

Recensioni

Il Linguaggio filmico

gruppo Modena

UN ANGELO ALLA MIA TAVOLA

REGIA DI

JANE CAMPION

NUOVA ZELANDA/AUSTRALIA/G.B.
1990

Un angelo alla mia tavola

An angel at my table

di Jane Campion

S.: dai romanzi «To the Is-Land», «An angel at my table», «The envoy from Mirror City» di Janet Frame; sc.: Laura Jones; f. (Eastmancolor): Stuart Dryburgh; scg.: Grant Major; cost.: Glenys Jackson; mo.: Veronika Haussler; mus.: Don McGlashan; interp.: Kerry Fox (Janet), Alexia Keogh (Janet bambina), Karen Fergusson (Janet adolescente), Iris Churn (mamma), K.J. Wilson (papà), Melina Bernecker (Myrtle), Andrew Binns (Brudie), Glynis Angell (Isabel), Sarah Smuts-Kennedy (June), Martyn Sanderson (Frank Sargeson), David Letch (Patrick), William Brandt (Bernard); pr.: Bridget Ikin con John Maynard per Hibiscus Film-New Zealand Film Commission-Channel Four; distr.: Mikado Film; Nuova Zelanda, 1990; dur.: 156'.

È il film che secondo i più avrebbe meritato il Leone d'oro all'ultima mostra di Venezia, un piacevole sceneggiato, con i debiti tocchi d'arguzia e commozione, grazie al quale entriamo in confidenza con una scrittrice neozelandese, Janet Frame, probabile vincitrice d'un futuro premio Nobel.

Nata nel '24 (secondo altri nel '26), la signora non ha avuto vita facile: basti dire che ha vissuto otto anni in manicomio, sottoposta addirittura a duecento elettrochoc. Ispirandosi a tre suoi romanzi autobiografici usciti fra il 1983 e il 1985 - è il secondo che s'intitola appunto «Un angelo alla mia tavola» - il film ne ripercorre i passaggi salienti. Uscita da una famiglia di contadini, Janet fin da piccola si sente diversa. Bimbotta paffuta, sgraziata, rossa di capelli, già a scuola rivela una sua vocazione alla poesia, e la morte tragica d'una sorella e le crisi del fratello epilettico ne accentuano la

da

GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '90

BIBLIOTECA UNIVERSALE
LA TERZA

aggi. 197-198

/

ola

LIETTA TORNABUONI

'90 AL CINEMA

EINAUDI TASCABILI

fagg. 193-194

Un angelo alla mia tavola (*An Angel at my Table*, 1990) di Jane
Campion, con Alexia Keogh, Karen Fergusson, Kerry Fox.

La storia della «scrittrice pazza» neozelandese Janet Frame, com'è narrata nei suoi romanzi; una miniserie in tre parti, originariamente realizzata in sedici millimetri per le Tv australiana, neozelandese, inglese. Quella massima ovvietà che è di solito una biografia televisiva d'artista vivente, sottoposta all'autorizzazione, ai controlli e alle intrusioni della protagonista, diventa un bel film schizofrenico: con un racconto d'infanzia e adolescenza perfetto, commovente, memorabile per penetrazione psicologica, verità d'ambiente e di rapporti familiari, universalità del sentimento; e con un racconto di giovinezza e maturità più usuale e cauto, reticente ed esteriore, riscattato dallo stile straordinario dell'autrice.

Jane Campion di *Sweetie* ama gli estremi, l'incombere quotidiano della malattia mentale, i blocchi sessuali ed emotivi, i legami tra sorelle, il conflitto tra rivolta e timidezza, l'impasto di pietà e umorismo, l'eccentricità. La scrittrice Janet Frame ha avuto grande influenza sulla sua formazione e sul suo lavoro: il film è un omaggio, un segno di riconoscimento e di riconoscenza.

La prima parte narra l'infanzia, in una famiglia numerosa d'una comunità rurale, della bambina dai capelli rossi grassa, povera, brutta, intelligente, affascinata dalla poesia; e la pubertà dolorosa, il timore degli altri e la fuga nella solitudine dell'adolescente. La seconda parte narra l'università, l'inizio del lavoro di scrittrice, la scelta sbagliata di diventare insegnante, l'internamento durato nove anni in un ospedale psichiatrico per una diagnosi sbagliata di schizofrenia, l'operazione di lobotomia evitata soltanto grazie alla riuscita editoriale. La terza parte è quella dei viaggi, dell'amore, del successo: Londra, Parigi, il brullo villaggio spagnolo che era allora Ibiza, la prima precaria passione per un giovane poeta americano, il ritorno in Nuova Zelanda.

Il film visualmente affascinante, costruito in scene brevi a volte ellittiche ma con chiarezza narrativa, con uno sguardo eccezionalmente creativo, lucido, profondo, è magari un'opera interlocutoria: ma conferma una visione speciale del mondo, un talento raro.

nevrosi e l'insicurezza. Timida e solitaria, crede di poter fare la maestra, ma nuovi traumi la colpiscono, fra cui la scomparsa drammatica di un'altra sorella, sicché viene ricoverata in clinica psichiatrica quale incurabile schizofrenica. Un premio letterario la salva da un'operazione di lobotomia e le consente di rientrare nella vita normale. Parte per l'Europa, a Londra conosce il mondo editoriale, a Ibiza ha un amore caduco con un americano, supera una gravidanza non desiderata, e, ancora, assalita dall'angoscia, sfiora il suicidio. Il successo, e la certezza di non essere malata di mente, le danno finalmente la serenità e il benessere, per cui quando torna in patria, alla morte dei genitori, può dar libero corso alla sua vena creativa, salutata come una gloria nazionale.

Sceneggiato dall'australiana Laura Jones, diretto dalla regista neozelandese Jane Campion (pure la produzione e il montaggio si devono a donne), *Un angelo alla mia tavola* è un film squisitamente femminile non soltanto perché propone il ritratto di una artista ma anche perché lo compie con uno stile molto sensibile alla concretezza del disegno e all'emotività che lo percorre. Con l'attrice Kerry Fox nella parte della protagonista da adulta (la Janet bambina è Alexia Keogh, la Janet adolescente è Karen Fergusson), la Campion fa un gran passo avanti rispetto a *Sweetie*, che l'anno scorso, a Cannes, irritò per la sua sgradevolezza. Ora conquista la grande platea grazie al calore umano della messinscena, a una regia semplice e accorta, all'analisi intelligente d'una personalità disturbata ma coraggiosamente fedele alle ragioni della poesia. Più che una requisitoria antipsichiatrica, la Campion pronuncia un omaggio affettuoso alla sofferenza e alla forza taumaturgica dell'immaginazione. Moltiplicando i personaggi, le prospettive, le osservazioni attente, costruisce un armonico affresco con un linguaggio fluido e ricco, che qua e là s'intoppa nel patetismo e nell'ovvietà ma più spesso riesce a esprimere bene il «realismo magico» accreditato a Janet Frame. Le mancò il Leone, non l'applauso di Venezia, testimoniato dal premio speciale della giuria e da tanti altri (quello dei cattolici, di *Ragazzi & Cinema*, di «Filmcritica»...).

22 novembre 1990

UN ANGELO ALLA MIA TAVOLA

Un'estetica della frattura

Alberto Artese

«Con *Sweetie* si chiude un ciclo del mio lavoro; dal prossimo film il mio cinema sarà un'altra cosa, perché con *Sweetie* si è compiuto una sorta di esorcismo su un lungo periodo della mia vita». Con questa breve dichiarazione Jane Campion tentava coraggiosamente di tenere testa a un'orda quasi barbarica di critici che, al penultimo festival di Cannes, si accaniva ottusamente contro il suo film, in nome di una secolare e monolitica «grammatica cinematografica» che, a sentir loro, *Sweetie* aveva osato violare — neanche si fosse trattato di una sorta di tavola dei comandamenti. Certo, quel *Sweetie* era davvero un film difficile da mandar giù: così sgradevole e provocatorio, un vero cazzotto alla bocca dello stomaco. Ma proprio per questo un film importante, anzi importantissimo: non fosse altro perché in un periodo di omologazione e standardizzazione, di consenso generale su codici ormai sfruttati e consumati, un film come *Sweetie* — così refrattario a rientrare negli schemi interpretativi abitudinari e di routine — è un film che ha diviso profondamente (la critica più che il pubblico, giacché non è ancora stato distribuito nelle sale), provocando una netta frattura che ha dato modo, se non altro, di capire «da che parte stare»: di capire insomma per quale cinema vale la pena di «schierarsi». Ora, con *An Angel at My Table* Jane Campion ha mantenuto la promessa fatta a Cannes: ha fatto un film diverso, ma diverso soprattutto dal precedente. Ed ecco che la frattura si è ricomposta. Tutti hanno gridato al capolavoro: chi dimenticandosi, volutamente o meno, dell'«increscioso precedente», chi tenendolo ben presente nella memoria, ricercando quelle tracce, quei frammenti che, come magnifiche schegge residue di un tempo passato, sono cosparse qua e là lungo le due ore e mezzo di un'opera televisiva tratta dai tre volumi dell'autobiografia di Janet Frame, la maggiore scrittrice e poetessa neo-zelandese. Tuttavia, sia che si tratti di un improvviso primissimo piano in cui un volto umano si dissolve sullo schermo fino a diventare una sorta di paesaggio; sia che si tratti di una prospettiva distorta o di un corpo «frantumato», senza apparente ragione, da una se-

ola

CINEFORUM 298

OTTOBRE 1990

pagg. 8-12

rie di inquadrature; ma anche di un particolare accostamento cromatico tra personaggio e sfondo o di un'inaspettata varrellata a mano che muta le coordinate percettive sulla scena; queste «schegge» provocano, comunque, una nuova frattura, questa volta del tutto interna al testo: la frattura tra una narrazione tutto sommato molto più «tradizionale» — le cause, o le motivazioni della scelta, possono essere molteplici, come spiega la regista nella conversazione che segue — e una forte estetica autoriale, molto personale, che si fa largo tra le pieghe del film. Una sorta di «estetica della frattura», appunto, sulla quale è necessario ritornare in modo più meditato, ma che per ora ha dato il risultato di ricomporre una divisione esterna per spostarsi all'interno del testo. Una prova immediata di questo viene dalle grandi lodi e dai numerosi premi ricevuti. Si

(segue da CINEFORUM 298)



An Angel at My Table di Jane Campion

può dire insomma che per qualcuno, a Venezia, è nata una stella!

Conversazione con Jane Campion

— Come è nato il progetto di *An Angel at My Table*?

— Avevo appena tredici anni quando ho letto per la prima volta *Owls Do Cry*, il primo romanzo di Janet Frame. Si è trattato di un'esperienza davvero particolare, perché quella lettura mi ha aperto nuovi orizzonti, mi ha mostrato un modo nuovo di intendere la vita e le persone: è impossibile non rimanere colpiti e incuriositi da una così intima e lirica descrizione del mondo dell'infertilità mentale. Da allora ho cominciato a interessarmi alla storia della scrittrice e, dai miei genitori, ho saputo della sua

esistenza travagliata, della sua follia, dei terribili trattamenti in manicomio e, più in generale, della mitologia che si era creata su di lei: la mitologia della scrittrice pazza e geniale, il cui talento derivava completamente dalla sua diversità. A quel punto decisi di scavare più a fondo nella vita di quel personaggio, del quale tutti possedevano un'opinione superficiale, ma che probabilmente nessuno conosceva veramente a fondo. Così, mi sono buttata a capofitto nella lettura dei tre volumi della sua autobiografia e attraverso gli episodi della sua vita ho rivisto diversi momenti della mia infanzia e della mia adolescenza, ma soprattutto ho capito quanto dolore e sofferenza possano venire procurati a una persona di straordinaria sensibilità che, proprio a causa di questa, viene creduta malata di mente e trattata come tale. Nel corso del tempo, tutto questo ha fatto na-



An Angel at My Table

scere in me il desiderio di fare un film sulla sua storia. Da quel momento sono passati diversi anni, ne ho parlato con amici e collaboratori e alla fine l'idea migliore è sembrata quella di farne un film per la tv. Comunque, non ho mai voluto fare un film completamente mio, cioè non ho mai voluto imporre del tutto la mia personalità, il mio punto di vista sulla storia: questo mi accade di solito quando scrivo anche il soggetto del film. In questo caso, la cosa più importante era rispettare la sensibilità di Janet, in un certo senso rispettare la sua vita. Janet Frame ha oggi 66 anni, e fin dal principio abbiamo voluto lavorare insieme a lei per creare un ritratto cinematografico della sua personalità che le fosse gradito. Janet è stata subito molto gentile e disponibile: certo, ha ancora qualche problema ad entrare in contatto con la gente ed è molto timida, tuttavia è stata sul set una settimana e ci ha sempre dato il suo sostegno dicendo che lei stessa non avrebbe saputo fare di meglio.

— *Jane Campion, di nascita neozelandese ma di adozione cinematografica australiana. Qual è il tuo rapporto con queste due terre piuttosto vicine ma anche così diverse?*

— Per me non esiste nulla al mondo come la terra neozelandese, con i suoi spazi vastissimi coperti da giungle e foreste talmente fitte che

l'uomo a volte stenta a penetrarle. Comunque, in questo caso le esigenze del soggetto richiedevano un paesaggio diverso, così ci siamo concentrati soprattutto sul paesaggio rurale vicino alle aree urbane e su alcune zone di campagna: in un certo senso, si può dire che abbiamo seguito gli sfondi della vita di Janet. Questo non vuol dire che i paesaggi del film siano solo fondali senza alcuna importanza, perché il rapporto che ho con la mia terra, e dunque con la sua rappresentazione visiva, è di tipo epidermico: coinvolge in primo luogo la mia sensibilità, si può definire insomma un rapporto d'amore. Tuttavia, proprio come per Janet Frame, all'amore per la propria terra si mescola un sentimento opposto: quello che spinge ad andar via, a desiderare la fuga. Ed ecco l'Australia, una terra estremamente diversa ma ugualmente ispiratrice. In *Sweetie*, per esempio, il paesaggio australiano gioca un ruolo determinante: in quel film ho cercato infatti di descrivere il sogno di molti australiani che vivono in città, il sogno di diventare come i leggendari cow-boy che hanno fatto la storia dell'Australia, il cui spirito incarna in qualche modo la possibilità di fuggire dalla città lasciandosi alle spalle ogni preoccupazione. In questo senso, in *Sweetie* mi interessava il movimento dei personaggi verso la campagna, verso un paesaggio rurale che ho interpretato come un paesaggio rigeneratore, che può dare l'impulso per ricominciare tutto da capo.

— *In Peel e Sweetie la rappresentazione del nucleo familiare è accompagnata da un forte senso d'angoscia e di oppressione. Questa sensazione si ritrova anche in An Angel at My Table.*

— Nella storia familiare di Janet ci sono davvero alcuni episodi tragici, come per esempio la morte per annegamento delle due sorelle. Queste sono cose che ti fanno pensare al mondo come ad un luogo pieno di tristezza e dolore. Una simile visione del mondo può forse giustificare cose come l'epilessia e l'assoluta timidezza... Ecco, si può dire che in questo caso sono stata attratta dalla storia di Janet perché gli episodi tragici della sua vita sono accaduti realmente. Per quanto riguarda gli altri film la cosa è diversa: infatti, in questo caso certi avvenimenti, simili a quelli accaduti a Janet, mi hanno aiutata a creare una particolare atmosfera che mi attrae davvero molto: un'atmosfera che sento in qualche modo di dover descrivere, non so nemmeno io esattamente il perché. Comunque, non bisogna dimenticare che si tratta di film piuttosto diversi: in *Sweetie* ho cercato di parlare della realtà come fosse una sorta di commistione tra sogno, pensiero inconscio e pensiero intellettuale, e della confusione che si può creare tra i vari livelli. Con *An*

(segue da CINEFORUM 298)



An Angel at My Table

An Angel at My Table ho voluto invece raccontare una storia in maniera molto semplice, in modo gentile e affettuoso. Non volevo parlare della follia in flash-back e considerarla da una prospettiva in qualche modo troppo metafisica. Doveva essere una storia semplice, non volevo che sembrasse «tutto troppo folle».

— *Un elemento piuttosto curioso dei tuoi film deriva dal fatto che i protagonisti hanno spesso i capelli rossi...*

— Non so bene il motivo di questa scelta ricorrente, ma credo ci sia qualcosa di speciale nei capelli rossi. Per esempio, a proposito di *An Angel at My Table*, mi piaceva l'idea di guardare a Janet bambina come a una massa bianca con i capelli rossi. Una capigliatura simile mi fa riflettere sul perché a questo mondo esistono persone fatte in questo modo: la trovo una maniera forte di esprimere l'originalità e l'eccentricità di alcune persone. È difficile per me spiegare la questione in altro modo, perché non sono una persona che ha una motivazione intellettuale per ogni cosa. C'è stato un periodo della mia vita in cui avevo l'abitudine di pensare razionalmente a tutto, di fare grandi elucubrazioni mentali su ogni scelta da fare o decisione da prendere. Poi, con il passare del tempo, ho smesso di chiedermi sempre il perché; per questo ora non sono sempre in grado di

spiegare le mie passioni. Ora mi fido soprattutto del mio intuito: se mi sento di fare una scelta la faccio senza dover per forza trovare motivazioni razionali. I capelli rossi sono forse legati al fatto che non mi interessa parlare delle persone di successo, di quelle che nella vita riescono in tutto. Preferisco occuparmi delle persone timide o marginali, o comunque degli individui che non riescono a trovare un lavoro e l'amore di cui hanno bisogno. Ecco, trovo che queste siano le persone più interessanti. Forse è proprio a causa di tutto questo che alcuni hanno parlato del mio cinema in termini di «poesia della bruttezza»: per quanto mi riguarda la bellezza e la bruttezza sono solo una questione d'interpretazione. Mi piace pensare che la bellezza non è uno stereotipo, ma qualcosa che si può vedere e trovare anche dove meno ce la si aspetta.

— *Passando ad un altro argomento, hai avuto particolari problemi circa la sceneggiatura del film?*

— In generale, si può dire che i problemi maggiori erano strettamente legati alla natura del progetto. Da una parte, le caratteristiche del soggetto da cui trarre il film: un'autobiografia costituita da tre volumi distinti ma profondamente uniti l'uno all'altro, come tre grossi capitoli che scandiscono e allo stesso tempo co-

(segue da CINEFORUM 298)

stituiscono insieme la storia di Janet Frame. Dall'altra, le caratteristiche produttive del film, ovvero una co-produzione televisiva di diversi paesi e la necessità di tenere conto sia del piccolo che del grande schermo. Allora, per quanto riguarda il problema dell'adattamento del testo, come ho già detto la mia intenzione era quella di non imporre in maniera troppo decisa la mia personalità, ma di cercare di rispettare in qualche modo la sensibilità di Janet: alla fine, credo che il risultato rappresenti una sorta di punto d'incontro tra l'interpretazione di Janet degli episodi e degli stati d'animo della sua vita e il mio punto di vista sulla sua storia. Con questo, voglio dire che i fatti sono stati rispettati, ma ovviamente il modo di raccontarli e l'enfasi su alcuni momenti piuttosto che su altri dipendono da me, da ciò che più ha influenzato e colpito le mie sensazioni. Così, ho voluto porre l'accento sul rapporto di Janet con la propria famiglia perché credo che questa sia un elemento molto importante; ancora, ho voluto sottolineare tutta la parentesi della supposta malattia mentale e dei trattamenti psichiatrici, circa i quali mi sono documentata molto: sia per poter far meglio comprendere al pubblico la storia della scrittrice, sia per sensibilizzare l'opinione della gente su un problema sociale tutt'altro che risolto, specialmente in una società ancora piuttosto bigotta e conformista come quella neozelandese. Dall'altra parte, per quanto riguarda il lato produttivo, se la destinazione televisiva permetteva di dare un certo respiro al racconto, la scelta di far uscire il film anche al cinema, per il quale abbiamo approntato una versione ridotta di circa 50 minuti, ha reso necessaria una struttura narrativa piuttosto ellittica, dove non viene mostrato sempre ciò di cui si parla, ma spesso vi si allude soltanto. Nella versione cinematografica, per esempio, ho dovuto eliminare diversi episodi della vita quotidiana di Janet dai quali si comprendeva meglio il suo rapporto col padre. Per la stessa ragione, è stato necessario cambiare il titolo del film, che originariamente doveva chiamarsi «To the Is-Land» come il primo volume dell'autobiografia, ma alla fine abbiamo tagliato la scena a cui ci si riferiva: da qui il titolo attuale. Devo dire comunque che «An Angel at My Table» è lo stesso un titolo molto significativo: in questo modo infatti Janet definiva l'ispirazione poetica, come un angelo che veniva a posarsi sul suo tavolo da lavoro. E poi, per me l'angelo fa anche riferimento al personaggio di Frank che, essendo a sua volta uno scrittore, in un certo senso le salva la vita, facendole apparire normale la sua eccentricità.

— E per quanto riguarda le attrici, che interpretano in modo così straordinario il personag-

gio di Janet dall'infanzia fino all'età adulta?

— Non è stato facile trovare le persone adatte a una parte così delicata. Ho fatto lunghe ricerche sia in Australia che in Nuova Zelanda e alla fine ho trovato per prima Kerry Fox, che interpreta Janet adulta ed è anche l'unica attrice professionista delle tre. Kerry mi è piaciuta sin dal primo momento, per la sua freschezza e la sua disponibilità. Quando le abbiamo chiesto se aveva letto l'autobiografia della Frame ci ha risposto di no, e per un momento ho avuto paura che il progetto non le interessasse. Invece ho poi scoperto che non l'aveva letta perché era talmente ansiosa di ottenere la parte che aveva paura di rimanere troppo delusa se fosse stata scartata conoscendo già il ruolo che avrebbe potuto interpretare. E proprio da qui è iniziato il nostro lavoro insieme: un lavoro progressivo basato sulla rilettura dell'autobiografia e sulla continua riscoperta dell'universo poetico e interiore della scrittrice. Per quanto riguarda le due attrici più giovani, le ho scelte in seguito, in modo che si ricordassero nel modo più naturale con il personaggio sviluppato da Kerry.

— Qual è il tuo prossimo progetto?

— Il mio prossimo film si intitolerà probabilmente *Piano Lesson* e sarà ispirato all'atmosfera e all'universo poetico delle sorelle Brönte, con particolare riguardo a *Cime tempestose*. Stilisticamente non saprei ancora dire se sarà più vicino a *Sweetie* o a *An Angel at My Table*: magari sarà una via di mezzo, spero sia comunque una cosa ancora diversa. Infatti, la differenza tra una cineasta come me e un regista come, ad esempio, Peter Greenaway, è che lui ha uno stile costante e riconoscibile in tutti i vari film che dirige, mentre io mi sento più simile a un'attrice: è come se per ogni film assumessi una parte, impersonando la sensibilità dei protagonisti. Detto così può sembrare un atteggiamento schizofrenico, ma è comunque il mio modo di affrontare un film. In questo senso, la «parte» interpretata per Janet Frame è stata molto diversa di quella assunta per *Sweetie*: in *Sweetie* ero sgradevole e provocatoria, ma anche molto emotiva. Per Janet Frame sono stata molto semplice, ho cercato di essere tutto sommato poco problematica.

(a cura di Alberto Artese e Leonardo Gandini)

UN ANGELO ALLA
MIA TAVOLA

Dolcezza perturbante



ALBERTO CRESPI

Senza sopravvalutare i significati reconditi dei palinsesti (e dei palmarès) festivalieri, Cannes '89 rimarrà comunque un'edizione da ricordare. Per molti motivi. E poiché alcuni di questi motivi sono legati a Jane Campion, partiamo proprio da lì per tentare di spiegare l'irresistibile ascesa critica di questa ragazza neozelandese. Siamo in molti ad essere convinti che la bionda Jane sia il talento più puro espresso da Monsieur Cinéma negli ultimi due-tre anni della sua travagliata esistenza. Questa convinzione nacque a Cannes, all'uscita dal-

da
CINEFORUM
302

MARZO 1991
Jagg. 56-57

la proiezione per la stampa di *Sweetie*. La parola «sweetie» significa più o meno «dolcezza», ma l'impatto del film con la critica non fu affatto dolce. Mentre scendevamo i gradini del Palais, tutti i festivalieri, chi più chi meno, furono colti da un dubbio: o questo film è la bufala del secolo, o è un gioiello che risplenderà nei secoli. Il tempo di arrivare ai piedi della scalinata del Palais, e tutti fecero la propria scelta. Chi scrive sposò la seconda ipotesi, ma molti (soprattutto i critici dei quotidiani italiani più importanti) preferirono la prima. Risultato: una serie di stroncature feroci, dettate dal disagio di fronte a un film che, in quel contesto, sembrava una specie di Ufo, troppo insolito, troppo «diverso», fastidiosamente anomalo. «Perturbante», avrebbe detto uno psicoanalista.

La considerazione critica di *Sweetie* ci spinge, a quasi due anni di distanza, a riconsiderare anche l'esito di Cannes '89. Ricorderete forse che la giuria presieduta da Wim Wenders emise un verdetto apparentemente coraggioso, premiando un esordiente come lo Steven Soderbergh di *Sesso bugie e videotape*. In realtà, il palmarès gratificò i giovani registi più tradizionali, come il Giuseppe Tornatore di *Nuovocinema Paradiso*, o più conformisti, come il citato Soderbergh (una sorta di Wenders «in sedicesimo»), e la scelta non fu casuale...), trascurando quelli più radicali come la Campion e lo Spike Lee di *Fa' la cosa giusta*, e limitandosi al contenitivo di un premio per la regia a uno dei pochi poeti cinematografici viventi, Emir Kusturica. Quel festival, a mio parere, fu un punto di non ritorno per il «giovane cinema» mondiale: perché impose, o ribadì, tre talenti straordinari (ripetiamo: Lee, Campion, Kusturica), ma mise ben in chiaro che gli esordienti possono essere bene accetti «a prima vista» solo se non scompiangono le regole del gioco. Proprio Jane Campion lo ha involontariamente confermato a Venezia '90, con *Un angelo alla mia tavola*, film assai bello, assai intenso, ma indiscutibilmente meno originale di *Sweetie*. In quell'occasione, abbiamo assistito al patetico spettacolo della stampa italiana che applaudiva la «ravveduta» Jane, come a dire: finalmente l'abbiamo finita con le stravaganze, ecco qui un film solido, compatto, qua e là un po' bizzarro ma sanamente «comprensibile». Tanto è vero che le polemiche ci furono, ma alla rovescia: i «nuovi tifosi» della Campion subissarono di fischi il Leone d'oro assegnato a *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, senza ragionare (ma gli hooligans, anche se travestiti da critici cinematografici, non ragionano) sul fatto che il film di Stoppard non è certo brutto e che tutto sommato Jane vinceva comunque un premio importante, del quale lei stessa era giustamente felicissima.

Una volta assodato che *Sweetie* e *Un angelo alla mia tavola* rimarranno per sempre la cartina di tornasole più efficace per tastare la crisi profonda della critica cinematografica italiana alla fine degli anni '80, ci sembra importante capire perché anche *Un angelo alla mia tavola* è un film fondamentale. Soprattutto, un film che conferma la statura della Campion, anche se, come detto, è meno «Ufo», meno perturbante, in qualche modo più «già visto» di *Sweetie*. A questo punto dovremmo scomodare il vecchio Mc Luhan per smentirlo subito dopo: faremo finta che il mezzo sia il messaggio, per poi rifiutare il mezzo in sé e ritornare al film nella sua unità. Dunque, piccolo promemoria per gli smemorati: *Un angelo alla mia tavola* non nasce come film ma come miniserie tv in tre puntate. È televisione, non cinema. E allora subentra un altro ordine di considerazioni. Diciamo che Jane Campion è importante perché ancora agli albori della carriera decide immediatamente di affron-

(segue da CINEFORUM 302)



tare il mezzo (espressivo e produttivo) che sta contaminando il cinema in modo a volte fertile e dunque irreversibile. È in buona compagnia, Jane: perché sempre intorno all'88-89 altri due cineasti, considerati i più innovatori degli anni '80 (almeno fra quelli di lingua inglese), compiono la stessa operazione. Parliamo di David Lynch con la serie *Twin Peaks* e di Peter Greenaway con *Dante. The Inferno*. Guarda caso, Lynch e Greenaway sono anche i due nomi che più spesso ricorrono quando si tenta di trovare delle coordinate stilistiche in cui inquadrare lo stile della Campion. Un paragone delle loro esperienze televisive potrà, quindi, essere utile. *Un angelo alla mia tavola*, *Twin Peaks* e *Dante. The Inferno* sono tre approcci al mezzo tv diversi e complementari. Partiamo da Lynch, con la premessa che farò imbufalire molti «lynciani». Visto il pilota di *Twin Peaks* (che Lynch ha anche diretto, a differenza di quasi tutti gli episodi successivi) si scrisse su molti giornali una cosa che, a posteriori, mi pare una grande inesattezza: che *Twin Peaks* era una serie tv diversa da tutte le altre e che Lynch aveva usato la tv per fare cinema, che il suo «pilota» era sostanzialmente un film. Viste le altre puntate (non tutte: e questo è fondamentale, e ora dirò perché) mi sento di dire che *Twin Peaks* è televisione nel senso più puro del termine: nella scansione narrativa e nell'uso disinvolto del merchandising collegato al programma. Si possono tranquillamente perdere due o tre puntate di *Twin Peaks* e continuare a capire la trama, esattamente come succede con *Beautiful* o con *Quando si ama*. La perdibilità delle puntate — opposte all'irripetibilità della narrazione cinematografica — mi sembra il dato fondamentale che fa di *Twin Peaks* una soap-opera classica. Nulla di male in tutto ciò, basta capire i termini dell'operazione; nulla di male anche perché Lynch non ha cambiato il proprio linguaggio, l'ha solo lievemente ammorbidito. Lynch non è un regista dal linguaggio cinematografico «forte», il suo è cinema di situazioni, non di stile (l'unico livello linguistico nel quale Lynch è un grande innovatore è quello del sonoro, che andrebbe studiato a sé): le situazioni grottesche ed esasperate dei suoi film confluiscono in *Twin Peaks*, solo un pizzico edulcorate, e la tv può assorbirle senza esserne linguisticamente stravolta. Diversa l'operazione di Greenaway: nonostante egli si rifaccia al primo grande «racconto» della cultura europea, la *Commedia* di Dante, nel suo *Inferno* non c'è rac-

conto, se non a livello sovrastrutturale. È come se Greenaway avesse assunto a priori il più grande universo affabulatorio della nostra letteratura, come «scusa» per fare altro. E questo «altro» è proprio la tv in quanto tale. In questa struttura forte e già, in sé e per sé, seriale (la scansione in canti) Greenaway inserisce da un lato stilemi della videoart e della computer graphic, dall'altro citazioni ironiche del linguaggio tv (l'uso di esperti che commentano le situazioni e i personaggi danteschi, ad esempio). Qui il cinema non c'è a meno che non si voglia definire cinema qualunque linguaggio che proceda per giustificazione di immagini. Greenaway usa la tv per fare tv, senza secondi fini. L'unico problema (ovvio, del resto) è che in mano a lui l'*Inferno* di Dante diventa una sorta di catalogo enigmatico e di struttura geometrica, senza i drammi, le tragedie, le ansie religiose (possiamo usare una parolona? La poesia) che Dante sapeva, e tuttora sa, comunicare.

Alla fin fine, l'unica che davvero ha usato la tv per fare cinema è proprio Jane Campion. Sicuramente dal punto di vista della struttura narrativa, perché *Un angelo alla mia tavola* è costruito sulla progressione classica del film, non sulla ripetitività della miniserie; e conserva dunque l'«aura» dell'imperdibilità della narrazione. Ogni inquadratura, ogni taglio di montaggio è unico, irripetibile ed essenziale al contesto, la pubblicità (se ci fosse) disturberebbe, mentre in *Twin Peaks* è sicuramente prevista e, di tanto in tanto, addirittura funzionale. Certo, *Un angelo alla mia tavola* è meno sperimentale di *Sweetie*, ci sono meno inquadrature sghembe e punti di ripresa più consueti, ma sarebbe ingiusto accusare Jane di un ripiegamento stilistico. Dovremmo essere coscienti che la semplificazione è un passaggio comune a molti registi giovani, che *Fa' la cosa giusta* è girato in modo più classico (ma quanto più forte!) di *Lola Darling*, per citare di nuovo Spike Lee. Jane Campion ha asciugato il proprio stile ma non ha abdicato a nessuno dei propri tratti distintivi. In un certo senso ha usato il mezzo televisivo per compiere un'operazione che era in qualche misura immanente al suo discorso cinematografico. Profonda, inquietante e ribollente laddove Greenaway è un artista «gelido», geometrica e tecnicamente bravissima laddove Lynch racconta situazioni abnormi con stile tradizionale, Jane Campion pare davvero il talento più completo sulla piazza. La più brava di tutti? Aspettiamo il terzo film, però...

ola
SEGNO CINEMA

: 47

GENNAIO - FEBBRAIO 1991

Un angelo alla mia tavola
(An Angel at My Table)

Regia: Jane Campion
Orig.: Nuova Zelanda/Australia, 1990

Sogg.: basato sull'autobiografia di Janet Frame. **Scenegg.:** Laura Jones. **Fotogr.:** Stuart Dryburgh. **Musica:** Don McGlashan. **Mont.:** Veronika Haussler. **Scenogr.:** Grant Major. **Costumi:** Glenys Jackson. **Suono:** John Dennison & Tony Vaccher. **Interpr.:** Kerry Fox (Janet Frame), Alexia Keogh (Janet giovane), Karen Fergusson (Janet adolescente), Iris Churn (mamma), K.L. Wilson (papà), Melina Bernecker (Myrtle), Andrew Binns (Bruddie), Glynis Angell (Isabel), Sarah Smuts-Kennedy (June), Martyn Sanderson (Frank Sargeson), David Letch (Patrick), William Brandt (Bernard), Peter Dennett (Mark Goulden). **Prod:** Bridget Ikin, per Hibiscus Films/New Zealand Film Commission/Television New Zealand/Australian Broadcasting Corporation/Channel 4. **Distr.:** MIKADO. **Durata:** 156 min.

Vita, calvario e opere di Janet Frame, scrittrice neozelandese. Un'infanzia difficile, perseguitata da lutti e frustrazioni, dalla convinzione di essere brutta e inutile; un'adolescenza in cui si fa strada la pratica della scrittura, della poesia come unica compagnia di una irriducibile solitudine; una giovinezza fra diagnosi di schizofrenia, sedute di elettroshock, un amore sfortunato, una gravidanza indesiderata, la perdita del padre. Infine l'affermazione professionale, per esorcizzare quella solitudine e realizzarsi come persona.

Benché ricavato dall'autobiografia in tre parti della stessa Frame, pubblicata tra l'82 e l'85, *An Angel at My Table* non è propriamente un film biografico. Non ne ha l'atteggiamento né l'impostazione, preferendo piuttosto l'ottica di chi si pone "all'esterno" del personaggio, pur condividendone slanci, passioni e drammi, per documentarne le incessanti battaglie interiori e le continue sfide contro se stesso.

Non è un caso che la Frame per prima non abbia voluto por mano alla sceneggiatura, affidata a Laura Jones, chiedendo unicamente garanzie sul fatto che la propria famiglia non venisse messa in cattiva luce. Con il precedente di *Sweetie* ci si poteva attendere dalla Campion un altro ritratto di sgradevolezza, una via di mezzo tra il pamphlet antipsichiatrico e il comizio femminista. Ma si sarebbe sottovalutato il talento sottile e *off* della regista, che è intessuto di intuizioni squisitamente narrative e di una capacità di sguardo la cui lucidità trascende i luoghi comuni del cinema "al femminile" per confermarsi invece atteggiamento consapevole, scientifico eppure anche appassionato e partecipe nei confronti della protagonista.

Un angelo alla mia tavola è innanzitutto un piccolo trattato sul narrare. È incredibile, e ammirevole, come la Campion abbia aggirato le radici televisive del film e abbia superato la stessa tenta-

zione di imprimergli un andamento seriale; infatti, pur cadenzando il racconto in gruppi di episodi ben precisi (a ciascuno dei quali corrisponde una diversa attrice nei panni della Frame), nulla è più lontano dalle intenzioni della regista di un'impostazione ripetitiva o riconoscitiva. Il taglio è anzi costantemente vario, ricco di dissonanze diegetiche anche vistose - soprattutto nell'ultima parte - e le trappole della telenovela sono evitate accuratamente grazie a un *disincanto* che rappresenta ancora e sempre l'atout vincente, non solo della Campion ma di tutto quel cinema che si situa su latitudini lontane, ideologicamente oltre che geograficamente, dal pantano dei linguaggi e delle culture dominanti, forti.

Janet Frame, sconosciuta ai più fino all'uscita di questo film e le cui opere solo ora, sull'onda del successo, cominciano ad essere stampate anche in Italia, non appare come una figura in qualche modo stagliata, sbalzata sullo sfondo della Storia o innalzata sugli altari di una qualche simbologia ad uso didattico. La sua "fisicità" è sin dall'inizio predominante, in senso dichiaratamente sgradevole: brutta e goffa, essa vive il precocissimo talento dello scrivere con immediata consapevolezza così come del tutto casualmente sembra invece sottoporsi alle disgrazie della propria esistenza. Lutti, frustrazioni, perdite, umiliazioni, si accaniscono su di lei da un lato intaccandone la vivacissima, vulnerabile sensibilità, ma dall'altro senza lasciare residui di rancore o dolore. Più volte oggetto di diagnosi errate di schizofrenia, sottoposta a 200 trattamenti di elettroshock e scam-

pata alla lobotomia solo perché in quegli stessi giorni vince un premio letterario, Janet Frame sembra una specie di Parsifal al femminile, per la quale la ricerca del Graal altro non è che la ricerca della coscienza di sé: fisica innanzitutto, sessuale, poi psicologica e creativa.

La Campion non è tanto interessata ad un ripiegamento solidale sul personaggio quanto al suo inserimento in un paesaggio narrativo che sembra sposare le ragioni del neorealismo ma in realtà le smentisce in una visione a tratti fantastica, stralunata, sognante. Janet finisce così con il risultare invenzione concretissima di una scrittura cinematografica rigogliosa, vivida e coraggiosa: specialmente quando a rilevarne il ruolo è la straordinaria Kerry Fox, un fior d'attrice capace di disarmanti smarrimenti, di svolte sensuali, di una grande fisicità unita ad un candore assoluto e - non ultime - di venature comiche che fanno pur parte del gioco.

Alla scoperta dell'amore e delle sue delusioni, del sesso, della maternità (non desiderata), di un successo che non riesce ad intaccarne i dubbi e la fragilità, la Janet Frame di Jane Campion e di Kerry Fox rischia addirittura di essere una creatura di gran lunga superiore, per finezza descrittiva e profilo umano, all'originale. Certo è che il suo lucido percorso verso la piena consapevolezza della propria creatività si snoda in parallelo con il costante, progressivo e inesorabile cammino di una solitudine inappellabile: affrontata e vissuta, alla fine, da donna e scrittrice, l'una e l'altra finalmente in reciproca armonia. (ro.pu.)



Angelo alla mia tavola, Un *** (*An Angel at My Table*, Nuova Zelanda/Australia/Gb 1990, col, 158') Jane Campion. Con Kerry Fox, Alexia Keogh, Karen Fergusson, Itis Churn, K. J. Wilson, Melinda Bernecker, David McKenzie, Jessie Mune. ♦ Una ragazza introversa e solitaria, Janet Frame (interpretata nella fanciullezza da A. Keogh, nell'adolescenza da K. Fergusson e nell'età adulta da K. Fox), la cui vita sembra destinata al fallimento e che passa otto anni in manicomio come schizofrenica, acquista, dopo viaggi ed esperienze, forza in se stessa, e così anche grazie alle sue doti poetiche e di scrittrice trova il coraggio di affrontare la vita. Basato sull'autobiografia di Janet Frame un film prodotto per la televisione che ha vinto il Leone d'argento a Venezia. Una rivelazione per come riesce a trattare una materia assai delicata: l'analisi degli spazi interiori, mescolati, senza retorica, a difficili percorsi sociali. Attraverso il ritratto di una «donna non omologata», la Campion dirige «un grande esempio di cinema esterno, fatto solo di natura e di luce», dove tutto risponde a una grande idea di moralità, mentre la descrizione del comportamento della Frame evita ogni sovraccarico di spiegazioni troppo schematiche.

da

DIZIONARIO DEI FILM

a cura di

PAOLO MEREGHETTI
(3^a ediz. 1993)

BALDINI e CASTOLDI

log. 68

IL GRANDE COCOMERO

REGIA DI

FRANCESCA ARCHIBUGI

ITALIA / FRANCIA 1993

Il grande cocomero

di Francesca Archibugi

S. e sc.: Francesca Archibugi; f. (Eastmancolor): Paolo Carnera; scg.: Livia Borgognoni; cost.: Paola Marchesin; mo.: Roberto Missiroli; mus.: Battista Lena, Roberto Gatto; interp.: Sergio Castellitto (Arturo), Alessia Fugardi (Pippi), Anna Galiena (Cinthy), Armando De Razza (Marcello), Victor Cavallo (don Annibale), Alessandra Panelli (Fiorella), Laura Betti (Aida), Silvio Vannucci (Gianni), Lidia Broccolino (Laura); pr.: Leo Pescarolo, Fulvio Lucisano, Guido De Laurentiis per Ellepi Film (Roma)-Chrysalide Films (Parigi) con Moonlight Films (Amsterdam) e Rai Uno; distr.: I.I.F.; Italia-Francia, 1993; dur.: 101'.

da

GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '93

BIBLIOTECA UNIVERSALE
LATERZA

fogg. 127-128

La scuola medica che attribuisce al contesto sociale, e primariamente alla famiglia, le cause di certi disturbi psichiatrici trova un convincente sostegno nel terzo film di Francesca Archibugi, *Il grande cocomero* (titolo venuto da un album di «Linus»): il ritratto d'una bambina tredicenne, detta Pippi, figlia d'una coppia di nuovi ricchi con villa nei dintorni di Roma, che per avere sofferto di convulsioni febbrili fin da piccola è stata curata come epilettica, quando invece i suoi disturbi sono forse la somatizzazione di un difficile rapporto coi genitori e d'una psicosi cresciuta insieme alla paura d'essere davvero gravemente malata.

Questa la diagnosi di Arturo, il medico quarantenne specializzato in neuropsichiatria infantile che, preso a cuore il caso di Pippi al Policlinico della Capitale, dapprima ne accetta le bugie e gli insulti, poi lentamente ne acquista la confidenza, sino al punto d'essere lui stesso confortato nella speranza d'un mondo più sincero e pulito. Arturo è stato abbandonato dalla moglie, che non gli perdonò di averla fatta abortire: la sua vita è ora riempita dal lavoro in clinica, dalla lotta contro il disservizio della sanità e il cinismo dei colleghi, dall'amicizia di un prete, dalla battaglia per il recupero di Pippi. Che infatti, grazie alla sua dedizione, ritrova un certo equilibrio. Divenuta donna, Pippi avrà in Arturo una sorta di padre, e chissà che non sorga un'alba d'amore...

