
ZUPPA D'ANATRA

Mensile di cinema e altro, Anno III, n. 54, Gennaio 1987, Spedizione in abbonamento postale gruppo III/70



ZUPPA D'ANATRA

Alle radici di Andrej Tarkovskij
Jean-Luc Godard, o dell'invenzione
Psicocinefilia

ALLE RADICI DI ANDREJ TARKOVSKIJ

di Sauro Borelli

Nel 1983, con *Nostalghia*, nel 1986, con *Sacrificio*, Andrej Tarkovskij tentò vanamente la sorte per avere dal Festival di Cannes una consacrazione netta, inequivoca. Non ha avuto fortuna. Per congiunture malaugurate, la Palma d'oro è toccata sempre ad altri cineasti. Non del tutto immeritevoli, ma comunque in subordine indubbio rispetto all'accertato talento dell'autore sovietico, nel frattempo emigrato, suo malgrado, all'estero. Eppure, a Tarkovskij è venuta, in compenso, una consacrazione forse più significativa, assolutamente preziosa quale l'insospettata, devota attestazione di stima palesata da un cineasta reputato quale meritatamente è Ingmar

Bergman.

“Quando scoprii i primi film di Tarkovskij — ebbe a spiegare, dunque, il maestro svedese — fu per me un miracolo. Mi trovai, all'improvviso, davanti alla porta di una camera di cui fino allora non avevo la chiave. Una stanza dove avrei voluto sempre entrare e dove egli stesso [*Tarkovskij*] si muoveva con tutto l'agio. Mi sentii incoraggiato, stimolato: qualcuno aveva espresso ciò che avevo sempre voluto dire senza sapere come. Se Tarkovskij è per me il più grande, è perché egli dà al cinema — nella sua specificità — un nuovo linguaggio che gli consente di catturare la vita come apparenza, la vita come sogno”. Sulla scorta di simile irripetibile “mallevria” non sono, peraltro, comprensibili le reiterate traversie che Tarkovskij, il suo cinema trovarono sempre sulla loro strada. Specie nell'ambito mondano-mercantile del Festival di Cannes. Giusto, quindi, per spiegare,

OBRAZ CINESTUDIO

Michalkov
Omaggio a Tarkovskij
Bertrand Tavernier
Cinque volte New York
Jean-Luc Godard



IL SACRIFICIO

per capire tale avverso "destino" possiamo rifarci alla più recente edizione della prestigiosa rassegna cinematografica francese per cogliere anche approssimativamente il senso posto e riposto di una storia, parrebbe, inestricabile. Bizzarria del caso o paradossale enigma delle coincidenze? Riassumiamo in estrema sintesi i fatti. Cannes '86, 39° Festival internazionale del cinema. In lizza per la Palma d'oro, nella rassegna, ufficiale, due opere per se stesse significative: *Sacrificatio* di Andrej Tarkovskij, *Runaway Train* di Andrej Koncalovskij. Si tratta di due cineasti sovietici. Ognuno dei due, a suo modo, transfuga dall'Urss, dalla cultura, dalle consuetudini che gli erano state proprie per buona parte della vita. Dislocati e operanti, il primo in Europa, il secondo in America, entrambi veleggiano attorno ai cinquant'anni. Si tratta inoltre di pellicole di composita matrice produttiva. *Sacrificatio* risulta in effetti realizzato per conto di un pool franco-svedese, mentre *Runaway Train*, pur essendo ufficialmente americano, vanta un cast tecnico-artistico cosmopolita: soggetto d'eccezione è il maestro giapponese Akira Kurosawa, coproduttore è l'italiano Fernando Ghia, interprete e direttore della fotografia sono, infine, gli svedesi Erland Josephson e Sven Nykvist.

Naturalmente, a Cannes '86 l'impatto, le emozioni suscitate dall'uno e dall'altro film si sono dimostrati subito intensi, ma di opposto segno proprio per il discrimine, e tematico e stilistico, esistente tra l'opera di Tarkovskij e quella di Koncalovskij. *Sacrificatio*, cinema sapientissimo, fitto d'impervi significati, si sublima in un apologo morale austero prospettato con abbaglianti, visionarie illuminazioni poetiche. *Runaway Train*, un *action-movie* concitatissimo e cruentissimo, procede invece, con suggestioni e irruzioni spettacolari forse più corrive, nel proporzionare sullo schermo una "canzone di gesta" tutta attuale, tutta allarmante, dai riverberi metaforici a volte fin troppo schematicamente prefigurati. Sta di fatto, insomma, che Andrej Tarkovskij e Andrej Koncalovskij, pur se indirettamente, e senz'altro involontariamente, sono parsi, perlomeno agli osservatori più attenti, non tanto gli antagonisti, quanto piuttosto i deuteragonisti di una vicenda, a dir poco, sconcertante.

Affermazione, questa, del tutto lecita, sol che si pensi alle comuni ascendenze formative-professionali di Andrej Tarkovskij e Andrej Koncalovskij. L'uno e l'altro approdati al cinema nei primi anni Sessanta, dopo personali e un po' disorientate esperienze esistenziali abbastanza eccentriche rispetto alla disciplina della "settima arte", trovarono presto, grazie al determinante insegnamento di "padri nobili" quali Aleksandr Dovzenko e Mihail Romm, la loro più autentica vocazione. Appunto, il cinema. E, sintomaticamente, Tarkovskij e Koncalovskij si cimentarono fin dagli inizi in una complice collaborazione sfociata, prima, nella comune sceneggiatura del "saggio di regia" *Il rullo compressore e il violino* (1960) e, quindi, nella successiva, più densa fatica del soggetto e della sceneggiatura della memorabile "opera seconda" *Andrej Rublëv* (1966), lavori questi tra i più tipici, caratterizzanti del fervore creativo innovatore dello stesso Tarkovskij già postosi risolutamente in luce, tra l'una e l'altra realizzazione ora citate, col film tutto eterodosso, intrinsecamente trasgressivo *L'infanzia di Ivan* (1962).

