufficiale *Arca di Noè* di Mark Donoski (1944); c'erano i film del «disgelo» come *Quando volano le cicogne* di Michail Kalatozov (1957), *Cieli puliti* di Grigorij Cuchrai (1961), *Ho vent'anni* di Marlen Chuziev (1964); e poi *Vostro figlio e fratello* di Vasilij Suskin (1965), *Lo specchio* di Andrej Tarkovskij (1974), *Cinque serate* di Nikita Michalkov

(1978), *Prossimi* di Sergej Paradzjanov (1985), *Plumbum* di Vadim Abdrasitov (1986), *Penitente* di Tengiz Abuladze, e infine il primo film sovietico in cui si parlò dei reduci dell'Afghanistan, *I giorni dell'occlusa* di Aleksandr Sokurov (1988). C'è da augurarsi che rassegne come queste si ripetano, e presto, anche in altre città. Per due ragioni: in primo luogo, nulla meglio del cinema può documentare oggi la storia della cultura sovietica, il succedersi delle sue fasi, delle sue certezze e speranze, dei dubbi, dei traumi, dei tabù - anzi, più ancora: nulla meglio del cinema può far comprendere oggi, agli occidentali, in quale modo i russi-sovietici siano riusciti a pensare e a vedere se stessi, dal leninismo alla perestrojka. In secondo luogo: guardando i film d'una simile rassegna, lo spettatore prova la sensazione di trovarsi dinanzi a reperti archeologici, a brani di una *civiltà scomparsa* e già remotissima, come cancellata da un qualche cataclisma leggendario, come Pompei, Santorino; e si meraviglia che questa civiltà

fosse stata fino a tre, quattro anni fa, tanto viva e presente (in quegli stessi film) da non potersi nemmeno chiamare «una civiltà», ma semplicemente i nostri vicini di casa, i russi. E questa sensazione, e questa meraviglia, sono le chiavi più precise e più potenti per aprire alla comprensione degli occidentali la portata della svolta che in questi mesi sta definitivamente compiendo in Russia, nell'ex Urss.

Mi spiego. Il cinema russo è il miglior documento della storia della cultura sovietica non tanto per un qualche specifico primato del cinema rispetto alle altre arti, ma per un motivo particolarissimo, esclusivamente russo-sovietico. Dalla rivoluzione fino a Gorbaciov, il tratto esistenziale più profondo della vita sovietica è stata la recitazione. Dall'età della ragione fino alla morte, ogni cittadino dell'Urss recitava pressoché ininterrottamente, ogni giorno della sua vita. Imparare a vivere di vita sociale, in Urss, significava imparare a recitare: imparare tecniche di recitazione, trucchi del mestiere, imparare a distinguere i ruoli (protagonista, caratterista, comparsa...), imparare quanti e quali copioni girassero in ciascuna situazione del vivere sociale, imparare bene, benissimo quei copioni, imparare a non discostarsene mai. Una maschera spessa, pesante, fatta di atteggiamenti e frasi terribilmente «costruiti», era il mezzo attraverso cui il sovietico entrava infallibilmente in rapporto con la realtà e con gli altri individui. Non era soltanto



una maschera politica, un modo di cautelarsi contro il rischio di sembrare un «anticomunista» (primo passo verso una sicura distruzione della carriera e dell'esistenza stessa). Era un modo di cautelarsi innanzitutto da se stessi, dalla propria quotidianità, e quotidianamente rinnovata, esperienza di traumi, umiliazioni, inganni: era un modo per dimenticare l'espressione di sdegno che decenni, generazioni di quei traumi, umiliazio-

ni e inganni avevano impresso sul volto nascosto sotto la maschera. E questa maschera, questo recitare (notate bene!) non aveva nulla di teatrale, non aveva pubblico, applausi, fischi: sembrava avvenire bonis, cinematograficamente, dinanzi a una sorta di *occhio umano*, sempre presente e sempre altri, in un costante dialogo con una regia impersonale, uguale per tutti, che noi occidentali potremmo serenamente definire immaginaria, ma

per i sovietici ebbe per settant'anni la stessa funzione che tra i più morali di noi ha la coscienza.

Ora, questa nazione di recitanti amava appassionatamente il cinema sovietico, e ne era riamata. Quando nei cinema si spegnevano le luci, il sovietico attendeva meravigliosamente la sua tensione perenne: lì, al buio, la sua anima non era più davanti a un *occhio*, era dietro i propri occhi, e guardava (dolcezza!) altri sovietici intenti a

recitare per arte, dinanzi all'*occhio umano del regista umano*. I registi, gli attori, gli autori sovietici lo sapevano bene: ed ecco, regalavano agli spettatori non tanto storie, emozioni, suspense, situazioni comiche o romantiche (il cinema sovietico ha ben poco di tutto ciò) bensì *uomini*, volti umani intenti, con tutte le loro forze, a trasformare la realtà in sentimenti e ad esprimere questi sentimenti nelle loro infinite gradazioni, tutte, bellissime.