Inspirato a Francesca Archibugi dalla figura di Marco Lombardo Radice, neuropsichiatra infantile morto non ancora quarantenne (una serie di suoi saggi e interventi è stata pubblicata col titolo *Una concretissima utopia* dalle edizioni «Linea d'om-

bra») *Il grande cocomero* è un film molto attento al vero: sia nella polemica contro le strutture ospedaliere e i sistemi terapeutici (quella vecchia infermiera senza più vocazione, quei medici che preferiscono le cliniche private perché si guadagna il doppio e si lavora la metà...), sia nella rappresentazione del rapporto fra Pippi e Arturo, dove la bambina e l'uomo maturo si sentono anche naturalmente attratti. Il film ha qualche falla — la figura del prete serve soltanto a porre l'interrogativo cruciale «Dio, perché i bambini muoiono?» e la sceneggiatura ha zone poco illuminate — ma l'ottimismo giovanile sul valore della solidarietà affettiva e dell'entusiasmo professionale è espresso con un racconto bene articolato nel quale vibra anche la coscienza sociale dell'autrice. Accanto ad *Anna dei miracoli*, *Figli d'un Dio minore*, *Risvegli*, *Rain Man* (che tuttavia concedono di più allo spettacolo), *Il grande cocomero* perciò non sfigura, e soddisfatti s'ha da essere anche degli interpreti: Sergio Castellitto, la piccola Alessia Fugardi, Laura Betti che nella parte dell'infermiera aggiunge al film qualche tocco comico.

da

CINEFORUM

n° 322

MARZO 1993

Jag. 84

Il grande cocomero

Regia, soggetto e sceneggiatura: Francesca Archibugi. *Fotografia:* Paolo Carnera. *Montaggio:* Roberto Missiroli. *Scenografia:* Livia Borgognoni. *Costumi:* Paolo Marchesin. *Fonico in presa diretta:* Alessandro Zanon. *Musiche:* Battista Lena e Roberto Gatto. *Interpreti:* Sergio Castellitto (Arturo), Alessia Fugardi (Pippi), Andrea Galiena (Cinthya), Armando De Razza (Marcello), Victor Cavallo (Don Annibale), Alessandra Panelli (Fiorella), Laura Betti (Aida), Silvio Vannucci (Gianni), Lidia Broccolino (Laura). *Produzione:* Ellepi Film (Roma), Crystalide Films (Parigi). *Distribuzione:* IIF. *Origine:* Italia, 1992.

(t.m.) Al reparto di Neuropsichiatria infantile del Policlinico di Roma viene ricoverata una ragazzina di 12 anni, Pippi, presunta epilettica. Si prende cura di lei Arturo, un giovane psichiatra dalla vita privata instabile (vive solo dopo essere stato lasciato dalla moglie) ma capace di sentire e, soprattutto, di cercare nel disagio sociale e familiare la causa di molti drammi. Nel caso di Pippi, una famiglia di arricchiti prossima allo sfascio.

Il reparto soffre di tutta la precarietà tecnico-organizzativa che si può immaginare, tuttavia Pippi, grazie alla costanza del medico che viene coinvolto anche per una esigenza personale di chiarimento, vi trova un ambiente affettivo accettabile. Ben presto, anzi, è chiamata a *collaborare* assistendo una bambina cerebrolesa di 6 anni. Quando quest'ultima muore, Pippi sembra sul punto di regredire, ma Arturo riesce a mantenerla nel solco della cura e ad avviare, con fatica e dedizione auto-critica, un cammino di "guarigione".

Giunta al suo terzo lungometraggio (ma anche i *corti* andrebbero considerati per rintracciare i segni di

una vocazione) Francesca Archibugi si addentra in luoghi drammatici sempre più difficili: finora era rimasta nel chiuso della famiglia - anche se quella di *Mignon* rappresentava un mondo variegato, e la casa di *Verso sera* avvertiva le pressioni di un esterno imprescindibile - adesso si allarga sulla città ponendo gli individui a confronto con relazioni ambientali "oggettive". Il processo della regista implica dunque una evoluzione del rapporto col comico e con una tradizione italiana che ha sempre tenuto in alta considerazione; all'uscita di *Verso sera* aveva detto: «...Della "Commedia all'italiana" a me piace l'elemento fondamentale: che ha sempre fatto ridere sulle cose più drammatiche del nostro paese. Questo è non tanto i modi, cioè il modo registico di realizzare le storie...» Adesso sto scrivendo una storia ancora più drammatica e dunque più tragicomica di quelle che ho scritto finora; spero di riuscire a completarla col giusto equilibrio, perché se non va in sceneggiatura non la giro...» (1)

Mi sembra che *Il grande cocomero* dia esiti confortanti sia riguardo alla sceneggiatura - è infatti un film ben scritto che conferma nell'Archibugi un talento cineletterario specifico - sia nel rapporto con la tradizione comica, grazie a un distacco e a una continuità di stile capace di evitare le cadute che appesantivano le prove precedenti. I modi della commedia restano e sono usati dalla regista per trovare un respiro quotidiano a una storia di amori e dolori, ma senza indulgenze al carattere greve; quasi un bisogno di resistenza di fronte alla severità di un "caso clinico" che si evolve (l'epilessia di Pippi si rivela finta, cioè come difesa di fronte ai mali insostenibili della crescita) e informa di sé un ambiente alla deriva. Un ambiente che pesa a sua volta e sul quale lo sguardo viene puntato con disagiata precisione e limpido risentimento: strade anonime e rumorose - la città vagolante e stordita che appare dagli stacchi, dai luoghi paralleli, dagli scorci stressati - parrocchie "terzomondiste", abitazioni eternamente provvisorie.

Immersa in tutto ciò con ispirazione sincera e con un senso di ineluttabilità "lieve" che le permette di reggere la concretezza della materia scelta, Francesca Archibugi vuole anche offrire una sua testimonianza; pur essendo molto giovane ha potuto cogliere il sapore di una stagione, il dopo-sessantotto, assai intensa. Ne danno prova la lettura e l'utilizzo dei testi "psichiatrici" di Marco Lombardo Radice e soprattutto la ricerca, pur

faticosa, di un impegno che dura. Mi sembra, insomma, che il male dei suoi personaggi sia anche il nostro di ogni giorno; nostra la loro difficoltà a reggere nell'indifferenza e nella scarsità di prospettive; nostro il loro isolamento, il rischio e l'"anacronismo". Altra conferma, se si pensa ai film precedenti, viene senz'altro dall'abilità che la regista dimostra nel tenere assieme corpose e disomogenee compagnie di attori: Castellitto le offre lo stesso decisivo contributo che, in tutt'altro stile e carattere, le aveva offerto il Mastroianni di *Verso sera*; ma anche gli altri, dalla Galiena a Laura Betti, dalla bravissima Alessia Fugardi ai giovani non professionisti, sono messi nelle condizioni migliori per interagire. Per quel che riguarda il lavoro di regia in senso stretto, si può misurarla per rifrazione da quello di scrittura, di dosaggio della messa in scena e di armonizzazione, cioè nel segno di una "castità" che implica aderenza ai personaggi e nascondimento. Non mancano però i colpi d'ala come quello, per ricordarne uno, che ci mostra la morte della bambina cerebrolesa dai due lati di una barriera trasparente.

(1) Con molti attori. Intervista a Francesca Archibugi. «Cineforum» n. 303, aprile 1991.

da
SEGNO CINEMA

n° 61

MAGGIO- GIUGNO 1993

fogg. 54-55

Il grande cocomero

Regia: **Francesca Archibugi**
Orig.: **Italia/Francia, 1993**

Sogg. e Scenegg.: Francesca Archibugi. **Fotogr.:** Paolo Carnera. **Musica:** Roberto Gatto, Battista Lena. **Mont.:** Roberto Missiroli. **Scenogr.:** Livia Borgognoni. **Costumi:** Paola Marchesin. **Suono:** Alessandro Zanon. **Interpr.:** Sergio Castellitto (Arturo), Alessia Fugardi (Pippi), Anna Galiena (Cinthy, la mamma di Pippi), Armando De Razza (il papà di Pippi), Laura Betti (Aida), Victor Cavallo (il prete), Gigi Reder (Turcati), Silvio Vannucci, Alessandra Panelli, Mario Consagra, Lidia Broccolino. **Prod.:** Leo Pescarolo, Guido De Laurentiis e Fulvio Lucisano, per Ellepi Film/Chrysalide Films/Moonlight/Raiuno. **Distr.:** I.I.F. **Durata:** 102 min.

Valentina, detta Pippi, ha dodici anni e soffre dalla nascita di crisi epilettiche. Dopo l'ennesima crisi viene ricoverata al Policlinico di Roma e affidata alle cure di Arturo, un neuropsichiatra infantile (ispirato alla figura di Marco Lombardo Radice) che affronta i disturbi di questi bambini con terapie non convenzionali. Con i suoi metodi Arturo entra spesso in conflitto con i suoi colleghi e con le pur legittime richieste del personale paramedico, ma riesce a risolvere almeno in parte i problemi di Pippi con cui instaura un rapporto psicologico molto intenso.

Se, come affermava Marco Lombardo Radice, 'la politica è l'ostinata ricerca dell'interesse dei deboli', e se, come invece scrive Luigi Manconi (nell'introduzione alla raccolta di saggi dello stesso Lombardo Radice, *Una concretissima utopia*, Linea d'Ombra edizioni, 1991), data l'oggettiva esistenza di giustizia e ingiustizia, 'morale è individuare il giusto e l'ingiusto; politica è scegliere, schierarsi, battersi da una parte o dall'altra', indubbiamente Francesca Archibugi con i suoi tre film ha scelto da tempo da che parte stare: dalla parte dei bambini, degli adolescenti, cioè dell'anello più debole di quella catena che, lo si voglia o no, continua ad essere la famiglia. 'Dalla parte delle bambine' verrebbe da dire, per la capacità della giovane regista di creare memorabili figure di bambine o adolescenti innocenti ed inquiete, così lontane dagli stereotipi giovanilistici tanto in voga in televisione e sui giornali scandalistici ad uso e consumo dei sogni e degli sguardi pruriginosi o moralistici, fa lo stesso, degli adulti.

Così il cinema della Archibugi è anche un cinema politico, un cinema, cioè, che attraverso l'apparente levità dello stile, riesce a mettere in campo questioni individuali e collettive che impongono allo spettatore di prendere posizione, di riflettere e magari di fare autocritica, soprattutto rispetto a quella 'terra di nessuno' che per la politica ufficiale sembra ormai essere diventata la vita quotidiana delle persone reali con tutta l'inevitabile concretezza dei loro bisogni. Quindi un cinema di una politicità un po' particolare, mai dichiarata apertamente ma che sta tutta in quello sguardo così morale della macchina da presa, in quel pudore dei sentimenti, in quel profondo rispetto per i personaggi, mai ridotti a funzioni narrative, in quel magico equilibrio dei dialoghi che rifuggono sempre da volgarità gratuite e da banalità 'mediali' per restituire al cinema le profonde capacità evocative del linguaggio quotidiano, così svilite invece nella cosiddetta 'tivù del dolore' (dolorosa soprattutto per lo spettatore), e, infine, in quella personalissima 'poetica del conflitto', cioè in quella costante



rimessa in discussione di tutti i ruoli stabiliti, siano essi generazionali, sociali, familiari, sessuali, culturali, pedagogici, linguistici, ecc. che attraverso tanto *Il grande cocomero*, quanto i due film precedenti, *Mignon è partita* e *Verso sera*.

In questo senso la figura di Arturo, giovane e problematico neuropsichiatra infantile, sperimentatore per passione e per necessità (l'intenso e stralunato Castellitto), richiama fortemente quella di Giorgio, il sensibile ragazzino 'grillo parlante' di *Mignon è partita*, e perfino quella, apparentemente molto lontana, di Stella, l'irriducibile adolescente assetata di vita di *Verso sera*, per la comune capacità di non arrendersi mai di fronte alle situazioni che sembrano imm modificabili, di sognare il nuovo per cambiare l'esistente, per il comune 'fuoco' sperimentatore che anima le loro esistenze, anche quando la loro personale visione della vita si scontra con la fine dell'innocenza determinata dall'altrui irriducibilità ai propri desideri (Mignon), con la concretezza e l'ineludibile materialità dei bisogni infantili (Papere) o con la sofferenza psichica dell'adolescente che vive in una situazione di grave patologia familiare (Pippi), cioè per quella comune e quotidiana 'pratica dell'utopia' laicamente empirista' di cui lo stesso Lombardo Radice lamentava l'assenza in tanta parte della cultura 'di sinistra' propria della sua generazione. Una generazione che avendo "già fatto" e "già visto tutto" può ora "pensare a sé. Provvedere a sé. Blandire sé. Guardare, infine, sé", opportunisticamente autoreferente e contemplante con sottile distacco la propria sconfitta politica e le miserie dell'esistente fatto di successi professionali, alti redditi, privilegi sociali, carriere accademiche, 'belle case e belle conversazioni, video-registratori e sdegni. Apocalitticissimi e integratissimi'. (L. Manconi).

Il grande cocomero costituisce allora un atto d'accusa pesantissimo contro l'acquiescenza e la complicità di una cultura che ha perso per strada le ragioni del proprio esistere, le ragioni degli ultimi, abbandonati alle cure di un volontariato cattolico spesso 'pelo-so' ma comunque senza alternative laiche presenti sul territorio da essi praticabili, contro l'ipocrisia di una sinistra parolaia e salottiera che ha dimenticato perfino il piacere della ricerca, del fare esperienze, l'importanza dell'ascoltare, in silenzio. Ed è più chiara ora la rivolta silenziosa di Stella in *Verso sera*, la sua diffidenza verso ogni progetto di vita che non sia passato attraverso la prova spesso spietata dell'esperienza personale e la sua fuga precipitosa dal cinismo oppressivo dell'anziano intellettuale di sinistra che cerca di trattenere la sua esuberanza ingenua, la sua imprevedibile mobilità con parole come: "Non è necessario provare tutto di persona, le esperienze si possono anche leggere sui libri", oppure "Il mondo non è più grande di un salotto".

E lo stesso senso di profondo disagio che Arturo prova, durante gli incontri e le feste di quella diffusa intellettualità di sinistra cui suo malgrado appartie-

ne, per i vuoti rituali dell'appartenenza già variamente svillaneggiati nei film di Moretti, per i bei discorsi sull'ultima poesia pubblicata dalla rivista letteraria di tendenza (quale?), per la cultura libresco e gli ideologismi astratti, per l'uso narcisistico della parola e della cultura come affermazione del proprio ego e come riconferma del proprio ruolo (a)sociale. Peraltro lo sguardo morale della Archibugi e della sua macchina da presa che si insinua fluttuante in ambienti mai così reali e ricchi di storie non dette, non concede niente neanche alla facile retorica populistica né ai rigurgiti di familismo. Nello sgradevole e umanissimo personaggio dell'infermiera interpretato da Laura Betti, infatti, è possibile cogliere quel settore di proletariato, già individuato da Lombardo Radice, che si fa portatore "di una concezione minimalistica e in fondo punitiva dell'assistenza, in realtà non molto diversa da quella dei vecchi istituti religiosi dove sembrava giusto fornire al minore ab-

bandonato il pane ed un letto, ma non companatico e divertimento".

E del resto anche le rassicuranti illusioni di chi torna da più parti a magnificare i vantaggi del ritorno dei giovani alla rigidità della famiglia nucleare durano lo spazio di un attimo quando è evidente che i disturbi psichici di Pippi sono espressione di una patologia che proprio una certa concezione ipocrita ed opprimente della famiglia contribuisce a peggiorare, ed evidenziano semmai ancor di più l'attualità delle affermazioni di Radice circa la necessità di strutture sociali che rendano possibile il superamento dell'istituto familiare. *Il grande cocomero* è quindi un film scomodo e intenso, come scomode sono le domande mute e irriducibili che si possono leggere negli occhi e nei gesti di Valentina (una mirabile Alessia Fugardi), un volto che va ad arricchire per la sua verità il catalogo immaginario cui già appartengono i protagonisti de *Il ladro di bambini* di Gianni Amelio. (Marcello Cella)

(segue da
SEGNO CINEMA)
n° 61

Grande cocomero, Il *½** (Italia 1993, col, 96') Francesca Archibugi. Con Sergio Castellitto, Anna Galiena, Alessia Fugardi, Armando De Razza, Alessandra Panelli, Laura Betti, Victor Cavallo, Lara Pronzoni. ♦ Un giovane psichiatra infantile, Arturo (Castellitto), accetta nel suo reparto una ragazzina con ricorrenti crisi epilettiche, Pippi (Fugardi), e tenta una terapia analitica per aiutarla ad accettare la situazione. Pian piano tra i due si stabilisce un profondo rapporto di fiducia e affetto, benefico per entrambi. Ispirato all'esperienza del neuropsichiatra infantile Marco Lombardo Radice, con un titolo preso in prestito dai fumetti (il «grande cocomero» è lo spirito che Linus aspetta invano di vedere ogni notte di Halloween), il film affronta la complessità del mondo infantile (intorno a Pippi si intrecciano molte altre storie di giovani disturbati) e racconta il problematico rapporto con il mondo degli adulti con un occhio appassionato ma non mistificatorio. Dosando sapientemente i momenti di commozone e quelli tragici (il dramma della piccola affetta da distrofia muscolare, interpretata da Lara Pranzoni, già protagonista di *Verso sera*) con scene decisamente divertenti (secondo la miglior tradizione della commedia all'italiana), la Archibugi, anche autrice della sceneggiatura, cammina sul filo delle emozioni con lucida intelligenza e parla agli spettatori con un rispetto che pochi suoi colleghi dimostrano di avere. Ottimi anche gli attori di contorno, dal prete di Victor Cavallo alla Galiena che sa mettere la propria vitalità al servizio di una figura femminile divisa tra l'amore per la figlia, che non comprende, e l'insofferenza per il marito che ha compreso e accettato fin troppo. L'Archibugi compare come ex moglie del protagonista e altrettanto fa il produttore Leo Pescarolo nei panni del padre.

da

DIZIONARIO DEI FILM
a cura di PAOLO MEREGHETTI
(3ª ediz. 1993)

BALDINI e CASTOLDI

pag. 513

I TRE GIORNI DEL CONDOR

REGIA DI
SIDNEY POLLACK
U.S.A. 1975

I tre giorni del Condor
Three Days of the Condor

di Sidney Pollack

S.: dal romanzo *I sei giorni del Condor* di James Grady; sc.: Lorenzo Semple jr. e David Rayfiel; f. (Eastmancolor-Technicolor-Panavision): Owen Roizman; scg.: Stephen Grimes; cost.: Joseph C. Aulisi; mo.: Don Guidice; mus.: Dave Grusin; interp.: Robert Redford (Joseph Turner, il Condor), Faye Dunaway (Kathy), Cliff Robertson (Higgins), Max von Sydow (Joubert), Addison Powell (Atwood), John Houseman (Wabash), Michael Kane (Wicks), Hank Garrett (il postino), Don McHenry (dr. Lappe), Tina Chen (Janice); pr.: Wildwood Enterprises per Dino De Laurentiis e Paramount; distr.: Titanus; Usa, 1975; dur.: 118'.

Macchina di misfatti in nome della ragion di Stato, ma anche testa di turco di quanti non volendo confessare l'insufficienza della propria azione democratica vedono gli Stati Uniti alle radici di ogni tentazione autoritaria, la Cia sta prendendo nella fantasia dei cineasti il posto delle organizzazioni segrete che per decenni hanno ispirato i film di spionaggio. Quasi nessuno si domanda le ragioni storiche della Cia, delle sue deviazioni e dei suoi successi: ciò che attrae e la mitizza è la sua immagine popolare, di oscura officina di intrighi che l'apparenta alla mafia e ne fa un perenne deposito d'avventura, di rischio, e di forze occulte. In questa ovvia prospettiva si muove anche il film che Lorenzo Semple jr. e David Rayfiel hanno tratto da *I sei giorni del Condor* di James Grady, un romanzo « nero » sul contrabbando di stupefacenti, e che il regista Sidney Pollack oggi firma: senza infamia e senza lode. Nel film infatti la Cia è soltanto un pretesto emotivo, una nuova occasione di sdegno offerta al pubblico che va in cerca di capri espiatori contro la crisi mondiale del petrolio e l'insicurezza universale. La sua struttura, e la tecnica del racconto, sono convenzionali; soltanto corretta è la recitazione; superficiale il disegno psicologico; molto goffa la storia d'amore che tenta di aprirvi una parentesi sentimentale. Chi ricorda *Non si uccidono così anche i cavalli?*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* e *Come eravamo* stenterà a riconoscere la mano intelligente del loro regista in questo film di facile consumo, lambiccato nella trama ma povero di trovare, e moraleggiante senza sugo.

Ne è l'eroe Joseph Turner, impiegato in un ufficio della Cia, a New York, camuffato da istituto culturale. Quando un « commando » di sconosciuti irrompe nel locale, e ammazza tutti i presenti, Turner ha la fortuna di scampare all'eccidio, e si dà alla fuga. Tremante, avverte i superiori, ma qualcuno tenta di eliminare anche lui, e gli uccide un caro amico. Turner non sa perché e chi gli dà la caccia, intuisce però che deve guardarsi proprio dai capi della Cia, fra i quali si annida qualche traditore. Non sapendo a chi chiedere aiuto, sequestra una bella sconosciuta (con cui passa una notte), e sfugge a un nuovo attentato. Mettendo a frutto le sue conoscenze tecniche intercettate dalle telefonate compromettenti, e finalmente individua il capo della banda, dal quale ha la conferma che all'origine di tutto il pasticcio c'è un suo rapporto segreto sulle

da GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '75

UNIVERSALE LATERRA

Jagg. 139-161

mire aggressive della Cia in Medio Oriente, caduto nelle mani di un gruppo di spie che sta elaborando un progetto segreto all'insaputa dei colleghi. Dopo aver assistito con stupore all'uccisione del capo-banda da parte del medesimo sicario che era stato assoldato per liquidare lui stesso, e aver imparato a diffidare anche dell'unico superiore che sembrava onesto, Turner racconta tutto al « New York Times »: speriamo che, come accadde coll'affare Watergate, la stampa faccia il suo dovere.

Il film ha avuto molto successo negli Stati Uniti: il suo shakespeariano *leit-motiv*, « C'è del marcio nella Cia », è nel contempo allarmante e rassicurante. I meccanismi del consenso sono in realtà elementari, fondati su una catena di eventi così inverosimili da togliere al film ogni valore documentario. Buttata in romanzo, la vicenda perde anche il sapore della denuncia: troppa buona volontà è necessaria per vedere riflessa nel dramma del protagonista la crisi di fiducia della società americana. Più che un testimone dello sgomento, Turner è un ometto che annaspa in un labirinto di trappole e spartorie. Né l'interpretazione di Robert Redford, tutta di maniera, ne fa un personaggio esemplare: siamo irrimediabilmente in un *thriller* di serie B, dove di Max von Sydow s'apprezzano soprattutto i cappotti eleganti e di Faye Dunaway i pallidi languori.

I TRE GIORNI DEL CONDOR (Three Days of the Condor, 1975) di Sidney Pollack, con Robert Redford, Faye Dunaway, Cliff Robertson, Max von Sydow.

« Ho paura », dice lei. « Ho paura anch'io », risponde lui. « Ma se ha una pistola di che cosa ha paura? » « Di tutto. » Ha ragione Robert Redford (nome di battaglia: Condor), topo di biblioteca al servizio dei computer della CIA: quando si lavora nello spionaggio, sia pure come semplice manovalanza intellettuale, si finisce per temere anche l'aria. Senza volerlo il mite Condor, leggendo un libro giallo tradotto in arabo, ha messo il dito in un diabolico ingranaggio: ed eccolo braccato dai killer per le vie di New York, costretto a farsi scudo di una bella e complicata fotografa, Faye Dunaway, acchiappata al volo in un momento di emergenza. Film d'azione animato dalla straordinaria mobilità della macchina da presa e del montaggio, metafora dell'impossibilità di vivere nel mondo misteriosamente superorganizzato di oggi e di domani, *I tre giorni del Condor* è uno spettacolo affascinante e ambiguo, che nella versione originale ci dicono arricchito da una sfumatura di bizzarro umorismo nei dialoghi. Non è mai banale, del resto, il disegno dei personaggi: lo stranito protagonista, che sotto una corazza di ingenuità si scopre una scaltrita preparazione tecnologica; la fotografa che fissa sulla pellicola solo immagini di solitudine come un'eroina di Antonioni; il sicario di Max von Sydow, che si abbandona a eleganti considerazioni filosofiche sul proprio mestiere. Dopo aver apprezzato nella giusta misura questo film divertente, lo spettatore attento provvederà da sé a correggerne una stortura. Alla luce della recente inchiesta senatoriale l'attività criminale dell'Agenzia non è una semplice deviazione, ma la conseguenza di precise scelte politiche al vertice. [1975]

fagg. 646-647

da

TULLIO KEZICH

IL MILLEFILM

DIECI ANNI AL CINEMA

1967 | 1977 (2° vol.)

OSCAR MONDADORI

GENNAIO - FEBBRAIO 1976

fagg. 75-77

I TRE GIORNI DEL CONDOR

Regia: Sidney Pollack. **Soggetto:** dal romanzo "I sei giorni del condor" di James Grady. **Sceneggiatura:** Lorenzo Semple jr. e David Rayfiel. **Fotografia:** Owen Roizman. **Musica:** Dave Grusin. **Attori:** Robert Redford, Faye Dunaway, Max von Sydow, Cliff Robertson. **Titolo originale:** Three Days of the Condor".

"C'è del marcio nella CIA" - è la scoperta del protagonista di questo film, un intellettualino biondo che lavora all'interno di questa organizzazione senza neppure sospettare, poveretto, che ci possa essere qualcosa di poco limpido nelle sue attività. Lui non è compromesso con certe cose, forse avrà anche sentito parlare di spie, di difesa della nazione, di manovre politiche, ma lui ne è al di fuori, il suo compito è quello di navigare nel beato e "puro" mondo dei libri. La sua professione, infatti, è quella di leggere (in un settore all'insegna di un istituto di ricerche) tutto quanto si pubblica su determinati argomenti, romanzi, gialli, fumetti; dei colleghi si incaricheranno a loro volta di catalogare tutte le situazioni postulate sulla carta stampata.

La sua capacità analitica gli fa mettere insieme un rapporto su certi fatti nel Medio Oriente che lo cacciano nei guai. Risulta in-

fatti che tale rapporto intralcia i piani operativi di una sezione della CIA che da tempo sta studiando i modi per invadere determinati paesi asiatici, allo scopo di assicurarsi per gli anni a venire le fonti principali del petrolio. Per difendere il segreto sul loro piano d'attacco, della CIA che operano naturalmente all'insaputa dei cervelloni, i cervelloni delle altre sezioni, non esitano a togliere di mezzo con le brutte sia la piccola pedina che ha mosso loro l'attacco involontario sia i suoi compagni di lavoro. E così mandano una squadra di killers al sedicente "istituto di cultura" e mitragliano i suoi occupanti, tra i quali, fortuitamente, in quel momento non c'è proprio l'elemento che dà più fastidio, il nostro "lettore". Il quale da questo momento condurrà un'inchiesta in proprio per scoprire i fili della faccenda, riuscendo a salvare la pelle e a far luce sull'esistenza della CIA segretissima dentro la CIA segreta (una nemica dell'altra) grazie alle conoscenze acquisite sui libri. In questi tempi di contestazione alla cultura libresco, si dice di lui: "Legge molti libri", come per dire: È uno che sa tante cose"...

Diretto vivacemente da Sidney Pollack (ma *Non si uccidono così anche i cavalli?*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* e *Come eravamo* erano altre cose: da *Yakuza* comincia la decadenza - la commercializzazione - di Pollack?), il film è un giallo-spiogistico di qualche interesse, soprattutto per i motivi sparsi qua e là, appena accennati, buttati avanti con una noncuranza che non sai se sorniona o ironica. La partenza del racconto, per esempio, è hitchcockiana (l'innocente perseguitato), lo sviluppo da suspense tipo scatole cinesi, con le spie dentro l'organismo di spie come nei romanzi di John Le Carré (specialmente "La talpa), il romanzetto d'amore fra il protagonista - il "simpatico" Robert Redford - e al ragazza di cui si fa scudo è un rapporto facile, diremmo obbligatorio nello schema del film d'azione, ma motivato egregia-

mente (la sequenza dell'amore è contrappuntata dalle fotografie scattate dalla ragazza, che hanno per soggetto soltanto luoghi e cose deserte, prive di vita, tipo finale dell'*Edisse* antonioniano: un interessante dialogo tra la malinconia esistenziale della ragazza e la sete di vita del suo compagno, dove Pollack abbandona il carattere di "gioco" di tutto il racconto per fermarsi un attimo ad una riflessione non banale).

Poi, naturalmente, c'è il motivo del "marcio". Pollack ha detto che oggi tutti sanno cosa c'è sotto l'attività della CIA, ma che quando lui ha girato il film non era di moda sparare a zero contro questo organismo. Sarà. Sta di fatto che il discorso polemico è inserito in un meccanismo spettacolare che sembra assorbire l'attenzione sia dell'autore del film che dei suoi spettatori; e poi appare contornato di alcune ambiguità. Nel finale il protagonista annuncia che vuoterà il sacco al "New York Times", e ne scaturirà così un benefico scandalo. Ma uno dei dirigenti della CIA, rimproverandolo, lo invita a riflettere e tenta una giustificazione in chiave "altruistica" e "patriottica" di certi operati che appaiono oscuri e crudeli agli occhi dell'opinione pubblica. In fondo anche il "New York Times" ha sulla facciata la bandiera a stelle e strisce. È sicuro, il pivello rompicatole, di non danneggiare l'equilibrio delle cose oltre che squinternare i quadri della CIA? Come se non bastasse un interrogativo serpeggia nell'aria, prima della parola "Fine": serve davvero a qualcosa, la ribellione del chierico? Basta la buona volontà a vincere le battaglie, si può davvero giudicare la "ragion di stato" dal proprio angolino? Vorremmo che fosse solo un'impressione, che il sostare della macchina da presa, sul funzionario governativo nobilmente inquisitore, sui grattacieli svettanti dell'America sopra tutto ("Right or wrong, it's my country" = Giusto o sbagliato, è per la patria), e la scia di dubbio che il film si lascia dietro sull'efficacia dell'azione del donchisciotte (lo scandalo, O.K.: ma cambieranno poi le cose?) fossero solo accostamenti senza significato, momenti puramente atmosferici, non intenzionali.

da
CINEMA NUOVO

n° 240

MARZO - APRILE 1976

pagg. 129-130

I tre giorni del Condor

Titolo originale: *Three Days of the Condor*; regia: Sydney Pollack; sceneggiatura: Lorenzo Semple Jr., David Rayfiel dal romanzo «*I sei giorni del Condor*» di James Grady; fotografia: Owen Roizman; scenografia: Gene Rudolf; musica: Dave Grusin; suono: Josef E. von Stroheim; montaggio: Don Guidice; interpreti: Robert Redford (Joe Turner), Faye Dunaway (Kathy), Cliff Robertson (Higgins), Max von Sydow (Joubert), John Houseman (Mr. Wabash), produzione: Wildwood Enterprises, per Dino De Laurentiis Inc. e Paramount (Usa, 1975); distribuzione: Cic.

Nella cultura di massa, i confini fra la funzione e il riferimento al reale tendono a combaciare, se non a svanire. Nella cultura tradizionale predominava il linguaggio parlato. Nella "Masscult" è l'immagine che occupa un posto notevole, anche se non esclusivo. Ci troviamo così di fronte a una situazione paradossale; il linguaggio parlato — un codice, per sua natura, astratto di segni — assume lo specifico ruolo di un referente del "reale", dell'esperienza umana, mentre l'immagine — anch'essa dotata di una immediata analogia con il "reale" — è principalmente diffusa e ricevuta in un contesto di sogno, di gioco e di spettacolo. Il cinema oscilla tra una vocazione "realistica" e una vocazione

"fiabesca"; la televisione cerca, invano, il compromesso tra il documentario ed il gioco. Dinanzi allo schermo, lo spettatore può trovare motivi di evasione, come può incontrare seri problemi sociali ed umani. Il cinema e le sue immagini evocano una presenza che è anche assenza, un contatto istantaneo che è anche sottile separazione. La domanda: ma l'uomo riprodotto è veramente il mio prossimo? Abbiamo a che fare, di fronte alla cultura di massa, con un duplice carattere «ipnotico e pratico» (Morin).

La stessa dualità la ritroviamo nel "mito", perché esso ricerca una solubilità di una realtà insolubile, perché cerca di coniugare la "sfera privata" dei sentimenti con la "sfera pubblica" degli interessi. Forse è per quanto detto che il cinema americano è inguaribilmente malato di infantilismo — perché incapace di assolvere a una funzione altra che non sia la "pubblicità" (intesa come la capacità delle tecniche di massa di colmare la lacuna fra atteggiamenti privati e moralità pubblica). La sua costante ricerca del "mito" — sia esso la favolosa "età del jazz", la romantica legge della "frontiera", la funzionale

critica all' "etnocentrismo", ecc. — rende impraticabili tutti i sentieri di un discorso critico: è questo il caso de *I tre giorni del Condor* che, secondo la nostra ottica, rappresenta un "caso" specifico.

Lo scandalo circa l'atteggiamento "strategico" della Cia ha creato, all'interno della "sfera privata", un germe di critica nei confronti del potere; a questo punto la "sfera pubblica" reagisce immediatamente: rigenera il consenso con la consueta tecnica: la costruzione di un nuovo "mito"; il film di Pollack appunto. Ed in questo lavoro troviamo veramente e il carattere "pratico": un fatto reale, cui la cultura di massa, deve dare una spiegazione, e il carattere "ipnotico": un semplice "impiegato" dell'Organizzazione è riuscito a far tremare le budella al mostro sacro. Perché, questo è un aspetto che non va dimenticato, la cultura di massa crea, per la sua stessa sopravvivenza, lo "status" dell'individualità. E chi, se non l'uomo della strada, è il Condor? Egli è un giovanotto simpatico, "bello", "biondo", "americano" insomma, che lavora, con un ruolo subalterno e maledettamente innocuo, presso una delle tante associazioni dietro cui si camuffa la Cia.

Legge libri gialli, fumetti, studia i casi di spionaggio in essi contenuti, poi con una "analisi strutturale" confronta questi con quelli reali. Tuttavia anche in un ufficio periferico può succedere il finimondo quando sono in ballo interessi iperbolici. E la "bomba" è proprio il nostro Condor a farla scoppiare: ha scoperto un "colpo di mano". I suoi colleghi sono massacrati, e da questo momento inizia la caccia. Il Condor scappa, un killer cerca di ucciderlo, la Organizzazione capisce troppo tardi (ma come tutti i buoni film d'avventura, sempre in tempo utile). Il film tra momenti di tensione e momenti di "tenezza" (l'incontro-scontro con la ragazza) dipana la sua matassa. Fino a questo punto conosciamo la Cia soltanto perché dall'interno ci sono dei doppiogiochisti, dei killer; quindi dobbiamo arri-

vare alla sequenza finale: è il momento in cui "epos" e "mito" trovano la loro ragione di essere.

Condor ha scoperto la tresca e reso impotenti i suoi mandanti, e sta per essere ripescato dall'Organizzazione: la "sfera privata" di fronte alla "sfera pubblica". Egli rifiuta la visione del potere, di cui era un piccolo ingranaggio, anzi, di proposito, denuncia tutto l'accaduto alla "pubblica opinione". "Ti rendi conto di ciò che han fatto?" Gli chiede il capo, e prosegue "Alla gente non interessa il tuo racconto, a lei interessa soltanto sapere che qualcuno pensi al posto suo; cosa le dirai se un bel giorno mancasse il petrolio per le macchine? A lei interessa soltanto il fine non il mezzo più adatto per questo"; "Anche quando ci vanno di mezzo vite umane?", controbatte il Condor. E così dicendo si allontana e scompare, con un effetto ottico voluto (la ripresa con il teleobiettivo), per lasciare posto a una banda dell'esercito della salvezza. La "sfera pubblica" e la "sfera privata" si sono, in un certo senso, riconciliate, a patto che la prima, la prossima volta "stia più attenta".

La "Masscult" ha raggiunto il suo scopo: crea il consenso per un nuovo e superiore mito: quello del buon governo che medi, per quanto gli sarà possibile, una insanabile contraddizione. L'incapacità di sottrarsi alla logica del dominio, indispensabile alla stessa sopravvivenza del sistema economico, e il desiderio di rifondare una società "pulita", in cui l'esercito della salvezza, simbolo della America della frontiera, abbia ancora uno scopo ed una precisa utilità sociale: questa è la contraddizione. Ed a ben guardare queste sono le due anime dell'americano medio (la "middle-class", cioè la borghesia produttiva); Kennedy, con il suo integralismo e Roosevelt, con il suo "New Deal", non hanno abbandonato l'uomo della strada perché egli ancora non ha capito l'origine dei suoi "miti", e la sua mansueta docilità nel rapporto con il potere politico.

s. c.

(segue da
CINEMA
NUOVO
240)

Tre giorni del condor, I *** (*Three Days of the Condor*, Usa 1975, col, 117') Sydney Pollack. Con Robert Redford, Faye Dunaway, Cliff Robertson, Max von Sydow, John Houseman, Carlin Glynn. ♦ Un innocuo dipendente dei servizi segreti americani (Redford) una mattina trova morti in ufficio tutti i suoi colleghi: nel tentativo di salvarsi la vita e di capire perché qualcuno lo vuole morto scoprirà un complotto dei servizi deviati. Tratto dal romanzo *I sei giorni del Condor* di James Grady e sceneggiato in maniera perfetta da Lorenzo Semple jr e David Rayfiel, il film fonde magistralmente la tensione narrativa del thriller con sottili implicazioni politiche (fu girato tra la destituzione di Nixon e la pubblicazione del rapporto sulla Cia). Perfetta la regia di Pollack, che correda la storia con le paranoie dell'uomo braccato senza sapere il perché: avvincente, coinvolgente dal primo all'ultimo minuto, inquietante. Redford e la Dunaway sono bravissimi, von Sydow è un delizioso killer dai modi raffinati.

da
DIZIONARIO DEI FILM
a cura di
PAOLO MEREGHETTI
(3ª ediz. 1993)

log. 1221

UN UOMO CHIAMATO CAVALLO

REGIA DI

ELLIOT SILVERSTEIN

U.S.A. 1970

Uomo chiamato cavallo, Un **½ (*A Man Called Horse*, Usa 1970, col, 114') Elliot Silverstein. Con Richard Harris, Judith Anderson, Jean Gascon, Manu Tupou, Corinna Tsopei, Dub Taylor. ♦ Un nobile inglese (Harris) catturato da una tribù che non ha mai visto un uomo bianco, viene trattato come un cavallo da tiro: ma a poco a poco riesce a conquistare la loro fiducia, e diventa addirittura il loro capo quando li aiuta a sconfiggere i nemici con la tattica dell'esercito inglese. Uno dei tanti western dalla parte degli indiani, famoso al punto di dare origine, sei anni dopo, a un seguito: *Il ritorno dell'uomo chiamato cavallo*. Interessante per la sua scelta di campo etnografica (racconta usi e tradizioni del popolo pellerossa), è meno convincente nella sua prospettiva tardoromantica (la conquista della maturità attraverso la tortura e il dolore) e quasi irritante nella logica per cui il bianco presso i selvaggi alla fine dovrà necessariamente essere un leader.

da

DIZIONARIO DEI FILM
a cura di
PAOLO HEREGHETTI

(3ª ediz. 1993)

BALDINI e CASTOLDI

pag. 1260

da
CINEMA NUOVO

204

MARZO - APRILE 1970

Joop. 132-136

Un uomo chiamato cavallo
La grande strage dell'Impero del Sole

Titolo originale: *A man called horse*; regia: Elliot Silverstein; soggetto: Dorothy M. Johnson; sceneggiatura: Jack De Witt; musica: Leonard Rosenman; interpreti: Richard Harris (John), Jean Gascon (Baptiste), Judith Anderson (Orso Grigio), Manu Tupou (Mano Gialla), Corinna Tsupei (Tortora Bianca); produzione: Sandy Howard per la Cinema Center Films-United Artists (Usa, 1969); distribuzione: Titanus.

Titolo originale: *The Royal Hunt of the Sun*; regia: Irvin Lerner; soggetto: dalla commedia di Peter Shaffer; sceneggiatura: Philip Yordan; fotografia (Scope, colori): Roger Barloc; musica: Marc Wilkinson; costumi: Anthony Powell; montaggio: B. Sarasheles, W. Leithwaite; interpreti: Robert Shaw (Pizarro), Christopher Plummer (Atahualpa), Nigel Davenport (De Soto), Leonard Whiting (Martin), Michael Craig (Valverde), James Donald, Andrew Keir, Alfredo Porras; produzione: Philip Yordan per Cinema Center Films (Usa, 1969); distribuzione: Titanus.

All'insegna dell'antropologia culturale, il cinema americano cerca di saldare i suoi debiti con le civiltà precolombiane. La rivalutazione degli indiani Sioux in *Un uomo chiamato cavallo* e degli Incas ne *La grande strage dell'Impero del Sole*, rispettivamente ambientati nel Middle West agli inizi del secolo scorso e in Perù nel 1530, vorrebbe andare al di là di quella contenuta in vari western « progressisti » che si sono succeduti negli ultimi vent'anni, a partire dal Daves di *L'amante indiana* per finire con il Ford perplesso e perigliosamente « obbiettivo » de *Il grande sentiero*, per investire, al di là dei casi e dei personaggi singoli, lo stesso concetto di cultura « superiore » o dominante, mettendo cioè in salutare discussione, come da tempo è accaduto a livello scientifico, lo stesso etnocentrismo tradizionale. Se dietro il film di Lerner c'è la commedia dell'inglese Shaffer, e dietro a questa un evidente lavoro di ricerca e documentazione storica sul famoso inganno del conquistador spagnolo Pizarro al re inca Atahualpa, Elliot Silver-

stein fa ricorso a una documentazione etnologica ineccepibile nella descrizione dei costumi e dei riti Sioux, mai apparso con tanta rigorosa fedeltà in un'opera di destinazione commerciale. E' significativo d'altronde che nell'uno e nell'altro caso si accenni a responsabilità europee, o comunque si mettano a confronto, con tali civiltà « primitive », e allo scopo appunto di rivalutare il primitivismo, esponenti dell'impero spagnolo (Lerner) o della nobiltà inglese (Silverstein): i conflitti, s'intende, ne risultano radicalizzati, almeno nel senso che il pioniere delle colonie nordamericane potrebbe apparire già sufficientemente « primitivo »; ma al tempo stesso gli autori vengono a precludersi la possibilità di un più diretto riesame della propria storia nazionale, di un più preciso riallacciarsi alle eredità di un non ingiustificato « complesso di colpa ».