In qualche misura, anzi, *L'infanzia di Ivan* costituì versosimilmente il cuneo che, via via spinto più a fondo, determinò poi la progressiva separazione tra la poetica tendenzialmente spiritualistica, larvata, irrazionalista dello stesso Tarkovskij e quella più intimista, classicamente "umanistica" (più precisamente, cecoviana) cui si rifà Koncalovskij fin dalle sue ispirate, originali prove iniziali, *Il primo maestro* e *Storia di Asja la zoppa*.

Si è detto significativamente, giusto a proposito di questo "distacco" operato da Tarkovskij, nel mo-



NOSTALGHIA

mento stesso in cui, con la sua ricerca, il suo stile, rivisita luoghi e miti all'apparenza intoccabili o troppo frequentati del mondo sovietico: "Mette in causa una cultura che... divinizza la ragione. Ma il suo umanesimo ignora le classi e le loro lotte (che pure erano presenti in *Rublëv*), e si fonda su un'idea dell'uomo astratto, eterno. Il solo motore della storia, secondo lui, resta la coscienza individuale. L'analisi storica è, dopo tutto, la grande assente dai film di Tarkovskij. Il passato vi è esaltato (infanzia, tradizione, ricerche spirituali) e condannato (per le sue sofferenze). Tutti i suoi personaggi sono presi dalla storia ma non possono agire su di essa. Privato e collettivo costituiscono due sfere separate. Destoricizzata, la guerra, ne *L'infanzia di Ivan*, è solamente condizione tragica e assurda. E quando la storia è ritrovata — come ne *Lo specchio* — è a vantaggio della 'russità', delle dottrine e delle convinzioni slavofile sulla missione della Russia santa e pagana". Il giovanile sodalizio tra Tarkovskij e Koncalovskij si esaurisce dunque in una convergenza accidentale, episodica, contingente, anche se, nel corso degli anni, e particolarmente in occasione della ricordata coincidenza e concomitanza delle presenze delle loro opere ultime a Cannes '86, rivelano in trasparenza certi "percorsi" segreti, talune "costanti" occultate che, se indagati a fondo, potrebbero forse rimettere in discussione tanto il ribadito "spiritualismo" di Tarkovskij, quanto la presunta mondanità, l'ostentato cosmopolitismo (e persino cinismo) di Koncalovskij. In altri termini, porre mano e mente al cinema di Tarkovskij implica, d'immediato riflesso, proiettarsi sul terreno accidentato e oltremodo problematico della totalità del vissuto. Con tutto ciò che tale avventura tarkovskiana comporta necessariamente di cementi narrativi, dialettici e, se si vuole, poetici spericolatamente tesi a cogliere, a penetrare la complessità, la contraddittorietà estreme d'una condizione esistenziale unica, irripetibile, volta ossessivamente verso mete, approdi assoluti. E, perciò stesso, irraggiungibili, angosciosamente frustranti (...). (Da un saggio di prossima pubblicazione su "Bianco e Nero")

JEAN-LUC GODARD, O DELL'INVENZIONE

di Enrico Livraghi

Dal 1959, quando costringeva Belmondo, contro tutte le regole, a guardare dritto nella macchina da presa (*À bout de souffle*), Jean-Luc Godard ha contribuito come pochi altri a frantumare decenni di consuetudini sintattiche radicate nella storia del cinema, battendo terreni inusitati, vincendo spesso, fallendo qualche volta, acquietandosi mai. Che sia sempre stato un anticonformista di razza, e che il suo cinema sia tuttora percorso dalle più radicali trasgressioni, è noto praticamente al colto e all'inclita. Intanto l'uomo: quell'aspetto da satiro calvinista, quegli occhi pungenti e un po' spiritati, quel parlare freddo e al tempo stesso passionale. L'uomo peraltro è anche un po' diabolico: lavora sulle immagini anticipando da sempre tendenze, linguaggi e mode, cioè, in una parola, quasi tutto quello che gli altri sfrutteranno dopo. Innanzi tutto lo stile, roba da far crollare mezzo secolo di sicurezze semantiche; poi le scelte di campo, la politica come oggetto filmico, quando gli altri stavano ancora a riprodurre la Nouvelle Vague; poi il privato, quando molti deliravano in pubblico; infine il video, la sperimentazione con l'immagine elettronica, quando Coppola stava ancora alla "Nuova Hollywood". Ora di nuovo il cinema.

Sono quasi trent'anni che va avanti così: lui sperimenta e gli altri copiano; lui si proietta in avanti e gli altri seguono con un po' di ritardo e senza ben capire. I suoi film: qualsiasi "nuovo" autore, di qualsiasi parte del mondo, per tutti gli anni sessanta e buona parte dei settanta, non ha fatto che copiare i suoi film. Adesso c'è che Godard da qualche anno è tornato al grande schermo: senza concessioni neoclassiche, con una consumata cultura dell'immagine e un'intatta carica anticonformista.

Il suo quinto film (della nuova serie, s'intende, cioè a partire da *Sauve qui peut la vie*), quel *Detective* presentato a Cannes '85 e passato fuggacemente (e faticosamente) sui nostri schermi, non gli ha procurato torte in faccia come il chiacchierato film sulla Madonna, non ha offeso la pruderie religiosa di chic-



PRÉNOM CARMEN

chessia, e neppure scandalizzato gli amanti del cinema classico, né i cultori della fiction e dell'avventura più o meno post-catastrofica, né tantomeno i rambisti militanti, ecc., che comunque non lo hanno visto.

Detective è un Godard-film genuino, con tutti i meccanismi a posto, con gli attori perfettamente in ruolo (compreso Johnny Halliday sorprendentemente riciclato) con l'ironia, la durezza, il gusto dissacratorio, l'eleganza formale, l'ormai abituale raffinatezza sonora, e con la consueta destrutturazione del testo che va sempre più accentuandosi insieme con quell'atmosfera di ricerca senza avanguardia presente negli ultimi film. Facile che scandalizzi qualche godardiano di ferro, di quelli incontrabilmente convinti che Godard sia il vero destinatario del celebre motto hegeliano: "Un grande uomo costringe gli altri a spiegarlo". Ora, noi non sappiamo se Godard sia grande a tal punto, però sappiamo che in *Detective* non c'è nulla da spiegare. Non la struttura narrativa, abilmente disarticolata, non le invenzioni di linguaggio, né le trascrizioni sintattiche, né gli ammiccamenti culturali o le citazioni e le autocitazioni: cose tutte presenti, ma che si percepiscono, si vedono a occhio nudo, sono quasi ironicamente e didatticamente esibite. Un godardiano di ferro si sente defraudato, espropriato di quella sorta di scacchiera cifrata che è il godardismo profondo, e anche un po' tradito, perché qui non c'è nessun meccanismo da smontare e nessuna pedina da ricollocare, e lui non ha nulla da rivelare agli "altri". Anzi, proprio in questo film più recente si disvela quello che appariva già evidente nei film immediatamente precedenti, soprattutto in *Prénom Carmen*: che Godard, ormai da qualche tempo, è entrato in conflitto non con il linguaggio del cinema — cosa che ha fatto da sempre — ma con il cinema stesso, con questo cinema quasi centenario tenuto in grande forma da massicce somministrazioni di tecnologia avanzata. *Detective* è ingombrato da aforismi del tipo: "Nel teatro si recita, nel cinema si è già recitato"; o da folgoranti quesiti: "Ma queste macchinette giapponesi funzionano anche di notte?".

In realtà, in questa personale battaglia Godard rimescola le carte e rovescia le regole del gioco. Anziché perseguire in proprio la sua perenne ricerca sul linguaggio, ora rilancia la palla al di là dello schermo; anziché tentare risposte, sembra rovesciare sullo spettatore un cumulo di domande. *Detective* è un grande quesito sullo stato del cinema, sulla sua evoluzione, sul linguaggio, sulla possibilità (o impossibilità) di raccontare storie con la macchina da presa. "Non mi sto divertendo io, sto girando un film", tuona Erich von Stroheim apparendo improvvisamente sullo schermo (in video). Insomma, *Detective* è un altro tassello di una indomabile mentalità sperimentale, con tutti i vezzi, le genialità, il divertimento, e anche la noia dell'incredibile Jean-Luc Godard, l'ultima invenzione del quale è il coinvolgimento del pubblico nelle *indagini*, la riduzione di tutti noi — noi spettatori — ad altrettanti "detective".



PIRATI

PSICOCINEFILIA a cura di Sandro Studer

Roman Polanski, come si sa, è un personaggio ben strano, sempre ricco di inquietudini, di storie misteriose e non sempre limpide e ancora con una faccia da ragazzino impertinente e perverso, a 53 anni suonati. Per certi versi questo regista pazzoide ci sembra un po' un figlio degenero del grande Orson Welles, soprattutto perché come lui ogni volta che deve realizzare un film riesce a complicare le cose a tal punto da creare attorno al suo lavoro un'atmosfera di "giallo" e di intrigo internazionale che oltretutto fa ottima pubblicità. Non staremo qui certo a entrare nei dettagli, basti sapere però che *Pirati*, dall'idea originale all'uscita del film nelle sale ha richiesto dodici anni, dei quali più di due per le riprese!

Come spesso capita in casi del genere questo film risulta di non facile lettura. Intanto c'è il finale che lascia tutti piuttosto attoniti e insoddisfatti ma anche sospettosi a riguardo della possibilità che sia stato già programmato un seguito. Poi ci sono frequenti riferimenti storici precisi ma impliciti che ognuno deve andarsi a controllare su libri ed enciclopedie, per cui, a rigore, il film andrebbe rivisto e qualcuno potrebbe chiedersi: ne vale la pena? La nostra risposta, sia pure con qualche riserva, è affermativa. Enrico Livraghi ha giustamente sottolineato su *l'Unità* di qualche domenica fa, l'elemento che, comunque sia, rende questo film assolutamente unico nel suo genere: la potente carica di "verosimiglianza" prodotta dalla totale carenza di trucchi che va ad aggiungersi alla nota mania del particolare che peraltro Polanski ha sempre avuto. Il mare è vero, così come lo è il galeone, i costumi (cuciti appositamente dopo anni di studio documentario), l'arredamento interno delle navi, le armi e persino la gamba di legno di Matthau (con l'ovvio trucco della gamba piegata e legata dietro). Questa ondata di effetti realistici crea, contrariamente a quanto sostengono gli ottusi fanatici della *fiction* a tutti i costi (nel senso della falsità creativa e/o kitsch à la Fellini, per intenderci), sempre complessi fenomeni di distorsione percettiva che causano un'ambivalenza espressiva, in questo caso anche sul piano stilistico, anche se con alti e bassi. Se per un momento accettiamo la definizione di Musatti del film (qualsiasi tipo di film) come surrogato estetico del sogno, possiamo paragonare un film come *Pirati* al cosiddetto "grande sogno rivelatore", proprio per la sua inequivocabile nitidezza e per la sua forza realistica, che oltretutto in genere ne rende difficile l'interpretazione. In realtà, il verosimile filmico quando è grande suscita in noi un lavoro mentale e psichico, nonché immaginifico molto più intenso di quello che sviluppiamo a fronte del solito film o del solito sogno che si presenta in modo esplicitamente enigmatico, falsato o truccato.

Pirati, tuttavia, non è un capolavoro assoluto e non è nemmeno, secondo noi, il migliore dei film del suo autore ma è un film sicuramente molto singolare e unico nel suo genere che potrebbe forse addirittura diventare un'opera capostipite di un nuovo modo di fare cinema.