La mancanza è particolarmente grave nel film di Silverstein, dove le « due culture » sono messe a confronto in modo suggestivo quanto astorico, e manca qualsiasi riferimento all'azione svolta dai bianchi (se i Sioux subiscono perdite, e devono poi spostarsi verso Ovest, ciò è attribuito unicamente ad altre tribù indiane rivali). Lo stesso Sir John, catturato e « chiamato cavallo » dalla tribù, passa dall'orrore e dal disgusto per i costumi Sioux a una piena e quasi inconscia accettazione dei medesimi: da « cavallo » diventa uomo, appunto nell'accezione indiana, e imparando dunque a uccidere nemici per togliere loro lo scalpo, a sopportare il dolore nei barbari riti sacrificali al Dio Sole, finché parole come « Inghilterra » o « libertà » perdono per lui qualunque significato. (Non a caso Baptiste, il mezzo-sangue compagno di sventura di John, muore urlando « siamo liberi », e John finisce per identificare non solo strumentalmente, ma in modo autentico, la piccola squaw Tortora Bianca con la

(segue da CINEMA NUOVO 204)

«sua» libertà; e il matrimonio, concepito all'inizio come mezzo di affrancarsi dalla schiavitù, diviene la vera ragione della sua vita). John, e Silverstein, finiscono così per identificare, e sia pure senza ragioni polemiche più o meno sottintese nei confronti della pseudo civiltà occidentale, la libertà e la felicità con un ennesimo risciacquo dei miti rousseauiani del « buon selvaggio »; e se a tali miti si può ricondurre quasi interamente la visione che l'autore ci trasmette della vita della tribù, nonostante la qualità onirica e febbricitante di talune sequenze e immagini, aiutate in tal senso dalla non intelligibilità delle battute e dalle luci rossastre e violentemente irreali, d'altro canto il parallelo rovesciamento che si compie nella figura di John riconduce a un altro mito ancor più pericoloso: quello dell'uomo « forte », del Robinson o colonizzatore britannico che sa vittoriosamente modificare a proprio vantaggio ogni situazione, anche la più minacciosa e sgradevole.

Un'impostazione più attenta a certi aspetti nodali, a talune componenti storiche precise del cosiddetto « scontro fra due civiltà » nell'America Latina, si riscontra in Lerner e in Shaffer. La « grande strage » è quella stessa che i gesuiti deploravano secoli fa, e che al Parini pareva tutto sommato sproporzionata: troppi « re messicani e generosi incassi » sbalzati dal trono o uccisi per portare al Giovin Signore u-

na tazza di caffè. Fedele alle sue origini teatrali, il film è concentrato sul conflitto fra il conquistador e il re, Pizarro e Atahualpa: catturato, quest'ultimo, con un inganno, e poi ucciso con la garofata benché avesse ottemperato alle condizioni poste dagli spagnoli (riempire cioè una stanza d'oro puro): il tutto, ovviamente, ad maiorem dei gloriam. Gli autori non dimenticano qui le radici economiche dello sfruttamento, le ragioni dell'imperialismo, l'intervento al tempo stesso pretestuoso e determinante della Chiesa: e le sequenze migliori sono senza dubbio quelle dedicate alle manovre dei cortigiani spagnoli, o alle differenze solo apparenti fra il cardinale fanatico e il buon frate « contestatore », entrambi poi d'accordissimo nel condannare a morte l'infedele.

Purtroppo non risultano evitati certi errori già evidenti in Silverstein, a parte la minor carica di suggestione « visiva »: anche Lerner riduce lo scontro fra sfruttatori e sfruttati al conflitto di due personalità « forti » e superiori, il re Inca « figlio del Sole » e il conquistador, come lui bastardo e « fatto da sé ». Nella progressiva identificazione fra le due personalità dapprima opposte si smarrisce quella che dovrebbe essere la più vera radice della « rabbia » e della civile indignazione del film, che non consiste — con buona pace di Pietro Bianchi — nell'avventura favolosa di « un pugno di coraggiosi male arma-

(segue da CINETTA NUOVO 204)

ti», e nel loro « stupore » di fronte alle terre vergini d'America — sí nella « grande strage » che dà il titolo, ma non molto piú che il titolo, al film: dei sudditi di Atahualpa, Lerner e Shaffer non sembrano infatti preoccuparsi troppo. Oltre a ricadere nel cliché del « superuomo », o del « vero uomo », che fa lo stesso, Pizarro appare, al finale, non tanto cosciente delle proprie responsabilità, della propria natura di strumento dell'imperialismo e dello sfruttamento, quanto attratto e suggestionato in modo lievemente morboso dalla personalità di Atahualpa (e a un gioco erotico di attrazione e repulsione, del genere di quello ravvisato dal Fiedler fra bianchi e negri d'America, allude in modo piú esplicito Silverstein).

Lontani da un'autentica rivalutazione storicistica delle civiltà concolcate, fermi alla suggestione di culture rivisitate e degustate magari negli aspetti deteriori, *Un uomo chiamato cavallo* e *La grande strage dell'Impero del Sole* non giungono cosí a rivendicare la « libertà dal folclore »; si fermano, se mai, a rivendicare la libertà « del » folclore, secondo una distinzione non capziosa né inutile proposta proprio su queste pagine. Non a caso di tale folclore, o meglio delle civiltà « subalterne » che vengono qui idealizzate, si rivalutano anche le frange, i riti, le superstizioni veramente primordiali: la resurrezione dei morti e l'assolutismo teocratico degli Incas, nel film di Lerner, e in quello di Silverstein i sacrifici al Sole, gli scalpi, o il concetto di onore in base al quale Mano Gialla, abbandonato dalla moglie, non può reagire se non cercando la morte in battaglia. A un'indagine antropologica veramente moderna e storicamente fondata, gli autori sembrano preferire le piú comode posizioni di un Melville Herskovits, e del suo blando « relativismo », che pone sullo stesso piano di legittimità ogni cultura, indipendentemente dal suo ruolo egemone o subalterno¹; se non proprio l'irrazionale e sorpassata mitologia della « partecipazione immediata » alla Frobenius,

del quale Tullio-Altan ha ben sottolineato i risvolti prenazisti (è una vera e propria *Einfuehlung* alla Frobenius risulta l'aggregarsi spontaneo di John ai Sioux). Di qui le scarse basi storicistiche e l'impegno solo apparente di questi due film, pur non sprovvisti d'interesse; di qui le cadute di Lerner, che alle buone pagine di concitazione drammatica, nella misura in cui segue il testo di Shaffer, alterna deboli e poco incisive visioni di massa e d'ambiente: la « grande strage » a esempio, benché il regista si ricordi di Dreyer e di Eisenstein, finisce per tramutarsi in un *pageant* rosso e giallo vagamente imparentato con il calcio in costume o le partite a scacchi animati di Marostica. Né risulta esente da cadute lo stesso Silverstein, tutto sommato in regresso rispetto al sottovalutato *Cominciò per gioco*.

g. f.

Sul film *Un uomo chiamato cavallo* diamo un giudizio critico visto da un'altra prospettiva. Intendiamo continuare nei prossimi numeri questa « novità » della rubrica *Schede*.

Un'esperienza fra i « selvaggi » è la occasione per ridare il gusto della vita a un lord inglese gettato dalla noia nel nuovo continente alla ricerca di sensazioni. Il contatto con un mondo primitivo, incontaminato, scopre le componenti piú autentiche dell'uomo: il coraggio, il senso dell'onore, la forza. Una forza senza nulla di « mistico »: quella che occorre per sopravvivere, in un ambiente spesso crudele ma che mantiene riconoscibili alcuni « valori » che la nostra civiltà ha reso artificiosi. Silverstein ha avuto cura di ambientare la vicenda fra una comunità di « pelle-rossa » che non ha mai conosciuto l'uomo bianco, per cercare di restituirci, specie attraverso i riti, una mentalità e un

¹ E' questa la posizione cui si riduce un altro film americano di produzione recente e orientato in senso non dissimile: *Willie Boy* (« Ucciderò Willie Kid ») di Abraham Polonsky.

modo di vivere « vergine ». E quando l'« avventura » del protagonista termina (con un « ritorno a casa » sembra chiudersi il film — ma i pareri sono discordi, perché il finale non è troppo chiaro), questi rivolgerà accenti nostalgici a una « libertà » cui deve dire addio; e la libertà non è solo identificabile con la bella moglie indiana, perché in essa è appunto sintetizzata tutta una vita che si fonda non su convenzioni sociali ma sul valore del singolo.

C'è qualcosa di retorico in tutto questo, il reazionario discorso del « ritorno alla natura » che fa parte della mitologia di ogni società in fase di avanzato sviluppo tecnologico. In fondo, uno di quei ragazzi che alla fine di Cominciò per gioco si trovavano impotenti di fronte alla « congiura » della società, avrebbe potuto essere fuggito da un reale mortificante, evadendo in un mondo tanto vicino al suo cuore quanto lontano dalla possibilità di risolvere i problemi brucianti che la vita presenta. Ci sembra inoltre presuntuoso decidere che un nobile inglese tanto compassato, seppur in crisi ideologica, abbia in sé le capacità non solo di adattarsi a un modo di vita che lo riconduce indietro di secoli, ma di arrivare a essere il capo riconosciuto del « branco », magari approfittando di alcune tecniche guerresche assimilate dall'imperialismo britannico. E tuttavia il film ha in sé elementi nuovi (non solo rispetto alla cinematografia hollywoodiana), perché mostra di possedere un'« angolatura » storica, non moralistica come altrove accade. Un atteggiamento è moralistico, per noi, quando è « europocentrico », quando nello studio delle altre società più o meno consciamente applica come termine di paragone, come modello, la nostra. Avviene allora, quando il discorso non risulti apertamente razzista, che la « curiosità » sia la molla che ci spinge a osservare gli altri.

Atteggiamento sterile, che umilia la angoscia di ricerca con la quale Lévi-Strauss guardava le povere famiglie degli angoli più nascosti del Mato Grosso, famiglie destinate a scomparire fra breve trascinando con sé le ultime tracce di civiltà per molti aspetti tanto migliori — più sincere e « dirette » — della nostra. I Tristi tropici sono un modello ideale per il film di Silverstein. Non c'è scandalo per il fatto che il cacciatore bianco sia trattato come una bestia, legato al guinzaglio e « istruito » a bastonate; la terribile fine cui nell'inverno sono destinati i vecchi che hanno perso il sostegno dei figli è giustificata dalla lotta dell'uomo contro la natura. E allora, la vecchia madre che si tronca un dito dinnanzi al cadavere del figlio non fa parte di una messinscena « folkloristica » ad effetto: il gesto è giustificato, come giustificato è in buona misura tutto il ricorso ai « riti », strumento

fondamentale per risalire all'animo di un popolo. Lo straziante sacrificio del Sole è così accettato come prova di coraggio e resistenza, e quei primi piani di indigeni che osservano intenti il dolore di un uomo per la conquista della sua donna ci immergono in un'atmosfera di « moralità ».

Hai vissuto tanto fra questa gente, dice Morgan a Baptiste il quale non pensa che alla fuga, e non hai capito niente. Cosa doveva capire? Una vita in cui l'esplosione dei sentimenti non sopporta remore, e la stessa morte assume, pur nel dolore, aspetti più « naturali ». Esemplare la sequenza dell'assalto al villaggio da parte di guerrieri nemici: non esistono « buoni » né « cattivi »; la tribù rivale ha bisogno di donne e cavalli, e l'assalto per lei è una necessità. La lotta è per la vita, sorda e terribile proprio perché rimane fuori dagli schemi consueti. Piangono bambini spaventati, le donne si rannicchiano, poi i lamenti per i morti salgono fino al cielo; ma è la vita, non c'è tempo di fermarsi, il campo va spostato altrove. Silverstein si è valso della collaborazione di un gruppo di esperti per la ricostruzione dei riti, del modo di vestire, della foggia degli utensili; ma la componente nuova del film è nella dignità di uomini che questi selvaggi assumono, al di fuori del tradizionale cliché che nel migliore dei casi vede il pellerossa in maniera paternalistica. Naturalmente, il tipico impianto spettacolare hollywoodiano svilizza la trattazione; d'accordo sui riti, e magari su quell'istintivo battere di tamburi: ma tutto ciò può assumere un aspetto dubbio in mancanza d'una descrizione della quotidianità, l'« altra » vita cioè che sola può spiegare il significato profondo degli stessi riti, la loro « necessità ». Ma l'accennata componente reazionaria legata alla mitologia di un mondo « naturale » doveva rifuggire da uno studio che avrebbe certo richiesto l'analisi non generica di un'organizzazione sociale, e insieme (perché il rinvio al presente c'è sempre in Silverstein) un discorso bruciante sulla vita di oggi.

Di qui la possibilità di interpretare il discorso del regista come un ulteriore invito a rifiutare l'eredità in fondo più preziosa del popolo americano.

g. co.

(segue da CINEMA NUOVO
204)

FORREST GUMP

REGIA DI
ROBERT ZEMECKIS

U.S.A. 1994

Forrest Gump (1994) di Robert Zemeckis, con Tom Hanks, Robin Wright, Gary Sinise, Sally Field.

Forrest Gump, il maggior successo della stagione negli Stati Uniti, vicenda di un uomo dall'intelligenza tanto limitata da diventare stupidità che percorre di gran corsa trent'anni di Storia americana conquistandosi vittorie, celebrità, ricchezza e amore, è come le macchie del test proiettivo di Rorschach: ognuno ci vede quello che vuole vedere, o quel che è.

Allegoria americana, il film tratto da un romanzo scritto nel 1986 dal giornalista Winston Groom ha infatti suscitato giudizi contraddittori e interpretazioni senza fine: è divertente, è tragico; è una critica radicale a società e istituzioni che consentono la prevalenza del cretino; esalta, in un'epoca di cinismo dominante, l'inalterabile capacità di sperare; rispecchia un presente nel quale intelligenza e spirito critico sono meno apprezzati della fiducia in se stessi e della buona coscienza sociale; loda la bontà generosa, l'energia fattiva, la fedeltà leale alle promesse; irride ogni idealismo degli anni Sessanta; è oltraggiosamente conservatore, è sottilmente progressista. E ancora: il protagonista, vincente maldestro ma animato da buone intenzioni, è un simbolo dell'America; è un Candide contemporaneo; in quanto idiota, è un cittadino ideale del mondo d'oggi; è un emblema della antintellettualità presente; è un innocente, un eroe suo malgrado; somiglia ai personaggi onesti e ingenui di Frank Capra, no, somiglia all'eroe saggio per ignoranza e passività di *Oltre il giardino* di Hal Ashby, no, in certo modo somiglia ai personaggi romanzeschi di *Corri, coniglio* di John Updike o de *Il mondo secondo Garp* di John Irving, ma no, non somiglia a nessuno.

Tutte cose un po' vere e un po' false: del resto ogni analisi ideologica è secondaria di fronte a un film diretto benissimo da Robert Zemeckis, scritto molto abilmente da Eric Roth, recitato magnificamente da Tom Hanks, capace di mescolare con sapiente efficacia umorismo e commozone, effetti speciali ingegnosi e grande paesaggio americano, Storia recente, sentimento individuale e classicità popolare.

da

LIETTA TORNABUONI

194 AL CINEMA

BALDINI e CASTOLDI
TASCABILI

fozz. 186 - 189

✓

Magari è lungo: due ore e venti minuti. Magari dà della Storia americana un'immagine aneddotico-pittoresca senza vera memoria, in cui bene e male del passato si ottundono o equivalgono nell'assoluzione conciliante, nell'indulgenza acritica della nostalgia. Magari sono scemenze oppure ovvietà alla Catalano le piccole filosofie consolatorie insegnate dalla madre a Forrest Gump (il titolo è il nome del personaggio): la vita è come una scatola di cioccolatini, non sai mai cosa ti tocca; ciascuno ha un destino che lo fa oscillare e ondeggiare come una piuma al vento; stupido è chi lo stupido fa; bisogna sempre guardare avanti senza mai voltarsi indietro, eccetera. Ma il film è molto bello.

Seduto in panchina a una fermata d'autobus di Savannah, Georgia, Forrest Gump, con l'implacabile loquacità dei malati di mente o degli emarginati, racconta a successivi ascoltatori la storia della sua vita. Bambino del Sud senza padre, battezzato Forrest dal nome del fondatore del Ku Klux Klan, minorato mentale con le gambe fragili imprigionate in apparecchiature metalliche, perseguitato dai coetanei, Forrest impara a correre come il vento per sfuggire ai rischi della vita. Per le sue doti di corridore lo vogliono nella squadra dell'Università, nel football ha grandi successi e così prende la laurea; si arruola nell'esercito dove essendo cretino viene giudicato molto dotato; nella guerra del Vietnam salva diversi commilitoni ed è un eroe pluridecorato; impara a giocare a ping pong da campione, partecipa a gare internazionali anche a Pechino, diventa celebre; s'arricchisce con la pesca dei gamberi; dopo la morte della madre, per sottrarsi al dolore comincia a correre attraverso l'America e molti corrono dietro di lui seguendolo come una guida spirituale o un guru mistico; riesce a sposare la ragazza che ama da sempre, ne ha un figlio, la perde ma gli resta il bambino che si chiama come lui ed è molto intelligente.

Inserito elettronicamente nei documentari cinetelevisivi d'attualità (come accadeva al protagonista di *Zelig* di Woody Allen), Forrest Gump è sempre dove si fa la Storia. Insegna a Elvis Presley la rotazione del bacino tipica del Re, discute alla tv con John Lennon, stringe la mano a Kennedy, viene decorato da Johnson, dà il via allo scandalo Watergate e alla caduta di Nixon, tiene un discorso (invano, l'amplificatore è stato staccato) al grande raduno pacifista dei reduci del Vietnam a Washington: e dalla sua presenza questi eventi acquistano una strana irrealtà. La ragazza di cui Forrest Gump è innamorato condensa invece ogni innovazione o trasgressione nel costume americano tra gli anni Sessanta e gli Ottanta: è via via hippy, cantante folk, contestatrice, sperimentatrice di Lsd, pacifista, promiscua, cocainomane, tentata dal suicidio, madre nubile, malata di Aids. Le due facce simboliche d'America, ugualmente sommarie, convenzionali e patetico-ridicole, non si capiscono eppure si amano: solo che alla fine la stupidità sopravvive, e la ribellione muore.

Forrest Gump

di Robert Zemeckis

Con Tom Hanks, Robin Wright, Sally Field, Gary Sinise
Stati Uniti, 1994

Beati i poveri di spirito perché sarà loro l'Impero Americano: è questo l'orgoglioso messaggio di *Forrest Gump*, la favola di Robert Zemeckis che ci arriva sull'onda del suo macroscopico successo in Usa. Nel giugno '44, il primo degli attesissimi film di Hollywood sugli schermi di Roma liberata fu *Il sergente York*, dove un pacifico rurale sbalzato nell'inferno della guerra del '18 in Europa compiva con semplicità un'impresa di straordinario eroismo. Presentando come carta da visita quel titolo, gli esperti del Psychological Warfare Branch volevano evidentemente dirci: noi gente del Nuovo Mondo siamo come l'eroe naturale impersonato da Gary Cooper, miti, ingenui e tuttavia invincibili. Mezzo secolo dopo, nonostante le trasformazioni e le contraddizioni della società d'oltreoceano, il senso di *Forrest Gump* è lo stesso: qui è di scena un «Simpleton» (letteralmente: un semplicione) che il potere vorrebbe liquidare bollandolo con un quoziente di intelligenza inferiore; e che invece si impone rivelandosi un corridore velocissimo, un valido giocatore di football, un veterano del Vietnam degno della medaglia del Congresso, un asso del ping-pong e perfino un fortunato uomo d'affari. Il paradosso sta nel riaffermare il principio democratico dell'uguaglianza proprio attraverso la raffigurazione di un *minus habens*.

A testimonianza dello scarso rispetto di cui gode la letteratura, sulle trentuno pagine del dépliant della distribuzione si trova la biografia di tutti i collaboratori, tecnici e artistici, ma non quella di Winston Groom autore del romanzo originario (edito in Italia da Sonzogno): un libretto forse ispirato alla lontana da *Oltre il giardino*, con Peter Sellers, ideato e scritto da Jerzy Kosinski, che al suo apparire nell'86 non ebbe nessun successo; ora, sulla scia di una pellicola che in patria ha incassato quasi trecento milioni di dollari, il cinquantunenne Groom ha venduto più di un milione di copie e, mentre si appresta a firmare il seguito della storia, vedrà pubblicati anche i manoscritti per i quali finora non aveva trovato l'editore.

In tutti i modi il libro è più aspro e provocatorio: il personaggio reagisce al mondo che lo circonda in maniera meno francescana, fa l'esperienza della droga e alla fine si installa in una soddisfatta esistenza da suonatore ambulante. Le coloriture sentimentali sono infinitamente più sobrie: l'adorata mamma non muore e prende anzi in mano le finanze del figlio (però sullo schermo la bravura di Sally Field vale una lacrima); e soprattutto ci viene risparmiata la parte davvero debole della sceneggiatura di Eric Roth: il finale del matrimonio con Jenny (Robin Wright), l'agonia di lei e il monologo del protagonista sulla tomba. Dove scade nel manierismo perfino un interprete della qualità alta e bizzarra che rivela Tom Hanks, imponendosi come una memorabile incarnazione dell'americano «sotto la media».

da

TULLIO KEZICH

CENTO FILM 1994

BIBLIOT. UNIVERSALE
LATERZA

fagg. 71-73

✓

Sullo spunto di qualche saltuaria trovata del testo Zemeckis si è divertito a mettere in fila gli incontri del protagonista con alcuni celebri personaggi quasi tutti segnati da un destino avverso: Elvis Presley, il governatore razzista Wallace, John Lennon e i presidenti Kennedy, Johnson e Nixon. Quest'ultimo insiste perché l'eroe nazionale sia ospitato nell'ottimo albergo Watergate, il che permette a Forrest di denunciare candidamente la famosa effrazione dello scandalo. Non è tuttavia in queste trovatine da sorriso che si manifesta la peculiarità dell'operazione; e si nota con sorpresa che non viene utilizzata l'invenzione più iperbolica di Groom: Forrest salvatore di Mao Tse-tung sul punto di affogare in una delle sue nuotate propagandistiche.

Se il film ha tanto successo, è per la vitalità del panorama geopolitico svolto alle spalle del protagonista sull'arco di un trentennio, che in chiave assolutoria va dal rock'n'roll al boom della controcultura, dal Vietnam alla caduta di Nixon e oltre: una successione di quadri vibranti e pittoreschi, dove risultano aspre e non convenzionali le scene della guerra (in cui spicca la dolorosa figura del tenente Gary Sinise); e poetico l'abbraccio di Forrest e Jenny nella Reflecting Pool di Washington in mezzo alla dimostrazione pacifista. Ma quella che va inclusa da subito nella mitografia yankee è l'immagine della lunghissima corsa simbolica di Forrest da un oceano all'altro e ritorno: il piccolo poema celebra la rifondazione del perenne mito americano di una Frontiera, vecchia o nuova, che sta sempre davanti, in qualsiasi direzione l'individuo decida di procedere. Verso l'Oregon come ammoniva Thoreau o verso l'Europa come fece Henry James.

21 ottobre

Forrest Gump

Tit. or.: id. *R.:* Robert Zemeckis. *Sogg.:* dal romanzo omonimo di Winston Groom. *Sceneg.:* Eric Roth. *Foto.:* Don Burgess. *Mont.:* Arthur Schmidt. *Mus.:* Alan Silvestri. *Scenog.:* Rick Carter. *Cost.:* Joanna Johnston. *Int.:* Tom Hanks (Forrest Gump), Robin Wright (Jenny Curran), Gary Sinise (tenente Dan Taylor), Mykelti Williamson (Bubba Blue), Sally Field (mamma Gump), Michael Conner (Forrest bambino), Hann R. Hall (Jenny bambina). *Prod.:* Wendy Finerman, Steve Tisch, Steve Starkey per Paramount Pictures. *Dist.:* Uip. *Dur.:* 140'. *Or.:* Usa, 1994. (C338; D19; SC70; P404; CDC484; S&S10.94; FC6.94; V11.7.94; DP228).

Forrest è una bambino un po' tonto, ha problemi alle gambe (per cui porta una protesi), una madre iperprotettiva, e una sola amica, Jenny. È lei che, unica a dargli affetto e a mostrarsi generosa con lui, gli dà il consiglio più prezioso della sua vita: correre sempre davanti al pericolo. Entrato al college, è testimone diretto dei moti razziali che preludono all'integrazione dei giovani negri nel sistema scolastico dell'Alabama. Da allora Forrest ha sempre un posto in ogni evento storico degli ultimi trenta-quarant'anni: dall'attentato a Wallace all'omicidio dei fratelli Kennedy, allo scandalo Watergate. Mandato in Vietnam, riceve la medaglia d'onore per aver salvato, uno ad uno, tutti i suoi compagni di plotone. Nell'ospedale militare impara così bene a giocare a ping pong che viene inserito nella nazionale americana. Grazie ai soldi raccolti con le sponsorizzazioni, compra una barca per la pesca ai gamberetti con la quale riesce a fare un bel po' di soldi. Jenny, che lui ha sempre amato, stanca di una vita che l'ha portata sull'orlo del suicidio a causa della droga, lo raggiunge. I due vivono insieme e fanno finalmente l'amore. Il giorno dopo lei però fugge e lui, inconsolabile, si mette a correre per tutta l'America. Dopo tre anni, improvvisamente, si ferma e torna a casa. Jenny nel frattempo l'ha cercato. Lui la raggiunge e scopre che ha avuto un figlio, frutto della loro notte d'amore. Forrest e Jenny si sposano ma, poco dopo, lei muore e sarà Forrest ad occuparsi del bambino.

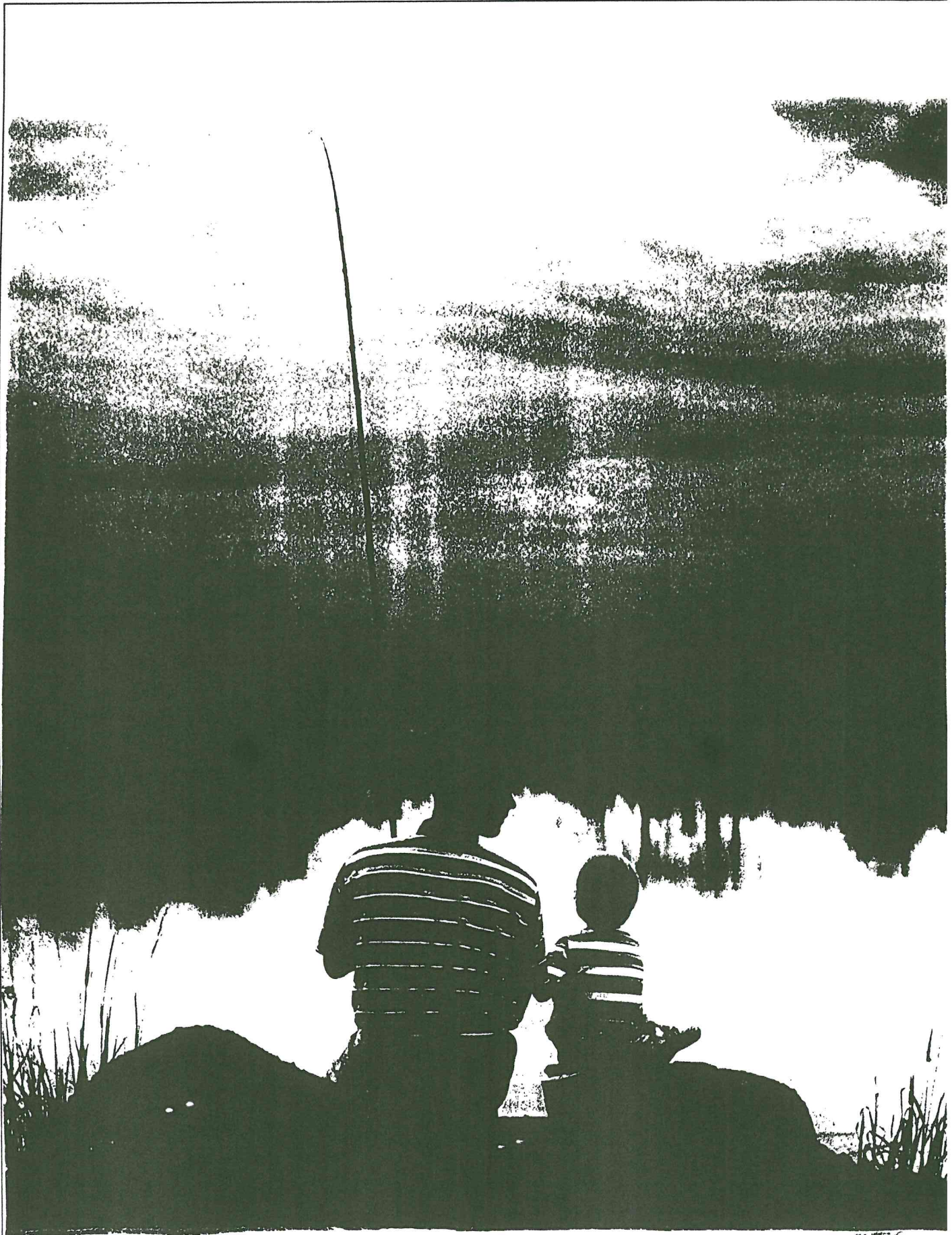
(f.l.p.) Forrest Gump non è tanto la storia del suo protagonista quanto quella degli Stati Uniti dell'ultimo mezzo secolo, un tentativo felice, da parte del cinema americano, di abbandonare il planeton del quale da molti anni ormai esso si sta nutrendo e di immergersi in ciò che sta sotto di esso, nell'enorme volume d'acqua entro cui si gioca per davvero il destino degli uomini, non la loro apparenza ma la loro realtà. Forrest è infatti il punto di raccordo (quando non addirittura la fonte) di ogni evento eccezionale vissuto in sede politica e di costume dal paese a partire dagli anni '50. A volte ne è la causa, a volte semplicemente il testimone inconsapevole. Ma attenzione: da questo punto di vista l'intero film è costruito come una serie di strofe e antistrofe. Tanto Forrest è la personificazione dell'America dei valori tradizionali, quanto Jenny è invece l'America alternativa, sradicata, tumultuosa di quegli anni. Ma Forrest e Jenny, così radicalmente opposti, sono la stessa persona organizzata secondo un'antitetica polarità. Anche in questa chiave la storia di Forrest Gump è la storia degli Stati Uniti del secondo Novecento. Forrest obbedisce a ogni più sperimentato cliché, i modelli impostativi della sua vita sono improntati a una saggezza popolare che è in fondo il nerbo morale che ha consentito all'America di organizzarsi e svilupparsi secondo una Storia. E qui che si incentra il valore ideologico del film: Forrest Gump non è innocente perché è ritardato, ma, al contrario, è ritardato perché è innocente. L'intero suo personaggio, intendo dire, ha senso e cittadinanza (americana) solo in quanto metafora di una condizione nazionale.

da

ANNUARIO DEL CINEMA
STAGIONE 1994/95

EDIZIONI DI CINEFORUM

fagg. 43-44



FORREST GUMP

da

CINEFORUM

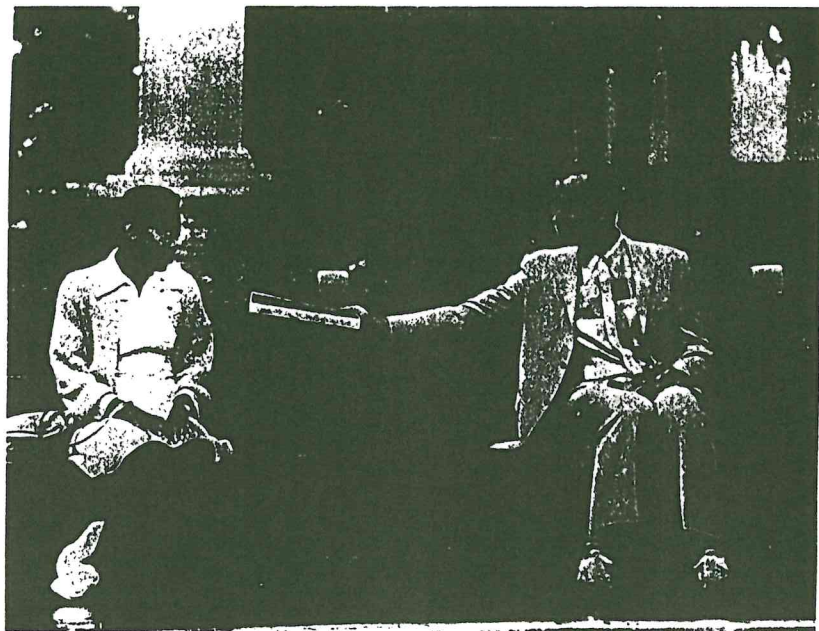
338 / '94

OTTOBRE 1994

pagg. 59-67

FORREST GUMP

di Robert Zemeckis



FRANCO LA POLLA

Titolo originale: id. *Regia:* Robert Zemeckis. *Sceneggiatura:* Eric Roth, basata sul romanzo di Winston Groom. *Fotografia:* Don Burgess. *Montaggio:* Arthur Schmidt. *Musica:* Alan Silvestri. *Scenografia:* Rick Carter. *Costumi:* Joanna Johnston. *Effetti speciali:* Industrial Light & Magic (supervisione di Ken Ralston). *Interpreti:* Tom Hanks (Forrest Gump), Robin Wright (Jenny Curran), Gary Sinise (tenente Dan Taylor), Mykelti Williamson (Bubba Blue), Sally Field (mamma Gump), Michael Conner Humphreys (Forrest bambino), Hann R. Hall (Jenny bambina). *Produzione:* Wendy Finerman, Steve Tisch, Steve Starkey per Paramount Pictures. *Distribuzione:* Uip. *Durata:* 140'. *Origine:* Usa, 1994.

Un uomo è seduto sulla panchina in attesa dell'autobus, vicino a lui una ragazza negra che legge un libro. L'uomo attacca discorso parlando delle belle scarpe di lei e rivangando la propria infanzia. Nato ritardato, la madre non si arrese mai e provvide a che il figlio, Forrest, avesse un'educazione e una vita come tutti gli altri bambini. Ma in realtà i coetanei sono stati durissimi con lui, violenti e crudeli. Solo la piccola Jenny mostrò generosità e affetto e da allora i due furono sempre amici. Fu Jenny a dare a Forrest il consiglio della sua vita, quello di correre sempre davanti a un pericolo. Forrest lo segue e non solo si salva dalle minacce degli altri ragazzi, ma si mette involontariamente in

La piccola città promossa ad epopea ed i suoi caratteri al rango di eroi sono probabilmente il tratto più costante e caratteristico della letteratura e della cultura americane, soprattutto nel nostro secolo. In questa prospettiva va letta la Tilbury Town di B.A. Robinson nella raccolta poetica *The Children of the Night* allo scadere del secolo scorso, la sin troppo celebre *Spoon River Anthology* che E. Lee Master diede alle stampe nel 1915, la Winesburg andersoniana di lì a quattro anni, per arrivare alla Altamont del Thomas Wolfe di *Look Homeward, Angel* nel 1929 sino a quell'epopea nell'epopea che è la saga Snopes almeno a partire da *The Hamlet*, pubblicato da William Faulkner nel 1940, lo stesso anno che vede l'esordio di quella che passa per sua maggiore allieva, la Carson McCullers di *The Heart Is a Lonely Hunter*, intuibilmente situato in una Columbus, Georgia, non molto diversa da quella "piccola città" con cui Thornton Wilder aveva scosso il teatro americano due anni prima nella messa in scena di *Our Town*.

Vi sono critici letterari che hanno anzi visto la cosa in termini di rivolta (*The Revolt from the Village* è il titolo di un noto studio di Blanche Housman Gelfant), secondo un tipico modello giovanile di rifiuto della staticità delle tradizioni a favore dell'esperienza caotica ma formativa della grande metropoli. Discorso forse prevedibile ma comunque complesso perché da un certo momento in poi si organizza e sviluppa all'ombra delle indicazioni rooseveltiane tese a rilanciare non solo un'economia agricola ma anche

un'ideologia della terra in chiave antimetropolitana.

Bene, si dirà, ma il nome riportato in grosso a capo di questa pagina è Forrest Gump: perché mai questa impostazione storico-letteraria? Perché *Forrest Gump* non si comprende appieno senza sapere ciò che direttamente o no lo ha portato a diventare protagonista dell'omonimo romanzo nel 1986 e dell'omonimo film nel 1994. Forrest Gump non nasce da sé ma ha alle sue spalle legioni di minorati americani che per un intero secolo si sono ritrovati a rappresentare, ad incarnare la provincia, e con essa i suoi valori. In genere si trattava di valori da poco, di piccole meschinità da persiane socchiuse, di zitellesca curiosità verso i fatti degli altri, non necessariamente la solita variante sessuale che ci è stata ammannita dalla cinquantaseca Peyton Place in poi, ma pur sempre un luogo dal quale soltanto dei minorati - quelli veri - non avrebbero voluto battersela.

C'è però un'altra provincia, fatta di un buon senso frankliniano, di moti, adagi fondati su principi semplici e adamantini. E imparentata a volte con lo *yarn* del New England, altre con i *tall tales* del Sud-Ovest, può essere condita di arguzia ma sempre il suo ingrediente base è l'onestà unita alla fedeltà ad insegnamenti familiari che si perpetuano di generazione in generazione. Con un po' di patetismo, di zucchero e di ottimismo finisce dritta, al cinema, nell'opera di Frank Capra (che peraltro è un regista molto meno pacifatorio e tranquillizzante di quel che ci hanno sempre detto). Questa provincia si è fatta carico di rappresentare

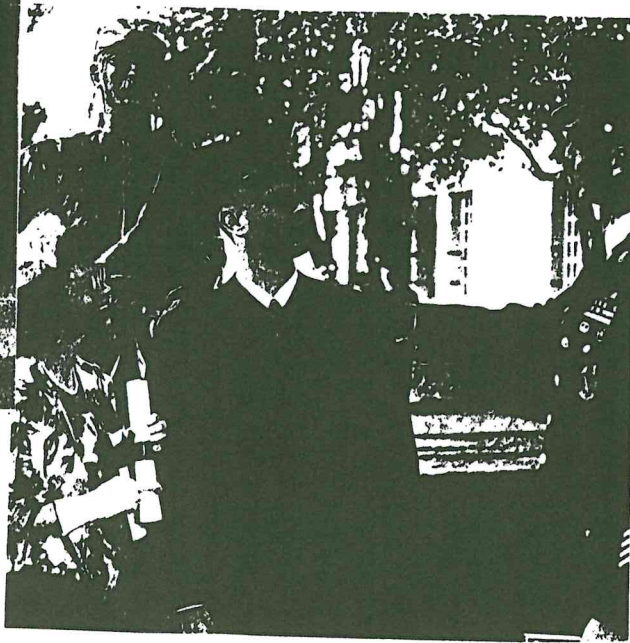
(segue da
CINEFORUM)

mostra come velocista dopo una infanzia passata con i ferri alle gambe. Riesce anche ad andare al college, e proprio nel momento in cui con le armi i giovani negri vengono integrati nel sistema scolastico (cosa non facile dove vive il protagonista, in Alabama).

Forrest da quel momento ha sempre un posto in ogni evento storico degli ultimi trenta-quarant'anni ed è prezioso testimone di molte tragedie nazionali, dall'attentato a Wallace a quello ai due Kennedy sino ad arrivare a quello portato contro Reagan. Anche Jenny va al college sognando di diventare una cantante folk. Forrest la va a trovare ma fraintende regolarmente le cose, prendendo a pugni - ad esempio - un giovanotto che sta facendo l'amore in auto con lei. Forrest è in effetti uno scemo che non riesce a leggere quel che la realtà propone se non in termini di letteralità.

Comunque riesce a conoscere J.F. Kennedy e viene mandato in Vietnam. Li conosce Bubba, un negro che sogna di farsi una barca per gamberi. Ma Bubba muore in azione e Forrest, che ha salvato tutto il plotone uno ad uno, viene rimandato a casa e insignito della medaglia d'onore. Poco grato gli è il suo tenente, Dan, che ha perso le gambe e che avrebbe preferito esser lasciato lì a morire. Nel frattempo Forrest ha imparato a giocare a ping pong, e così bene da entrare nella nazionale che va in Cina, da cui ritornerà coperto di gloria e ricevuto da Nixon. Questi gli suggerirà un albergo nella capitale dove Forrest scoprirà, senza saperlo, nientemeno che i traffici dell'affare Watergate.

La sua celebrità gli porta qualche soldo con la pubblicità e Forrest investe nella barca per gamberi in onore di Bubba. Presto viene raggiunto dal ten. Dan, e i due affrontano la sorte avversa: non riescono a pescare nulla. Sino a che un giorno la loro barca è l'unica a salvarsi da una tempesta, divenendo il solo peschereccio della zona. E la ricchezza, che Forrest spartirà con Dan, il quale da quel momento si riconcilia col mondo e con Dio, attendendo agli interessi dell'amico. Forrest, infatti, preferisce ritirarsi tranquillo in Alabama dopo la morte di sua madre. Egli pensa sempre a Jenny, che ha visto l'ultima volta a Washington durante una manifestazione antibellica nella quale si era ritrovato per caso. Ma la ragazza se n'era poi andata verso San Francisco con i suoi amici hippie. E Jenny un bel giorno arriva, stanca di una vita che l'ha



la parte invariabile degli Stati Uniti, la filosofia spicciola che alimenta il nerbo sociale della nazione. Forse non è molto più che un mito, ma un mito che di certo non si è indebolito negli anni. La cultura americana media ne ha fatto una bandiera, delegando spesso al sempliciotto o al vero e proprio idiota il ruolo di cattiva coscienza di tutti gli altri. Per lo più questi era stato presentato nelle vesti dell'osservatore, spesso un bambino (ad es., *Delta Wedding* di Eudora Welty), a volte uno scemo (parte di *The Sound and the Fury* di Faulkner). Un espatriato, Jerzy Kosinski, l'aveva addirittura fatto assurgere al rango di protagonista esemplare nell'ormai celebre *Being There*, ed ancor prima un maestro della prosa come William H. Gass ne aveva fatto la cartina di tornasole della coscienza stessa di un'intera piccola comunità mid-Western in *Omelette's Luck*.