È però anche un film che ha molte possibilità di essere frainteso e ancor di più essere sottovalutato; particolarmente i giovani sotto i vent'anni avranno difficoltà a capirne le sottili finezze psicologiche perché ovviamente non dotati della memoria filmica del genere che parte da *Capitan Blood* per arrivare al fenomenale *Corsaro dell'isola Verde*, attraverso la miriade serie di ammutinamenti e soprattutto di personaggi come Morgan, Barbanera, Simbad, ecc. L'unico che sicuramente hanno nella loro memoria è il Sandokan di Kabir Bedi, ma è veramente troppo poco. C'è poi da aggiungere che in un certo senso, senza colpe per il regista, il film è oggettivamente Matthau-dipendente, per cui si crea durante lo svolgersi della pellicola, nello spettatore, un doppio registro emotivo, dovuto al fatto che ci si aspetta un film comico ma invece si assiste a un'opera piuttosto truce che si stempera in toni grotteschi ogni volta che si presenta il mattatore Matthau: basti avere a mente la scena del pranzo con il topo per capire il senso di quanto diciamo. Infine ci sono troppi filoni tematici che spuntano come funghi e muoiono di lì a pochi metri di pellicola: ad es. la morte del vecchio capitano simil-Don Chisciotte; la grottesca, dissacratoria e patetica figura del prete; la sessantottesca rivolta dei marinai contro gli ufficiali, ecc.

I film di Polanski "in costume" colpiscono sempre per la precisione della ricostruzione, nonché per l'incisione dell'immagine: caratteristiche che, in questa pellicola, come è facile immaginare, raggiungono vette senza precedenti. Ma questo non impedisce anzi favorisce, per quanto detto sopra, il lavoro mentale-associativo, il dubbio mnemonico e lo sconcerto percettivo. Primo punto: i due protagonisti sono, uno (Matthau) il classico pirata al servizio (si fa per dire) di Sua Maestà Britannica che parla o dovrebbe parlare l'inglese dei bassifondi di Londra (ma questo con il doppiaggio va perso), l'altro è la "rana", un mozzo piuttosto imprevedibile e con sembianze piuttosto ingannevoli, che però, ogni volta che uccide uno spagnolo dice "Vive la France!". L'alleanza precisa in senso anti-spagnolo tra un inglese e un francese viene fatta digerire allo spettatore senza alcuna spiegazione e non è facile da digerire. Anche se poi, con qualche affrettata e posteriore consultazione libraria, si va a constatare che l'unico momento, negli ultimi cinque secoli, in cui è stata praticata questa alleanza è stato ai tempi in cui Filippo II, con la sua Armada Invencible, ha rotto le tasche a tutta l'Europa. Secondo punto: i costumi degli ufficiali e dignitari spagnoli. Splendidi, stupendi con il loro raffinatissimo contrasto bianco-nero. Ma dopo un po' si comincia a pensare: "Spagnoli come questi non ne ho mai visti, nei film come nei dipinti!".

Uno, quando pensa alla Spagna di quell'epoca, pensa allo splendore ampolloso del barocco e, anche se qui siamo certamente in anticipo rispetto al barocco, la "Spagna" comunque si colloca nella nostra mente come il simbolo dell'eccesso. In ogni caso a noi è venuto in mente, e con qualche ragione, Rembrandt: verificare per credere. Le date non coincidono in tutti i casi ma ci sembra tutt'altro che casuale il pasticcio percettivo, molto raffinato, creato da Polanski. Un inglese imbroglione, straccione e cinico contrapposto a dei goffi dignitari spagnoli calmi, posati, tranquilli quasi nordici, diciamo tra l'olandese e il polacco. Tutto questo alla faccia o magari proprio in conseguenza dei due anni di ricerche sui costumi dell'epoca!

Ma veniamo, in conclusione, al nocciolo del film: Capitan Red e il ranocchio. Come dire: Capitan Uncino e Peter Pan. Uno psicologo americano qualche anno fa ha pubblicato un libro poi divenuto best-seller dell'anno negli USA, dal titolo *La sindrome di Peter Pan*, che tentava sulla falsa riga delle avventure di Peter Pan di dimostrare la sempre più diffusa paura dei giovani degli anni '80 di crescere, di diventare adulti. Ci pare utile e appropriato riportare una considerazione dell'autore di questa interessante teoria, lo psicologo Dan Kiley: "Barrie ci suggerisce dunque che l'*alter ego* di Peter è un pirata. Dandogli il tempo e lo spazio sufficienti, Peter potrebbe diventare spietato e disumano quanto lo era la sua nemesi, il Capitan Uncino... cosa che io trovo del tutto plausibile, tanto da sintetizzare il modo di vivere tipico delle vittime della Sindrome di Peter Pan con una sola parola: piratesco." Dunque l'alleanza tra Peter Pan e Capitan Uncino è del tutto plausibile ed è psicologicamente molto attuale al punto che, secondo noi, oltre al resto, Polanski, consapevolmente o meno, ha creato una coppia di figure nitide (ma molto fantastiche e molto oniriche) che ci danno, metaforicamente, il senso della maledetta vita odierna che costringe gli uomini del nostro tempo ad avere una costante paura di crescere, ad essere Capitan Red e "ranocchio" al tempo stesso, a fare battaglie infinitamente inutili per oggetti altrettanto inutili quanto costosi (vedi il finale con la zattera e il trono d'oro massiccio). Forse stiamo esagerando, chissà...

Zuppa d'Anatra - edit. ASFIMESS

Redazione e Amministrazione:

Largo La Foppa 4 - 20121 Milano

Tel. 6598080

Direttore responsabile: Enrico Livraghi

Registrazione del Tribunale di Milano

n. 356 - 26 settembre 1981

L. 800

Stampa: Arti Grafiche Decembrio,

Via P. Colletta, 69 - 20138 Milano



OMAGGIO A ANDREJ TARKOVSKIJ

Solaris

Scienza, logica, ragione, etica, estetica, fantasia e immaginazione; e ancora: riflessione sull'uomo e amore del presente, nostalgia, pessimismo e volontà. *Solaris* è il rigore, la passione, l'angoscia, la gioia e la consolazione. Un percorso negli strati della coscienza, un sondare le soglie dell'inconscio fino all'azzardo della materializzazione e al *consistere* del ricordo e delle pulsioni. *Solaris* è un colossale contributo alla storia del cinema. *Solaris* è anche un pianeta-mostro, le cui radiazioni, provocate dai raggi X, danno vita ai fantasmi inconsci degli astronauti guidati da Kelvin, uno psicosociologo incaricato di mettere ordine tra gli operatori di una stazione orbitante. I desideri e le ossessioni degli uomini spaziali prendono forma: esseri strani, bellissime donne, amori passati si materializzano. Kelvin scopre nella sua stanza Chari, una antica fidanzata morta suicida. La sua presenza col trascorrere dei giorni diventa sempre più umana, più consistente, più inquietante. Solo il ritorno alla terra, alla propria casa, ai propri affetti, riporterà Kelvin oltre la soglia del mondo cosciente.

L'infanzia di Ivan

Il giovane Ivan rimasto orfano durante l'invasione nazista, si unisce dapprima a un reparto di partigiani. In seguito, malgrado la giovanissima età, viene incaricato dagli alti comandi di compiere missioni importantissime e pericolose in territorio nemico. Alla fine di una di queste missioni non riesce a raggiungere per tempo il luogo d'appuntamento del suo reparto. Costretto ad attraversare il fiume che divide le due linee del fronte, viene fermato da alcuni soldati russi. Portato davanti a un tenente, riesce a dimostrare con molte difficoltà di non essere una spia tedesca. Il tenente di nome Galcev, scoperto che le missioni di Ivan si sono sempre rivelate preziose per l'Armata Rossa, prende il ragazzo a ben volere.

Tuttavia alcuni ufficiali decidono di inviare Ivan alla scuola di guerra, sottraendolo alle missioni pericolose, ma il ragazzo non ne vuole sapere e fugge per protesta. Viene raggiunto e trattenuto al repar-

to con la promessa di un'altra missione. Al reparto i giorni scorrono quasi tranquilli in preparativi per la controffensiva che l'Armata Rossa si prepara a sferrare. Ivan viene inviato oltre le linee nemiche per un'ultima missione.

La guerra ha termine con la presa di Berlino. Il tenente Galcev, che vi ha partecipato raccogliendo documenti nella sede della Gestapo scopre il fascicolo con la foto di Ivan e apprende che il ragazzo è stato scoperto e impiccato. Duramente colpito dalla scoperta, segnato dagli stenti della guerra, il giovane tenente riesce a superare l'angoscia solo attendendosi ad immaginare l'infanzia di Ivan.

Lo specchio

Film autobiografico, intriso di ricorsi onirici, giocato su piani molteplici, dove ricordo, sogno, fantasie prendono consistenza in una trama complessa e intesa di immagini splendide e inquietanti, elusive e razionali, impalpabili e concrete. Tarkovskij stesso si immagina una propria malattia, a lungo decorso, che lo porta alle soglie di uno stato di coscienza allucinata, attraverso il quale trascorrono immagini dell'infanzia lontana, visioni del figlio e della moglie (da cui vive separato), la figura del padre e la guerra, la madre lontana, i nonni, e se stesso, in un quadro di vita lontana e attuale, in un gioco di assenze e presenze, di richiami alla condizione prenatale, di flussi di coscienza e di pulsioni vitali, che si intrecciano e si rimandano con una sorta di ideale movimento geometrico, immersi in una costruzione filmica il cui rigore è pari almeno alla suggestione fantastica che ne promana.

Andrej Rublëv

Capolavoro del cinema sovietico dell'era post-staliniana, è una splendida ricostruzione del periodo di crisi profonda dello scorcio di fine XIV secolo (punto di riferimento storico la battaglia di Koulikovo, 1380, in cui i principi russi sconfiggono provvisoriamente i Tartari), visto attraverso gli occhi del monaco Andrej, pittore di icone, i suoi problemi religiosi, il suo rapporto con l'arte (e con il suo aristocratico e indifferente maestro, Teofane il greco) e naturalmente con il popolo russo e la immensa distesa naturale di terra e di fiumi su cui vive.

Mal digerito da Breznev e Suslov questo film è rimasto bloccato a lungo dalla censura sovietica e in Italia è uscito soltanto nel 1974. Appunto allora Sandro Petraglia e Stefano Rulli avevano scritto, tra l'altro, su *Ombre Rosse*: "I rampolli di Zdanov hanno ragione di gridare al tradimento... Rublev rappresenta una *fuga* dal tipico, rocambolesca e preoccupante, dal momento che evade i rigidi dettami del realismo socialista senza abbandonare i canoni della ricostruzione storica e senza troncarsi i legami con la società e la tradizione culturale sovietica, anzi forzando dall'interno procedimenti formali affossati in torbidi trionfalismi"; e, mettendolo sullo stesso piano dell'ultimo capolavoro esisensteiniano *La congiura dei Boiardi*, scrivono che Tarkovskij, pur ponendosi in una prospettiva simile, "al contrario, trasferisce la tensione dell'ambiente

al di fuori degli spazi chiusi, nell'inquietudine di piogge insistenti, nel torpore di campagne innevate eppure ribelli al ricatto dei ghiacci, nella serenità di disgeli primaverili che invitano a riflettere e a riprendere il cammino".

Nostalgia

"La Nostalgia non è un'emozione leggera e sorridente, come può essere per voi italiani. Non è un sentimento individuale, ma un qualcosa di più complesso e profondo che provano i russi quando sono all'estero. È una malattia che toglie le forze dell'anima, la capacità di lavorare, il piacere di vivere. Io analizzo questa Nostalgia mettendola a confronto con una storia concreta. Uno scrittore russo viene in Italia per una ricerca su un suo compatriota, un artista di cui si sono perse le tracce due secoli fa e incontra un professore italiano e un'interprete bionda. Perché l'intellettuale sovietico viene in Italia? Perché è un paese che conosco, perché l'arte italiana mi aiuta a capire me stesso, perché credo che ci siano corrispondenze ideali tra le due nazioni e perché l'Italia è il vero baricentro della cultura mediterranea. Il film è autobiografico soltanto dal punto di vista artistico, anzi in questo senso io non ho mai fatto un film che rispecchiasse con maggior violenza i miei stati d'animo, che liberasse con maggior profondità il mio mondo interiore. Io stesso, quando l'ho visto finito, sono rimasto stupefatto di fronte a questa forza espressiva, ho sentito quasi un malessere, lo stesso che si prova guardandosi allo specchio, o quando si ha l'impressione di andare addirittura al di là delle proprie intenzioni.