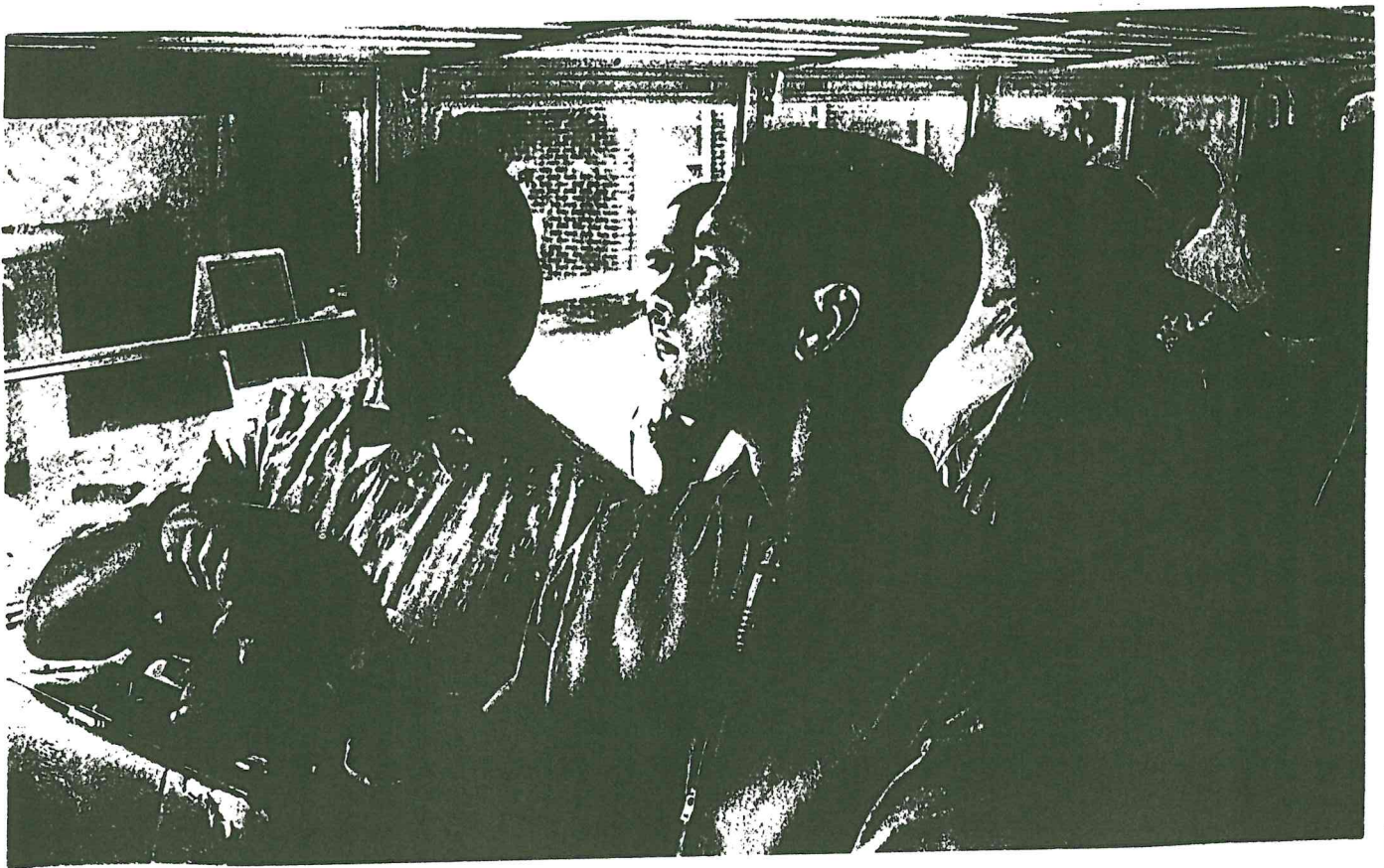
Con il romanzo di Winston Groom il personaggio compie un ulteriore salto di qualità: non è più l'involontario catalizzatore dei sensi di colpa di una comunità e nemmeno il neutrale referente di un malinteso nato da un grado insopportabile di sofisticatezza, snobismo, burocrazia e falsa informazione combinati insieme in modo irrecuperabilmente lontano dalla verità. Forrest Gump non ha alcuna esplicità e diretta funzione e non copre alcun vuoto né per se stesso né tantomeno per gli altri. O per meglio dire, egli è qualcos'altro da se stesso in rapporto al valore che noi - e non i personaggi - diamo alle sue vicende nel testo. Forrest Gump non interpreta nulla, non catalizza nulla, non avvalora nulla. Ed anzi, tut-

te le certezze che sembravano avere retto la sua vita vengono da lui riproposte alla fine in forma interrogativa: esiste il destino o la nostra vita ce la creiamo noi?

E comunque, di quale Forrest Gump stiamo parlando? Dio ci guardi dal confrontare libro e film, anche se - bisogna proprio dirlo - le differenze fra l'uno e l'altro non sono poche: dove sono finiti il viaggio spaziale, la sua armonica a bocca, i quattro anni passati fra i cannibali, gli incontri di *catch*, il film girato con Raquel Welch di cui parla il romanzo? E d'altra parte non è nemmeno stilabile un elenco di tutte le variazioni e le situazioni che, al contrario, sono state aggiunte al film. Limitiamoci a dire che Zemeckis ha preferito (lo rilevava anche Masolino D'Amico su «Tuttolibri», 928, ottobre 1994, pag. 3) ridimensionare il suo eroe deficiente, lo ha ricondotto a proporzioni - fisiche, sì, ma anche di verosimiglianza - umane. Ed è stato un colpo da maestro che ha tolto all'intera vicenda l'aura postmoderna nella quale essa allignava, consentendole una dimensione di esempio, di parabola addirittura, una specie di *moralità* messa lì a giocare con la Storia e la cronaca, con il costume e la quotidianità.

Forrest Gump non è tanto la storia del suo protagonista quanto quella degli Stati Uniti dell'ultimo mezzo secolo, un tentativo felice, da parte del cinema americano, di abbandonare il plancton del quale da molti anni ormai esso si sta nutrendo e di immergersi in ciò che sta sotto di esso, nell'enorme volume d'acqua entro cui si gioca per davvero il destino degli uomini, non la loro ap-

(segue da CINEFORUM)



portata sull'orlo del suicidio a causa della droga. I due vivono insieme e fanno finalmente l'amore. Ma Jenny il giorno dopo scappa e Forrest, inconsolabile, si mette a correre per tutta l'America raggruppando curiosi e ammiratori i quali lo vedono come un santone. Dopo tre anni, improvvisamente, l'uomo si ferma e decide di tornare a casa. Jenny nel frattempo l'ha cercato ed egli ora è lì su quella panchina raccontando la storia della sua vita a tutte le persone che vi si susseguono in attesa del bus. Egli è là per raggiungere Jenny, la quale, viene a sapere, abita a un isolato di distanza. Recatovisi, egli scopre che Jenny ha un figlio, Forrest, avuto da lui dopo quella notte d'amore. Preoccupato che il figlio sia come lui, Forrest si sente dire che è fra i più intelligenti della scuola e si sente proporre il matrimonio da Jenny. La donna è infatti malata e destinata a morire, e vuole assicurare un padre al figlio, ma anche per vivere bene quel poco che le resta. Dopo non molto tempo Jenny muore e Forrest rimane col figlio che curerà con amore ripetendo con lui i gesti imparati dalla esperienza e continuando a pensare a Jenny, sepolta dappresso, unico amore della sua vita.

parenza ma la loro realtà. Forrest è infatti il punto di raccordo (quando non addirittura la fonte) di ogni evento eccezionale vissuto in sede politica e di costume dal paese a partire dagli anni '50: le mosse di Elvis Presley sono state suggerite da questo bambino rachitico (un'allusione che avevamo già ritrovato - in chiave ben più schioccherella e irrilevante - in un altro film di Zemeckis, *Ritorno al futuro*: il passo dell'anatra ispirato a Chuck Berry dal giovane protagonista proiettato nel passato); Forrest che raccoglie il quaderno caduto alla prima ragazza negra che entra all'università di Tuscaloosa, mentre Wallace ammonisce sulla «prossima dittatura militare»; incontra J.F. Kennedy e, dopo aver bevuto quindici «Dr. Pepper», gli dice che deve andare a fare la pipì; ferito alla bassa schiena in Vietnam, ottiene la medaglia d'onore per le sue prodezze e mostra il sedere a Johnson; subito dopo parla, non udito, a migliaia di dimostranti anti-Vietnam davanti all'obelisco di Washington; è fra i campioni di ping pong che allentano la tensione politica con la Cina; visita il «Dick Cavett Show» insieme a John Lennon, ispirandogli alcune parole di «Imagine»; incontra Nixon che gli suggerisce un albergo, il Watergate, dove però troppa gente che fruga con torce nell'edificio di fronte

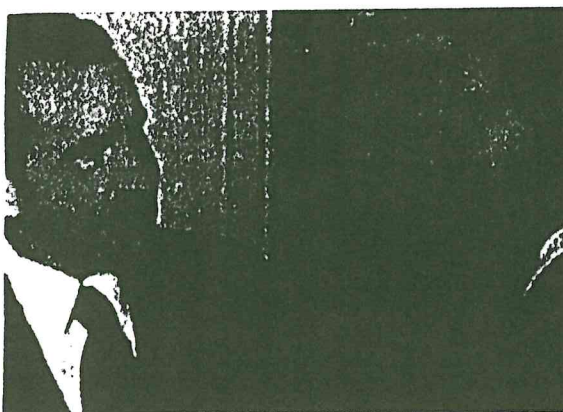
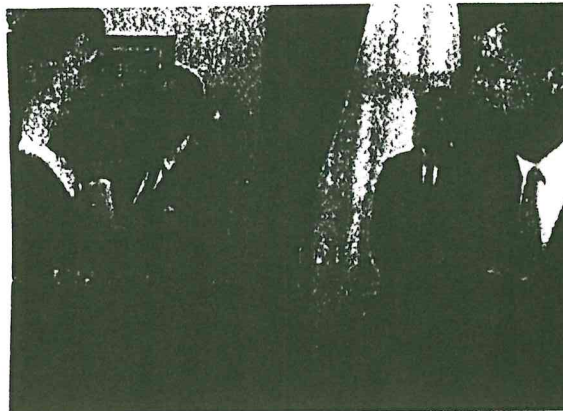
gli impedisce di dormire, ragion per cui egli reclama dando il via all'intero caso che porterà Nixon alle dimissioni; attraverso una serie di fortunati investimenti, diventa non solo padrone di una flottiglia di pescherecci, ma soprattutto azionista della Apple computers («una specie di frutta...»); diviene una sorta di santone suo malgrado correndo per tre anni lungo le strade d'America ed inventando a propria insaputa alcuni dei *gadgets* di maggior successo degli ultimi anni (dallo *sticker* «Shit Happens» al bottoncino giallo che sorride) che faranno la ricchezza di chi li mette in produzione. Insomma, la storia e la cronaca dell'America recente si identificano in Forrest il quale in relazione ad esse appare come una sorta di motore immobile, nel senso che ogni sua azione dà l'abbrivio a qualcosa che è completamente al di fuori dalle sue intenzioni e che pure investe il senso stesso della nazione americana. A volte Forrest ne è la causa, a volte semplicemente il testimone inconsapevole. Ma attenzione: da questo punto di vista l'intero film è costruito come una serie di strofe e antistrofe. E vero che Forrest è il personaggio cui è devoluta la più ampia parte del film; ma è anche vero che, ad intervalli, dopo aver assistito alle sue prodezze ci vengono proposte le immagini, ra-

dicalmente opposte, della vicenda personale vissuta da Jenny. Tanto Forrest è la personificazione dell'America dei valori tradizionali e dei buoni sentimenti, quanto Jenny è invece l'America alternativa, sradicata, tumultuosa di quegli anni. Se Forrest ha alle spalle una madre ciecamente fiduciosa nel Sogno Americano di eguaglianza e pari opportunità, Jenny proviene invece da una situazione familiare disastrosa e morbosa, portandosi dietro il proprio personale retaggio e dirigendosi verso una china che a un certo punto sfiora persino il suicidio. Jenny sogna di diventare «come Joan Baez» e finisce in comunità hippie che nella lettura di Zemeckis hanno ben poco da offrire di realmente alternativo all'America che combattono. Ben presto la ragazza finisce in un mondo equivoco e non meno violento, preda di una droga dalla quale si salva a stento. La storia di *Forrest Gump*, insomma, è davvero la storia degli Stati Uniti nella sua interezza, e l'attrazione del protagonista nei confronti di Jenny fa di loro un'unità che non riesce a giungere al punto di fusione. Al modo di ogni storia d'amore, è una storia di impossibilità, una ricerca continua e senza soluzione. Come si legge in Domenach, «l'amour exclut et sépare autant qu'il unit, il sépare les amants eux-mêmes. Aimer purement écrit Simone Weil, c'est consentir à la distance, c'est adorer la distance entre soi et ce qu'on aime» (1). L'amore di Forrest per Jenny, certo, ma anche e soprattutto l'amore dell'America integrata con quella che continua a pensare in termini di utopia. Insomma, l'America di Horatio Alger e quella di Marcuse. Ma Forrest e Jenny, così radicalmente opposti, sono la stessa persona organizzata secondo un'antitetica polarità. Anche in questa chiave la storia di *Forrest Gump* è la storia degli Stati Uniti nel secondo Novecento. Forrest obbedisce ad ogni più sperimentato cliché, i modelli impostativi della sua vita sono improntati a una saggezza popolare che è in fondo il nerbo morale che ha consentito all'America di organizzarsi e svilupparsi secondo una Storia. Il resto, le stragi, le sopraffazioni, i genocidi, gli abusi, le violenze, gli orrori sono progenie della politica: di essi può essere ritenuto responsabile l'uomo comune in quanto «registered voter», non certo in quanto *homo americanus*. E qui che si incentra il valore ideologico del film: *Forrest Gump* non è innocente per-

ché è ritardato, ma, al contrario, è ritardato perché è innocente. L'intero suo personaggio, intendo dire, ha senso e cittadinanza (americana) solo in quanto metafora di una condizione nazionale.

Ed è proprio per questo che ogni sproloquio sul suo handicap rimane, appunto, uno sproloquio. Guai se lo leggessimo come una rivendicazione dei diritti e delle potenzialità degli idioti, guai se ne facessimo un trattato sociologico con venature psicologiche e morali (tant'è per le affermazioni di Antonio Guidi e di Jodie Foster in proposito). Sottrarremo a Zemeckis il merito - così a lungo atteso dopo tanti suoi filmetti sciocchi - di avere concepito e girato una pellicola che scava finalmente nella Storia, nella realtà e nella coscienza con gli attrezzi forniti dall'esperienza della contemporaneità. Zemeckis, come dicevo, ha ridimensionato un eroe postmoderno a termini umani, ha tradotto una narrazione volutamente assurda ed eccessiva così da non travisarne la sostanza ma in modo da farci più direttamente percepire che cosa vive dietro di essa, e di quale stoffa essa è fatta. Riproposta in termini di verosimiglianza, la storia di *Forrest Gump* può essere messa in questione solo per l'abbondanza di eventi eccezionali, non per la scarsa credibilità di essi: ogni singolo accadimento del film non ha nulla di inverosimile, e osservato per segmenti *Forrest Gump* è addirittura classificabile come «realistico». E la somma delle singole «realità» della storia a farne una pellicola stravagante e stupefacente; e proprio dal momento che essa non è incredibile l'intera serie di eventi che compongono le vicende del protagonista acquista un sapore esemplare, una valenza paradigmatica.

Certo, l'hanno già detto in tanti, *Forrest Gump* non è un *Candide*, ma per favore smettiamola di mortificare l'intelligenza di chi legge con frasi come «*Forrest Gump* è a suo modo un animale post-storico» (cfr. A. Gnoli, «La Repubblica», martedì 1 novembre 1994, pag. 31). È vero che il suo «è un ritorno alle qualità elementari della natura», ma non si comprende perché la sua (supposta) «animalità» sarebbe «sfrondata dei valori della civiltà». Al contrario, *Forrest Gump* è un animale civilissimo, ha un forte senso del prossimo, una serie di precisi (anche se estremamente semplici) principi morali, un amore per la propria terra e la propria (estremamente semplice) cultura, una fedeltà alla patria e ai suoi (certo indegni, ma non è sempre così?) rappresentanti. Insomma, *Forrest Gump* è una persona per bene, e non credo sia sufficiente il suo



handicap per classificarlo post-storico, qualunque cosa questa parola voglia dire (ma dubito abbia anche solo un barlume di significato).

Zemeckis ha solo adottato un vecchio sistema: quello di sovrapporre un personaggio ad un mondo al quale questi non è adeguatamente preparato, ma che è peraltro quello dello spettatore. E il modo che Northrop Frye, nell'*Anatomia della critica*, chiama «ironico». Niente di straordinario, solo che Zemeckis ha mantenuto intatta per tutti gli altri personaggi la focalità drammatica degli avvenimenti, così che non soltanto vediamo *Forrest Gump* non

(1) Cfr. Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1972, pag. 286.

(segue da CINEFORUM)



rendersi conto dei pericoli che il mondo gli fa affrontare, ma nemmeno delle sofferenze patite dalle persone che gli sono vicine. Zemeckis ha un modo infallibile per presentare questo fondamentale aspetto del carattere di Forrest e nel contempo strappare immancabilmente la risata al pubblico: Forrest intende il linguaggio *alla lettera*, per lui non esiste metafora, frase idiomatica, senso figurato, nulla può parlargli se non direttamente: in piena polemica per l'integrazione razziale in Alabama, per lui "scarafaggi" sono degli animaletti sporchi e disgustosi, non dei negri; quando Jenny gli chiede che cosa vuole diventare, Forrest risponde, «Che cosa diventerò? Vuoi dire che non sarò più io?»; Bubba gli chiede se ha mai visto una barca per gamberi e lui risponde che no, ha visto una barca per uomini; in Vietnam si meraviglia di essere sempre alla ricerca di «un tizio di nome Charlie»; colpito al sedere, gli dicono che quella è una ferita da un miliardo di dollari, e lui commenta che quei soldi non li ha mai visti perché l'esercito non glieli ha mai dati; il ten. Dan gli chiede ironicamente se ha trovato Gesù e lui risponde, «Perché? Dovevo cercarlo?»; per finire con quel glorioso «una specie di frutta» alludendo alla Apple e alla coin-teressenza che lo farà ricchissimo.

Il discorso è semplice: per Forrest il linguaggio non è una strada verso la morte, ma un corpo organico che non si propone ad illazioni, non serve ad interpretare il mondo ma a descriverlo.

C'è una scena eloquente nella seconda metà del film: Forrest si precipita in camera della madre sdraiata sul letto e condannata a morire, e le chiede immediatamente: «Perché muori, mamma?». In nessun momento del film Forrest pronuncia una frase più rappresentativa e rivelatrice della sua natura e del suo stato: non tanto perché Forrest è un idiota, è un ritardato, è un cervello rimasto bambino e così via, quanto perché essa ci dice che l'idea della morte è lontana mille miglia dalla sua mente, che egli non la contempla nemmeno occasionalmente, che, nonostante i commilitoni caduti in Vietnam, la morte farà anche parte della vita, come gli dice la madre, ma non fa parte della vita di Forrest, il quale, a rigore, non è affatto un eroe, dal momento che salva il suo plotone non con sprezzo del pericolo ma con ignoranza di esso. Ciò che fa di Forrest un eroe, in quel frangente, è piuttosto l'attaccamento assoluto a superiori e compagni. Per il resto, non esiste nulla che lo scolpisca in termini di ardimento e coraggio. Quando la lunga pioggia cessa (si

chiude il rubinetto»), una selva di traccianti invade lo schermo: Forrest non lo sa, per lui è soltanto uscito il sole e non vede l'orrore di quel che sta succedendo. E una sequenza magnifica che per un attimo riesce a far coincidere lo stupore bambino di Forrest con la sorpresa e la paura dell'attacco vietcong (fra l'altro vanta la più bella scena di fuoco dell'intera compagine di pellicole sul Vietnam: quella dei soldati letteralmente bruciati da una vampata). Tutto avviene così velocemente da non lasciare affatto nello spettatore l'impressione di spettacolarità (atroce, certo) cui il *war film*, soprattutto negli ultimi anni, ci aveva abituati; il senso è quello di qualcosa di vero, di reale, di inevitabile, di fortuito, in piena linea con la credibilità di cui si parlava più sopra.

Forrest non sa, non capisce, e non sa di non capire. La sua vita obbedisce a un precetto, primamente ispiratogli da Jenny, attorno a cui si dipanano come una rosa tutte le testimonianze di saggezza popolare della madre: «Corri!». Forrest corre da quando non poteva permetterselo (di sapore spielberghiano la liberazione in *ralenti* dai ferri alle gambe, un momento emotivamente alto della pellicola), corre perché glielo ha detto una persona che ama, corre perché glielo dice un amico come Bubba, e ogni volta verifica che la madre ha ragione: «i miracoli succedono ogni giorno», un bambino rachitico diventa sano e di lì a qualche anno un imbattibile giocatore di football, un eroe che salva tutti i suoi compagni inseguito da una valanga di napalm, un caso da prima pagina per il solo fatto di aver intrapreso l'unica cosa che sapeva fare e che si sentiva di fare quando la donna della sua vita lo lascia senza alcuna ragione apparente: correre da costa a costa per tre anni, depositario di una saggezza che solo gli altri credono egli abbia. Si fa presto a diventare degli eroi, basta correre più a lungo degli altri, basta giocare tanto a ping pong da entrare a far parte di una squadra nazionale, si può persino lasciare che siano gli altri a godersi popolarità e successo grazie a un'idea che noi abbiamo loro suggerito (*sticker*, maglietta). Forrest Gump non fa parte della nostra logica acquisitiva, non si gloria, non aspira, non ambisce. E soprattutto — come tanti, tantissimi di noi — non vede e non capisce la Storia che gli passa davanti (forse per questo si inventano scemenze come "post-storico"?): la ragazzetta negra entra al college in Alabama e lui le raccoglie il quaderno, ricordando che di lì a non molto Wallace verrà preso a revolverate, la fine dei due

(segue da CINEFORUM)



Kennedy («solo che il secondo era in cucina»), il raduno antibellico a Washington dove giustamente parla e gli altri non lo possono sentire (avrebbero comunque potuto?), la «festa sciupata» alle Pantere Nere, la partita a ping pong in Cina, il caso Watergate cui dà l'avvio e le dimissioni di Nixon; sta correndo, Forrest Gump, mentre la televisione annuncia il collasso di Carter e sta correndo quando la televisione manda in onda le immagini dell'attentato a Reagan all'Hilton. Forrest non ha la minima idea di ciò che gli sta succedendo attorno; ma, onestamente, ce l'hanno poi in tanti? Guai a fare di Forrest Gump un idiota, sarebbe autolesionismo. Forrest è forse un handicappato, ma nei confronti della Storia e della politica egli non è diverso da milioni di altri, taluni magari più furbi e meno onesti di lui, ma di certo non più intelligenti e sensibili. Certamente meno intelligenti di chi comprende che «tutti facciamo cose che non hanno molto senso» (a cominciare dall'antenato eponimo col cappuccio del Klan). Forse è per questo che, coarsa com'è di metafore, la storia di Forrest ai suoi occhi non ne ha neppure una: il *leit-motiv* della corsa (e delle gambe, delle scarpe, ecc.), il desiderio da parte di Jenny di essere un uccello per volare lontano

(le riuscirà, a quanto pare, non nel modo errato del volo dal palazzo, ma alla fine con quel rumore di ali che si innalzano sopra la sua tomba e che riescono a tacitare il lungo, triste monologo di Forrest), o quel battello che, dopo una scena melvilliana, porta il ten. Dan verso una riconciliazione con Dio sino a farcelo rivedere con delle gambe nuove e sentimentalmente legato a un'asiatica (molto probabilmente vietnamita). A Forrest non sfiora la mente il pensiero che su quello stesso letto, in quella stessa posizione in cui vede Jenny morente egli ha visto la madre non molto tempo prima. Il suo mondo è perfettamente espresso in due momenti, non a caso identici, del film: ripreso di schiena abbracciato a Jenny davanti al laghetto (con la bellissima appendice dei fuochi d'artificio, chiara metafora della sua gioia interiore), e - con identica inquadratura - accanto al figlio mentre se ne stanno a pescare. È un quadro (iterato) alla Norman Rockwell, perché Forrest Gump esprime proprio e soltanto quella visione del mondo. Non è dolciastra, è confidenziale; non è consolatoria, è tranquillizzante; non è intimista, è familiare. Essa esprime un mito centrale della cultura americana, un mito di semplicità, di ingenuità, di immediatezza che fa di Forrest

sotto le armi una replica di Willie Gillis, il celebre emblema del marmittone americano alla 2ª guerra mondiale, che Rockwell disegnò per ben 11 tavole del «Saturday Evening Post» dall'inizio dei '40.

Non meraviglia che il centro focale della sua caleidoscopica storia sia una semplice panchina. Forrest - glielo dice in modo rapito una sua ascoltatrice - è un narratore nato, l'epigono di quei semplici ma efficacissimi *story-tellers* del Sud-Ovest tardo-ottocentesco che si accattivavano l'attenzione di cowboy o concittadini davanti a un bivacco o in una qualunque riunione sociale. Come loro (anche questo lo dice un ascoltatore) Forrest sa raccontare «la più grossa balla mai sentita», con la differenza che stavolta questa panchina è la verità. L'intero film di Zemeckis è un enorme *tall tale* alla maniera di quelle di Pecos Bill, Mike Fink, Davy Crockett (non a caso citato proprio in quella sequenza: «ho più soldi di Davy Crockett»); non è fatta per stupire l'ascoltatore, ma è pur sempre una gigantesca iperbole (la figura retorica più cara all'intera cultura americana) che, come le storie dell'Olimpo ottocentesco nazionale, ci fornisce una visione e forse persino un'interpretazione del mondo.

Destino o caso? È la domanda che si

(segue da
CINEFORUM



pone il Thornton Wilder di *The Bridge of San Luis Rey* perché non dovrebbe porsela un giovane ritardato dell'Alabama toccato dalla grazia molto prima di frequentare le funzioni canore religiose della chiesa battista? La risposta, peraltro, e il finale lo dimostra bene, Forrest non la troverà mai, forse perché un handicappato dell'Alabama difficilmente può avere letto Malraux («la morte trasforma la vita in destino») o forse perché la risposta non esiste. Forrest non lo sa, ma lui ha un ruolo, quello di diffondere il più classico vangelo americano: sii te stesso, vivi secondo principi onesti e, come

gli dice la madre morente, «fai il meglio che Dio ti ha concesso». Dunque un esempio? Non esattamente. In una scena di raccordo che passa inosservata mi sembra annidarsi il potenziale emotivo e lo spessore sia umano che intellettuale dell'intero film. Forrest è seduto sulla famosa panchina dove la ragazza negra dell'inizio è stata sostituita da una giovane donna bianca. La m.d.p. ha appena mostrato, commentate dalla voce di Forrest, le immagini televisive dell'attentato che portò Wallace sulla sedia a rotelle. Mentre la ripresa stacca sui due seduti, la donna dice con tipico

timbro rimembrativo, «Sì, me lo ricordo quando è successo...», come rivedendo un'immagine sepolta nei detriti della memoria. È un momento magico. Quel che abbiamo appena visto nella brutalità della registrazione visiva *in fieri* viene immediatamente proiettato nella zona dell'oblio per essere però subito rivangato fra le nebbie di tutto ciò che ha reso la nostra vita una somma di infiniti eventi, di infinite registrazioni, di infinite dimenticanze. L'individuo non ha memoria per la Storia, nemmeno nella sua forma di cronaca; ma, sollecitato, può ritornare indietro, può rivedersi e proporsi come testimone della tragedia del mondo inteso come Storia e politica, continuo, persistente basso entro e sul quale si dipanano le singole vicende delle nostre vite personali.

Ecco, *Forrest Gump* è per noi la stessa cosa: un film che ci riporta non nel senso (e chi potrebbe conoscerlo?) ma nell'alveo della Storia, una riesumazione del passato prossimo che qualcosa dentro di noi tratta da trapassato remoto. Altro che post-storico! Pochi film vantano una così profonda, potente capacità di metterci di fronte alla Storia, di focalizzarla non come serie di eventi, ma come parte della nostra recente vita.

Fa da *pendant* a quel momento così intenso nella sua apparente banalità un altro commento di Forrest, che dopo aver parlato della sua partecipazione al «Dick Cavett Show» con John Lennon, aggiunge quasi distrattamente che questi sarebbe morto ammazzato dopo qualche anno, e in quell'attimo il volto di Lennon dissolve in «neve» sullo schermo televisivo: altro momento altissimo nel quale sentiamo che dopo di questo qualunque discorso sulla morte di Lennon sarà sempre e comunque meno triste, meno straziante, meno eloquente, meno vero. Momenti alti? Non è vero: l'intero *Forrest Gump* vanta una costruzione perfetta in ogni dettaglio. Vi si sente un pensiero, una cura costante, una rigorosa attenzione anche alla più anonima delle inquadrature. Non è tanto una questione di concezione della ripresa: in fondo, in quest'ambito, si nota unicamente uno stile dominante, quello di una m.d.p. continuamente in movimento sul corpo del protagonista, come a volerlo scrutare, analizzare insistentemente. Non è una tecnica nuova, ma è la natura di Forrest a farcela sentire come qualcosa di originale. Che cosa c'è infatti da scoprire in un personaggio che non nasconde nulla, che non ha niente da mostrare? Il movimento, in se stes-



(segue da
CINEFORUM)

so allusivo, non gode di un referente cui rimandare anche solo in termini interrogativi, dubbiosi, incerti, misteriosi. Forrest è quel che è sin dalle prime battute, e quella m.d.p. che si muove attorno e addosso a lui ci consente di viverne più facilmente la figura in termini di consistenza umana e morale. Senza quel movimento sarebbe molto più pericolosamente facile per noi vederlo e sentirlo solo come uno scemo.

Zemeckis insomma ha pensato e calcolato tutto. La sua sensibilità per la colonna musicale ha qualcosa dell'intelligenza scorsesiana. Ogni canzone d'epoca è stata scelta in funzione del preciso momento, della precisa situazione mostrati: «Rebel Rouser» di Duane Eddy ritma la corsa che porta Forrest - in un modo che ricorda un po' certe cose di Jerry Lewis - nel campo da football; quando Forrest è in Vietnam vediamo Jenny imbarcarsi con degli hippies e udiamo «California Dreamin'» dei Mamas & Papas, e quando la ragazza lascia Washington per andare «da qualche parte verso Ovest» Scott McKenzie intona «San Francisco», un vero inno generazionale, subito seguito da «Turn, Turn, Turn», dei Byrds e da «Aquarius» dei Fifth Dimension. Fermiamoci qui, abbandonando ogni tentazione elencativa. Quel che conta è la precisa scelta delle canzoni, esemplata anche da un breve segmento come questo: «Rebel Rouser» (nello stesso titolo, del resto) ha una connotazione sudista che si addice al luogo in cui Forrest vive e al comportamento dei giovanastri che lo inseguono, ma al tempo stesso fa da ironico contrappunto alla fuga del protagonista; «California Dreamin'» è, sì, un altro inno sessantesco alla generazione dei figli dei fiori di stanza in California (il *sound* dei Mamas & Papas, come quello dei Beach Boys, è pura California anni '60), ma fa anche da contrappunto alla vicenda parallela di Forrest in Vietnam; l'incertezza di Jenny che lascia Washington trova riscontro perfetto nella canzone di McKenzie che, si ricorderà, inizia con un «If you're going to San Francisco...», laddove «Turn, Turn, Turn», che Pete Seeger (altro eroe culturale di quell'epoca) derivò da un testo dell'Ecclesiaste, dice che «per ogni cosa c'è una stagione, e un tempo per ogni proposito sotto il cielo», mentre Forrest e Jenny si devono di nuovo separare, facendo in tal modo calare un'ombra di fatalità, di necessità superiore nella loro storia; e quanto ad «Aquarius», famoso brano dal rock musical *Hair*, esso introduce ad un nuovo momento del costume nazionale con le sue connotazioni di liberazione sessuale da un



lato e di misticismo astrale pre-New Age dall'altro.

Se si tiene dunque conto dell'inventario enorme da cui Zemeckis poteva scegliere canzoni contemporanee ai vari momenti nella vita dei suoi personaggi, si vede bene quanto anche in quest'ambito di costruzione egli sia stato ammirevolmente attento e preciso.

Dove purtroppo non si rileva altrettanto attenzione e precisione è nel doppiaggio, operazione peraltro in questo caso destinata comunque al fallimento: impossibile non solo rendere l'accento d'Alabama, ma ovviamente nemmeno le sfumature eccelse dell'interpretazione che Tom Hanks dà del ritardato di Greenbow (unica parola - insieme al tipico «O.K.» di Forrest - che il doppiatore riesce a riprodurre in modo abbastanza fedele all'originale) (2). Hanks si è ormai laureato il miglior attore in circolazione fra quelli della generazione recente, e *Forrest Gump* ne celebra il trionfo, l'incoronazione. Il suo uso della voce uguaglia la sottigliezza, la leggerezza, la delicatezza di quella piuma che svolazza per il cielo e sentire l'italiano che ne fa a tratti una specie di Conte Claro con sfumature quasi omosessuali porta a rimpiangere ancora una volta che non esista una legge che imponga le

edizioni originali sottotitolate. Peccato, bello com'è *Forrest Gump* ne esce in questo modo dimezzato nella sua grandezza, nella sua integrità, persino nel suo senso più profondo e umano. Forrest insomma in Italia non è Forrest, e dovremo mettercela tutta per immaginare che cosa Tom Hanks è riuscito a fare del suo personaggio, dovremo intuire la sua voce attraverso il suo corpo, i suoi movimenti, i suoi sguardi. In fondo è un buon esercizio anche questo: potrebbe addirittura evitarci di diventare dei ritardati, destino (e non caso) riservato ci dalla marea di imbecillità, di vuotezza e di trascuratezza che ha ormai invaso gli schermi cinematografici ed anche, non di rado, la disinvoltura di certi commentatori e di certi politici. Perché, purtroppo e fortunatamente, di diventare dei Forrest Gump le probabilità che abbiamo sono pochissime.

(2) Ricordiamo *en passant* che nel romanzo originario *Forrest Gump*, personaggio narrante, parla un inglese distorto che è la trascrizione grafica della sua pronuncia, a dir poco imprecisa, come conseguenza del suo handicap; elemento disinvoltamente trascurato dalla traduzione italiana dell'opera, un po' come era successo con il sofferto *iter* linguistico di Celie - coincidente con quello relativo alla sua presa di coscienza e al suo affrancamento di essere umano - in *Il colore viola* di Alice Walker.

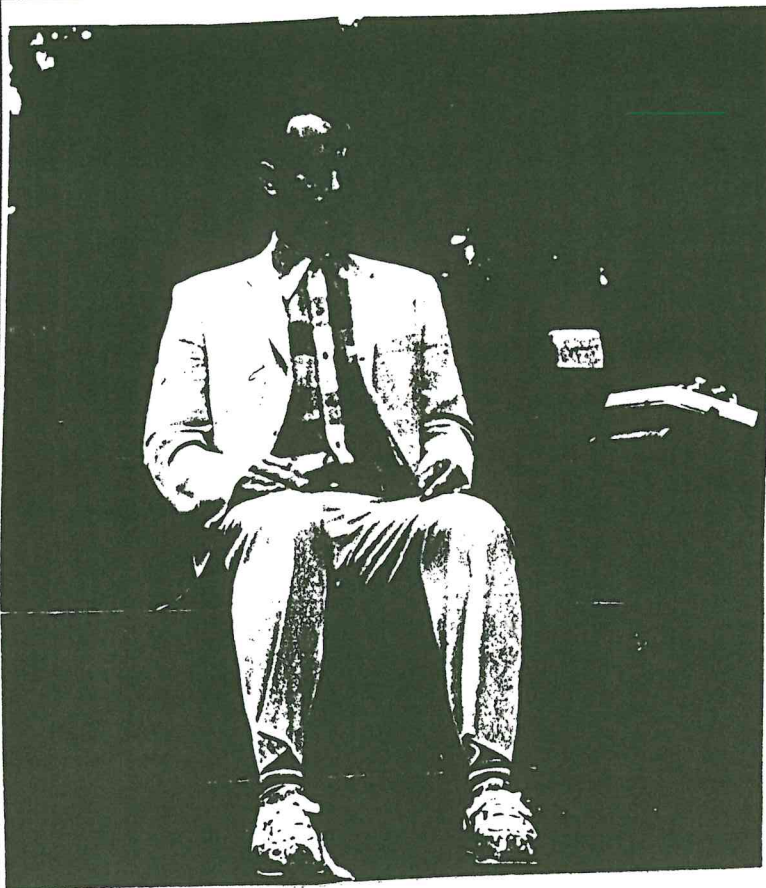
da
CINEMA SESSANTA
n° 3
MAGGIO - GIUGNO 1994
pag. 62

quanti sono sensibili alle tematiche della diversità; riattraversa mezzo secolo di storia con un'aria, a prima vista, sfottente, ma poi panglossianamente ci racconta che si vive nel migliore dei mondi possibili. Paradossale da cima a fondo, in *Forrest* e in Jenny ravvisa i simboli speculari degli Stati Uniti, la faccia dell'ottimismo e dell'*happy end* a ogni costo e l'altro verso della medaglia, quello della nevrosi, dell'inquietudine, dell'anticonformismo, del «disordine» e quest'ultimo avrà la peggio. Un film rilassante e rassicurante *Forrest Gump*, furbissimo e pasticciato con la valentia dei grandi cuochi, eccelsi nell'insaporimento di qualsiasi piatto, ammirevoli il quanto aducene Robert Zemeckis e i suoi collaboratori nel mescolare le carte, giocolieri delle plurivalenze. Encomiabile Tom Hanks, di cui non avevamo dimenticato l'interpretazione in *Philadelphia story*

(m.a.)

Forrest Gump di Robert Zemeckis

Applaudito a Venezia, in testa agli incassi fra i *best-sellers* della stagione '94-'95, concentra e metabolizza intelligenza, scaltrezza, abilità, risorse finanziarie ipertrofiche (45 milioni di dollari, 150 set, 12.000 comparse). E' una favola pensata per piacere a tutti i palati: iperbolica all'ennesima potenza, concilia i voli e le esuberanze della fantasia e un senso comune riconducibile a una quotidianità mitizzata; è moderna nel tirar giù gli eroi dai piedistalli, ma tradizionalista nell'esaltare l'ingenuità, un valore nazionale in cui l'America si è sempre riconosciuta, presumendo di essere depositaria di innata innocenza. *Forrest Gump* rivisita alcuni filoni del cinema hollywoodiano (i film sulla provincia, sui campioni dello sport, sul Vietnam, sugli handicappati, ecc.) per farvi sopra un pizzico di sfottitura, ma anche per rispettarne la normativa; sembra essere la satira del cretino e ammicca a



da

SEGNO CINEMA

n. 70

NOVEMBRE-DICEMBRE '94

pagg. 27-28

Forrest Gump (Forrest Gump)

Regia: Robert Zemeckis
Orig.: U.S.A., 1994

Sogg.: basato sul romanzo di Winston Groom. **Scenegg.:** Eric Roth. **Fotogr.:** Don Burgess. **Musica:** Alan Silvestri. **Mont.:** Arthur Schmidt. **Scenogr.:** Rick Carter. **Costumi:** Joanna Johnston. **Suono:** William B. Kaplan. **Eff. Spec. Vis.:** Industrial Light & Magic; Ken Ralston (superv.). **Interpr.:** Tom Hanks (Forrest Gump), Robin Wright (Jenny Curran), Gary Sinise (ten. Dan Taylor), Mykelti Williamson (Bubba Blue), Sally Field (Mrs. Gump, madre di Forrest), Michael Conner Humphreys (Forrest bambino), Hanna R. Hall (Jenny bambina). **Prod.:** Wendy Finerman, Steve Tisch, Steve Starkey e Charles Newirth, per S. Tisch-W. Finerman prod. **Distr.:** Uip. **Durata:** 142 min.

Savannah, Georgia. Seduto su una panchina davanti a una fermata d'autobus, Forrest Gump (quoziente d'intelligenza 75) racconta a passanti più o meno distratti la propria storia. Paraplegico da bambino, impara miracolosamente a correre e ad attraversare indenne gli anni della segregazione razziale, del Vietnam (dove stringe amicizia con Bubba Blue, che va matto per l'allevamento dei gamberi), dell'assassinio di Kennedy e del Watergate. L'unica ferita - sempre aperta - della sua esistenza è Jenny, amore idealizzato e irraggiungibile.

Hanno paragonato la prima, irri-

petibile sequenza di *Forrest Gump* - il lungo volo di una piuma che scende dal cielo fino a posarsi fra i piedi del protagonista - allo schermo di un computer il cui impalpabile cursore sembra mosso dalla mano di Dio. Il paragone è affascinante, se non altro perché la divinità in questione potrebbe essere Zemeckis, ma preferisco pensare all'ormai celebre metafora della farfalla che agita le proprie ali a Pechino e dà vita alla catena di cause ed effetti culminante in un uragano nei Caraibi. La piuma (la farfalla) in questione è naturalmente Forrest Gump, che vive in prima persona tutte le fasi cruciali della storia americana senza accorgersene. Si fa presto a dire che il suo ruolo in tali eventi è assolutamente nullo, ma l'abile sceneggiatura di Eric Roth suggerisce un'altra ipotesi: la Storia, in fondo, è scritta da milioni di Forrest Gump; milioni di piume senz'apprezzabile effetto provocano i grandi rivolgimenti della civiltà.

Per rafforzare questo promettente punto di vista, Roth ha operato almeno due alterazioni di rilievo sul romanzo di Winston Groom (1986) dal quale la pellicola è tratta. Nel libro, Forrest è in effetti un ingenuo, ma è tutt'altro che un puro spirito: cerca e ottiene la propria dose di sesso, non dice di no alla droga, e certamente non ha l'ambizione di mettere su famiglia come il film lascia intendere. Nel film, tutti i mali del mondo ricadono su Jenny, l'amica d'infanzia che Groom aveva mantenuto quale presenza di sfondo e che Roth infarcisce di traumi, colpe, pentimenti e resurrezioni; seviziata dal padre, si dà al libero amore, agli allucinogeni, allo spogliarello, ai figli dei fiori, alla politica alternativa e - orrore degli

orrori - alle manifestazioni contro la guerra in Vietnam prima di riscoprire i valori della maternità quando l'Aids, colpa suprema degli spiriti ribelli, finisce per ucciderla.

Ci sarebbe molto da discutere sulla disinvoltura con la quale questo bel ritratto è affidato a un personaggio femminile, ma l'onesta ignoranza di Forrest Gump è almeno altrettanto sospetta: non si può dire che la sua figura sia artificiale o ipocrita, ma l'idea alla base del suo racconto morale a episodi suscita non poche perplessità. In maniera più o meno gentile, Roth sostiene che Forrest Gump è un idiota dal cuore d'oro, e che - come le piume e le farfalle - anche i ritardati hanno diritto a un ruolo nel mondo. C'è una certa aria di ricatto in un'affermazione del genere, soprattutto quando la povertà di spirito serve a giustificare realtà nient'affatto gentili. Stando alla saggezza suggerita (inconsapevolmente) da Gump, tutti i drammi dell'ultimo dopoguerra sono errori dovuti all'eccesso: la pretesa di mandare l'immaginazione al potere (il Sessantotto), di trarre vantaggio da nuove esperienze (il sesso, la droga), di vincere una guerra senza ideali. A quanto pare, avevano tutti torto marcio. Forrest Gump e la maggioranza silenziosa che egli rappresenta avrebbero saputo evitare queste catastrofi, ma hanno preferito aspettare il momento in cui gli eventi avrebbero dato loro ragione. Non solo: poiché Forrest Gump ama Jenny nonostante tutto, e l'amerà sempre, tutto è perdonato. Abbiamo commesso una valanga di leggerezze senza senso, ma la bontà guarisce ogni ferita.

La Paramount sapeva bene che tutti quanti si sarebbero volentieri ubriaca-

ti con un *Voglia di tenerezza* per progressisti pentiti. Anche qui si è in odor di ricatto: se non vuoi bene a Forrest Gump sei senz'anima cuore o in mala fede; se hai versato lacrime per *l'Idiot savant* Dustin Hoffman in *Rain Man*, per l'idealista Robin Williams in *Dead Poets Society* e per il divorzio fra Hoffman e Meryl Streep in *Kramer vs. Kramer*, devi farlo anche per Forrest Gump. Tutti i quadranti del mercato – uomini e donne, giovani e anziani – cadono nella trappola del buon cuore. Non poteva essere altrimenti: *Forrest Gump* è di gran lunga più intelligente e sottile dei suoi antenati; a differenza di questi, il suo ricatto è chiaro e formulato senza falsi pretesti. Comune alla maggior parte di noi è l'impulso a rimpiangere il tempo perduto, a rivivere l'infanzia come un sogno mancato di felicità, a coltivare il miraggio del primo ed eterno amore, ad avere una vita "normale" (qualunque cosa ciò significhi), ma affermare che la conquista della grazia è incompatibile con l'esercizio dell'intelligenza non si giustifica neppure con la sacrosanta verità della passione più cieca. Viene in mente, come esempio diametralmente opposto, la storia di *Qualcuno verrà* (Some Came Running, 1958, Vicente Minnelli): l'incolta Shirley MacLaine si innamora dell'intellettuale Frank Sinatra, e la sincerità di lei è di gran lunga più nobile dell'amaro realismo di lui.

L'assunto ideologico del film è così radicato nel soggetto che il suo stile non può fare a meno di esserne influenzato (e in certa misura succube). Zemeckis aveva in mente *Being There* (Oltre il giardino, 1979, Hal Ashby) e *The World According to Garp* (Il mondo secondo Garp, 1982, George Roy Hill), e ha voluto superare i modelli con un film giocato sui mezzi toni, sul rifiuto del facile sentimentalismo, sull'affresco sociale interpretato in chiave di *comédie humaine*. L'innegabile successo dell'operazione ha come effetto collaterale un'allarmante uniformità di tono, la scelta di un tema emotivo ripetuto *ad libitum* dall'inizio alla fine, senza variazioni: con la scusa del basso quoziente d'intelligenza del suo protagonista, *Forrest Gump* sceglie una nota e continua a suonarla per quasi due ore e mezza. L'altro intento di Zemeckis era quello di dimostrare che il suo talento per l'alta tecnologia non è fine a se stesso. Le immagini d'apertura e di chiusura – quelle per cui ricorderemo il film quando i fazzoletti si saranno asciugati – bastano a dimostrare che il regista è bravo nel ritorno al passato così come al futuro; i tanto decantati fantasmi di repertorio (JFK, Lyndon Johnson, John Lennon) che la tecnologia digitale ha integrato alla figura di Tom Hanks creano tuttavia mondi immaginari senza spessore. Quelli di *Zelig* erano senza dubbio assai meno sofisticati, ma erano anche felicemente ambigui, al pari dell'uomo-camaleonte di Woody Allen. Nulla cambia, al contrario, in *Forrest Gump*: presidenti e divi dello spettacolo sono del tutto ignari del loro destino, e con il senno di poi lo spettatore del tempo presente ha buon gioco nel sorridere

della loro scarsa preveggenza; Gump stringe la mano a tutti, non capisce niente di politica ma ha dalla sua l'eterno vantaggio della bontà; e noi stiamo lì a guardare l'uno e gli altri, forti della nostra pietà per il *minus habens* e della nostra posizione privilegiata di ultimi arrivati. È un gioco troppo facile per dare soddisfazione. Zemeckis si sarà pure liberato dell'etichetta di orologiaio degli effetti speciali, ma più profonda e a quanto pare irrinunciabile sembra la sua tendenza a trattare le vite della finzione con lo stesso occhio clinico.

"Ho voluto immaginare la generazione dei *baby boomers* riprodotta in un disegno di Norman Rockwell", ha detto lo stesso Zemeckis alludendo alle celebri copertine del "Saturday Evening Post", traduzioni affettuose e sterilizzate delle grandi tragedie americane

di metà secolo. Nessun paragone poteva essere più pertinente: *Forrest Gump* è un film fiducioso e castrante, grazie al quale possiamo riconoscere i nostri errori generazionali senza pagarne le conseguenze. Possiamo anzi cavarcela con una pacca sulla spalla e con l'invito a comportarci meglio la prossima volta: il tutto in una storia dall'indole innocua, benevola come un Dobermann addormentato. Ma come, avete paura di quel povero cucciolo? Se vi ha sbrannato, dovete esservi comportati male. Prendete ad esempio Forrest Gump, che non molesterebbe una mosca.

Che cosa avrebbe fatto Zemeckis se il suo personaggio – il cui cognome è anche quello del fondatore del Ku Klux Klan – fosse nato cattivo? Immaginate un anti-Gump arruolato fra le SS, e pensate alla differenza. A me vengono i brividi. (Paolo Cherchi Usai)

(segue da
SEGNO CINEMA 70)

EROE PER CASO

REGIA DI

STEPHEN FREARS

U.S.A. 1992

Eroe per caso

Hero

di Stephen Frears

S.: Laura Ziskin & Alvin Sargent, David Webb Peoples; sc.: David Webb Peoples; f. (Eastmancolor): Oliver Stapleton; scg.: Dennis Gassner; cost.: Richard Horning; mo.: Mick Audsley; mus.: George Fenton; interp.: Dustin Hoffman (Bernie Laplante), Geena Davis (Gale Gayley), Andy Garcia (John Bubber), Joan Cusak (Evelyn), Kevin J. O'Connor (Chucky), Maury Chaykin (Winston), Stephen Tobolowsky (Wallace), Christian Clemenson (Conklin), Tom Arnold (Chick), Warren Berlinger (giudice Goines), Cady Huffman (assistente di volo), Susie Cusack (Donna O'Day), James Madio (Joey), Richard Riehle (Robinson), Daniel Leroy Baldwin (pompieri Denton), Don Yesso (Elliot), Don Pugsley (presidente della giuria), Lee Wilkof (pubblico ministero), Steven Elkins (primo cancelliere), Leslie Jordan (guardia), Raymond Fitzpatrick (secondo cancelliere), Bobby C. Collins (Mendoza), Richard Montoya (Vargas), Ricardo Salinas (amico di Mendoza), Herbert Siguenza (Espinosa), Don S. Davis (ufficiale della Libertà Vigilata), Darrell Larson (assistente di volo), Harry Northup (sig. Fletcher), Jordan Bond (Richie Fletcher), Eric Poppick (sig. Smith), Julia Barry (Kelly), Marnie Mosiman (Susan), William Duff Griffin (sig. Brown), Peggy Roeder (barbona alla Tv), Katrina Cerio (truccatrice), Kevin Jackson (isp. Dayton), Don Gazzaniga (cap. dei pompieri), Lance Kinsey (paramedico), Michael Talbott (ufficiale di polizia), John Ackerman (barbone), Paul Hewitt (Parker), Marita Geraghty (Joan), Shirley Pierce (commentatrice televisiva di Canale 4), Sam Derence (reporter di Canale 8), Rick Plastina (reporter di Canale 13), Martin Schienle (Allen in coma), Jeff Garlin (giornalaio), John M. Watson Sr. (emulatore degli Afro-Americani), John Mohrlein, Tony Fitzpatrick (emulatori dei combattenti), Vito D'Ambrosio (un altro emulatore), Jay Leggett (emulatore dei negri), Dev Kennedy (emulatore alto), Darryl Davis, Terry Muller, James Alfred Whitaker (prigionieri cattivi), Collins Williams Daniels (prigioniero «Rasta»), I.M. Hobson (cameriere/capitano), William Newman (milionario), Clea Lewis (Sylvia), Jeff Kline, John Merrill (ragazzi di strada), Lynn Oddo (donnone), Milton L. Cobb, Robert Pabst (veterani del Vietnam), Tom Milanovich (secondino), Cordis Heard (infermiera Roberts), Mandy Duncan, Gerardo Murillo-Carr (ragazzi nell'ospedale), Henry Brown (agente nell'ospedale), Robert Munns (medico), Tamar Teufenkjian, Jose Reyes, Michael Mullen, D'Angelo Ferreri, Kody Cullum (bambini nell'ospedale), Heidi McNeal (adolescente nell'ospedale), Michael O'Dwyer (poliziotto nell'ospedale), Ed Scheibner (boyfriend di Donna), James Callahan (capo della polizia), D. David Morin (pompieri sul cornicione), Dan Healy (sospia di George Bush), Margery Jane Ross (sospia di Barbara Bush); pr.: Laura Ziskin con Sandy Isaac; distr.: Columbia Tri-Star Films Italia; Usa, 1992; dur.: 112'.

logg. 27-29

da GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '93

BIBLIOTECA UNIVERSALE
LATERZA

Eroe per caso (*Accidental Hero*, 1992) di Stephen Frears,
con Dustin Hoffman, Andy Garcia, Geena Davis.

È la punta più alta dell'artificiosità e dell'automatismo: una perfetta commedia americana all'antica, alla maniera del Frank Capra sociale senza illusioni, e insieme una perfetta critica a quella massima espressione della società americana (e non solo americana) che è la televisione melodrammatica delle «storie» inventate e dei falsi «casi umani». L'ha scritta benissimo David Webb Peoples, pure autore del copione de *Gli spietati* di Clint Eastwood, già sceneggiatore di *Blade Runner*. In una notte di diluvio a Chicago, un ladruncolo sfortunato e cialtrone è il solo ad assistere al precipitare di un aereo sulla città: senza precisi motivi, contro ogni sua volontà e abitudine («Non farsi notare» è il suo motto), d'istinto e sacramentando penetra nell'aereo già in fiamme, salva la vita a diverse persone, ruba una borsetta, si eclissa, chiede un passaggio al mite alcolizzato Andy Garcia raccontandogli tutta l'avventura e se ne torna a casa.

Tra i passeggeri salvati nel disastro c'è la smaniosa telereporter Geena Davis, che intorno all'eroe sconosciuto, l'«angelo del volo 104», monta un gran servizio televisivo, con promessa di un milione di dollari per un'intervista esclusiva. Andy Garcia si presenta e ruba la parte a Dustin Hoffman chiuso in prigione. L'eroe involontario e il falso eroe finiranno per mettersi d'accordo ai danni della tv, ma intanto s'è visto il meccanismo d'una tipica montatura televisiva: s'è vista la spregiudicatezza d'una giornalista simile a quella che inguaiava John Doe-Gary Cooper e la sua paura quando le cose diventano vere, «questa non è più una storia, è realtà!»; s'è vista l'emozione sincera e la schietta scemenza con cui il pubblico in casi simili si commuove.

pagg. 127-128

da

LIETTA TORNABUONI

193 AL CINEMA

BALDINI & CASTOLDI
TASCABILI

Mai credere alla Tv, che distorce la verità. A dirlo è il cinema, per cui si può temere che Cicero parli *pro domo sua*, ma siamo tutti testimoni del potere nefasto che essa esercita quando trasforma in eroi nazionali mediocrissime figure. A sparare contro la Tv, ma anche a deridere i minchioni che pendono dalle sue labbra, è ora un film, *Eroe per caso*, scritto da David Webb Peoples (*Blade Runner*, *Gli spietati*) e diretto dall'inglese Stephen Frears (*Relazioni pericolose*, fra l'altro) che va a collocarsi fra le migliori commedie, con sottofondo satirico, della stagione americana.

Si tratta di un colossale equivoco, in cui cadono quanti hanno bisogno di generosi modelli ai quali ispirarsi per sentirsi assolti dalle loro male azioni quotidiane. Tutto nasce la notte di tempesta in cui un aereo precipita e Bernie, un piccolo ladro che vive separato dalla moglie e dal figlioletto, trovandosi casualmente nei pressi, sia pure contro voglia salva tutti i passeggeri prima che l'apparecchio esploda, e nella confusione perde una scarpa. È l'altra scarpa, finita nelle mani di John, un giovane barbone, che assomiglia il caso alla fiaba di Cenerentola. John infatti si finge Bernie quando una stazione televisiva promette un milione di dollari all'ignoto salvatore, scomparso dopo il disastro. Chi vuole assolutamente conoscerlo è Gale, la telecronista d'assalto che era sull'aereo e che lo ha già idealizzato, con tutta l'opinione pubblica, come un angelo di bontà. Privato del miliardo che gli spetterebbe, Bernie protesta ma nessuno lo ascolta, perché nessuno crede capace d'un nobile gesto quel cinico cialtrone atteso l'indomani in galera. C'è di più: che Gale lo giudica un ricattatore, e che John mostra d'avere sul serio l'animo virtuoso attribuitogli dai suoi ammiratori (per il rimorso, l'uomo minaccia di gettarsi nel vuoto). Finisce con Bernie e John sul cornicione d'un grattacielo, concordi nel dividersi il malloppo ma lasciando all'impostore la gloria, e a Bernie il compito di continuare a compiere per caso coraggiosi atti d'altruismo.

I vecchi fans di Frank Capra trovano nel film l'eco di *Arriva John Doe*, ma più forte è qui la frustata di Stephen Frears contro la società americana che si inventa i miti da venerare. Ora ce n'è per tutti, nell'ottica secondo cui la verità non esiste: per la logica sensazionalistica della Tv, per i barboni da strada che si fanno passare da angeli, per le donne a caccia di idoli. L'interpretazione di Dustin Hoffman è di un manierismo superbo, ma non sono da meno quelle di Geena Davis e Andy Garcia. Agli ordini di quel regista inglese che sa come mordere i cugini d'Oltreatlantico, essi fanno onore a un cinema intelligente e sensibile, dove i caratteri sono colti nelle più varie sfumature e la ricchezza delle situazioni dà nerbo allo spettacolo. Il futuro storico della nostra civiltà vi troverà buoni argomenti per misurarne gli inganni.

EROE PER CASO

da

CINEFORUM 323

APRILE 1993



APRILE 1993

Jagg. 58-63

EROE PER CASO

di Stephen Frears



GIORGIO CREMONINI

Titolo originale: Accidental Hero. *Regia:* Stephen Frears. *Soggetto:* Laura Ziskin, Alvin Sargent, David Webb Peoples. *Sceneggiatura:* David Webb Peoples. *Fotografia* (Technicolor): Olivier Stapleton. *Montaggio:* Mick Audsley. *Scenografie:* Dennis Gassner. *Costumi:* Richard Hornung. *Musica:* George Fenton. *Suono* (Dolby): Jerry Ross. *Interpreti:* Dustin Hoffman (Bernard LaPlante), Geena Davis (Gale Galey), Andy Garcia (John Bubber), Joan Cusack (Evelyn), Kevin J. O'Connor (Chucky), Maury Chaykin (Winston), Stephen Tobolowsky (Wallace), Christian Clemenson (Conklin), Tom Arnold (Chick), Warren Berlinger (il giudice Goines), Cady Huffman (la hostess Leslie), Susie Cusack (Donna O'Day), James Mado (Joey), Fisher Stevens, Chevy Chase. *Produzione:* Laura Ziskin. *Produttore esecutivo e direttore di produzione:* Joseph M. Caracciolo. *Produttore associato:* Sandy Isaac. *Distribuzione:* Columbia Tri-Star. *Durata:* 118'. *Origine:* Usa, 1992.

Bernie LaPlante è un poveraccio che vive di espedienti, di truffe, di piccoli bidoni. Separato dalla moglie, ha un figlio (Joey) che cerca di preparare alle brutture del mondo insegnandogli non l'onestà o i principi d'una vita collettiva e solidale, ma l'arte d'arrangiarsi e di fregarsene del mondo che è soltanto una giungla e non merita nulla. Una sera, in macchina, durante un temporale, si vede cadere davanti un aeroplano. Scende, si avvicina, sente delle voci dall'interno e riesce

Su una cosa sono stati d'accordo tutti coloro che hanno parlato dell'ultimo film di Frears: il riferimento a Frank Capra (1). Addirittura Yves Alion intitola la sua recensione *Capra resuscité* - formula che è stata peraltro immediatamente (e acriticamente) adottata da molti recensori italiani. In realtà viene il sospetto che il nome di Capra agisca più come un'etichetta generica che non come un vero e proprio punto (o sistema) di riferimento: giustamente Nicolas Saada scrive che «il tono del film» ricorda quella «specie di isteria che caratterizza la *screwball comedy* degli anni '30 e '40» e, assieme a Eithne Bourget, accosta, nella citazione, al nome di Capra quello di Preston Sturges - il quale citava a sua volta, alquanto ironicamente, il modello Capra nel celebre *I dimenticati* e, soprattutto, realizzava su una analoga storia di mistificazioni *Ecco arriva il nostro eroe* (2). In ogni caso, sarà opportuno partire proprio di qui, per mettere in chiaro non tanto le possibilità di un confronto, quanto il campo d'azione del film.

All About Comedy

Eroe per caso è una commedia e come tale è debitrice a una tradizione - e quale tradizione è più eccellente di quella del *cinema classico*? Soprattutto la prima parte del film, prima della *pausa di riflessione* che prepara il finale (il dialogo sul cornicione), è caratterizzata da un ritmo incalzante, che non lascia tregua, da una serie di voltafaccia più o meno repentini, ma tutti egualmente giustificati sul piano narrativo (i bisticci fra Gale e i suoi capi,

fra i quali compare, in un *cameo* abbastanza lungo ma non accreditato nei titoli, un efficace, elegante quanto cinicamente brutale Chevy Chase; la *redenzione* di Bernie; la sua cattura; l'imbroglio di John). Anche l'opzione metalinguistica è integrata in una struttura narrativa che non dimentica mai di avere innanzitutto dei debiti con la *coerenza*, grazie a una sceneggiatura perfetta come un orologio, come quelle vecchie sceneggiature *old Hollywood* di cui si è persa la memoria (dopo tutto Peoples ha messo mano anche a *Blade Runner* e *Gli spietati*) e a una messa in scena che sa realizzarla alla perfezione: il che, appunto secondo la vecchia tradizione hollywoodiana, significa *reinventarla*.

(1) Le citazioni che seguono sono tratte da: Y. Alion, *Capra resuscité* («Le Mensuel du Cinéma», n. 3, febbraio 1993); N. Saada, *Mr. Frears Goes Hollywood* («Cahiers du Cinéma», n. 464, febbraio 1993); E. Bourget, *La parabole de l'ignominie* («Positif», n. 384, febbraio 1993); B. Lowry, *Hero*, «Variety», 28 settembre 1992; P. Cherchi Usai, *Eroe per caso*, «Segnocinema», n. 60, 1993. Per quanto riguarda il riferimento alla commedia come «integrazione dell'eroe nella società», il rimando è evidentemente a N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969. Di C. Lasch viene ricordato infine *Rifugio in un mondo senza cuore*, Bompiani, Milano, 1982. (2) «I cineasti hollywoodiani», aggiunge Saada, «usano e abusano dell'omaggio a Capra per costruirsi una buona coscienza cinefilica. Per Frears, l'America di oggi non è certo quella di Capra e il cinema, lungi dal cambiare il mondo, deve accontentarsi di mostrarne l'ingiustizia». Così *il distinguo* di P. Cherchi Usai sono tanto legittimi, quanto ovvii - anche se è difficile pensare a Sturges come più edulcorato e accomodante di Capra. Non basta che nei suoi film ci sia un *happy end* (che a Hollywood e nella commedia in qualche modo c'è sempre), così come non basta che ci sia qui. Il *plot* è solo la superficie.

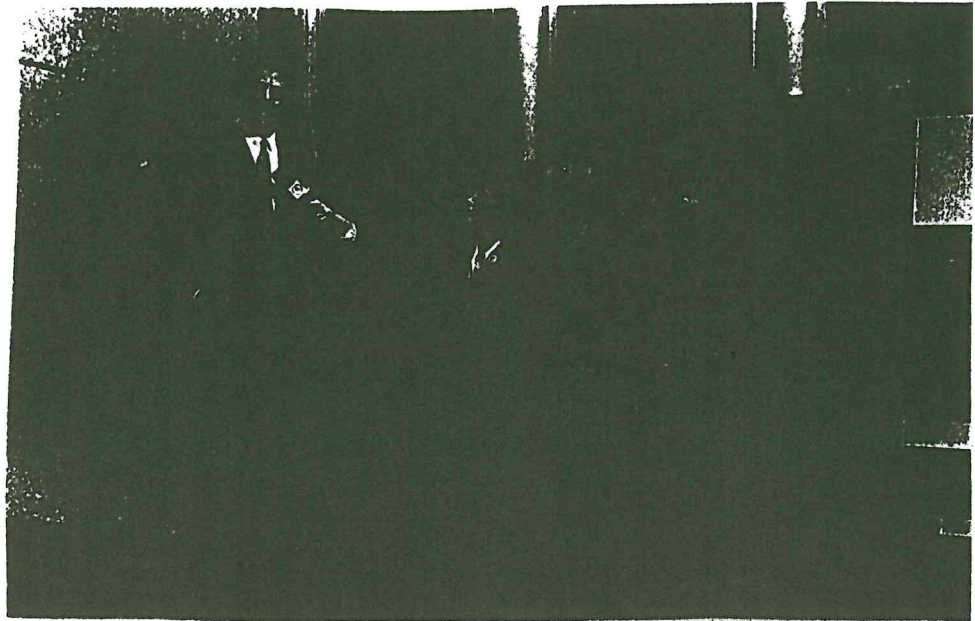
ad aprire il portellone. Entra, apparentemente per aiutare qualcuno a uscire, in realtà per derubarlo approfittando della confusione. E alla fine se ne va, dopo aver perso una scarpa, rubato qualche portafogli e salvato una giornalista televisiva, Gale - e senza che nessuno sappia il suo nome.

Diventa immediatamente celebre come l'angelo del volo 104 - un eroe della solidarietà. La rete televisiva per cui lavora Gale promette un milione di dollari se si farà vivo. Ma Bernie non ne avrà il tempo: arrestato per uno dei tanti imbrogli di cui è protagonista, è rinchiuso in carcere e non ha nemmeno il denaro per la cauzione. Il guaio è che, subito dopo la sua impresa eroica, ha raccontato tutto a un camionista, John Bubber, e gli ha anche lasciato l'unica scarpa rimastagli (l'altra ora l'hanno i giornalisti, che la sventolano come la scarpetta di Cenerentola). E in carcere Bernie apprende che proprio John, grazie a questa scarpa, si è spacciato per l'angelo del volo 104 e ha ricevuto il premio che spettava a lui.

Uscito di prigione, Bernie cerca ripetutamente di mettersi in contatto con John, il quale nel frattempo è diventato famoso e ha una love story con Gale, ma molto impacciata e indecisa - perché in fondo ha degli scrupoli per ciò che ha fatto. E sono questi a portarlo in cima a un cornicione, con l'intenzione di buttarsi di sotto. Bernie lo raggiunge, sotto gli occhi dei giornalisti, delle telecamere, della folla. I due parlano a lungo, ma alla fine Bernie dice che l'altro deve restare in vita e continuare a spacciarsi per lui - solo perché in quella parte John è credibile e Bernie no. L'unica cosa che chiede è una parte dei soldi, quella che gli servirà per fare studiare suo figlio. I due rientrano. Gale dapprima è convinta che Bernie sia solo un volgare ricattatore, ma poco a poco capisce la verità. Vorrebbe rivelarla, ma non si può gettare nella polvere quello che è stato decretato come un eroe.

Epilogo: allo zoo con Joey, Bernie sente una donna gridare cercando aiuto per la figlia caduta nella gabbia dei leoni. La sua prima reazione è quella di andarsene - ma Joey, cui il padre ha raccontato tutto e che vede ormai in lui solo un eroe, lo spinge a intervenire.

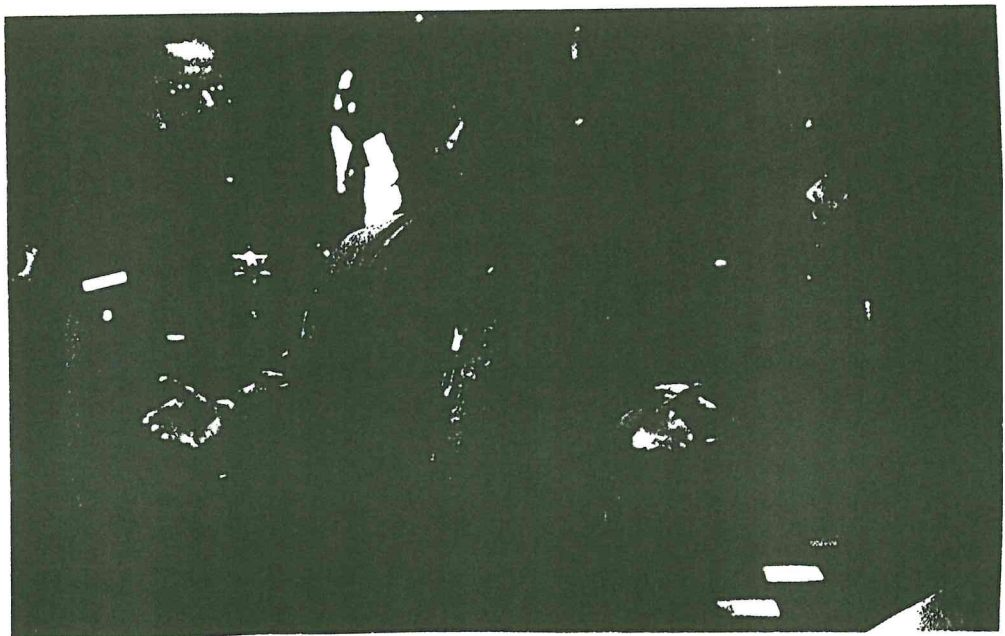
(segue da
CINEFORUM 323)



Tutto *Eroe per caso* è un continuo, colto, elaborato, ma anche perfettamente calibrato e divertente, lavoro sulla commedia. Frears fa su questa quello che Coppola ha fatto nei confronti dell'*horror* e del mito di Dracula - sin dalla prima inquadratura, ennesimo *remake*, ovviamente ironico, del trionfo lindberghiano nella città in festa, al suono di *Auld Lang Syne*. Le citazioni, come vedremo, abbondano, ma Frears sa soprattutto trarne materiale per un lavoro sullo stile.

Lo stile dominante della commedia, Lubitsch *docet*, è la reticenza - il lasciar intendere un senso degli avvenimenti

che in sé essi non rivelerebbero. In apparenza *Eroe per caso* contraddice questa regola: sembra un film chiarissimo, di quelli in cui l'ostentazione domina contro ogni ambiguità, tutto è mostrato, detto a chiare lettere, se non addirittura urlato. La sua critica al mondo dei *media* è talmente esplicita da apparire risaputa. La definizione stessa dei personaggi non lascia spazio a sfaccettature e ambiguità. Però... Però questa è solo la superficie del film, il quale corre su due binari (anche in questo esattamente come la commedia classica): l'esplicito e l'implicito - la *storia* e il *discorso*, appunto.





Basterebbe pensare a due momenti cruciali del racconto, quelli in cui Bernie si trasforma, a modo suo, in eroe. Il primo è la scoperta di un aeroplano caduto sulla propria strada; il secondo è il finale, quando Bernie si trova costretto a intervenire per aiutare una bambina caduta nella gabbia dei leoni. Quest'ultimo fa pensare a un *happy end* (a una integrazione di Bernie nel mondo dei buoni sentimenti ipocritamente propagandato dalla tv), se non altro in nome d'una pedagogia del figlio – e tuttavia non si può non rilevare l'affinità di prospettiva e di focalizzazione che esso mostra con l'altro: entrambi gli avvenimenti sono infatti *fuori campo*, nascosti all'occhio dello spettatore, il quale, invece, è fisso su Bernie (3). La discrezione del procedimento, il rifiuto dell'evidenziazione, il ricorso alla prospettiva mediatrice del personaggio mettono gli avvenimenti in secondo piano, ma contemporaneamente stabiliscono nelle

azioni del personaggio una continuità che il racconto apparentemente non dice. Lo spettatore, insomma, eredita dalla prima sequenza il sospetto d'una motivazione non limpida e la trasferisce, magari solo inconsciamente, nella seconda (4). Altri due momenti cruciali riguardano Gale, discendente diretta della Barbara Stanwick di *Arriva John Doe*, di cui condivide l'ambizione e il cinismo (il servizio d'apertura sul suicidio del miliardario dal grattacielo), ma cui aggiunge una sorta di leggerezza schizofrenica: ogni decisione, affermazione, iniziativa è a se stante, un frammento che non ha legami con gli altri (e il volto un po' infantile di Geena Davis rende perfettamente credibile questa ipocrita innocenza). Anche per questo non è affatto convincente (e non deve esserlo) il voltafaccia-redenzione del finale: come si può crederle, vista la disinvoltura con cui sin dall'inizio dice una cosa

e subito dopo ne fa un'altra? Come si può credere che anche questo sia veramente un *happy end*?

Niente lascia sospettare mai che Gale sia un corpo estraneo nel mondo che la circonda – né che qualcosa in lei cambi. Quando John pensa di uccidersi gettandosi da un grattacielo, non possiamo non ricordare il miliardario il cui suicidio serve a presentarci Gale e i suoi collaboratori. Allo stesso modo, come osserva E. Bourget, non è casuale che per tutto il film Bernie parli al figlio del mondo come una giungla e il film si

(3) Come non pensare alla celebre sequenza della cena di *Angelo* (Angel, Ernst Lubitsch, 1936), tutta vista ellitticamente attraverso gli occhi che non capiscono dei servitori? Il riferimento non è testuale, evidentemente, bensì di stile: la reticenza, appunto.

(4) La sottigliezza di questa *sconfessione implicita* è tipicamente wilderiana: come si fa, per esempio, a credere all'*happy end* di *Giorni perduti* quando la macchina da presa, scoprendo una bottiglia fuori dalla finestra, ci ricorda di quante insidie siano lastricate le buone intenzioni di Ray Milland?

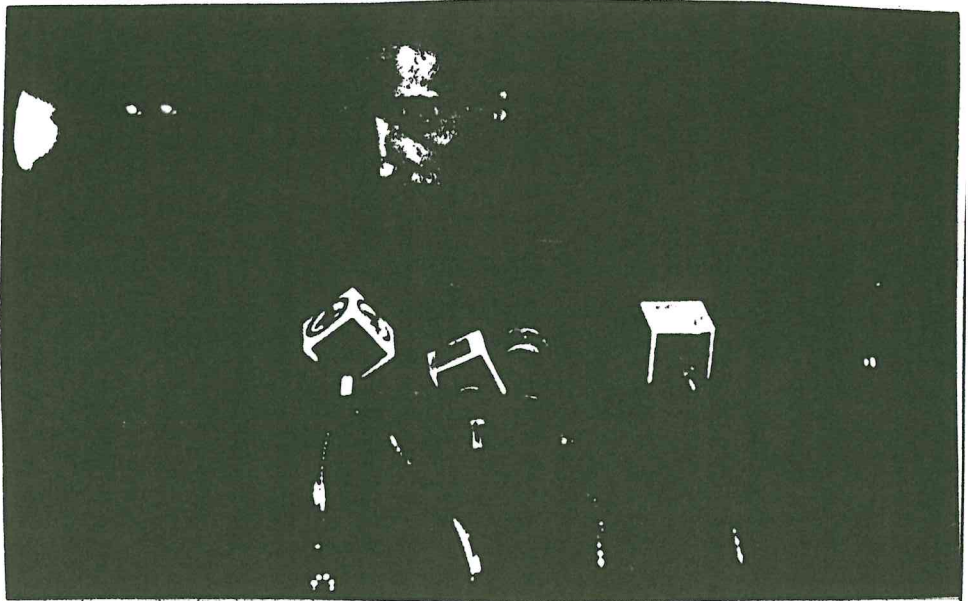
(segue da CINEFORUM 323)

concluda in un giardino zoologico, una specie di giungla in gabbia. Le ripetizioni hanno sempre una forte funzione mnestica e solo se lo vogliamo fortemente, insomma (solo se siamo tanto affamati di *happy end* - o tanto abituati), possiamo credere che la *rivolta* finale di Gale sia definitiva - oppure che Bernie si comporti diversamente da come si era comportato prima: certo, suo figlio allora non c'era - ma c'era un altro bambino che lo sostituiva e lo surrogava; e soprattutto c'era la speranza di rubacchiare qualcosa.

Tutte le ipotesi di *happy end*, nel senso edulcorato e pedagogico che si dà di norma a questo termine, sono continuamente contraddette dallo svolgersi del film: il successo arride agli imbrogliatori, grazie alle spinte di una società dello spettacolo che si avvale di parole buone ed edificanti, che si finge alla ricerca di un *cuore della cipolla* che ci insegna qualcosa (come teorizza la stessa Gale), che sia la verità - mentre nella realtà è solo alla ricerca di uno *scoop*, secondo quelle regole messe così lucidamente in luce da *L'asso nella manica*. Dietro questo muro edificante c'è solo un gusto perverso non dello spettacolo, ma della spettacolarizzazione, che trova nel cameraman la sua esplicitazione più diretta e invischiante: sembra a tratti di sentir parlare certi nostri infervorati *cinéphiles* o, se si preferisce, Enrico Ghezzi: il linguaggio è quello - un linguaggio che ha decretato ogni recisione di cordoni ombelicali con la realtà, che ha trasformato la vita (anche la vita che c'è e continua ad esserci nel cinema e nei film) in una serie di inquadrature più o meno riuscite.

Sintomatica allora una delle tante citazioni del film: in una delle immagini riprese sul luogo del disastro si intravede *l'angelo del volo 104*. Bene, sulla scia di quello che abbiamo imparato da *Blow Up* e da *Blade Runner*, la tecnica vuole che l'ingrandimento sia in qualche misura rivelatore. E invece no. Alla fine si continua a non vedere altro che una macchia confusa e indecifrabile - niente a che vedere con la verità. Dopo tutto quell'immagine non può avere un volto: è già mille miglia lontana dalla realtà.

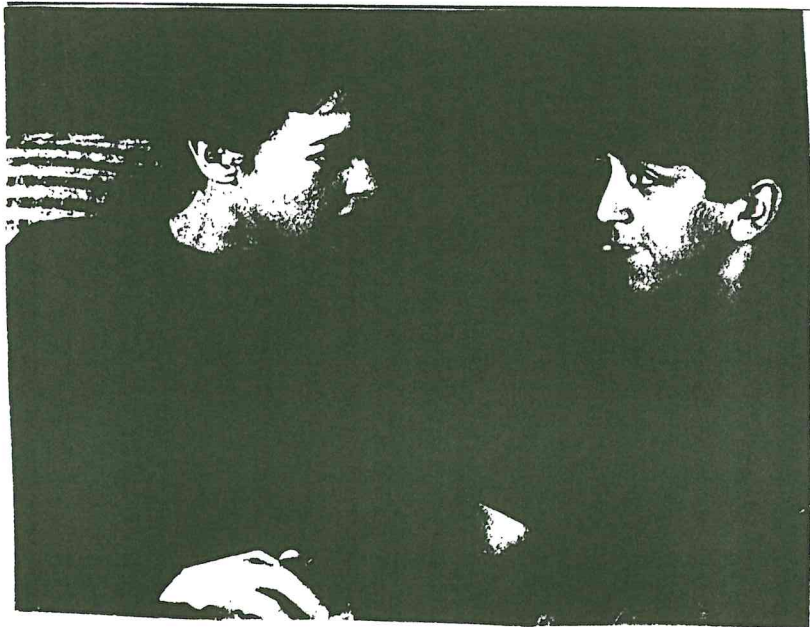
Attraverso il cinema *Eroe per caso* ci parla della televisione del dolore, della televisione spazzatura - in una parola della televisione (5). E lo fa dichiaratamente, fino ad affidare il compito di agente rivelatore di verità a un oggetto simbolico come il microfono d'argento ottenuto in premio da Gale e rubato da Bernie: questo potrebbe essere dunque il vero *cuore della cipolla* di cui par-



la la ragazza, e che come è noto ha la proprietà di produrre lacrime, se non fosse che proprio questo deve essere tenuto nascosto. Perché è vero che i *media* sono indifferenti e anche la gente (quella che li manovra e quella che ne è manovrata) è indifferente - ma è anche vero che questa indifferenza va coltivata. Di questa pedagogia dell'indifferenza sono esemplari, specularmente e complementariamente, sia Bernie col figlio che i *media* col mondo. Nessuno si salva, dunque. Il panorama è quello di una catastrofe che i *media* ormai non nascondono nemmeno più e di cui cercano semmai di

approfittare (proprio come il disastro aereo, che diventa panorama solo di Bernie e occasione per un altro dei suoi furtarelli). Lo sdoppiamento è continuo. Non c'è opposizione fra l'accoppiata Bernie-John (due facce della stessa figura) e Gale e il suo mondo; di sicuro non c'è l'opposizione che caratterizzava la coppia Cooper-Stanwick di *Arriva John Doe*. Al contrario, c'è una perfetta continuità, una fondamentale reciproca funzionalità. Se i *media* mentono, è perché sono fatti della stessa

(5) Lo stesso Frears ha lavorato per la BBC dal 1969 al 1986, firmando ben 36 lavori.





materia di cui sono fatti i sogni (gli incubi) e le bugie che nascondono. E se c'è una costante nel cinema di Frears, non è proprio quella della menzogna e della mistificazione? In questo senso si può rovesciare il discorso: *Eroe per caso* si chiude con un perfetto *happy end*, ovvero con il contemporaneo trionfo conseguente e logico dell'eroe e della società in cui egli si identifica.

Tutti siamo (im)perfetti

Bernie La Plante è un imbroglioncello da quattro soldi, cinico quanto basta per entrare in un aereo in fiamme con l'intenzione di derubare i superstiti fingendo di salvarli. È un bugiardo che teorizza la solitudine e la libera concorrenza - a suo modo un pilastro di una ideologia capitalista filtrata attraverso il minimalismo, cui non interessa la produttività, ma solo la sopravvivenza. È un furbo che ha imparato a districarsi, ai margini della legge e oltre, ed è grazie a questo che trova, nella sequenza del cornicione, la carta vincente: senza ipocrisie, parla esplicitamente di ricatto. Sa con chi ha a che fare (nient'altro che un suo *doppio* - nient'altro che un *uomo*) e non ha paura delle parole: ha una sola certezza nella mente, il marciame del mondo, e vi si adegua fino in fondo.

Anche gli insegnamenti al figlio sono in linea con questa sua morale (una morale media, di massa e perciò dominante): la morale di chi non ha più nulla in cui credere, né ideologie con cui proteggersi. Non è un caso che Bernie sia un senza famiglia: la scelta non è certo dovuta a un bisogno sociologico di realismo (chissà quanta gente come lui ha una famiglia con cui va perfettamente d'accordo e che condivide con lui simili imperativi); è semmai il segno della caduta di uno degli ultimi baluardi ideologici del capitalismo moderno - quel *rifugio in un mondo senza cuore* che analizzava con tanta precisione Christopher Lasch. Siccome però Bernie è anche (o soprattutto) un bugiardo, non riesce ad evitare che il figlio, rispondendo alla propria voglia infantile di miti, che la tv da sola non sa dargli, faccia di lui un possibile eroe - esattamente (e anche questo è sintomatico) come quando, alla fine, Bernie gli racconta la verità. Nasce di qui quell'*happy end* che secondo alcuni farebbe pensare a Capra, ma che in realtà è assai meno *happy* di quanto non appaia. Non solo per il precedente dell'aereo, ma perché non ci si può fare a meno di chiedere che cosa farebbe in realtà se non fosse presente il figlio, la terribile arma di ricatto sentimentale.

Frears è inglese e arriva al cinema molti decenni dopo Capra: può permettersi di essere diverso, geografia e storia lo impongono. Contrariamente al più celebre ottimista del cinema americano, non crede che il mondo possa cambiare. Non crede alle dichiarazioni di principio, alla bontà naturale dell'uomo, alla casualità storica della depressione (che sarebbe quindi superabile con un po' di buona volontà) e nemmeno all'amore: da un lato rende *impossibile* persino il rapporto fra John e Gale; dall'altro Bernie La Plante non è l'erede di John Doe; la morale che distribuisce a piene mani non è la spina dorsale nascosta e spesso vilipesa di una nazione che grazie ad essa può guardare tranquillamente al futuro; è, al contrario, un *fai da te* individualista e miniaturizzato, arrogante e discreto al tempo stesso, lucidissimo e inesorabile, che non ammette (né trova attorno a sé) alternative e che non lascia speranze.

La recitazione di Dustin Hoffman ricalca quella caricatura del laidume e della bassezza già sperimentata in *Un uomo da marciapiedi*, si avvale di tutti i tremolii e tentennamenti della testa, delle mani e del tronco che sono ormai, dopo l'Actor's Studio e *Rain Man*, la sua maniera e che gli americani come Brian Lowry riassumono nella felicissima onomatopea *mumbling*. Frears lo lascia fare o comunque si arrende di fronte a questa esuberanza solo apparentemente discreta: in fin dei conti essa è funzionale alla messa in scena di uno stereotipo, di un uomo-massa il cui requisito fondamentale è la riconoscibilità, connotata almeno a tratti di qualche punta di ironica rivendicazione. Assai più misurato è Andy Garcia, che gioca tutto il suo personaggio sullo sguardo e sulla capacità di esprimere un nuovo modo di vita, ai limiti della beatificazione, senza peraltro cancellare il vecchio; anche quando si illuminano di bontà, i suoi occhi ci impediscono di dimenticare l'imbroglione che sta dietro alle sue azioni. Una *performance* davvero ammirevole, per discrezione, stile ed efficacia - che, quasi senza volere, ci fa costantemente balenare davanti agli occhi i ritratti, a volte anche troppo spietati, dei moltissimi cittadini medi che si improvvisano predicatori con la stessa disinvoltura con cui, narrano le leggende, un venditore di giornali può arrivare alla Casa Bianca: pensiamo al Broderick Crawford di *Tutti gli uomini del re*, all'Andy Griffith di *Un volto nella folla*, al Peter Finch di *Quinto potere*, fino a quelle involontarie caricature che sono i nostri

Celentano e Sgarbi - e a parte gli eroi di Capra, il cui inserimento negli ingranaggi del potere e della comunicazione ha sempre qualcosa di inevitabile e naturale.