La mia volontà è semplicemente quella di guardare un russo che viene in Italia e scopre sentimenti inattesi che lo riguardano.

Certo sarebbe accaduto anche se fossi andato in Africa, o chissà dove.

Quest'uomo non capisce il perché delle barriere fra i Paesi, non accetta le artificiali convenzioni che vogliono rendere diversi tra loro gli uomini. E tutto ciò gli provoca naturalmente un'atroce sofferenza. Del resto anche un bambino, se gli si domandasse cosa dovremmo fare per capirci di più, vi risponderà che dobbiamo aprire le frontiere. Certo è una risposta naïf e idealistica ma giusta nella sostanza: il dramma nasce appunto dal confronto fra questa visione innocente del mondo e le condizioni reali di vita per un uomo che sta fuori dalla sua patria".

(A. Tarkovskij)

Stalker

Stalker illumina di passaggio dei segni che rimandano senza dubbio, alla realtà dei paesi dell'Est, come quei vopos armati, giardini di una cortina di ferro che circonda la "zona". Le scenografie decrepite ricordano certi luoghi chiusi di frontiera che sanno ancora di guerra, come i quartieri del Muro o certi campi militari che fiancheggiano la zona detta libera. Il film respira da tutti i suoi pori il continente sovietico. Ma queste immagini non sono l'illustrazione "scaltra" di una metafora politica edificante o minacciosa da decodificare, sono piuttosto percezioni di una realtà sovranaturale (diciamo di fantascienza), intuizioni da visionario... Ciò che interessa Tarkovskij, come a Kubrick, è il cosmo e l'uomo che ne sorge... *Stalker* trova nel processo stesso della disgregazione materiale i termini di una vera operazione poetica, guidata da un fervente umanesimo.

(Danièle Dubroux, *Cahiers du cinéma*, dicembre 1981).



L'INFANZIA DI IVAN

Colpo di spugna

Lucien Cordier è il poliziotto della borgata di Bourkassa, da qualche parte nell'Africa occidentale francese nel 1938.

Pigro, goloso, vigliacco, ingannato da sua moglie, che tiene in casa l'amante facendo finta che sia suo fratello, sbeffeggiato dai due prosseneti del villaggio, corrotto e incapace, Cordier è l'epitome della nullità e del fallimento. Recatosi a chiedere consiglio da un suo collega, Chavasson, costui gli dice che non esisterebbe a ricorrere a tutti i mezzi pur di ottenere di nuovo rispetto.

Tornato a Bourkassa, dopo un viaggio in treno durante il quale incontra Anne, la nuova maestra, Cordier reagisce con violenza inaudita. Ammazza i due prosseneti e fa in modo che i sospetti ricadano sullo stesso Chavasson. Poi uccide Marcaillou, un bruto razzista, che è il marito della sua amante, la ninfomane Rose. Ma Venerdì, un negro, trova il cadavere di Marcaillou e lo riporta a casa di Rose dove involontariamente sorprende Cordier a letto con la donna. A Cordier non resta che eliminare anche il negro, ancorché incolpevole, addossando a lui l'omicidio di Marcaillou.

Nel frattempo intesse una relazione anche con Anne, a cui confessa i suoi delitti. Anne non lo denuncia. Cordier comincia a parlare di sé come un Cristo mandato a Bourkassa per espriare e far espriare le colpe di tutti. Quindi architetta un piano grazie al quale costringe Rose a uccidere sua moglie e l'amante per una legittima difesa indimostrabile in tribunale.

Rose è costretta ad andarsene. Rimasto solo, Cordier gioca nel deserto a prendere di mira dei bambini negri. Poi rivolge la pistola verso di sé. Ma neanche lui stesso si considera un buon bersaglio. ("Cineforum", n. 249)

Il giudice e l'assassino

Verso il 1893 la Francia fu attraversata da fremiti d'orrore per gli omicidi di un certo Joseph Vacher, sedicente "anarchista di Dio" che marciò in pellegrinaggio verso Lourdes sodomizzando e sgozzando tutte le giovani sul suo cammino: ne uccise dodici, passò alla storia come l'"assassino delle pastorelle" e finì sulla ghigliottina. Il personaggio viene rievocato, cambiandogli nome in Bouvier e tuttavia riportando molte delle sue lettere originali, in *Il giudice e l'assassino*, dove le atrocità patologiche del mostro vengono contrapposte a quelle della società chiamata a giudicarlo. Di fronte a Vacher-Bouvier, impersonato dall'attore Michel Galabru, il regista Bertrand Tavernier ha collocato la figura, immaginaria ma non troppo, di un giudice che ha la morbida ambiguità di Philippe Noiret. Anche se il giudice può capire fino in fondo l'assassino perché è sconvolto da analoghe turbe psicosessuali, il suo sforzo è teso a mandarlo sulla ghigliottina. Non importa se Bouvier è pazzo: nella società borghese la giustizia è repressione, la messa a morte di un demente equivale a mobilitare l'esercito contro gli scioperanti.

Il regista Tavernier proviene dalla critica cinematografica, ma rifiuta ogni legame

con la Nouvelle Vague. Preferisce il cinema di papà, si è preso come sceneggiatore il veterano Jean Aurenche e fa le cose alla vecchia maniera. Pur in un eccesso di enfasi, non gli mancano né le idee né talento per renderle operanti. (Tullio Kezich)