L'America crede fortemente (o comunque la ripete come se ci credesse) in questa *religione della chance*, già messa in ridicolo dal giardiniere di *Oltre il giardino*: quella per cui a chiunque sarebbe possibile cambiare il mondo (o almeno la propria vita) in un attimo - per cui i buoni sentimenti, l'appello alla costituzione, l'onestà e la solidarietà sarebbero possibilità concrete e non illusioni e utopie. Ma, soprattutto negli ultimi tempi, circola sempre più insistente la voce per cui in un attimo si può perdere tutto, con la stessa facilità con cui lo si è ottenuto. E così troviamo barboni che diventano improvvisamente ricchi e ricchi che diventano improvvisamente poveri: pensiamo a *Una poltrona per due*, a *Oggi ho incontrato un miliardario* e più indietro al già ricordato *I dimenticati*. La caduta è il destino anche di Bernie, che non può usufruire della prima faccia dello sconvolgimento, ma è immediatamente condannato alla seconda. Questa incredibile (ma anche gratuita, assurda) facilità con cui le cose vanno e vengono è una delle regole fondanti della commedia (l'equivoco che nasce dal gesto più innocente e che il gesto più innocente e casuale può in ogni momento rivelare) - ma è anche la regolincubo del capitalismo. Genera speranze e insicurezza. Il mondo possibile della commedia (e quello reale del capitalismo) è sempre un mondo senza certezze (6).

Cool World, Cool Comedy

Qualcuno (Terence Rafferty, «The New Yorker», 5.10.1992) ha accusato Frears di freddezza, di cercare, attraverso una pletora di idee, solo il piacere arido dello spettatore. Niente da dire sulla pletora di idee - che è in realtà pletora di citazioni, nel senso più post-moderno del termine. Ma qualche precisazione sulla freddezza è necessaria.

Nessun dubbio che Frears sia sostanzialmente *freddo*: non tanto per quella operazione diligente, ma un po' impacciata e di maniera che è *Le amicizie pericolose*, in cui paga lo scotto dell'avvicinamento a un mondo produttivo come quello americano (7) - ma soprattutto per la glacialità con cui riesce a dar vita ai personaggi thompsoniani di *Rischiose abitudini*, i cui eccessi narrativi possono diventare accettabili solo se smorzati da uno sguardo impietoso. E infine per l'assenza di



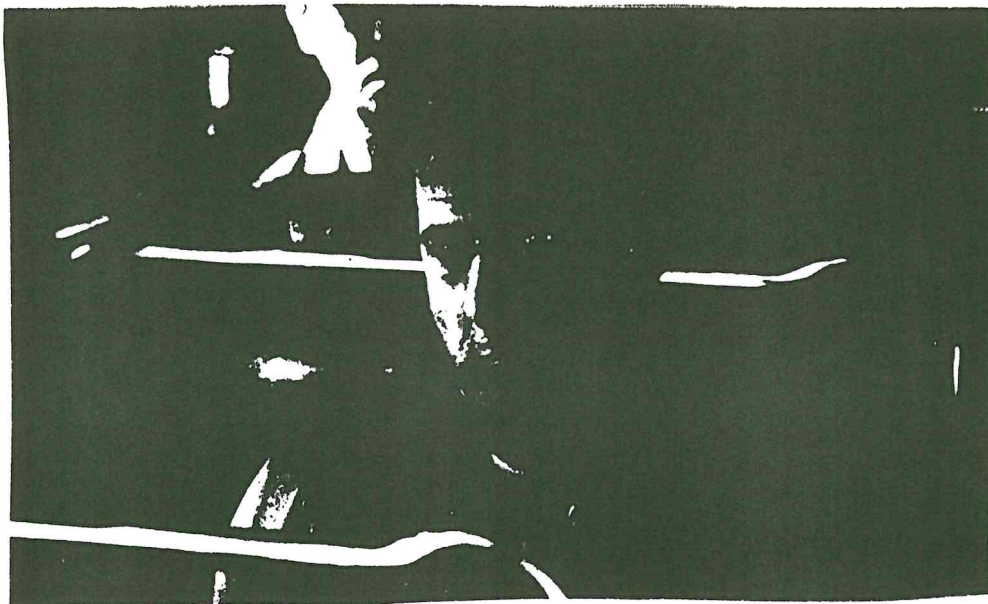
scandalosità che caratterizza *Eroe per caso*: Frears non insiste nemmeno per un momento nel sottolineare l'eventuale turpitudine dei suoi personaggi, non li (e non ci) aggredisce col facile e patetico moralismo dei nostri tempi: li lascia crescere davanti ai nostri occhi, lascia che enuncino a tutto tondo (o che rivelino con esplicita discrezione) la loro a-moralità, come se fosse la cosa più naturale del mondo.

Ma nessun dubbio, anche, sul fatto che la commedia, come il comico, debba per sua natura essere *fredda*; che nasca da un distacco a tratti crudele; che mostri, con ontologica ambiguità, la nostra rassomiglianza con l'eroe e la distanza dello

sguardo; che, raccontando l'integrazione di un eroe nella società, la riveli come una sconfitta narrativa (dell'eroe) e come una vittoria ideologica (della società in cui in qualche modo riconosciamo il nostro mondo), senza soluzioni di continuità.

(6) Potrà sembrare anacronistico e *démodé*, agli inizi degli anni '90, rispolverare questi discorsi sul capitalismo, che peraltro né Frears né i suoi collaboratori usano mai: ciò non toglie che *Eroe per caso* sia anche, marginalmente ma non tanto, una riflessione sulla strana vittoria che esso avrebbe conseguito.

(7) Ancora secondo N. Saada, la «dicotomia fra Bernie e Bubber è anche una metafora della schizofrenia che coglie la maggior parte dei cineasti europei al loro arrivo a Hollywood: il valzer lento fra la tentazione del guadagno e l'integrità artistica».



da
CINEMA SESSANTA

n° 2/3

MARZO - GIUGNO 1993

pag. 93

Eroe per forza
di Stephen Frears

La colonia dei cineasti inglesi non smette di raccogliere allori a Hollywood e il nome di Frears è fra i più onorati e rispettabili. Quel che più brilla in *Eroe per forza* non è la denuncia della capacità manipolatrice insita nei mass media, non è la rivelazione della mancanza di

scrupoli che nutre gli apparati e il sistema delle informazioni negli Stati Uniti e altrove. Queste sono magagne ripetutamente e coraggiosamente spiatellate dal cinema americano. La lucentezza di *Eroe per forza* viene da una sceneggiatura magistrale, che ricorda la sapienza costruttiva e l'estrosità di maestri come Riskin, Hecht, I.L. Diamond. Ma il sapore, tra il disincanto e l'asprigno, lo assicura la riflessione sull'involontarietà dell'eroismo, sulla paradossalità delle circostanze. Nel film sono a fronte, in una insanabile antinomia, il bisogno di miti, illusioni e inganni, che si annida nella collettività, e la nuda verità della vita (*m.a.*).

da
CINEMA NUOVO

ANNO 42° - NUMERO 3

MAGGIO - GIUGNO 1993

pagg. 43-45

Eroe per caso

Titolo originale: *Hero*; regia: Stephen Frears; soggetto: Laura Zinski, Alvin Sargent, David Webb Peoples; sceneggiatura: David Webb Peoples; fotografia: Oliver Stapleton; scenografia: Dennis Gassner; costumi: Richard Hornung; musica: George Fenton; effetti speciali: Art Brewner; montaggio: Mick Audsley; interpreti: Dustin Hoffman (Bernie Laplante), Geena Davis (Gale Gayley), Andy Garcia (John Bubber), Joan Cusack (Evelyn), Kevin J. O'Conner (Chucky), Stephen Tobolowsky (Wallace), Tom Arnot (Chick), Cristian Clemenson (Conklin), Susie Cusack (Donna O'Day), Cady Huffman (Leslie), James Madio (Joey); produzione: Columbia Pictures-Zinskin (Usa 1992); distribuzione: Columbia Tristar Films Italia.

Una fiaba sul fatto che per molta gente il mondo è una fiaba. Una satira sulla solidarietà, magica parola-totem di questa fine di millennio. Un pezzo di critica degno del miglior periodico di analisi sociale. Un pamphlet contro il sistema dell'informazione e i media. Un livello polemico nel quale filosofia e garbo, ferocia e irriverenza vanno a braccetto. Quale di queste alternative? È davvero necessario, poi, sceglierne una? Non saprei. Probabilmente no. *Eroe per caso* rinuncia al protagonista centrale come pure all'idea centrale. Se fosse una figura geometrica avrebbe l'aspetto di un poligono, di un trapezio - di sicuro non quello di una sfera. Giacché il cerchio è nei secoli l'immagine della verità: la "ben rotonda verità" diceva Parmenide; lo ripetevano ancora poco tempo fa alcuni: che altro significa il *tout se tient*? E sempre rotonda è la cipolla della quale si serve Gale per spiegare il lavoro del giornalista, che insegue e non trova la verità. Invece no. Stephen Frears piuttosto sta dalla parte di coloro che ritengono che la verità stia nei labirinti, che possa essere espressa solo da strutture complesse e che sopra tutto sia sempre dietro l'angolo.

Ma non è finita: chi ci assicura che la verità poi esista realmente? "La verità non esiste... esistono invece le stronzate... uno strato di stronzate sopra l'altro", così uno dei protagonisti del film, Bernie LaPlante, filosofo da marciapiedi (un Dustin Hoffman in forma discreta). Si può essere più scettici? Tuttavia aggiunge l'autore di *Rischiose abitudini* c'è un processo "vero": quello alla fine del quale

una realtà *diviene* vera. Non lo è all'inizio, lo diventa alla fine. È possibile chiamare tale processo "inveramento". Che può anche far rima con fideismo e ingenuità. Ecco ciò che filma questo Frears americano: la licenza poetica grazie alla quale inveramento e ingenuità finiscono con il medesimo suono, creando assonanze paradossali e, almeno in parte, inattese. Ma come in poesia anche nel cinema esistono vari tipi di licenze. Ci sono quelle facili facili, quelle ovvie e scontate, quelle passate nell'uso e perciò non più avvertite come tali. A quest'ultima categoria appartiene la licenza poetica narrata da *Eroe per caso*.

"È scritto lì!" "L'hanno detto in tv!" - in quanti ci ricordiamo oggi che la voce dei media non è la *vox Dei*, ma è stata inventata nel XX secolo per la buona pace dei più? Eppure il dubbio non è propriamente nuovo: "Facciamo per prima cosa un giornalista. Così saprò tutto. Indovinerò il sovrappiù. E inventerò il resto". (G. Apollinaire, *Le mammelle di Tiresia*).

Saprò tutto: lo scopo di un buon giornalista non è quello di scoprire la verità? Indovinerò il sovrappiù: certo non tutto è possibile raggiungere... E inventerò il resto: lo sanno tutti. Talvolta la realtà supera la fantasia, ma nella maggioranza dei casi... Così se un balordo "commette" un atto di eroismo, eccola la notizia. Se poi il balordo viene scambiato per un altro, ecco il sovrappiù. Infine se John Bubber, il finto eroe, lancia messaggi televisivi ritenuti importanti e fa delirare di emozione il suo pubblico, ecco il resto.

Ma fin qui siamo sul terreno verde dell'ingenuità, confinante con quello più giallognolo del cinismo. Per arrivare al campo dell'inveramento bisogna fare qualche passo più in là: entrare nella favola e uscirne con un sorriso amaro. Nota importante: il misconosciuto Bernie, portavoce di una morale rinunciataria in fondo e tristissima (ricordati, dice al figlio: occorre sempre "volare basso") alla fine del film accetta di ripetere il gioco dell'eroe, entrando nella gabbia dei leoni per salvare una bambina. Eppure un gesto generoso era "contrario alla sua religione". Bernie è privo di scrupoli: ha rubato perfino dal portafogli del suo avvocato...

Il fatto è che durante la sua avventura non ha sentito dire che frasi del tipo "tutti possiamo essere eroi"; "tutti abbiamo paura" e via di questo passo. Tutti abbiamo delle possibilità, sogno americano d'altri tempi. Ma dove Bernie ha ascoltato queste perle di saggezza?

Le ha sentite da una fonte autorevole: Channel Four, la televisione dove lavora Gale. La televisione può inventare dal nulla qualsiasi fatto, emanciparlo dal principio di realtà e diffonderlo come un distributore di essenze e di impressioni. Quale meraviglia se la magia ha potuto agire anche su una scorza dura come quella di Bernie?

Il cinico Bernie diviene l'eroe Bernie.

Inveramento, si diceva...

Non propaganda: inveramento. LaPlante cambia davvero. Si trasforma come un tempo era toccato al brutto anatroccolo.

Favola, cioè parabola ed *exemplum*. Poiché una prospettiva etica non manca. Fra le pieghe cos'altro possiamo intravedere? Anzi tutto la società americana. Altra licenza poetica: "eroe" rima con "eroina", la polvere bianca che alcuni si iniettano nelle vene. Discorso vecchio, si dirà. Discorso inutile? Affidarsi può voler dire rinunciare. Se il popolo americano ha un cos'forte bisogno di eroi dalle qualità eccezionali... Se nello stesso tempo rimpiange l'ipotesi che esistano "esseri umani" (di Gale, la giornalista, vien detto: "pensa di essere una persona ma è solo una cronista")... beh qualcosa vorrà pur dire. Ipocrisia dei buoni sentimenti, retorico perbenismo intellettuale, mancanza di audacia e tendenza alla mistificazione (i valori della solidarietà accoppiati all'etica mercantile): ecco quel che l'inglese Frears immagina nella libera e brava America. Oppure: spregiudicatezza, cinismo sfrontato. Si ricordino le preoccupazioni di Bernie nei confronti di suo figlio: "sono il suo cazzo di modello comportamentale", dice ad un certo punto per salvarsi dalla galera. (Del resto è tipica di Frears questa attenzione per disvelare nei comportamenti e nelle scelte le vere ragioni dell'individuo. E di rado sono motivi nobili o elevati).

Nessuno si stupisca se la libera America non ha apprezzato il suo film...

Che se non è la sua opera migliore, è tuttavia quella più "americana" e tien conto del cinema Usa degli anni Quaranta, firmato ad esempio da Frank Capra.

Colori accesi, squillanti; inquadrature che si succedono con ritmo veloce o addirittura frenetico; dialoghi snelli ed immediati; tensione narrativa: ci sono proprio tutti gli elementi della tradizionale commedia. I grandi alberghi come i senzatetto; le limousine e gli ambienti squallidi dai muri scrostati; il tripudio della folla, le piccole emozioni e le sottili

sfumature dei gesti e degli sguardi. Ma l'atteggiamento di Frears nei confronti del codice "commedia" è ancora una volta improntato alla parodia. Mentre Bernie e John sono isolati, lontani dai microfoni, in bilico sul comicità, stipulando un contratto d'associazione all'inganno (e quindi alla truffa sociale), salta fuori un immancabile "esperto di lettura dalle labbra" che assicura: i due stanno discutendo di religione.

Maurizio Regosa

Se c'era qualcosa che Bernie LaPlante non conosceva neppure per sbaglio era la fortuna. Un matrimonio fallito, un figlio quasi dimenticato, una miriade di "lavoretti", che gli hanno fruttato solo una casa piena di oggetti inutili, e adesso la prigione per un misero, quasi ridicolo furto di latte di vacca...

Se c'era qualcosa che Gale Gayley conosceva bene era l'animo umano: i suoi occhi penetranti e il suo microfono indagatore l'avevano portata a comprendere meglio di qualsiasi altro reporter televisivo quel groviglio di dolore e speranza che anima allo stesso modo la vita dei ricchi e dei poveri...

Se c'era una cosa che John Bubber credeva di conoscere era... se stesso. La strada gli aveva insegnato mille modi per ingannare il prossimo facendo leva sull'ingenuità degli altri e sulla propria scaltrezza. Vagabondo, sí, ma sempre pronto a cogliere l'occasione che poteva risolvergli la vita una volta per tutte.

Poi arrivò la scarpa. Intendiamoci: non una scarpa qualsiasi, ma un bel mocassino di vera pelle che appartiene senza dubbio all'eroe, all'uomo che ha salvato cinquanta persone da un pauroso incidente aereo. Un eroe che Gale Gayley, coinvolta in prima persona nell'incidente, deve trovare a tutti i costi se vuole fare lo scoop del secolo. Niente di più facile, soprattutto se «l'angelo del volo 104» sembra proprio essere quell'uomo tartassato dalla vita ma coraggioso, affascinante e carismatico che corrisponde al nome di John Bubber. *Sembra...* Perché il vero eroe è un altro e si nasconde sotto il pavidò, bugiardo, mediocre e sfortunato Bernie LaPlante...

Questa la parte essenziale della quarta di copertina di *HerolEroe per caso*, romanzo di Leonore Fleischer, basato sulla sceneggiatura

del film di Stephen Frears scritta da David Webb Peoples, su soggetto di Laura Ziskin, Alvin Sargent e David Webb Peoples (trad.it. di Simona Ferrari, Milano, Longanesi e C. 1992, pp. 224), che poi si conclude con una indicazione di merito ed evocativa della morale dell'opera cinematografica:

Sul filo di una storia che diventa ed emoziona, commuove e stupisce, nonché di tre personaggi indimenticabili, *Eroe per caso* delinea un quadro fedele della nostra epoca ipnotizzata dalla travolgente invasione dei mass media e della imprevedibile ma esaltante capacità dell'animo umano di rigenerarsi in un unico - e a volte folle - gesto di speranza.

Ma perché non fare entrare, nel riassunto, il dato essenziale che si ritrova ampiamente sviluppato alle pp. 128 sgg. e 150 sgg. del racconto, e concernente i precedenti "eroici" (nella guerra del Viet Nam) di John Bubber? Perché non mettere in evidenza, in qualche modo, che il "grande film prodotto dalla Columbia Pictures con Dustin Hoffman, Geena Davis e Andy Garcia", di cui si dice pubblicitariamente sulla copertina del "romanzo" (volume 392 della collana "La Gaja Scienza"), intanto è effettivamente un'opera importante, in quanto è all'origine di un'operazione culturale molto complessa di cui il testo scritto, romanzato, non è che un aspetto? Non è forse il cinema, *questo* cinema di Frears, appena appena evocato nella marginalissima riproduzione dei titoli di testa (sulla già menzionata quarta di copertina), ma ovviamente presente nei volti degli attori principali che «fanno» la pubblicità del volume (sulla copertina a colori), a dirci invece che il lavoro del regista cinematografico può avere ancora una sua specificità comunicativa, espressiva, critica?

Proprio per questo il risultato cinematografico in questione, se pure dà luogo ad altre fruttuose esperienze intellettuali di tipo divulgativo, pedagogico, non si confonde con esse. Il linguaggio di Frears è un'altra cosa, segna un passo avanti nella storia della *querelle* televisione *contra* cinema. L'intervento sulla realtà è tanto immediato quanto forte; e la stessa ottima recitazione del trio Hoffman/Davis/Garcia (ma anche gli altri sono bravi), risulta decisamente parte viva, vivissima del procedere della regia. C'è insomma un disegno, un progetto, un proposito (mediato) di educazione (indiretta) al cinema-cinema; e la prospettiva, in cui l'operazione di Frears storicamente si situa, è quella stessa che a suo

(segue da CINEMA NUOVO)

tempo era possibile intravedere nei temi, nei «fatti» del cinema americano tradizionalmente migliore (cfr. per esemplificare, sull'Elia Kazan piú volte chiamato in causa dalla critica per *Eroe per caso*, G. Aristarco, "La folla e lo scandalo dell'anima", in *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*. Introduzione di György Lukács, Milano, Feltrinelli 1965, pp. 193-212). E la pedagogia, che c'entra? «I film che pongono problemi vivaci e attuali, che si guardano con agitazione, sono forse piú numerosi di quanto non sembri. Tuttavia essi [...] non si inseriscono in un contesto "educativo" (che non vuol dire edificante), non costituiscono insieme scuola, polemica e maturità espressiva, non strappano insomma incondizionati consensi a una vigile sensibilità» (*ibidem*). A proposito del contesto, d'altra parte, le cose fin qui dette e rilette non sollecitano un aggancio con un film stimolante, e a vario titolo nello stesso ordine di idee, come *Ricomincio da capo* di Harold Ramis?

n.s.d.c.

da
SEGNO CINEMA

n° 60

MARZO- APRILE '93

fagg. 42-43

Eroe per caso
(Hero)

Regia: Stephen Frears
Orig.: U.S.A., 1992

Sogg.: Laura Ziskin, Alvin Sargent, David Webb Peoples. **Scenegg.:** David Webb Peoples. **Fotogr.:** Oliver Stapleton. **Musica:** George Fenton Mont.: Mick Audsley. **Scenogr.:** Dennis Gassner. **Costumi:** Richard Hornung. **Suono:** Jerry Ross. **Interpr.:** Dustin Hoffman (Bernie Laplante), Geena Davis (Gale Gayley), Andy Garcia (John Bubber), Joan Cusack (Evelyn), Kevin J. O'Connor (Chucky), Maury Chaykin (Winston), Stephen Tobolowsky (Wallace), Christian Clemenson (Conklin), Tom Arnold (Chick), Chevy Chase. **Prod.:** Laura Ziskin, per L. Ziskin prod. **Distr.:** COLUMBIA. **Durata:** 116 min.

Bernie LaPlante, «fallito» di professione, salva (controvoglia) la vita ad alcuni passeggeri di un aereo di linea precipitato a Chicago durante una notte di tempesta. Uno di loro è la giornalista televisiva Gale Gayley, che riconosce l'eroe - grazie a una scarpa abbandonata sul luogo del disastro - non in LaPlante, bensì del «barbone» John Bubber, nuova superstar dei buoni sentimenti; e se ne innamora. Gale finirà per identificare il vero autore del «nobile» gesto, ma per l'opinione pubblica Bubber è ormai l'«angelo del volo 104» e sarà condannato a rimanere tale, mentre LaPlante voleva soltanto il milione di dollari messo in palio per scoprire l'identità del benefattore.

Da tempo alla ricerca di legittimità d'autore sul terreno della produzione commerciale, il britannico Stephen Frears era forse pronto ad accogliere la sventagliata di imbarazzanti paragoni con i «classici» americani che lo attendeva all'uscita di *Hero* (ribattezzato *Accidental Hero* sul mercato europeo dopo i deludenti incassi negli Stati Uniti). Alla prova dei fatti, più che di sventagliata si è trattato di un vero e proprio bombardamento: guarda guarda, l'ex-beautiful *Laundrette* che si mette a fare il verso a Preston Sturges; ci risiamo, quando è a corto di idee Hollywood va a ripescare Frank Capra; ritorno al cinema del New Deal?, e così via. Nessuna recensione «importante» ha saputo tenersi alla larga da queste facili citazioni, del tutto fuori luogo per ciò che riguarda Capra - regista della fiducia nei valori indivi-

duali e nel trionfo di onestà e giustizia, come dicono le enciclopedie a dispense - ma fuorviante anche per ciò che riguarda Sturges, che prende a schiaffi l'establishment sociale assolvendolo subito dopo, più o meno come certi genitori mettono in castigo il bambino e poi - nella certezza che egli abbia imparato la lezione - gli offrono una caramella per consolarlo.

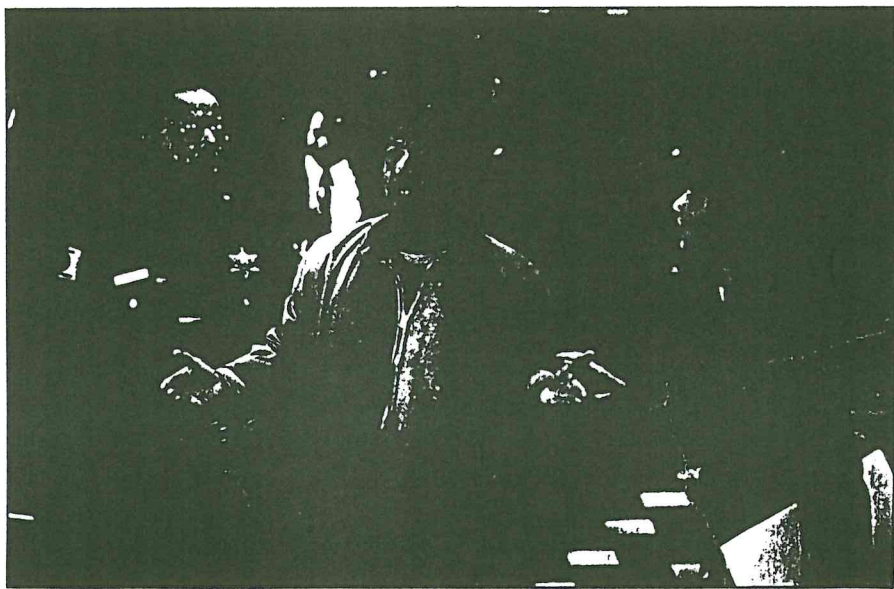
Non ho visto il *pressbook* del film, ma se l'equivoco è dovuto a un eccesso di zelo citazionista da parte dell'ufficio pubblicità della Columbia, tanto peggio per chi l'ha bevuta. Il modello che raccoglie il maggior numero di citazioni, senz'altro a causa dei titoli paralleli e di alcune superficiali affinità nella trama, è per *Hail the Conquering Hero* (1944): perseguitato dall'immagine del padre eroe nella prima Guerra Mondiale, Eddie Bracken finge di trovarsi sotto le armi benché i Marines lo abbiano scartato; al paese natale lo trattano con tutti gli onori, e la successiva scoperta della verità non riesce a soffocare nella vergogna e nel risentimento una così luminosa illusione. Se la somiglianza con *Hero* è ridotta a questo, chi l'ha propagandata dovrebbe andare a rivedere Sturges e rendendosi conto di averla sparata grossa. Per quanto dolceamaro, il finale di *Hail the Conquering Hero* è di un conciliante ottimismo che non sarebbe spiaciuto a John Ford: anche i mascalzoni fanno parte della brava gente, e la brava gente è sempre pronta a capire e perdonare. C'è qualcuno che perdona sul serio in *Hero*? La moglie di Bernie LaPlante appare umiliata piuttosto che felice, la reporter che tramite la propria esperienza personale ha dato vita a un «mostro» dell'informazione ha imparato che il destino è cinico e baro, ma non per questo sposerà Bernie.

Citazione per citazione, sarebbe stato meglio prendersela con uno come Billy Wilder - rispetto al quale, in fatto di cinismo, Preston Sturges sembra Biancaneve - e riesumare ad esempio *Ace in the Hole* / *The Big Carnival* (L'asso nella manica, 1951), dove una catastrofe mineraria innesca l'isterismo dei *mass-media* e il cattivo rimane cattivo fino all'ultimo. Oppure, anziché fare

nomi, si poteva prendere in blocco la commedia americana degli anni Trenta e divertirsi a scegliere i momenti di *Hero* che la imitano sul serio (ne rammento solo uno, lampante e perciò stonato, durante lo straordinario *tour de force* tecnico - dieci piani di un albergo «ricostruiti» in studio - nella sequenza finale al Drake Hotel: il vortice di giornali in sovrapposizione sui volti della gente che guarda in alto verso Andy Garcia e Dustin Hoffman. Primi piani a forte angolazione, così sfacciatamente *retro* che è impossibile non pensare a una strizzatina d'occhio mal riuscita).

Meglio ancora sarebbe stato togliersi gli occhiali del *cinéphile*, e identificare la linea di continuità che lega la figura centrale di *Hero* al protagonista di *Dangerous Liaisons* (un *tombeur de femmes* il cui motto, «it's beyond my control», sarebbe stato bene in bocca a Bernie LaPlante) e alla trinità delinquenziale di *The Grifters* (1990), tutti eroi della dissimulazione elevata a tragedia del carattere. Non v'è perciò deviazione di percorso rispetto al recente passato di Frears: da «indipendente» e da «integrato», il suo gelido pessimismo non si è piegato al compromesso. C'è semmai da chiedersi quante saranno le varianti sul tema di questa filosofia della negazione, quanti «generi» saranno manipolati senza che l'intuizione finisca con il ridursi a sistema.

Al di là della sua parziale riuscita, *Hero* è importante per tutt'altra ragione. Se davvero occorre spingere a fondo la prospettiva dell'«autorialità», meglio puntare i riflettori su una figura rimasta fino a questo momento nell'ombra, quel David Webb Peoples dal quale Clint Eastwood acquistò nel 1983 da Francis Ford Coppola i diritti per la sceneggiatura di *Unforgiven*. Le scarse notizie biografiche sul suo conto fanno intravedere un profilo degno - questa volta sì - di William Wellman e Howard Hawks, cioè di gente arrivata al cinema apparentemente per caso: figlio di un geologo della Wesleyan University, infanzia trascorsa ben lontano dal vento culturale delle metropoli (Middletown, Connecticut), qualche



anno di scuola nelle Filippine con il padre inviato per una spedizione scientifica, diploma in letteratura inglese nel 1962, assistente al montaggio di attualità e documentari a Berkeley. Mentre cerca un lavoro fisso, Peoples scrive sceneggiature che nessuno legge; fra queste c'è «The Cut-Whore Killings» (1976), primo titolo di ciò che diventerà *Unforgiven*. Così fino al volgere degli anni Settanta, quando un soggetto dal titolo «My Dog's on Fire» – commedia dell'ambiente *punk rock* – attira l'attenzione di Tony «Top Gun» Scott, che non ne fa nulla ma ne parla al fratello Ridley.

Blade Runner, uscirà nel 1982, con il nome di Peoples sui titoli di testa. «Quel che c'è di buono [nella sceneggiatura] è opera di Hampton Fincher», dice lui, ma come non vedere nell'androide Rutger Hauer – col senno di poi, certo – un personaggio di sintesi fra lo «spietato» Clint Eastwood di *Unforgiven* e il buono a nulla di Dustin Hoffman in *Hero*? Tutti condannati ad essere quel che non vogliono, tutti ribelli (perdenti) che si rifiutano di conformarsi alle identità forgiate per loro dalla Storia. Replicanti che cercano una memoria, fuorilegge che non riescono a disfarsene, gente fallita che vuole conservarla anche quando la fortuna ne mette a disposizione una migliore. E allora? Allora vorrei dare un'occhiata all'unica regia di Peoples, *The Blood of Heroes* (1990), sanguinoso *action movie* post-nucleare di cui nessuno ha parlato se non per dirne male (più o meno come accadde a James Cameron nel 1981 con *Piranha II: The Spawning*), e vedere se è davvero così brutto come dicono. È improbabile che si tratti di un capolavoro negletto, e i timidi aggettivi di apprezzamento da parte della rivista «Cinefantastique» – ammalata di parzialità per tutto ciò che è *splatter* – non fanno testo, ma forse c'è da attendersi qualcosa di buono dalla presenza di Rutger Hauer e – perché no? – dall'ulteriore «hero» nel titolo.

In altre circostanze sarebbe legittimo sospettare che una simile argomentazione sia poco più che un atto di volontà, una di quelle utopie interpretative per le quali *tutte* le carriere si rivelano dotate di uno scopo, in base a quella ricerca del «progetto» che finisce per mettere sullo stesso piano le intenzioni di Allan Dwan e di Stanley Kubrick. Che cosa sono, in fondo, tre film la cui somiglianza (per quanto affascinante) è ridotta a un'idea? Il prossimo film di Peoples, adattamento da *La Jetée* (1964) – un «classico» della *nouvelle vague* – accredita l'ipotesi del «progetto». Nel cortometraggio di Chris Marker si parla di un uomo perseguitato dal ricordo infantile di un omicidio; scoppia la Terza Guerra Mondiale, e un esperimento scientifico sul cervello del protagonista sopravvissuto alla catastrofe atomica gli rivela che la memoria di quell'uccisione è in effetti l'immagine della propria morte. Se è questa la storia che sarà raccontata, la linea tracciata a partire da *Blade Runner* attraversa *Unforgiven* per congiungersi all'*horror* futuribile di *The Blood of Heroes*. *Hero* non è che una tappa dell'itinerario; Stephen Frears

ne è il portavoce; David Webb Peoples il *primus motor*. È lui il vero «eroe» del film. (Paolo Cherchi Usai)

(segue da
SEGNO CINEMA 60)

Eroe per caso *** (*Accident al Hero*, Usa 1992, col. 118') Stephen Frears. Con Dustin Hoffman, Geena Davis, Andy Garcia, Joan Cusack, Kevin O. Connor, Stephen Tobolowsky, Maury Chaykin. ♦ Un imbroglioncello che teorizza l'egoismo, Bernie Laplante (Hoffman), si trova suo malgrado a salvare i passeggeri di un aereo precipitato. Tra i sopravvissuti c'è la giornalista televisiva Gale Gayley (Davis) che crede di identificare il suo salvatore in un barbone, John Bubber (Garcia), e ne fa un eroe nazionale, «l'angelo del volo 104». Alla fine la verità verrà ristabilita, ma Bernie si preoccuperà più dei possibili vantaggi economici che degli onori popolari. Acido ritratto dell'egoismo interessato su cui si regge la società statunitense, il primo film che Frears dirige per una major hollywoodiana (sceneggiato da David Webb Peoples) comincia come una commedia di Preston Sturges ma ogni tanto scivola verso un sentimentalismo un po' troppo alla Capra. Al centro, lo strapotere della televisione, capace di imporre la propria visione della realtà e di costruire eroi non coi fatti ma con la forza della telegenicità. Comunque, nonostante un finale un po' artificioso anche se ricco di sottile ironia, il film non perde mai il distaccato sarcasmo con cui sa raccontare un mondo che si regge solo sulle truffe e gli inganni. Non accreditato nei titoli, Chavy Chase interpreta l'esagitato e macchiettistico direttore della rete televisiva.

da

DIZIONARIO DEI FILM

a cura di

PAOLO MEREGHETTI

(3ª ediz. 1993)

BALDIANI e CASTOLDI

pagg. 383-84

SERPICO

REGIA DI

SIDNEY LUMET

U.S.A. 1973

Serpico ** (*Serpico*, Usa 1973, col, 129')
Sidney Lumet. Con Al Pacino, John Randolph,
Jack Kehoe, Barbara Eda-Young, Tony Roberts,
M. Emmet Walsh, F. Murray Abraham. ♦ Un po-
liziotto anticonformista e onesto (Pacino), sco-
perta la corruzione di alcuni colleghi, porta a fon-
do le sue accuse: dovrà rinunciare al lavoro, alla
sua donna e alla sicurezza. Tratto dal romanzo di
Peter Maas che prende spunto da fatti reali, il film
di Lumet non risolve le contraddizioni del perso-
naggio (maleducato come l'ispettore Giraldi di
Tomas Milian, ma onesto come Gary Cooper), né
spiega che cosa lo spinga a diventare un martire.
Nell'America post-Watergate fece il suo effetto,
oggi molto meno. La colonna sonora è di Mikis
Theodorakis.

da

DIZIONARIO DEI FILM

a cura di

PAOLO MEREGHETTI

(3^e ediz. 1993)

BALDINI e CASTOLDI

pag. 1072

**SERPICO (Serpico, 1974) di Sidney Lumet, con Al Pacino, Tony Roberts,
Cornelia Sharp, Barbara Eda-Young.**

Nel clima sfiduciato dello scandalo Watergate e dopo la caduta del vicepresidente Spiro Agnew sorpreso con le mani nel sacco, non c'è da stupirsi che il pubblico americano accorra a vedere *Serpico*, racconto-documento sulla corruzione dei poliziotti di New York City tratto dal libro di Peter Maas (edito in Italia da Rizzoli). La morale del film è che a Manhattan e dintorni tutto funziona a bustarelle, e peggio per chi non ci sta: « Chi si fida di un poliziotto che rifiuta le buste? » si chiede un personaggio. Quello che respinge i bigliettoni è l'oriundo italiano Frank Serpico, figlio di un calzolaio: un tipo strano che da una parte ha sempre sognato di far carriera nella polizia, dall'altra coltiva un debole per i capelli lunghi, gli abbigliamenti eccentrici e la vita da hippie. È una contraddizione psicologica che il film non risolve in maniera convincente, nonostante l'appassionata mediazione di Al Pacino, candidato all'Oscar. Perché il protagonista ci tenga tanto a far un mestiere così ingrato, in mezzo a colleghi indegni, e perché non se ne vada dalla polizia appena capito che aria tira, non si spiega proprio. Tanto più che la vicenda lascia intravedere un contesto mafioso pressoché inattaccabile, fondato su complicità a livelli altissimi: a che cosa potrà portare la denuncia del povero Serpico più che all'incriminazione di qualche pesce piccolo? Del resto come sia finita veramente la storia, dopo il misterioso ferimento di Serpico nell'estate del '72 e le sue dimissioni dal servizio, è ancora da vedere: Sidney Lumet ci lascia con questa curiosità alla fine di un lungo film monotono, ripetitivo e povero di sorprese spettacolari. [1974]

da

TULLIO KEZICH

IL MILLEFILM

DIECI ANNI AL CINEMA

1967 / 1977

OSCAR MONDADORI

pagg. 584-585

SERPICO

di Sidney Lumet

Fedeli al principio che le contraddizioni della società in cui viviamo vanno esaminate preferibilmente nell'ottica del dramma individuale che quello sociale rispecchia ma anche travolge, i cinematografi americani ci propongono **Serpico**, cogitato con l'accanita furberia del nostro De Laurentiis, al servizio di un attore straordinario come Al Pacino.

Dal punto di vista « commerciale » (un termine superato, ma ogni tanto insostituibile) il ragionamento non fa una grinza: **esasperato** ormai il filone del **Padrino** (si veda anche il recente **Boss è morto** di Fleischer), facciamo vedere che la corruzione esiste dappertutto e che, se la malavita ha avuto tanto gioco, il merito non è tutto suo, ma larga parte lo si deva alla tacita e pacifica connivenza delle forze di polizia.

Assistiamo così all'ascesa e alla caduta (ma le anime belle sono tutte dalla sua parte) del giovane tenente Frank Serpico, di origine italiana, neofita di un dipartimento periferico della polizia di New York. Lui, che della giustizia e della società ha una visione « ideologica », si trova a dover combattere contro chi, di questi problemi, ha invece una visione « pratica ». Si accorge in fretta che la rete dei compromessi e della corru-

zione non ha praticamente fine e si estende a vista d'occhio lungo le file dei poteri costituiti della città, coinvolgendo pesci piccoli e pesci grossi, coraggiosi e codardi, servi, schiavi e potenti.

Non è più neppure una corruzione perseguibile, perché è diventata regola di vita e costume di comportamento morale. Serpico, che ha in testa la Missione con la M maiuscola e si accattiva la simpatia degli ingenui che sono anche sfortunati, cerca di combattere la situazione come può ma, essendo solo o con amici ambigui e pronti al voltafaccia, non riesce a recuperare decenni di malcostume con la forza della sua coscienza: per quante denunce faccia, la situazione rimane immota; per quanto si rivolga ai giornali, il potere ristagna dove ha preso sede, anche con la menzogna e il sortilegio della più truce connivenza; per quanto una falsa inchiesta finga di indagare e colpire i rei, Serpico ha perso e finirà per procurarsi una bella pallottola in fronte.

Da allora emerge il senso della sua umana sopravvivenza di piccolo mortale; scampato per miracolo alla morte, pur non avendo conquistato il Graal, si ritira a Ginevra, in contemplazione. La Svizzera non è un paesaggio bucolico, ma le « georgiche » che Serpico scriverà, in odor di maturità, hanno evidentemente più di una dimensione.

E' fin troppo chiaro che l'operazione « globale » del film (non è un film la cui responsabilità vada ascritta solo al re-

ola

CINEFORUM 133

GIUGNO 1974

Jagg. 471-473

gista, è uno di quei classici prodotti « totali » dove ognuno concorre per quanto gli spetta allo scopo) è di tipo riformista: sappiamo cioè che il marcio alligna e ha radici profonde, ma non illudiamoci di travolgerlo con la forza della coscienza, come fa Serpico, che infatti non approda a nulla di concreto, se non a una profonda ferita, all'interno e all'esterno. Ma l'ideologia del film non propone neppure una alternativa, cioè come dobbiamo allora comportarci. Certamente non bisogna accettare il Male, ma neppure combatterlo con tanta acrimonia, perché otterremo l'effetto opposto a quello desiderato. E allora? Probabilmente se Serpico avesse accettato un « compromesso » e si fosse accontentato di fare qualche gradino invece che tutta la scalinata, avrebbe ottenuto qualcosa di più. E anche voi comportatevi di conseguenza, dice eloquente lo schermo, non vogliate tutto e subito, ma poco e dilazionato.

Ferma restando questa osservazione di fondo e l'ipotesi poco verace di un fenomeno sociale che non è mai combattuto da un singolo, ma da una classe o da una forza che rappresenta un intero strato della società, possiamo anche dire che **Serpico** è un film ben fatto e, nella misura che si vuole proporre e per il pubblico cui si vuole rivolgere, anche **coraggioso**. E' certamente più coraggioso del nostro maleodorante filone sulla polizia che indaga, ringrazia, incrimina etc.; è certa-

mente più coraggioso anche di certo cinema francese che si dilunga sull'argomento senza arrivare alle cause del fenomeno.

Probabilmente ciò è possibile perché il cinema americano ha sempre parlato della « corruzione » della polizia, anche se nel contesto di un altro stile e di un'altra tracotanza espressiva. Erano altri tempi, i film di serie B degli anni Cinquanta, distribuiti dalla **Republic Pictures** e dalla **R.K.O.**: ma erano, nei limiti, film di stretta denuncia.

In secondo luogo la grande valvola di sfogo della democrazia americana è quella di permettere qualunque tipo di denuncia, anche la più grave (vedi **Watergate** con derivazioni su Kissinger) nella più assoluta sicurezza che qualunque manifestazione del « pensiero » non potrà mai sconfiggere i meccanismi che regolano davvero l'apparato della comunità, che sono e rimangono quelli economici. Dite quello che volete, tanto la parola non ci turba. Il Dio Dollaro ci protegge.

All'attivo del film c'è spesso un'atmosfera credibile e non banale dell'ambiente degli uffici della polizia, con quei lunghi corridoi sporchi, con le cicche per terra e i muri segnati dai graffiti di una lunga storia, le scrivanie recalcitranti all'equilibrio e i campanelli che non funzionano a dovere. Nella rappresentazione di questo mondo nascosto alla maggioranza e nella descrizione dei suoi rapporti intersoggettivi (l'invidia, la grettezza, la calunnia)

(segue da
CINEFORUM
133)

Serpico raggiunge lo scopo della denuncia e dell'irritazione che si estende diretta al pubblico.

E, se le due intermittenze sentimentali del protagonista sono di lieve durata, Al Pacino, anche in quei frangenti si destreggia da grande attore. Pronto, come ha annunciato, a fare **l'Arturo Ui** di Brecht e di sicuro promesso ad ancora più meritevoli successi.

Maurizio Porro

Regia: Sidney Lumet - **Attori:** Al Pacino (Serpico), Tony Roberts (Blair), Cornelia Sharp (Leslie), Barbara Eda Young (Laurie), John Randolph (Sidney Green) - **Sceneggiatura:** Waldo Salt e Norman Wexler (dal libro omnimo di Peter Mass) - **Fotografia:** Arthur Ornitz - **Musiche:** Mikis Theodorakis.