La morte in diretta

L'idea quale sarebbe? Di trasmettere in diretta non già la telecronaca d'una partita di calcio o di qualche stretta di mano fra notabili ma l'agonia d'una donna. Sempre più affamati di emozioni, gli spettatori potrebbero coglierne così gli attimi supremi. Il sistema oggi sembra fantascientifico ma esistono già i presupposti tecnici per realizzare il mostruoso progetto. Basta inserire una microcamera nel cervello di qualcuno, e usare i suoi occhi come obiettivi: qualunque cosa egli guardi, sarà trasmessa alla centrale della Tv e da qui diffusa sui teleschermi domestici. Tratto da un romanzo dell'inglese David Compton (sceneggiato dal regista coll'americano David Rayfiel, che già scrisse per Pollack), il film suppone che l'orrendo accada in Gran Bretagna, in un futuro nemmeno troppo lontano. Un giovane, Roddy, sottoposto a quel tipo d'innesto, viene incaricato dalla Tv di seguire passo per passo la signora Katherine, alla quale un medico (ma anch'esso pagato dalla Tv) ha tristemente comunicato che ormai per lei non c'è più speranza e ha dato certe pillole per lenire i dolori. Roddy svolge con zelo il suo compito, e insegue la donna ovunque essa si nasconda, fra le bancarelle d'un mercato, in un dormitorio dell'esercito della salvezza, in una barca in riva al lago. Ma standole accanto cresce in lui il rimorso d'illuderla. Quando viene a sapere che Katherine era in realtà sanissima, e che proprio le pillole del medico la conducono alla morte, per la disperazione s'acceca, interrompendo così le trasmissioni. Nella casa di campagna in cui i due si sono rifugiati, e dove Katherine ha ritrovato il suo primo marito, si celebra il tragico epilogo: la Tv piomba con l'elicottero per riprendere gli ultimi istanti della donna, ma lei riesce a scomparire giusto in tempo. Cieco e sconvolto, Roddy resta a testimoniare la barbarie cui ci condurrà il progresso tecnologico. (G. Grazzini)

Una domenica in campagna

Film che ci risarcisce, memore dei Renoir, dei danni inflitti al buon gusto, alla grazia e alla misura dal cinema per ragazzacci. Film di tenere ombre e luci discrete. Film di fremiti e sorrisi. Dunque film da vedere con un animo raccolto, senza aspettarsi nessun'altra emozione che quella prodotta da un lieve trascorrere nella piccola cronaca di ieri, ma tutta punteggiata di gesti musicali e di colori armoniosi. E da gustare nei dettagli, nei cenni minuti che fanno vibrante la memoria d'un'epoca, i costumi d'una provincia. Monsieur L'admiral, vecchio pittore vedovo, abita con una serva padrona in una bella villa nei pressi di Parigi. È una domenica del 1912, e l'uomo si rallegra che siano venuti a trovarlo, col treno, il figlio maggiore, la nuora, i nipotini: portano un soffio di vivacità e devozione nella sua vita ormai priva di sorprese. Ma molto più

si allietta quando arriva inaspettata, al volante della sua automobile, la figlia minore Irène, una ragazza impetuosa ed emancipata, che non cessa di rimproverare a papà il suo modo antiquato di dipingere, tanto più da quando ha trovato in soffitta un suo quadro giovanile che prometteva un talento innovatore, più sulla scia degli impressionisti che della pittura accademica a cui si è poi dedicato. È appunto con Irène, mentre gli altri consumano la domenica in conversazioni banali (e i ragazzi giocano sui prati) che L'admiral conosce i momenti più belli. Perché nonostante soffra pene d'amore, anzi proprio per questo, Irène gli ricorda la giovinezza e gli procura il tenero rimpianto di quel libero artista che egli avrebbe forse potuto essere; perché la donna porta scompiglio nei rituali familiari; perché, a differenza del fratello maggiore, incarna la passione e gli ha detto il suo affetto in un ballo paesano. Sicché, quando tutti sono partiti, il vecchio mestamente sorride. mette da parte il quadro di maniera a cui stava lavorando e di fronte a una tela bianca forse si chiede, ma senza rancore verso la vita, se non abbia tradito se stesso, se magari non possa, ormai settantenne, ricominciare da capo. (G. Grazzini)

L'orologio di Saint Paul

L'horloger d'Everton è un romanzo d'ambiente americano scritto vent'anni fa da Georges Simenon durante il suo

soggiorno nel Connecticut. L'esordiente regista Bertrand Tavernier (ex *press agent*, coautore di un fortunato libro intitolato *30 ans de cinéma américain*) ne ha fatto un adattamento cinematografico trasferendo l'azione nella sua città natale, Lyon, "perché è scandaloso che il cinema francese utilizzi così poco la provincia". Nel film rimane l'intelaiatura della vicenda, quella di un padre orologiaio che ritrova il rapporto con il figlio quando quest'ultimo viene ricercato e processato per omicidio; ma la situazione, trasferita in una Francia dopo il '68, risulta appesantita da una lettura in chiave nettamente politica, dove il delirio del giovane viene accettato dal padre come un gesto di protesta generazionale contro il conformismo della società. Nonostante la minuziosa sceneggiatura di Jean Aurenche e Pierre Bost, la famosa coppia riesumata da Tavernier con una sorta di reverenza antiquariale, *L'orologio di Saint Paul* conferma che Simenon non sopporta facilmente interpolazioni o modifiche. Quasi sempre sul filo di un'autentica ispirazione, la pagina simenoniana si vendica di chi ha la pretesa di migliorarla. Prodotto per l'interessamento di Philippe Noiret, che ha giustamente visto in Tavernier promettenti doti di cineasta, il film si risolve in una grande occasione per il protagonista. Ex cabarettista, in teatro per molti anni a fianco di Jean Vilar, eclettico e selettivo, Philippe Noiret sa fondere una tecnica da mostro sacro con una semplicità da *acteur naturel*. Se *L'orologio* ha potuto assicurarsi il premio Louis Delluc, è certo Noiret che ha segnato il punto della vittoria (T. Kezich).



COLPO DI SPUGNA



Obraz Cinestudio

Associazione di cultura
cinematografica
Largo La Foppa 4 (C.so Garibaldi)
Tel. 6598080
Ingresso riservato ai soci
tessera semestrale L. 5.500
Annuale L. 9.500
Biglietto L. 4.000

Programma dal 21 gennaio al 3 marzo 1987

- mer. 21 **PARTITURA INCOMPIUTA PER PIANOLA
MECCANICA** (Neoknoccennaja p'esa dlja mechaniceskogo
pianino) di Nikita Michalkov, con Aleksandr Kaljagin,
gio. 22 Elena Solovej, Eugenia Glusenko (Urss 1976, col., vers. ital., 103')
ore 18.30-20.30-22.30

- ven. 23 **AMICO TRA I NEMICI, NEMICO TRA GLI
AMICI** (Svoj sredi cuzich, cuzoj sredi svoich)
sab. 24 di Nikita Michalkov; con Jurij Bogatyrev, Anatolij Solonitzyn,
Sergej Sakurov (Urss 1974, col., vers. ital., 98')
ore 18.30-20.30-22.30

Omaggio a Tarkovskij

- dom. 25 **SOLARIS** di Andrej Tarkovskij; con Natalja Bondarciuk,
Donatas Banionis, Jurij Jarvet, Wadisia Dvorieckij
lun. 26 (Urss 1972, col., vers. ital., 113')
ore 18.00-20.15-22.30

- mar. 27 **L'INFANZIA DI IVAN** (Ivanovo Detstvo) di Andrej
Tarkovskij; con Nikolaj Burjaev, Valentin Zubkov,
mer. 28 E. Zarikov, S. Krylov (Urss 1962, vers. ital., 90')
ore 19.00-20.45-22.30

- gio. 29 **LO SPECCHIO** (Zerkalo) di Andrej Tarkovskij; con M.
Terechova, Juri Nazarev, Anatol Solonitzyn, Nicolaj Grinko
ven. 30 (Urss 1974, b/n e col., vers. ital., 105')
ore 18.30-20.30-22.30

- sab. 31 **ANDREJ RUBLEV** di Andrej Tarkovskij;
con Anatol Solonitzyn, Ivan Lapikov, Nikolay Sergeev,
dom. 1 Irma Rauch Tarkovskaja
(Urss 1966, b/n e col., vers. ital., 186')
lun. 2 ore 17.30-21.00

- mar. 3 **STALKER** di Andrej Tarkovskij, con Aleksandr Kaidanovskij,
Alisa Frejndlich, Anatolij Solonitzyn
mer. 4 (Urss 1979, col., vers. ital., 161')
ore 18.30-21.30

- gio. 5 **NOSTALGHIA** di Andrej Tarkovskij; con Oleg Jankovskij,
Domeziana Giordano, Erland Josephson, Patrizia Terreno
ven. 6 (It. 1983, col., vers. ital., 126')
ore 18.00-20.15-22.30

Bertrand Tavernier

- sab. 7 **COLPO DI SPUGNA** (Coup de torchon) di Bertrand
Tavernier, con Philippe Noiret, Isabelle Huppert, Jean-Pierre
dom. 8 Marielle, Stephane Audran (Fr. 1982, col., vers. ital., 128')
ore 18.00-20.15-22.30

- lun. 9 **L'HORLOGER DE SAINT-PAUL** (L'orologiaio di Saint-
Paul) di Bertrand Tavernier; con Philippe Noiret, Jean Rochfort,
mar. 10 Jacques Denis, Julien Bertheau (Fr. 1974, col., vers. orig., 105')
ore 18.30-20.30-22.30

- mer. 11 **LA MORTE IN DIRETTA** (La mort en direct) di Bertrand
Tavernier con Romy Scheider, Harvey Keitel, Harry Dean Stanton,
gio. 12 Terese Liotard (Fr. 1980, col., vers. ital., 128')
ore 18.00-20.15-22.30

- ven. 13 **LE JUGE ET L'ASSASSIN** (Il giudice e l'assassino) di
Bertrand Tavernier; con Philippe Noiret, Michel Galabru,
Isabelle Huppert, Jean-Claude Brialy
(Fr. 1976, col., vers. orig., 125')
ore 18.00-20.15-22.30

- sab. 14 **UNA DOMENICA IN CAMPAGNA** (Un dimanche à la
campagne) di Bertrand Tavernier, con Louis Ducreux,
dom. 15 Sabine Azéma, Michel Aumont, Geneviève Mnich
(Fr. 1984, col., vers. ital., 94')
ore 18.30-20.30-22.30

Cinque volte New York

- lun. 16 **SMITHEREENS** di Susan Seidelman, con Susan Herman,
Brad Rinn, Richard Hell, Roger Jeit
mar. 17 (Usa 1982, col., vers. orig. sott. ital., 88')
ore 19.00-20.45-22.30

- mer. 18 **LIQUID SKY** di Slava Tsukerman, con Anne Carvisle, Paula
Sheppard, Susan Doukas, Otto von Werhnerr
gio. 19 (Usa 1982, col., vers. ital., 105')
ore 18.30-20.30-22.30

- ven. 20 **ALPHABET CITY** di Amos Poe, con Vincent Spano, Kate
Vernon, Michael Winslow (Usa 1984, col., vers. ital., 86')
sab. 21 ore 19.00-20.45-22.30

- dom. 22 **MEAN STREETS - DOMENICA IN CHIESA
LUNEDI ALL'INFERNO** (Mean Streets) di Martin
lun. 23 Scorsese; con Robert De Niro, Harvey Keitel, Amy Robinson,
Cesare Danova (Usa 1973, col., vers. ital., 110')
ore 18.00-20.15-22.30

- mar. 24 **FUORI ORARIO** (After Hours) di Martin Scorsese, con
Rosanna Arquette, Verna Bloom, Thomas Chong,
mer. 25 Griffin Dunne, Linda Fiorentino (Usa 1986, col., vers. ital., 98')
ore 18.30-20.30-22.30

Jean-Luc Godard

- gio. 26 **DETECTIVE** di Jean-Luc Godard; con Nathalie Baye, Claude
Brasseur, Johnny Halliday, Stephane Ferrara
ven. 27 (Fr. 1985, vers. ital., col. 98')
ore 18.30-20.30-22.30

- sab. 28 **PRÉNOM CARMEN** di Jean-Luc Godard, con Maruschka
Detmers, Jacques Bonaffé, Miriam Roussel, Jean-Luc Godard
dom. 1 (Fr./Sviz. 1983, col., vers. ital., 90')
ore 19.00-20.45-22.30

- lun. 2 **PASSION** di Jean-Luc Godard; con Isabelle Huppert, Hanna
Schygulla, Jerzy Radziwilowicz, Michel Piccoli
mar. 3 (Fr./Sviz. 1982, col., vers. ital., 85')
ore 19.00-20.45-22.30