TAXI DRIVER

REGIA DI

MARTIN SCORSESE

U.S.A. 1976

Taxi driver

di Martin Scorsese

S. e sc.: Paul Schrader; *f.* (Eastmancolor-Metrocolor); Michael Chapman; *scg.:* Charles Chuck Rosen; *cost.:* Ruth Morley; *mo.:* Tom Rolf e Melvin Shapiro; *mus.:* Bernard Hermann; *eff. spec.:* Tony Parmelee; *interp.:* Diahne Abbot (ragazza della concessione); Frank Adu (uomo nero arrabbiato); Gino Ardito (poliziotto); Carth Avery (amica di Iris); Peter Boyle (Wizard); Albert Brooks (Tom); Harry Cohn (tassinaro di Bellmore); Copper Cunningham (borsaiolo sul taxi); Robert De Niro (Travis Bickle); Brenda Dickson (corruttrice dell'Opera); Harry Fischler (spedizioniere); Jodie Foster (Iris); Nat Grant (aggressore); Leonard Harris (Charles Palantine); Richard Higgs (agente segreto); Beau Kayser (corrotto dell'Opera); Harvey Keitel (Sport); Vic Magnotta (fotografo del servizio segreto); Norman Matlock (Charlie T.); Robert Maroff (mafioso); Bill Minkin (assistente di Tom); Murray Moston (marcatempo di Iris); Harry Northup (Doughboy); Gene Palma (piazziista stradale); Carey Poe (addetto alla campagna elettorale); Steven Prince (Andy, piazzista di armi); Peter Savage (John); Martin Scorsese (passeggero che osserva *silhouettes*); Cybill Shepherd (Betsy); Robert Shields (aiutante di Palantine); Ralph Singleton (intervistatore della Tv); Joe Spinell (ufficiale del personale); Maria Turner (scippatrice stradale); Robin Ut (addetto alla campagna elettorale); *pr.:* Michael e Julia Phillips per la Italo-Judeo; *dist.:* Columbia; Usa, 1976; *dur.:* 114'.

da

GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '76

UNIVERSALE LATERZA

pagg. 100-102

Meritava la palma d'oro di Cannes? Noi dicemmo di no, la scorsa primavera, ma se siete di parere diverso non ne faremo una tragedia. Per rinfrescare la memoria: malato d'insonnia (per colpa della guerra del Vietnam), il tassista Travis è al volante ogni giorno per dodici ore nei quartieri malfamati di New York, e quindi ne vede di cotte e di crude: prostitute, magnaccia, cornuti che vogliono vendicarsi, candidati alla presidenza che si riempiono la bocca di democrazia. Il poverino vive solo, tiene un diario, e si sforza di essere come gli altri. Da bravo tassista (tutto il mondo è paese) è uomo d'ordine: pace e bene è il suo sogno, e un biblico acquazzone che spazzi anime e strade. Invece tutto gli va male. Una signorina lo molla sui due piedi perché l'ha portata a un film pornografico, i ragazzi di colore gli bombardano il taxi di frutta marcia, la solitudine avanza e il cervello gli dà di volta. Si imbottisce di armi, e dopo avere ucciso un rapinatore negro in un bar, progetta di sparare a un uomo politico che ha fatto un comizio. La furia moralistica scoppia quando incontra una minorenni costretta a battere il marciapiede: le regala il denaro per tornarsene a casa e le ammazza il protettore. Con l'occasione compie una strage di criminali che non si conclude col suicidio solo perché non ha più colpi in canna. Dopodiché, guarito dal massacro, riprende tranquillo il suo mestiere, salutato come un eroe dall'opinione pubblica per aver fatto piazza pulita di tanti avanzi di galera.

Ripetiamo quanto dicemmo da Cannes: *Taxi driver* è una prova sfiatata di Martin Scorsese, il siculo-americano cui pur dobbiamo gli ottimi *Mean streets* e *Alice non abita più qui*. Sotto la scorza sanguinosa, banale è infatti la storia, risaputo lo stile, balordo il finale. Rimesta i vecchi motivi della psicopatia nutrita dalla sporcizia di New York e dalla incomunicabilità, e la descrizione è spesso efficace, ma senza una chiara prospettiva ideologica. Da un lato, memore del periodo trascorso in seminario, Scorsese moraleggia sul male di vivere nelle metropoli, fogna di vizi e culla di alienazione, sicché è tentato di adeguarsi all'ottica del cinema reazionario. Dall'altro, spinto all'osservazione della realtà sociale, tenta il ritratto di un debole e ironizza sul significato che i benpensanti danno della sua rivolta. Poiché i due momenti non si fondono, il film dice poco o nulla di nuovo, e resta una ennesima testimonianza delle ambiguità con cui certi film americani, professionalmente impeccabili, esprimono gli affanni dell'epoca.

Robert De Niro dà un'altra prova del suo talento, ma anch'egli sembra a disagio in un personaggio assai di maniera. Più fresca e azzecata è Jodie Foster, che già Scorsese ci presentò in *Alice non abita più qui* e abbiamo rivisto giorni fa in *Echi di una breve estate*: una giovanissima che passa dal ruolo di ragazzina malata di cuore a quello di puttarella con sorprendente esattezza di accenti.

TAXI DRIVER (Taxi Driver, 1976) di Martin Scorsese, con Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Martin Scorsese.

Trionfo del film sociologico con Dostoevskij (*Memorie del sottosuolo*) immerso totalmente nell'inferno notturno di New York. Al centro c'è un taxista, Travis Bickle, reduce dal Vietnam, perseguitato dall'insonnia, alla caccia di un qualsiasi equilibrio. Travis crede di poter attraversare incontaminato gli orrori della città di notte, ma si sbaglia; si innamora di una ragazza troppo bella e intellettuale, e sbaglia di nuovo; infine, ultimo sbaglio, si immagina di diventare il paladino di una prostituta minorenne. Questo personaggio, inventato dallo sceneggiatore Paul Schrader, pretende di attirare su di sé tutte le storture della società in cui vive e di risolverle ricorrendo alla violenza. Il passaggio di Travis all'azione criminale è preceduto da un travestimento ritualistico che ricorda quello degli indiani mohawk: riporta insomma i segni di una tradizione americana che vagamente si collega al mito pionieristico della legge e dell'ordine. *Taxi Driver* ci mostra la catastrofe che produce un simile primitivismo ideologico applicato alla disgregata complessità del mondo attuale. Non tutto funziona in questo film: l'ironico finale, per esempio, continuiamo a trovarlo incomprensibile. E tuttavia Robert De Niro, che percorre il labirinto della città sul suo taxi alla ricerca di un'impossibile via d'uscita, è un'immagine vivida e tragica dell'individuo in crisi. [1976]

da

TULLIO KEZICH

IL MILLEFILM

DIECI ANNI AL CINEMA

1967/77

EDIZ. OSCAR MONDADORI

fog. 625

Taxi Driver

1976. Regia di Martin Scorsese, con Robert De Niro, Jodie Foster. Columbia Tristar Home Video, Club del Video.

Taxi Driver è un film profetico. Tragicamente profetico. Racconta della violenza di una società vuota e priva di ragioni per andare avanti. Dello spaventoso, profondo abisso che si può creare nella coscienza della gente quando tutto intorno perde significato. Quando nella società maturano i germi della distruzione. Travis, il personaggio interpretato da Robert De Niro, è un reduce del Vietnam. Li sembra aver lasciato la sua voglia di vivere. Tornato a New York diventa tassista notturno e passa le sue giornate tra le strade di una città violenta e i cinema porno. Una anima sbattuta, incapace di coltivare sogni e sentimenti fragili. Una vittima collettiva. Che diventa cattiva, cieca, violenta. Si taglia i capelli come quelli di una tribù di indiani e poi dei marines in Vietnam. Il film è freddo e tremendamente privo di speranza. Comunica quella tentazione alla giustizia sommaria che fa parte della peggiore tradizione americana. *Taxi Driver* ci ha insegnato, con quasi vent'anni di anticipo, come una società può distruggersi, senza accorgersene. Vedere per essere ammaestrati.

DA

WALTER VELTRONI

CERTI PICCOLI AMORI

DIZIONARIO SENTIMENTALE DI FILM

SPERLING e KUPFER EDITORI

pag. 247

da
CINEMASESSANTA

112

NOVEMBRE - DICEMBRE 1976

fagg. 60-61



« Taxi Driver » di Martin Scorsese

Probabilmente si può far risalire a *Easy Rider* l'attitudine di una parte del cinema americano a scrutare nelle pieghe più amare di quella società di cui fino allora aveva allegramente celebrato i miti ed esaltato la « way of life », in modo tanto epidermico, quanto sostanzialmente ipocrita. Questa decantata « way of life », infatti, era solo la facciata di una realtà sociale più complessa: la facciata più utile dal punto di vista propagandistico, comunque, la più utile ai fini dell'esportazione. In passato, fino all'inizio degli anni Sessanta, tra le strette maglie del cinema americano istituzionalizzato, filtrava soltanto qualche sporadico documento, che squarciava il velo dell'omertà trionfalistica di Hollywood, ed erano documenti che diventavano subito leggendarî, come il tragico documentario sugli alcolizzati di New York, *On the Bowery*, ma che rimanevano rigorosamente confinati per lo più solo nei festival. Qualche accenna a una realtà diversa da quella presentata in modo stereotipato nei prodotti dello *show business*, traspariva a volte anche attraverso crepe apertesi nella compatta crosta di conformismo, che ricopriva il cinema « made in USA »: ma si

trattava di indiscrezioni autorizzate, quel tanto di sincerità indispensabile a render più credibile la bugia. È stato solo dopo il duplice e assurdo omicidio che concludereva tragicamente *Easy Rider*, che abbiamo cominciato a vedere qualche film, dove la miseria sociale dell'America d'oggi era raccontata nel suo squallore, nella sua tragica povertà di orizzonti e di obiettivi. Allora si diceva che *Easy Rider* costituiva la testa di ponte attraverso la quale i modi e le tematiche del cinema « underground » erano penetrante nel cinema hollywoodiano. Oggi si potrebbe storicamente interpretare quell'evento come qualcosa di più. Intanto era la conseguenza della necessità che il cinema aveva di individuare un diverso modo di proporre argomenti all'attenzione dello spettatore e di recepirne talune rinnovate esigenze; ma il discorso non può concludersi, addossandosi al fatto cinematografico puro e semplice. Anche la società americana in se stessa era cambiata e stava continuamente evolvendo. Oggi, se gli Stati Uniti sono ancora la principale potenza economica del mondo moderno, continuano tuttavia ad essere travagliati da una crisi morale profonda. Storicamente questa crisi ha origini assai lontane, ma era per così dire rimasta sopita sotto la cenere, pri-

(segue da CINEMASESSANTA)

ma che echeggiassero sugli schermi gli spari di *Easy Rider*, in cui si accorse — in una nazione di individui armati fino ai denti e con la innata vocazione di Wyatt Earp — che era possibile cambiare il corso della storia con un semplice colpo di fucile. E, infatti, di colpi di fucile se ne sparò più d'uno. Quanto pesino sulla coscienza americana l'assassinio di John F. Kennedy e gli altri tre (Robert Kennedy, Martin Luther King e Malcom X) non è facile stabilirlo esattamente, ma è indubbio che un senso di colpa (del regicidio) opprime e frena e inquina questa società, spingendola a riflettere su se stessa, anche impietosamente. Poi le colpe del Vietnam, la vergogna per la « sporca guerra », le manifestazioni non violente e le marce pacifiste, hanno pure creato le premesse favorevoli perché questa società si abituasse a esibire impudicamente le proprie vergogne, come in una forma di espiazione. Ma evidentemente non è tutto oro quel che riluce, e se la prima conseguenza del magma che la crisi americana dal '63 in poi ha fuso, è stata di aver trasformato la Casa Bianca in una specie di groppa di cavallo da rodeo che disarciona uno dopo l'altro gli arditi cow-boys che osano avventurarsi, una seconda è stata il precipitare della qualità sociale della vita.

New York è il simbolo del disordine sociale dell'America di oggi. I ghetti, a lungo compressi e confinati, sono esplosi e hanno debordato. Un non scritto e precario patto, lascia di giorno la città al « business », ma alla chiusura degli uffici, con la diasopra dei « commuters » (i pendolari di lusso di questa megalopoli), New York diventa dominio incontrastato, del *rackett*, di quello di grosse proporzioni e di quello minuto. Sopravvivere in questo ambiente (così feroce da far scomparire un turista al giorno) presuppone attitudini particolari. Quali? Ecco, *Taxi Driver*, il film di Martin Scorsese presenta il ritratto, piuttosto sconcercante per un europeo, di uno di questi uomini attrezzati per sopravvivere nella New York di oggi. Corazzato nella sua inerzia di fondo, e sorretto da una disponibilità assoluta a recepire qualsiasi situazione, completamente solo e sradicato, ma con alle spalle qualche anno di servizio militare nei marines, il protagonista di *Taxi Driver* si muove a caso alla ricerca di un motivo di gratificazione, che — pur modellati sulle offerte — e sulle « opportunità » della società (l'amore, il delitto politico, cioè la copia di regicidio, il riscatto della prostituta) — la città puntigliosamente gli nega. Fallito e frustrato in

ciascuna di queste ricerche, e incapace di rinvenire nella sua sola — del resto squalida — professione di taxista notturno una stà altra via per affermare se stesso che gli suggerisce in un mirabile pezzo di « non dialogo » un suo collega), non gli resta altra via di affermare se stesso che una assurda e truculenta sparatoria con tenoni e spacciatori di droga.

Martin Scorsese, che sin qui aveva tenuto il suo racconto su un piano di dignitoso naturalismo, non ha però il coraggio di uccidere questo disperato Don Chicciotte della metropoli. Un lieto fine posticcio lo reinserisce in quel clima di esaltazione dell'individuo americano, che il film sembrava voler contribuire a smantellare. La carneficina provocata nello squallido albergo a ore ha significato lo sterminio di una pericolosa banda, e lui, il taxista, finisce sui giornali come eroe della lotta alla criminalità.

Affatto incongruente con il resto del film, questo finale ne attenua di molto il significato, e autorizza il sospetto che Scorsese sia in effetti su posizioni molto più conformistiche di quelle che in parte i suoi film parrebbero far credere. Insomma, proprio Scorsese potrebbe essere l'autore attraverso il quale ciò che spinge il cinema americano a farsi specchio di una realtà amara, si ribalta in conformismo. Ciò non basta, tuttavia, a spegnere la potenza di indiscrezione del mezzo cinematografico, e va tenuto conto che in questo film l'immagine di New York emerge vera nel suo attuale squallore, soprattutto notturno; così come emerge abbastanza autentico il ritratto di un consorzio sociale, che ha definitivamente barrattato l'antica sicurezza con un'atmosfera in cui dominano la paura e la sensazione della tragedia imminente che può materializzarsi senza ragione apparente da un istante all'altro. Il film è centrato attorno alla figura del protagonista, Robert De Niro, abituale e versatile interprete della equivoca opera di scandaglio che Scorsese sta compiendo nelle più diseredate « enclaves » sociali americane.

Carlo Felice Venegoni

da

CINEFORUM 160

DICEMBRE 1976

pagg. 760-768

Martin Scorsese TAXI DRIVER

Giorgio Rinaldi

VERSO LA BARBARIE

Domanda Charles Palantine, aspirante alla nomination per la Casa Bianca: "Qual è la cosa che lei più desidera che il prossimo presidente faccia?". Risponde Travis Bickle, autista di tassì a New York, addetto al turno di notte: "Ripulire questa città. È zozza, schifosa come una fogna scoperchiata. Quello che ci vuole è un presidente che ripulisca tutta questa schifezza. La scarichi via, e poi tiri l'acqua". *Taxi Driver* di Martin Scorsese è anzitutto il ritratto dello sfacelo delle grandi città, della degradazione della società pseudo-opulenta, un ritratto delirante dal quale è bandita ogni speranza. La New York di Scorsese e dello sceneggiatore Paul Schrader è il luogo di raccolta dei devianti, dei sottoprodotti, dei deboli, dei derelitti di tutta una società. Un luogo che la cronaca ci assicura reale.

La politica municipale di sicurezza sociale, sconosciuta nelle altre metropoli statunitensi, ha attirato a New York da tutti gli States ampie masse di sbandati. Così la città nel corso di poco più di dieci anni, ha visto aumentare la sua popolazione di colore dal 14 al 21 per cento, mentre ha perduto, nello stesso periodo, oltre un milione di contribuenti della piccola e media borghesia. I programmi e le sovvenzioni sociali aiutano più di un milione di cittadini, e sono di fatto integrati da furti, racket, estorsioni. La parola è rinviata alle statistiche: nel 1975 i crimini contro le persone sono aumentati del 7 per cento e quelli contro il patrimonio del 14. Ha scritto Jason Epstein: "Sarà difficile che riusciremo a sopravvivere in una città che, nel solo anno fiscale 1975, ha perso 115 mila posti di lavoro, che ha avuto un incremento del 72 per cento nel numero delle aziende fallimentari e che, nel giro di tre anni, per riuscire ad assestare in qualche modo il bilancio, dovrà ridurre le spese di almeno 1,6 miliardi di dollari, continuando tuttavia a tenere in piedi programmi sociali per più di un milione di persone e pagare stipendi ad oltre 400 mila impiegati" (1).

Ogni sera e ogni fine settimana, uomini d'affari e impiegati abbandonano il Rockefeller Center e Wall Street per rifugiarsi nei più sicuri sobborghi residenziali. Come una nave fantasma, New York cade preda dei suoi passeggeri clandestini: le prostitute di Times Square, i drogati di Bowery, i profeti di Central Park, i gays della 42.ma. I grattacieli vuoti e spenti acquistano nuove valenze: si articolano in masse, in famiglie, in generazioni di giganti.

Le strade sono percorse da tassì ammassati e da sempre più aggressive macchine della polizia. L'asfalto lascia filtrare dai tombini il vapore dell'inferno sottostante.

Il paradosso della New York notturna è che i dominati del sistema economico, i paria della metropoli, si trasformano all'improvviso in dominatori della strada. La loro grande vendetta è di essere giunti a confinare i bianchi (di razza o di classe) in un cronico stato di insicurezza: interi quartieri della città gli sono proibiti, e anche nei loro stessi quartieri, in certe vie e in certe ore, li accompagna un minaccia potenziale. "Così questa capitale del capitale — scrive Alain Medam — è essa stessa l'espressione del fallimento di tutta una società. Non è semplicemente New York che si trova oggi in una situazione finanziaria fallimentare. È piuttosto tutto il fallimento di una certa organizzazione della produzione, della vita in società che diventa attualmente spettacolo a New York, e questo spettacolo si svolge dal vivo sul più grande palcoscenico che sia stato allestito da questo stesso modo di produzione" (2).

Oggi la più grande metropoli americana è come un utensile complesso, divenuto inutilizzabile per la sua stessa complessità. Inutilizzabile, ma anche ineliminabile per la sua stessa complessità. Inutilizzabile, ma anche ineliminabile e indistruttibile. La volontà di romperlo si traduce allora in una tensione continua verso la rottura dai più diversi piani. Da Times Square, dalla Bowery, da Central Park, dalla 42.ma, attraverso individui o bande in rivolta; dalla Casa Bianca, attraverso il verdetto di condanna emesso lo scorso anno di fronte agli appelli degli enti locali alla clemenza federale.

(1) Jason Epstein, in *The New York Review of Books*, 10 marzo 1976.

(2) Alain Medam, "New York City", in *Les Temps Moderns*, agosto-settembre 1976, p. 20.

IL SOGGETTO

Ex-marine in Vietnam approdato a New York, Travis Bickle, 26 anni, trova lavoro come conducente di tassi, facendosi assegnare al turno di notte per sfuggire all'insonnia e all'oppressivo senso di alienazione della grande città. Ancora incapace di raggiungere un minimo di pace e sicurezza, anche in compagnia dei suoi colleghi autisti, come il benpensante Mago, Travis consuma il suo tempo libero frequentando sale di spettacoli pornografici o stendendo un tormentato diario. Un giorno nota Betsy, una giovane funzionaria dell'ufficio elettorale di Charles Palantine, aspirante candidato alle presidenziali. Ottenuto a fatica un incontro con la ragazza, Travis è da questa definito vittima di molte contraddizioni non risolte. L'inferno notturno della metropoli, per cautelarsi dal quale non accetta suggerimenti di prudenza o misure difensive adottate da molti suoi colleghi, riserva a Travis sempre nuove esperienze. Una sera ospita sul suo taxi Palantine, e alla domanda quale ritenga essere il compito più urgente di un presidente indica quello di ripulire New York. Un'altra sera una giovane prostituta sale sulla sua vettura, ma un uomo la raggiunge la trascina via a forza e paga il silenzio dell'autista con un biglietto da 20 dollari.

Il rapporto con Betsy si tronca non appena Travis la conduce a vedere uno spettacolo pornografico: la ragazza si dichiara troppo diversa da lui. Travis cerca una spiegazione, le invia fiori e infine le rinfaccia di essere "come tutti gli altri". Una sera al volante della sua vettura assiste timoroso e impotente alla confessione di un marito tradito che si accinge all'uxoricidio. Travis cerca di spiegare a Mago le sue difficoltà d'inserimento e le reazioni che va nutrendo; Mago mostra di non capire e conclude amaramente: "Nella vita siamo tutti fregati, chi più chi meno". I problemi ritornano con cadenza quotidiana: Travis ascolta in televisione la retorica di Palantine; ricerca Betsy dietro le vetrine dell'ufficio elettorale; incontra nuovamente la giovane prostituta. Annota, infine, sul suo diario: "La solitudine mi ha perseguitato tutta la vita. I giorni scorrono tutti uguali. Poi improvvisamente un giorno il cambiamento". È l'annuncio dell'acquisto di quattro pistole di diverso calibro.

Adesso Travis si sottopone a una rigorosa disciplina fisica per addestrarsi all'uso delle armi e rivolto ad un ritratto di Palantine indica nel candidato "il simbolo di quello che di male è successo a me". Partecipa ai preparativi di un comizio di Palantine, individua il responsabile dei servizi segreti di sicurezza e ne suscita i sospetti con affermazioni provocatorie ed equivoche. La prima occasione di sperimentare la pistola gli si offre in un negozio di alimentari. Sorpreso da una rapina a mano armata, spara e ferisce a morte un rapinatore negro. Le sue peregrinazioni lo portano ad incontrare nuovamente la giovane prostituta. Presi accordi con il suo protettore, Sport, avvicina la ragazza: è sorpreso dalla sua giovanissima età, cerca di persuaderla ad abbandonare il mestiere e ritornare a casa e a scuola, pretende di conoscerne il nome: Iris. Alla domanda perchè non voglia nuovamente fuggire da quell'ambiente, dal quale, in occasione del loro primo incontro, aveva cercato di evadere, la ragazza risponde: "Quando non sono drogata capisco che questo è il mio posto".

Sentendosi finalmente chiamato a una nuova missione, Travis spedisce del denaro a Iris prima di recarsi, carico d'armi e rapato come un indiano Mohawk, al comizio di Palantine al Columbus Circus. Individuato dal servizio segreto fugge, e, poco dopo, raggiunge la casa dove si prostituisce Iris.

Sulla porta spara contro Sport, sulle scale colpisce ripetutamente l'affittacamere e un occasionale cliente della ragazza. In fine, gravemente ferito, rivolge le armi ormai scariche, contro di sé.

Passano i giorni. Una lettera dei genitori di Iris e ritagli di giornali indicano nell'autista un moderno giustiziere, eroe della maggioranza benpensante. Più tardi Travis tratta Betsy con freddo disinteresse quando questa una notte sale nel suo taxi.

(segue da
CINEFORUM 160)

VIRTUOSISMO TECNICO

Dopo l'escursione nel Sud Ovest con *Alice non abita più qui*, Martin Scorsese recupera con *Taxi Driver* gli ambienti familiari della sua New York (3). Il ritorno sull'East Coast avviene attraverso la mediazione di una sceneggiatura non sua e, più significativamente, attraverso il filtro di una narrazione compatta. Il tassista Travis è solo un lontano parente di Charlie e Johnny Boy, gli psicopatici protagonisti di *Mean Streets*. In lui le annotazioni psicologiche sono o rarefatte o assenti. Charlie e Johnny Boy si definivano in rapporto a un gruppo etnico, tanto più coerente in quanto minoritario; vivevano le frustrazioni e le speranze di una comunità. Travis, invece, non ha radici nè passato: viene da una città non identificata, ha dietro di sé il passato errabondo del marine, lavora di notte e di giorno non dorme. "Presi in una rete di tabù e di obblighi, Charlie e Johnny Boy avevano un'eredità sulle spalle: se andavano incontro alla morte, era per aver infranto il codice tribale e voluto forzare le barriere del ghetto. Travis, invece, sconta la colpa di non essersi integrato da nessuna parte" (4).

Scorsese non si limita più a calare le proprie intuizioni in un contesto realistico, ma confronta il suo tassista con avvenimenti che hanno o vorrebbero avere uno spazio e un tempo loro propri. Questo impegno libera il film dal lirismo e dall'aneddoto, dall'autobiografia e dalle suggestioni, dalle metafore e dalle folgorazioni variamente presenti in *Mean Streets*. Il rispetto di una tessitura esterna esige uno sforzo di concentrazione, una verifica alla luce di dati esterni. L'Empire State Building, contro cui Johnny Boy indirizza il suo revolver è sempre e solo l'oggetto imperioso e misterioso dell'immaginario; i grattacieli di *Taxi Driver* sono invece simbolo di un ordine altro: sfide di cemento o lame d'acciaio. La Little Italy di Johnny Boy è lo spazio mentale dei deliri del protagonista; la New York di Travis vuole essere anche presenza autonoma.

Taxi Driver non resta costantemente fedele a quest'impegno. La contraddizione irrisolta tra la vocazione documentario-narrativa e la soggettività del protagonista cui in definitiva è ricondotto ogni giudizio è l'indice involontario, e in quanto tale autentico, del malessere sociale registrato con la macchina da presa. Lo spettatore è chiamato a surrogare il regista. Scorsese ci fornisce di New York un quadro espressionista,

(3) Sui precedenti film di Martin Scorsese si veda Giorgio Rinaldi "Mean Streets", in *Cineforum* n° 152, p. 125 ess.

(4) Michael Henry, "Qui veut faire l'ange...", critica in *Positif* n° 183-184, p. 107.

(5) Morto a lavorazione non ancora ultimata, Bernard Herrmann merita un breve ricordo. Attivo a Hollywood fin dal 1940, si era specializzato in colonne sonore aderenti a una funzionale e un po' meccanica lettura del film. Particolarmente fruttuosa fu la sua collaborazione con Orson Welles e Alfred Hitchcock. Con il primo componendo le musiche di *Quarto potere* e *I magnifici Amberson*. Con il secondo collaborando a *La Congiura degli innocenti*, *L'uomo che sapeva troppo* (remake), *intrigo internazionale*, *Psycho*, *Marnie*.

(6) Jack Kroll, "Hackie in Hell", critica in *Newsweek*, 1 marzo 1976, p. 50.

(segue da CINEFORUM 160)

con forti vibrazioni di colore, nel quale ognuno per appropriarsene, deve rintracciare i tratti fondamentali del disegno, selezionare le tinte, filtrare i suoni. *Taxi Driver* non ha la pretesa di esaustività di *Nashville*, né offre la metafora rigorosa di *Zabriskie Point*, ma resta fedele all'impegno di andare a fondo, impietosamente, nella propria ricognizione.

Scorsese non ha paura di aggregare materiali all'apparenza eterogenei. Le escursioni notturne di Travis tra i marciapiedi e i soffioni infetti della città sono una discesa agli inferi del vizio e della droga, orchestrata in scene potentissime e eccezionali. Si pensa a Raskolnikov o agli anti-eroi di Warhol, a M. o alle fogne di Parigi. L'auto gialla, colta immobile attraverso alcuni suoi elementi (il parafango, lo specchietto laterale ecc.), mentre il nodo stradale si staglia sullo sfondo, ha la fisicità di un allucinante totem di un nuovo potere; comunica nel suo anonimato, la paura metafisica dell'irrazionale. Scorsese accumula sensazioni e subito dopo le sottopone a verifica. La casa di Iris, nella scena del massacro, dapprima viene percorsa dalla macchina da presa attraverso brevi e convulsi piani dalle più estemporanee angolature; subito dopo, compiuta la strage, da piani sequenza che mostrano lo stesso itinerario in senso inverso, scandendolo con ieratica lentezza, quasi a ripercorrere a ritroso le tappe di una tragedia consumata troppo in fretta.

La regia ama le citazioni e i contrasti. Le mani di Travis, inquadrature dall'alto contro la scrivania di Betsy, squarciano lo spazio come quelle del *Pickpocket* bressoniano. L'obiettivo talvolta inquadra, attraverso un gioco di occhi e di specchi, una miriade di piani, talvolta provocatoriamente si sofferma su uno (l'Alka Selzer, le pistole sulla valigia) dandogli la fisicità di un quadro iperrealista. Anche la grammatica viene abbandonata: la macchina da presa coglie immobile, da una stessa angolatura, con soluzione di continuità, Travis che percorre a piedi la propria strada. Il materiale di repertorio degli anni '40 è consumato senza parsimonia. Per dare l'impressione di una compattezza indissolubile, Scorsese usa e abusa di dissolvenze incrociate, sonore e visive. Anche la musica di Bernard Herrmann, musica enfatica e dissonante, con strumenti a percussione e arpeggi, classica di un thrilling più che esprimere la confusione psicologica del protagonista o offrire il presentimento di una catastrofe imminente, disorienta lo spettatore (5). Last but not least, la commistione dei generi: *Taxi Driver* dapprima si propone come reperto sociologico, dopo commedia, poi dramma sociale, quindi tragedia, infine apologo sarcastico. Tutti questi elementi eterogenei segnano veramente, nel loro naturale e compatto fluire, il trionfo della regia, dello stile, del virtuosismo tecnico. Rileva giustamente Jack Kroll, tra i meno rozzi apologeti americani di *Taxi Driver*: „l'autentica poesia del film è nella sua ricca tessitura. Scorsese e il direttore della fotografia Michael Chapman creano una paurosa e fatiscente New York che è come un incubo che Travis non può allontanare da sé" (6).

FALSA COSCIENZA

I limiti dell'impegno di Scorsese di approdare al realismo, grazie alla costante verifica fornita dall'intreccio, sono evidenti nella caratterizzazione del protagonista. Travis non rappresenta né una corporazione né un classe sociale: è l'uomo specchio, attraverso i cui occhi si riflettono le luci della città. La sua figura è disegnata sulla base del principio che per essere esemplare deve restare anonima. La sceneggiatura sottolinea la disponibilità del protagonista a essere uno, nessuno o tutti. I colleghi di piazza lo chiamano cow-boy, Betsy lo crede un misto di profeta e spacciatore di droga, Sport lo scambia per un poliziotto in borghese, Iris lo prende per un agente della squadra anti-narcotici, la cassiera del cinema lo ritiene un satiro, Palantine lo giudica cittadino responsabile. Anche l'interpretazione di Robert De Niro accentua la poliedricità del personaggio: scavando a fondo nell'anonimato di Travis, DeNiro costruisce una galleria di figure singolarmente individuabili: seduttore impacchiato, idiota di paese, pellerossa sul piede di guerra, sacerdote assorto nel rito.

(segue da
CINEFORUM 160)

Aver evitato di definire compiutamente il protagonista consente a Scorsese di proporlo di volta in volta in maniera differente, senza dover fare i conti con motivazioni psicologiche. Travis si ribella, e allo spettatore, al quale è stato proposto come solipsista privo di contatto con la realtà, non resta che accettare la sua ribellione e le forme attraverso le quali si esprime. *Taxi Driver* ripiomba così lungo l'itinerario scosceso imboccato da tanti improvvisati sociologi apocalittici che, non sapendo affrontare il bisturi in questa o in quella piaga, sublimano l'esplosione della violenza.

La strage come soluzione finale dei problemi della civiltà contemporanea ancora una volta viene riproposta dal cinema americano più recente. Con quest'osservazione non si vuole negare attendibilità a un personaggio che non riesce a tradurre la propria ribellione in coscienza rivoluzionaria, a ipotizzare un ordine diverso. "La violenza — scrive Pauline Kael — è l'unico mezzo che ha Travis per esprimere se stesso. Travis non ha potuto scavalcare le barriere che gli impedivano di essere visto e sentito dagli altri. Quando esplose, questo è l'unico modo per gridare alla città la sua presenza; e data la sua solitudine ascetica, è l'unico vero orgasmo che può provare" (7). A Scorsese e Schrader va piuttosto imputata la colpa di attribuire un valore catartico alla ribellione individuale. È loro, cioè, l'incapacità di ipotizzare un sistema in cui la furia moralizzatrice del cittadino possa trovare sbocco nella costruzione di un'alternativa. La New York di Travis diventa così la New York di Scorsese e Schrader, con il risultato che New York diventa riduttivamente quella ritratta sullo schermo.

A poco vale il riferimento a Bresson avanzato dallo sceneggiatore. "È un elemento bressoniano — spiega — la visione monoculare del mondo visto attraverso gli occhi di Travis; noi viviamo dentro la sua testa e accettiamo la sua realtà" (8). Bresson non dimentica infatti la possibilità di un ordine diverso: il suo è un pessimismo circostanziato; è il prodotto di una realtà quotidiana, di sopraffazione. Il pessimismo di Scorsese e Schrader è invece preesistente alle cose, astratto e apocalittico. Di qui il sospetto che gli autori siano tentati di adeguarsi all'ottica reazionaria di Travis e attendere anch'essi un biblico acquazzone che ripulisca New York dall'inquinamento etnico e ideologico. Quasi consapevoli di quest'inganno, regista e sceneggiatore ironizzano alla fine sul significato che i benpensanti danno alla rivolta del protagonista; troppo tardi tuttavia per darci una visione globale dell'itinerario che spesso conduce tranquilli cittadini a rivelarsi all'improvviso folli sanguinari. Anche *Taxi Driver* resta prigioniero della logica di un sistema che rigetta inconsapevolmente come estraneo ogni suggerimento di alternativa politica allo stato delle cose.

(da CINEFORUM
160)

(7) Pauline Kael, *critica in New Yorker*, 9 febbraio 1976.

(8) Richard Thompson, "Screen Writer", intervista con P. Schrader, in *Film Comment*, marzo-aprile 1976, p. 11.

TAXI DRIVER (titolo originale: Taxi Driver)

Regia: Martin Scorsese - *Soggetto e sceneggiatura:* Paul Schrader - *Fotografia:* Michael Chapman (Panavision, Metrocolor) - *Musica:* Bernard Hermann - *Montaggio:* Tom Rolf, Melvin Shapiro - *Suono:* Frank E. Waener - *Interpreti e personaggi:* Robert DeNiro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Peter Boyle (Mago), Jodie Foster (Iris), Harvey Keitel (Sport), Leonard Harris (Charles Palantine), Albert Brooks (Tom) - *Produttori:* Michael e Julia Phillips - *Produzione:* Bill Phillips - *Distribuzione italiana:* Columbia Pictures - *Origine:* U.S.A. 1976 - *Lunghezza:* m. 3.114, 114 minuti.

da
CINEMA NUOVO

244

NOVEMBRE - DICEMBRE 1976

fagg. 452-53

Taxi Driver

Titolo originale: *Taxi Driver*; regia: *Martin Scorsese*; soggetto e sceneggiatura: *Paul Schrader*; fotografia (colore Mgm): *Michael Chapman*; scenografia: *Charles Rosen*; musica: *Bernard Herrmann*; montaggio: *Tom Rolf e Melvin Shapiro*; interpreti: *Robert De Niro* (Travis Bickle), *Cybill Shepherd* (Betsy), *Jodie Foster* (Iris), *Peter Boyle* (Wizard), *Leonard Harris* (Charles Palantine), *Harvey Keitel*, *Martin Scorsese*, *Steven Prince*, *Diahnne Abbot*, *Frank Adu*, *Vic Argo*, *Gino Ardito*; produzione: *Bill Philipps* (Usa, 1976); distribuzione: *Ceiad Columbia*.

Nel fondamentale *Il capitale monopolistico* Baran e Sweezy osservano che in America « il vecchio codice morale, generalmente fatto rispettare dalla coscienza individuale, è in evidente e precipitoso declino. Ma il capitalismo monopolistico si è dimostrato totalmente incapace di creare una nuova moralità

atta a guidare la condotta degli uomini in un'epoca di potenziale abbondanza ». Ne consegue che, nonostante esistano potenti meccanismi repressivi, « gli indici di criminalità sono aumentati molto più rapidamente della popolazione. Ma forse anche più sintomatica (e terrificante) è la rapidità con cui la violenza permea l'atmosfera stessa del paese capitalistico più avanzato ». Questo *Taxi Driver* descrive con efficacia l'atmosfera carica di violenza rattenuta e sul punto di esplodere che pervade ogni angolo — bar, strade, supermercati, lupanari — della metropoli capitalistica, una New York che un'umanità brulicante e priva di codice morale ha trasformato in un "inferno". In tale realtà il tassista Travis, come il Charlie di *Mean streets*, sente costantemente l'esigenza di una "missione" da compiere, di "uno scopo nella vita": "Bisogna fare qualco-

sa " dice all'amico Wizard che non comprende; alla delinquenza dilagante, alla crisi della vecchia moralità egli oppone un esasperato moralismo, la volontà di "ripulire la città" dall'"immondizia" che la sommerge; "metà profeta e metà spacciatore", come lo definisce Betsy, Travis è "tutto contraddizioni", in quanto da vittima del sistema si tramuta in carnefice e giustiziere: si prepara a uccidere il candidato che in precedenza gli era sembrato "una brava persona" e, dopo aver tentato di instaurare un rapporto con l'"angelo" Betsy, viene attratto da Iris — "angelo caduto" —, prostituta tredicenne che riesce a ricondurre alla famiglia. Lo stesso Scorsese — in ciò il limite più evidente del film, che non a caso è costruito su un registro diaristico — pare condividere il velleitarismo moralistico del suo protagonista (di cui la cinepresa riproduce spesso l'ottica in "soggettiva"), nella misura in cui *Taxi Driver* è disseminato di simboli e rimandi alla religione: dall'iniziale invocazione del "diluvio universale" alle lente panoramiche finali sulle tappe di quella che si rivela una "salita al calvario", dagli sporchi "denari" che Travis conserva per restituirli come un marchio d'infamia al vecchio ruffiano, alla stanzetta di Iris che le mobili luci delle candele rendono simile ad un luogo sacro; e si controni anche la risonanza di certe frasi: "Sono venuto per portarti via" dice Travis ad Iris.

Se in un primo tempo l'allucinata visione della vita di Travis viene presentata come il prodotto di una condizione esistenziale segnata dall'alienazione e dalla solitudine ("La solitudine mi ha accompagnato per tutta la vita. Sono nato per essere solo", riflette il protagonista), in seguito l'autore si immedesima a tal punto nel suo personaggio da far scivolare il film sul piano della agiografia e da conferire alla violenza individualistica del finale il significato di un sacrificio purificatore (in una frontalità quasi ieratica la cinepresa riprende il volto insanguinato di Travis). A livello espres-

sivo poi la singolare contaminazione di naturalismo e simbolismo già notata a proposito di *Mean streets* tende qui a cristallizzarsi in una sorta di "irrealtà" visionaria (si veda il fantastico aspetto "infernale" di molte sequenze notturne; del resto la loro stessa frequenza allude ad una "notte dell'umanità") in modi che ancora una volta richiamano certo Fellini.

Non è azzardato parlare per alcuni giovani registi americani, al di là delle ovvie differenze e accentuazioni particolari, di una vera e propria "corrente" con coordinate ideologiche ben definite ed unitarie, che investono la tipologia della rappresentazione con la concezione del personaggio: l'uniformità della struttura narrativa interrotta dalla brusca cesura della "barbarie" finale, la violenza come categoria ontologica della vita, la disperazione e il fallimento esistenziale dell'individuo in una realtà priva di senso rendono culturalmente ed esteticamente omogeneo un gruppo di film cui appartiene anche *Taxi Driver*. Mi sembra tuttavia che Scorsese abbia evidenziato in *Mean streets* maggior approfondimento critico, istanze demistificanti che si manifestavano in un'articolazione linguistica più vitale: in definitiva la "missione" di Charlie si rivelava inutile e sfociava nella tragedia; qui, invece, l'epilogo tende ad esaltare quella di Travis, un eroe solitario che, dopotutto, "non chiede niente". *Taxi Driver*, cui pure non mancano brani stilisticamente suggestivi, ripercorre alcuni motivi di quel film, ma ne sviluppa anche, per certi versi, una degradazione irrazionalistica. Il regista, come si è detto, non prende criticamente le distanze dal suo protagonista, anzi si identifica e immerge totalmente nelle sue ossessioni e nella sua patetica "crociata", cosicché i sospetti di chi ha visto in quest'opera troppe analogie col fascista *Giustiziere di notte* non sono del tutto infondati.

Taxi Driver **** (*Taxi Driver*, Usa 1976, col, 113') Martin Scorsese. Con Robert De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel, Peter Boyle, Cybill Shepherd, Leonard Harris. ♦ Travis Bickle (De Niro), un tassista newyorkese che ha fatto la guerra in Vietnam, decide di ripulire a modo suo la città: si renderà autore di una carneficina, ma i giornali ne faranno un eroe. Uno dei più straordinari saggi di cinema sulla violenza e sulla vita notturna nelle metropoli. Iperrealista nello stile, malinconico nell'umore, beffardo nelle conclusioni, un film che racconta New York e la sua fauna con osservazioni penetranti e disincantate, grazie anche alla puntuale sceneggiatura di Paul Schrader che ha dichiarato di aver voluto trasporre in ambiente americano *Lo straniero* di Camus. Ma alla superlativa qualità dell'insieme concorrono in modo non meno determinante un De Niro in stato di grazia (un «uomo del sottosuolo», l'essere anonimo finito nel nulla della città), e la morbida, accattivante fotografia di Michael Chapman, che lavora con maestria sui motivi dell'acqua, delle luci artificiali, del sangue. Una perla del cinema contemporaneo. Martin Scorsese è il cliente che si fa portare in taxi per osservare la moglie che lo tradisce.

da

DIZIONARIO DEI FILM

a cura di

PAOLO MEREGHETTI
(3^e ediz. 1993)

pag. 1173

BALLA COI LUPI

REGIA DI

KEVIN COSTNER

U.S.A. 1990

Balla Coi Lupi
Dances With Wolves

di Kevin Costner

S.: dal romanzo omonimo di Michael Blake; sc.: Michael Blake; f. (Eastmancolor): Dean Semler; scg.: Jeffrey Beecroft; cost.: Elza Zamparelli; mo.: Neil Travis; mus.: John Barry; interp.: Kevin Costner (ten. John Dunbar / Balla Coi Lupi), Mary McDonnell (Alzata Con Pugno), Graham Greene (Uccello Scalciente), Rodney A. Grant (Vento Nei Capelli), Floyd Red Crow Westerman (Dieci Orsi), Tantoo Cardinal (Scialle Nero), Robert Pastorelli (Timmons), Charles Rocket (ten. Elgin), Maury Chaykin (magg. Fambrough), Jimmy Herman (Vitello Di Pietra), Nathan Lee Chasing His Horse (Ride Coi Denti), Michael Spears (Otter), Jason R. Lone Hill (Worm), Tony Pierce (Spivey), Doris Leader Charge (Pretty Shield), Tom Everett (serg. Pepper), Larry Joshua (serg. Bauer), Kirk Baltz (Edwards), Wayne Grace (maggiore), Donald Hotton (gen. Tide), Annie Costner (Christine), Conor Duffy (Willie), Elisa Daniel (madre di Christine), David J. Fuller (figlio di Uccello Scalciente), Ryan White Bull (figlio maggiore di Uccello Scalciente), Otakuye Conroy (figlia di Uccello Scalciente), Percy White Plume (Grande Guerriero), John Tail (scorta del Guerriero), Steve Reeves, Sheldon Wolfchild, Redwind Ted Nez, Marvin Holy, Raimond Newholy (guerrieri Sioux), Wes Studi, Buffalo Child, Clayton Big Eagle, Richard Leader Charge (Pawnee), Marretta Big Crow (madre al villaggio), Steve Chambers (guardia), William H. Burton (aiutante del generale), Nick Thompson, Carter Hanner, Bill W. Curry (soldati confederali), Kent Hayes (conducente del carro), Robert Goldman (soldato dell'Unione), Frank P. Constanza (Tucker), James A. Mitchell (Ray), R.L. Curtin (cocchiere della diligenza assalita); pr.: Jim Wilson e Kevin Costner per Tig Productions con Majestic Films International, distr.: Life International; Usa-Gran Bretagna, 1989; dur.: 180'.

da

fagg. 39-41

GIOVANNI GRAZZINI

CINEMA '91

BIBLIOTECA UNIVERSALE
LATERZA

✓

(segue da
G. GRAZZINI)

Rieccoli, i vecchi amici Sioux che hanno galoppato nelle praterie della nostra infanzia e sono ancora una ferita aperta nella coscienza dell'America democratica. Rieccolo il *western* che il cinema ha accantonato come un genere da soffitta e ora torna a farci fantasticare mentre il popolo *yankee* vince il rimorso col grande spettacolo. Ed ecco anche il bell'esordio nella regia d'un attore, Kevin Costner, al quale è già stata affibbiata l'etichetta «avventuriero romantico», l'eroe della nuova frontiera che si è fatto indiano per redimere il proprio paese. Nessuna meraviglia se, fra poche settimane, Costner avrà in pugno qualche Oscar: *Balla Coi Lupi*, tratto dal romanzo di Michael Blake edito in Italia da Sperling & Kupfer, ha infatti tutti i numeri per piacere alla gente di Hollywood (è umanitario, progressista e spettacolare) ma anche alla grande platea che dalle labbra di Hollywood continua a pendere.

Siamo nei primi anni Sessanta del secolo scorso. Decorato per aver compiuto un gesto eroico durante la guerra civile — benché ferito ha trascinato i suoi uomini all'attacco — il tenente della cavalleria confederale John Dunbar chiede in premio di poter presidiare l'ultimo avamposto prima della frontiera col territorio indiano. Resta solo, in quel luogo ostile e selvaggio, e col passare dei giorni non soltanto s'innamora del paesaggio (ha per unici compagni il suo cavallo e un lupo affamato): si convince che deve entrare in contatto con i Sioux, forse non tutti crudeli come quelli incontrati durante una partita di caccia. Colta l'occasione di riportare al campo degli indiani una donna ferita, il tenente si vede infatti ben presto premiato per quell'atto di pietà. Superate le prime diffidenze, grazie all'intervento del moderato Dieci Orsi il bianco e i pellerossa fanno amicizia, perché l'uno e gli altri hanno la prova della reciproca lealtà e dei loro propositi pacifici. Si scambiano regali, John impara la lingua dakota, e viene battezzato Balla Coi Lupi. Di più: sposa la donna che soccorse, rivelatasi una bianca cresciuta con i Sioux dopo lo sterminio dei genitori, chiamata a suo tempo Alzata Con Pugno. Tutto insomma andrebbe benissimo, con l'uomo conquistato dalla bontà e dall'allegria degli indiani, e pronto a fornirli di fucili perché si difendano da una tribù rivale, se non giungessero nella zona gli aggressivi soldati dell'esercito americano. Accusato di tradimento, il tenente verrebbe impiccato, ma arrivano i nostri indiani a salvarlo. A cosa serve che Balla Coi Lupi si metta al sicuro in montagna insieme ad Alzata Con Pugno, se tredici anni più tardi i Sioux dovranno fare atto di sottomissione? Serve a lasciare il segno di una coesistenza possibile, d'un'amicizia perduta...

Ispirato a quanto sembra dalla storia vera di una famiglia dell'Oklahoma venuta in contatto con i Comanches nell'Ottocento, il film di Costner (nel quale il Costner attore ha un piglio molto sicuro, sicché è naturale paragonarlo a Gary Cooper e ad Henry Fonda) non è certo il primo che si schiera dalla parte degli indiani. Venuto dopo *Soldato blu*, *Il piccolo grande uomo*, *Un uomo chiamato cavallo*, ecc., ha però un insolito respiro narrativo — dura tre ore — e fonde con un'abilità che non sarebbe dispiaciuta a John Ford i temi classici dell'avventura epica, del sentimentalismo, dello scorcio poetico e umoristico. Per celebrare il centenario della morte di Toro Seduto rendendo omaggio a tanti elementi della mitologia *western*, il film va benissimo. Ha i panorami immensi, la carica dei bisonti, lo scalpo al posto giusto, ha i tramonti di fuoco, la musica trascinate e le notti di luna. Alzata Con Pugno sguscia di soppiatto nella tenda di Balla Coi Lupi e i due si amano al fuoco del caminetto. Ulula il lupo, nel finale, e l'America nuova si lava delle colpe passate per costruirsi un futuro più pulito.

Balla coi lupi (*Dances with Wolves*, 1989) di Kevin Costner, con Kevin Costner, Graham Greene, Rodney A. Grant.

L'opera prima di Kevin Costner è assai personale: l'attore l'ha prodotta, interpretata, diretta con grande sicurezza e capacità; ha fatto scrivere al suo amico Michael Blake prima il romanzo poi la sceneggiatura; ha affidato piccole parti a sua moglie e ai loro bambini; ha espresso il suo amore per il cinema epico di John Ford e David Lean e le sue idee politiche di *liberal*; ha reso omaggio alle sue parziali origini di indiano Cherokee.

È il racconto elegiaco fine Ottocento d'un giovane ufficiale, eroe della guerra civile americana, che va all'avventurosa scoperta dei Sioux nelle sconfinite praterie del Dakota e trova nei pellirosse una civiltà superiore, una cultura più umana della propria. Riceve il nome indiano «Balla coi lupi»; entra a far parte della tribù adottandone gli usi; si forma una famiglia sposando una bianca rapita da bambina e cresciuta tra gli indiani. Ma felicità e pace vengono brutalmente spezzate dall'arrivo dell'esercito americano, dall'inizio della sottomissione e della distruzione dei Sioux.

Il film ha difetti nello stile convenzionale e un poco ingenuo, soprattutto nella concezione idilliaca, irrealistica, manichea: ogni Sioux (o quasi) è civile, pacifico, generoso, dolce e saggio; ogni militare americano (salvo il protagonista) è un barbaro selvaggio, delinquente, posseduto dallo spirito di rapina, dall'istinto di sopraffazione e dal gusto di uccidere. Ma *Balla coi lupi* resta grandioso, affascinante: per l'analisi della doppia identità e della scelta dell'eroe, per il ritmo calmo e contemplativo della narrazione (dura tre ore), per le buone interpretazioni, per la vastità e bellezza del cielo e del paesaggio e per la fusione tra Natura e personaggi, per l'appartenenza alla tradizione classica del cinema americano.

da LIETTA TORNABUONI

191 AL CINEMA

EINAUDI TASCABILI

pagg. 147-148

Balla coi lupi

1990. Regia di Kevin Costner, con Kevin Costner, Mary McDonnell. Fox Video.

Filmone vecchio tipo, epico e avventuroso. *Balla coi lupi* è un film conservatore e rivoluzionario, che tiene insieme la grande tradizione del western classico con le suggestioni degli anti-western targati anni Settanta. È cioè un modello e la sua negazione, un caso paradossale, ma fortunato. C'è il ritmo lento e scandito di grandi epopee del tempo della *Conquista del West*, ma anche la tensione «antimperialista» di film girati dalla parte degli ultimi, gli indiani, come *Il piccolo grande uomo* o *Soldato blu*. Kevin Costner mischia gli elementi, con eccezionale maestria, un occhio rivolto alla coscienza e un altro al box-office. La solitudine del bel soldato e il suo lento coinvolgimento nella cultura e nel sistema dei valori degli indiani sono le pagine migliori. Ma la memoria rimanda soprattutto due sequenze, capaci di stupire l'occhio e la mente. La strepitosa carica dei bisonti, piccolo capolavoro di tecnica della ripresa, e la cavalcata iniziale, prologo epico di un racconto epico. Kevin Costner è un protagonista di stampo kennediano, ma la vera rivelazione è «Alzata con i pugni», indiana dolce e orgogliosa. Proprio come i popoli ai quali il film è dedicato.

DA

WALTER VELTRONI

CERTI PICCOLI AMORI

DIZIONARIO SENTIMENTALE DI FILM

SPERLING & KUPFER EDITORI

Jag. 26

da
CINEFORUM n. 303
APRILE 1991
Jagg. 68 -

SPECIALE BALLA COI LUPI

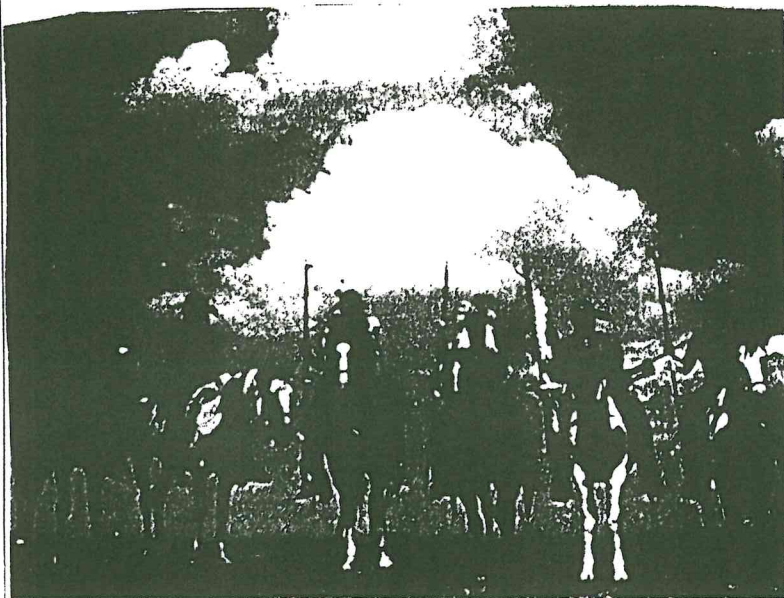
Alla pari nel mito

ALBERTO CRESPI

«Amico, ti racconterò la storia della mia vita, come tu desideri; e se fosse soltanto la storia della mia vita credo che non la racconterei, perché che cosa è un uomo per dare importanza ai suoi inverni, anche quando sono già così numerosi da fargli piegare il capo come una pesante nevicata? Tanti altri uomini hanno vissuto e vivranno la stessa storia, per diventare erba sui colli. È la storia di tutta la vita che è santa e buona da raccontare, e di noi bipedi che la condividiamo con i quadrupedi e gli alati dell'aria e tutte le cose verdi; perché sono tutti figli di una stessa madre e il loro padre è un unico spirito». È l'inizio di un libro famoso. *Alce Nero parla* (Bompiani), la vita di uno stregone Sioux trascritta da John Neihardt.

«State per vedere un film che parla anche del popolo Lakota. Siamo qui per dirvi che questo popolo oggi è

*La prima
apparizione dei
Sioux Lakota in
Balla coi lupi.
Nella pagina a
fronte Kevin
Costner
(Dunbar) e Mary
McDonnell
(Alzata col
pugno).*



ancora vivo, è ancora una nazione, con una sua lingua, una sua cultura, una sua spiritualità e un suo governo, che, pur non essendo riconosciuto dagli Stati Uniti, non ha mai smesso di governare la Nazione da tempo immemorabile. Il popolo Lakota ha intrapreso negli ultimi anni un compito arduo: ricomporre il Cerchio Sacro, quel cerchio della natura e dell'unità della Nazione che si era spezzato il 29 dicembre 1890 con il massacro di Wounded Knee. Ricostruire il Cerchio Sacro, però, non significa soltanto ricostruire la nostra forza e identità, ma anche tentare di riunire insieme, come fratelli, in un'unica speranza, quanti più popoli possibile. E quindi non soltanto il popolo degli uomini, ma anche quello degli esseri che volano, degli esseri a quattro zampe, degli esseri che strisciano e degli esseri verdi. Ma soprattutto significa voler essere uniti dalla speranza di un futuro per il più grande e importante essere vivente, la Madre Terra. Coi che ci ha dato la vita e che ogni giorno provvede a noi. Noi Lakota sentiamo che per fare questo, per ricomporre il Cerchio Sacro della Natura, dove tutti gli esseri viventi stanno come fratelli e come uguali, con gli stessi diritti e la stessa importanza, dal più grande dei mammiferi al più fragile stelo d'erba, sia necessario non solo agire sulla realtà esterna, ma anche avviare un processo di cura dentro di noi, una cura a livello spirituale e psicologico che porti nel cuore dell'uomo una ventata risanatrice, per far sbocciare di nuovo quei sentimenti naturali che sono stati soffocati, paralizzati dalla mancanza di contatto con la natura e con tutto ciò che si muove. Una mancanza provocata da sistemi di vita che, come quello statunitense, sono basati sul consumismo sfrenato e su di un falso progresso che fa della tecnologia e della scienza la miglior arma di offesa contro la natura». Queste sono invece parole di Birgil Kills Straight, leader dell'Oceti Sawokin, il governo della nazione Lakota. Il suo messaggio è stato letto a Roma prima dell'anteprima di *Balla coi lupi*.

Vi proponiamo questi due brani non solo per quanto si assomigliano, ma anche perché il loro senso panico, superindividuale, ci sembra si adatti assai bene al film di Kevin Costner. Certo, quando si tratta di pellerossa, del loro sterminio e della loro coraggiosa sopravvivenza, si è sempre in bilico fra l'ammirazione per la poesia che traspare dalle loro parole, anche le più semplici, e il dubbio che la loro sia una sopraffina forma di astuzia retorica. E affiora sempre la sensazione che la nostra cattiva coscienza ci porti a sopravvalutare la loro grandezza. Diciamo che è il nostro, piccolo fardello dell'uomo bianco, e accettiamolo. Come suol dirsi, c'è andata bene: meglio i dubbi oggi, o i massacri ieri?

Il nostro, personale fardello sarà del tutto secondario, ma quello di Kevin Costner, l'uomo bianco che ha avuto il coraggio di pensare e di fare *Balla coi lupi*, non lo è. E parlarne serve a capire i numerosi paradossi del film, che Costner giura di aver fatto prima di tutto per lavare in pubblico la coscienza dell'America bianca, per risarcire i pellerossa del genocidio perpetrato nei loro confronti. A tale «risarcimento» non basteranno mille film, e Costner lo sa benissimo: questo, se vogliamo, è il primo paradosso. Il secondo, è che non si può parlare della presenza indiana del film prescindendo da Costner e da Robert Blake, autore della sceneggiatura e del romanzo a cui essa si ispira. Due bianchi, naturalmente: e tutti i sospetti di paternalismo e di «spiazione» del colonialismo sono leciti, anche se poi dovrebbe essere (ed è, a nostro parere) il film, a spazzarli via. D'altronde,



non bisogna mai dimenticare che una scuola di pensiero «paternalistica» e bonaria nei confronti degli indiani è sempre esistita anche in America.

Ricordate *L'amante indiana* di Delmer Daves? Il film è molto fasullo ma la storia cui si ispira è vera: Thomas Jeffords (interpretato da James Stewart) è un personaggio storico che dal 1870 in poi fu davvero amico di Cochise. Trattò con gli Apaches per difendere i propri interessi (era proprietario di una linea locale di diligenze che in pochi anni aveva perso ventidue postiglioni sotto gli assalti dei Chiricabua) ma lo fece onestamente e fu lui l'intermediario per l'incontro (avvenuto nel 1878) fra Cochise e il generale Oliver Howard, uno dei pochi militari favorevole a una politica pacifista nei confronti degli Apaches. Questo per dire che il «fardello» suddetto era già pesante ai tempi del vecchio West, e che di bianchi ragionevoli ne sono sempre esistiti, anche se in numero assai esiguo. *Balla coi lupi* non è un film ideologicamente nuovo.

Al limite, è addirittura un film — sempre ideologicamente — meno radicale di *Soldato blu* o di *Un uomo chiamato cavallo*. La sua novità sta altrove. Tentiamo di scoprirla.

Partiamo, a questo scopo, dal romanzo. Pubblicato in Italia da Sperling e Kupfer, è assolutamente identico al film (a non sapere che è scritto prima, lo si prenderebbe per una *novelization*), tranne in alcuni dettagli di trama e in un fatto estremamente importante: gli indiani, nel libro, sono Comanche. Perché nei film diventano Sioux? O, meglio, Lakota, visto che «sioux» (a proposito di fardello...) è il nome con cui li chiamavano i bianchi? Perché i Comanche sono estinti, e con essi la loro lingua, mentre i Lakota sono ancora abbastanza numerosi e il loro idioma si è conservato, anche se numerosi interpreti indiani del film, ormai del tutto anglofoni, hanno dovuto impararlo ex novo. In altre parole, nel libro i dialoghi in lakota sono del tutto assenti, e il cambiamento di tribù è dovuto al fatto che Costner ha voluto, fortissimamente voluto che gli indiani parlassero nel film come i veri indiani dell'800.

Scelta coraggiosa ma geniale, perché la vera differenza fra *Balla coi lupi* e altri western filo-indiani sta tut-

Balla coi lupi

Titolo originale: Dances with Wolves. *Regia:* Kevin Costner. *Sceneggiatura:* Michael Blake, dal proprio romanzo omonimo. *Fotografia:* Dean Semler (colore, panavision). *Montaggio:* William Hoy, Stephen Potter, Chip Masamitsu. *Scenografia:* William Ladd Skinner. *Costumi:* Barbara Gordon. *Musica:* John Barry. *Interpreti:* Kevin Costner (Ten. John Dunbar / Balla coi Lupi), Mary McDonnell (Alzata col Pugno), Graham Greene (Uccello Scalciante), Rodney A. Grant (Vento nei Capelli), Floyd Red Crow Westerman (Dieci Orsi), Tantoo Cardinal (Scialle Nero), Robert Pastorelli (Timmons), Charles Rocket (Ten. Elgin), Maury Chaykin (Magg. Frambough), Jimmy Herman, Nathan Lee Chasing His Horse, Michael Spears, Jason R. Lone Hill, Tony Pierce, Doris Leader Charge, Tom Everett, Larry Joshua, Kirk Baltz, Wayne Grace. *Produzione:* Kevin Costner, Jim Wilson per Tig Productions. *Distribuzione:* Life International. *Durata:* 180 minuti. *Origine:* USA, 1990

1863, Guerra di Secessione. Il tenente John Dunbar, ferito seriamente a una gamba, temendo di dover subire un'amputazione, cerca il suicidio montando a cavallo e passando ripetutamente a pochi metri dalle linee nemiche. Nonostante tutti gli sparino addosso, Dunbar non viene colpito, e questo exploit dà slancio ai suoi compagni che si lanciano all'assalto mettendo in fuga i Confederati. In seguito a questo fatto, Dunbar viene decorato, curato in modo da non perdere la gamba, e, una volta guarito, inviato su sua richiesta lontano dai campi di battaglia, ad un avamposto nei territori indiani. Prima di raggiungere il suo luogo di destinazione, Dunbar fa tappa in una base di confine, dove parla con un ufficiale dall'aria disfatta che si ucciderà poco dopo; su un carro carico di tutto l'occorrente, viene infine trasportato all'avamposto di cui è l'unico occupante. Come prima cosa, Dunbar lo rende nuovamente efficiente, salvandolo dalle condizioni di abbandono in cui lo ha trovato; sistema razionalmente le provviste e la scorta di armi; si installa, infine, pronto a svolgere il suo dovere di soldato. Decide di tenere un diario su quanto gli accade e su quanto gli capita di osservare. Nel frattempo, un lupo solitario inizia ad aggirarsi intorno all'avamposto. Tra i due nasce un'amicizia, e Dunbar chiama il lupo «Due Calzini», per il colore delle zampe.

La sua nuova esistenza sembra bene o male assestata, quando l'arrivo dei Sioux Lakota rimette tutto in discussione. Dopprima, riesce a metterne in fuga uno, che comunque intuisce essere un personaggio importante; poi un altro, dall'aspetto molto più bellicoso, riesce a rubargli il cavallo, che però, rispondendo al fischio di Dunbar, si libera e torna indietro. Deciso a instaurare un rapporto con la tribù, Dunbar si veste in alta uniforme e si appresta all'ambasciata; durante il viaggio incontra però una donna ferita, di evidente origine bianca ma abbigliata come un'indiana, che sviene vedendolo; la issa a cavallo e la porta con sé per riconsegnarla alla tribù. Da questo momento in poi, tra Dunbar e i Lakota sorge a poco a poco un sentimento di curiosità e di stima reciproco, che permette di superare le rispettive difficoltà di linguaggio, con l'aiuto anche — da un certo momento in poi — della donna bianca, che recupera dalle profondità della propria infanzia la madre lingua inglese (era stata rapita da piccola da indiani Pawnee e poi adottata dai Lakota), diventando così un fondamentale anello di collegamento tra il gruppo indiano e il soldato bianco. Dunbar viene ribattezzato Balla coi Lupi, dopo che è stato visto giocare con Due Calzini, che ormai gli è compagno. Soprattutto dopo la caccia ai bisonti, che Dunbar

ta nel fattore linguistico e nelle conseguenze narrative che esso comporta. Negli anni '50 quasi sempre gli indiani erano interpretati da attori bianchi, ma era già capitato altre volte, più di recente, che veri pellerossa fossero scelti per ruoli di peso: ricordiamo il caso di Chief Dan George in *Piccolo grande uomo* nella parte del nonno di Dustin Hoffman. Però Chief Dan George recitava in inglese (in italiano, nel nostro doppiaggio), mentre Graham Greene, Rodney Grant e tutti gli altri bravissimi attori di *Balla coi lupi* parlano in lakota, e lo stesso Costner compie un notevole, e lodevolissimo, lavoro nel mettersi in grado (come personaggio e come attore) di dialogare con loro.

La differenza non è meramente linguistica perché è fondamentale il modo in cui questa scelta influenza tutto il film. Tutto sommato non è il primo film in cui un bianco finisce tra gli indiani: ricorderete *Un uomo chiamato cavallo*, ed è proprio quello il paragone che ci interessa. Nel film di Elliott Silverstein l'approccio al mondo pellerossa era rigoroso, ma in senso strettamente etnografico: i costumi dei Lakota erano ricostruiti forse in modo più preciso che in *Balla coi lupi*, soprattutto non era per nulla rimosso il lato violento e vagamente barbarico della loro cultura e dei loro usi, però (forse per scrupoli di comprensione che Costner non ha voluto porsi) i dialoghi in lakota erano ridotti all'osso e questo comportava una sorta di azzeramento psicologico dei personaggi. Alla fin fine, lo scrupolo scientifico svuotava il film e faceva di Richard Harris l'unico personaggio con un minimo di spessore.

Balla coi lupi, sarà bene chiarirlo subito, è invece un film scientificamente, etnologicamente improbabile. Gli indiani sono innegabilmente idealizzati e la loro «società ideale», che nella mente di John J. Dunbar-Balla coi lupi suscita solo la parola «armonia», è chiaramente la realizzazione cinematografica di un'utopia. Ma anche questo dipende, ennesimo paradosso, dalla scelta di cui sopra. Facendoli parlare, e a lungo, in scene complesse e articolate, nella loro lingua, Costner ha fatto dei Lakota dei *personaggi*. Come tali, li ha assunti a pieno titolo nella struttura narrativa del film: li ha resi *fantastici* come ogni personaggio di un film ha il diritto, e il dovere, di essere. Lì non si parla di un gruppo di Lakota stagliati sull'orizzonte, pure funzioni narrative all'interno di una storia di bianchi: lì si parla di Uccello Scalciante, di Dieci Orsi, di Vento nei Capelli, di Alzata con Pugno, vere e proprie «persone drammatiche» in una storia che narra di loro, non elementi di un'equazione etnografica che vorrebbe «ricostruire» un campo indiano con qualche attendibilità scientifica.

In breve: *Balla coi lupi* non è un documentario; gli indiani sono personaggi di *Balla coi lupi*, quindi, fine del sillogismo, gli indiani non sono veri, sono figure di fantasia. Il loro vero salto di qualità è questo, e il bello è che Costner li racconta e li inquadra in un modo che rivela la sua perfetta coscienza di questa operazione. L'ingresso in scena dei personaggi ha sempre una connotazione mitica molto forte.

Uccello Scalciante si vede per la prima volta in un'inquadratura stupenda, un dolly dolcissimo che sale dall'erba della prateria a inquadrare la sua mano che sfiora la sommità degli steli. Alzata con Pugno compare all'ombra di un albero, l'unico in tutta la prateria, che fa da sorta di confine tra il mondo dei bianchi e quello, magico, della tribù. Ed è straordinario l'impatto della primissima sequenza in cui i Lakota appaiono come gruppo, una serie di primi piani scuri e caldissimi nella tenda del consiglio (i primi discordi di Uccello Scalciante e Vento nei Capelli), che seguono uno dei consueti, abbaglianti esterni della prateria. Costner non si fa scrupoli di enfatizzare la presenza indiana perché essa è perfettamente funzionale alla struttura mitica, utopica del film. D'altronde *Balla coi lupi* è leggibile come utopia a molti livelli: quella non realizzata del ritorno a un passato ideale, in cui nel mondo c'era ancora spazio per l'uomo e i conflitti erano ancora aperti e risolvibili; e quella realizzata di un film che ripropone il sogno di un cinema classico, arioso, che ricreasse gli spazi e le emozioni di un genere dato per morto e sepolto. *Balla coi lupi* non può restituirci un Eden Lakota che forse non è mai esistito come tale (e Costner lo sapeva benissimo), ma ci restituisce il western che abbiamo sognato per anni. Solo per questo lo ringraziamo.

(segue da CINEFORUM 303)



stesso ha segnalato ai suoi nuovi «vicini», egli verrà a poco a poco integrato nella vita della tribù. Nascerà lui e la donna, Alzata col pugno, che è vedova ed è sottoposta alla tutela di Uccello Scalciante (il primo indiano visto da Dunbar) un sentimento, a cui sarà poi permesso di trasformarsi in matrimonio; nel frattempo Vento nei Capelli (l'indiano che gli aveva rubato il cavallo) è diventato il suo miglior amico. Dunbar partecipa anche a una battaglia tra i Lakota e un gruppo di predoni Pawnee. Quando la tribù si prepara a spostarsi, nel tradizionale itinerario nomade, Dunbar si appresta a seguirla a sua volta, ma, tornando all'avamposto per recuperare il diario, viene catturato da una pattuglia di soldati arrivati fino lì. Considerato un traditore, viene messo ai ferri ma i Lakota tendono un agguato alla pattuglia, sterminandola e liberando Dunbar. Questi può ritrovare dunque Alzata col Pugno nel nuovo accampamento in mezzo alle montagne, ma decide di allontanarsi insieme a lei, per distogliere l'attenzione dei soldati che inevitabilmente arriveranno ed evitare così il massacro della tribù. Il film si conclude con *Balla coi Lupi* e Alzata col Pugno che si inoltrano nei boschi, mentre una scritta rammenta il genocidio che negli anni seguenti il popolo indiano subì da parte dei bianchi invasori.

(segue da
CINEFORUM
n° 303)

Mary McDonnell
e Kevin Costner.

Ritorno al passato



BRUNO FORNARA

Per chi ha le scatole piene del cinema americano fatto con lo stampino e con le due consuete idee della velocità a ogni costo e dell'eccesso sempre e comunque, per chi aspetta da anni di vedere un western che si possa definire tale, *Balla coi lupi* è un'oasi di pace e la fine della carestia. Sul western le ossessioni della Hollywood degli anni Ottanta non hanno fatto presa. La natura del western, che deve per forza parlare di storia, risalire alle radici della nazione americana, prendere posizione rispetto ai miti della sua fondazione, ha difeso il genere dalle esercitazioni superficiali, dalle operazioni di vampirismo in cui si sono specializzati alcuni giovani leoni dell'ultimo cinema americano.

Quasi vent'anni fa il western ha cominciato a tacere. Negli anni Settanta il western offre ancora alcuni magnifici film. Negli Ottanta cade in letargo. Il 1972 è l'ultimo anno di buon raccolto con *I cowboys* di Mark Rydell, *Per una manciata di soldi* di Stuart Rosenberg, *Fango, sudore e polvere da sparo* di Dick Richards, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* di Sidney Pollack, e ancora *L'ultimo buscadereo*, *Nessuna pietà per Ulzana* e *L'uomo dai sette capestri* di Sam Peckinpah, Robert Aldrich e John Huston (che a tutti sia lieve la terra). L'anno dopo escono *Kid Blue* di James Frawley, *Pat Garrett e Billy Kid* di Peckinpah, *L'uomo che amò Gatta Danzante* di Richard Sarafian. Nel 1974: *La banda di Harry Spikes* di Richard Fleischer, *Apache* di W.A. Graham e il western moderno *Scandalo al ranch* di Frank Perry. Nel 1975: *I giustizieri del West* di Kirk Douglas e *Stringi i denti e vai* di Richard Brooks. L'anno dopo: *Missouri* di Arthur Penn, *Buffalo Bill e gli indiani* di Robert Altman, *Il teacano dagli occhi di ghiaccio* di Clint Eastwood, *Il pistolero* di Don Siegel. Niente di buono nel 1977. Nel 1978, i soli *Arriva un cavaliere libero e selvaggio* di Alan J. Pakula e lo stravagante *Verso il Sud* di Jack Nicholson. Nel 1979, *Il cavaliere elettrico* di Pollack, *Io, grande cacciatore* di Anthony Harvey, *Scusi, dov'è il West?* di Aldrich. Nel 1980, *I cavalieri dalle lunghe ombre* di Walter Hill, *Tom Horn* di William Wiard, i moderni *Bronco Billy* di Eastwood e *Urban Cowboy* di James Bridges. *I cancelli del cielo* di Michael Cimino dà il colpo di grazia (economico) al

genere, nel 1981. I produttori si eclissano. Si deve aspettare il 1985 perché qualcuno abbia il coraggio di riprovarci: quel bastian contrario di Eastwood tenta la strada di una rianimazione forzata con *Il cavaliere pallido*, western spettrale e metafisico; Lawrence Kasdan cerca di piegare il genere alla moda della rivisitazione senz'anima, con superficiale smania citazionista, in *Silverado*. Di nuovo niente fino al 1989 quando esce un'altra fasulla esercitazione manierata come *Young Guns* di Christopher Cain.

Il western è abituato alle scomparse e alle rinascite. Araba fenice, risorge adesso con *Balla coi lupi*, film che è anche un evidente ritorno al passato, ai temi fondamentali del western classico e di quello crepuscolare. Kevin Costner spazza via, con l'esuberanza del neofita, i falsi simulacri: non si può girare un western senza prendere sul serio la morale e la storia, non si può sfuggire ai suoi elementi costitutivi, pena il ritrovarsi tra le mani un pugno di cianfrusaglie, cappelloni, spolverini, colt, speroni, saloon, cavalli e poco altro. Costner, che in *Silverado* recitava, deve averlo capito e gli va riconosciuto il coraggio di aver riproposto gli interrogativi creduti superati negli Ottanta per costruirvi sopra, con lo sguardo a Ford, a Mann e a Walsh, un western vero, non un simulacro di western e neppure un omaggio al western. *Balla coi lupi* parla quindi di storia e di morale, e si prende tutto il tempo (tre ore) che gli sembra necessario per farlo. Neppure adesso che ha incassato centinaia di milioni di dollari e che ha vinto sette Oscar, si può avanzare nei suoi riguardi un qualche sospetto. Costner ha faticato per trovare i soldi per cominciarlo, ne ha messi parecchi di suoi per finirlo, ha chiamato intorno a sé attori sconosciuti indiani e bianchi, ha preteso che gli indiani parlassero in lakota con aggiunta di sottotitoli, ha fatto un film *liberal* e ecologico (di una ecologia della natura e della mente), lui regista esordiente, senza credenziali, con un budget appena credibile per il cinema americano (meno di venti milioni di dollari). Solo qualche affannato e perennemente eccitato cinefilo può adesso chiedersi stupito come mai un film così lento, con continue soste ed esitazioni, sia riuscito a funzionare più di tanti tarantolati



Ancora Kevin Costner e Mary McDonnell.

film del decennio concluso. Lasciamolo pure al suo interrogativo e alle sue eccitazioni (cinematografiche). C'è un momento cruciale e, come spesso nel film, divertente nella nuova *Bildung* di John J. Dunbar, il bianco che impara a diventare sioux: quando nella tenda di Uccello Scalciante i due si presentano ufficialmente, con l'indiana bianca a fare da impacciata tramite, Uccello Scalciante tenta di ripetere il nome del bianco, Dunbar. Ne viene fuori un suono (malamente perso, insieme a tutto il senso della scena, nell'edizione italiana doppiata) che somiglia a *Dumb Bear*, che sarebbe un perfetto nome indiano, Orso Muto, o anche Stupido. John Dunbar si affretta a correggere la pronuncia dell'indiano; lui non è un *dumb bear*, un orso muto e tonto, è John Dunbar. Senza rendersene conto, il bianco attribuisce all'indiano una intenzionalità impossibile: Uccello Scalciante non conosce l'inglese e per lui le due sillabe *dumb bear* sono un puro suono. In realtà è Dunbar a non volere, ancora, sacrificare il proprio nome, la propria identità e sostituirla con quello che suona, alle sue orecchie, come un nome indiano canzonatorio. Più avanti, accolto tra gli indiani, Dunbar accetterà il suo nuovo e dignitoso nome *Balla coi lupi* e ne andrà fiero. I nomi dei bianchi sono un suono convenzionale, non si portano dietro nessun riferimento ad un episodio della propria esistenza, ad un tratto del proprio carattere. I nomi indiani designano una persona per ciò che ha fatto, per ciò che è. *Balla coi lupi* è dunque un viaggio da un mondo ad un altro che inizia con il cambiamento del nome, poi della lingua, del modo di vedere le cose, di legare i nomi alle cose, di collegare la propria esistenza al mondo. Dunbar, sul campo di battaglia della Guerra Civile, non vuole accettare la mutilazione della gamba ferita, non sa da che parte stare, non accetta più di uccidere, non riesce ad essere ucciso. Sceglie allora di andare all'Ovest, per vedere la frontiera «prima che scompaia». Al contrario del Robinson settecentesco non vuole trasformare la sua isola nel mare d'erba, il solitario avamposto nella prateria, nel luogo di una costante accumulazione primitiva. Tutt'altro: lo ripulisce, brucia le tracce del passato, della presenza guastatrice bianca e innalza la bandiera, perché è ancora un soldato americano, su un piccolo

territorio vergine, accarezzato dal vento. Dunbar si dispone a una seconda nascita e ad un percorso di formazione lungo il quale avrà per maestri il lupo *Due Calzini*, gli indiani sioux, una mandria di bisonti, una donna bianca vissuta con gli indiani. Se cambiare cultura vuol dire anzitutto cambiare linguaggio, Costner lascia molto spazio all'apprendimento linguistico di Dunbar e la prima parola che il bianco pronuncia nella lingua sioux è quella che designa l'animale sacro degli indiani, il bisonte. Dunbar imita l'animale, ne apprende il nome, *tatanka*, ed entra così in una cultura in cui il linguaggio, la vita e le cose sono uniti da un rapporto quasi magico, molto più stretto di quanto non succeda nel mondo dei bianchi. Quello indiano si rivela essere il mondo della necessità; quello bianco è dominato dalla sopraffazione.

Qualcuno ha detto che *Balla coi lupi* è film superficiale quando attribuisce tutte le magagne e brutalità ai bianchi e tutti i lati positivi agli indiani. Se è vero che il mondo indiano è visto come superiore, non ci pare però che il film possa essere accusato di estremismo manicheo. Anche gli indiani si combattono e si ammazzano tra loro (l'uccisione del guerriero pawnee nel fiume è, tra l'altro, un pezzo di grande cinema), ma, come scrive Dunbar nel suo diario, la guerra indiana deriva dalla necessità, si fa per difendere la propria vita, il villaggio, le provviste per l'inverno. Così come la caccia ai bisonti (altro brano che ricorderemo) non ne lascia le carcasse spellate sulla prateria ma serve a ricavare cibo, vestiti, arnesi. È sulla scoperta di una vita intensa, piena di momenti necessari e di pause ugualmente utili che Dunbar crede e spera di poter rifondare la propria esistenza. Naturalmente le cose non vanno come Dunbar vorrebbe. Dall'Ottocento in poi, i romanzi e i film non registrano più, nell'aura romantica del viaggio e dell'avventura, la robinsoniana, innocente fede nell'individualismo, nella praticità e nel buon senso. Ogni avventura è diventata conquista ed eliminazione. Dunbar apre suo malgrado la strada agli altri bianchi; la sua rigenerazione è una parentesi breve e impossibile. Ulisse viaggiava (forse) per ritrovare la propria casa; i moderni esploratori del mondo, della frontiera e di se stessi non possono che essere l'avanguardia della civiltà che pure a volte vorrebbero lasciarsi alle spalle. Dunbar sa guardare, aspettare, rispettare la natura e gli uomini; sa riflettere, annotare, studiare. (E il film lo segue riflettendo il suo tranquillo ritmo di apprendimento). I soldati che arrivano dietro di lui sparano su tutto ciò che si muove, occupano il territorio, si pisciano addosso e si suicidano, non sanno leggere e si puliscono il culo con la pagina del diario su cui Dunbar ha scritto che ama la propria donna. La spinta economica che sta dietro la conquista non concede esitazioni. Il possesso immediato è ciò per cui si muovono i soldati che non conoscono il rapporto costruito lentamente con gli altri. Dunbar, che ha commesso l'errore, col suo tentativo di abbandonare il proprio mondo per quello indiano, di aprire involontariamente le porte alla conquista, paga con l'impossibilità di tornare bianco e di essere definitivamente indiano. Non più bianco e non indiano si incammina con la sua donna per un sentiero solitario. *Balla coi lupi* testimonia, come tutti i western filoindiani, il dolore e la vergogna per il peccato originale che sta alla radice della storia americana, come di tutte le storie. Il mondo indiano per ogni John Dunbar è ormai pensabile solo come un Eden perduto, una possibilità schiacciata e scacciata dalla storia.

da

CINEMA NUOVO

ANNO 40 - num. 4-5

LUGLIO - OTTOBRE 1991

Jazz. 12-13

Balla coi lupi de gustibus disputandum est

Oggi gli schemi di giudizio piovono dall'alto e dal basso di una vita fondata su valori effimeri che rispecchiano un quotidiano barbaro dove la contemplazione è stata buttata via in nome di un consumo immediato e posticcio nel quale l'emozione non ha spazio o ha spazio nella misura in cui rappresenta un sentimento di possesso o un tubo di scarico psicologico delle nevrosi o dei sensi di colpa. "Balla coi lupi" ne è un esempio lampante.

Tra le sbarre della mia coscienza ripenso a quell'attimo fatale e fuggente.

Un colpo deciso, netto, con il dorso della mano secondo le antiche arti orientali e lei crollò a terra priva di sensi e quindi di vita. Tutto era cominciato secondo le leggi della commedia all'italiana. Un concorso, la folla, gli sguardi s'incrociano, il riconoscimento. Il liceo, la stessa classe, lo stesso banco. "Ti ricordi?" Il professore, quel coglione di Bianchini che adesso guadagna otto milioni al mese, tu, in fondo, mi sei sempre stata simpatica. Tutto filava liscio, i luoghi comuni venivano puntualmente rispettati. Una passeggiata, la cena, il cuba-libre. Già pregustavo il momento in cui le avrei strappato i vestiti simulando una foga sessuale incontrollabile. Ma seduti al tavolino dell'ennesimo localino romano, la discussione cadde sul film *Balla coi lupi*. Lei esordì così: "Finalmente un Oscar meritato, che film meraviglioso, poetico, romantico dove, una volta tanto, la bellezza si fonde con l'impegno politico".

La mia mano, pronta sulla spalliera di lei a spiccare il volo, si arrestò di colpo. Terrorizzato le chiesi: "Non starai mica parlando del film di Kevin Costner?" Era una domanda retorica, e lo sapevo. "Cer-

to. Che splendido attore. Che regista coraggioso. L'avventura, i grandi spazi, l'azione. E tutto dal punto di vista degli indiani. Uno spettacolo completo. Il cinema nella sua essenza".

Respirai profondamente. Ero indeciso tra la prospettiva erotica e la coerenza morale. Vinse la seconda: "No, anche tu sei vittima del Grande Abbaglio. La macchina pubblicitaria ha colpito ancora. Titoli sui giornali, infiltrazioni dall'America, anticipazioni costruite ad arte in cui già balenava il magico binomio: spettacolo nell'impegno e impegno nello spettacolo". L'attesa era stata cotta a puntino. Nell'aria si respirava il profumo del grande film epico, della strepitosa scena dei bisonti, degli spazi aperti, della mitica tradizione western, della rivincita morale degli indiani, dello spirito di Ford. Cresceva, cresceva la voglia di vedere il bellissimo Costner dietro e davanti alla macchina da presa. Infine il film usciva e intellettuali e critica pilotata si affrettavano ad esaltarlo, a incensarlo, a riconoscerne quanto meno il fragrante sapore dell'avventura, del romanticismo, del ritmo, dell'idealismo del migliore cinema americano. Poi, per completare l'opera, veniva ricoperto di premi Oscar. Il pubblico, stimolato e ricattato da costante scalpore,

accorrevano in fretta. E anch'io non ho saputo resistere. Ho pagato il biglietto e mi sono immerso nel buio della grande sala.

Noia, rabbia, mal di testa è tutto quel che mi è rimasto.

I suoi occhi azzurri divennero scuri. La pelle liscia come polpa di avocado s'increspò. La lingua da morbida divenne tagliente: "Eccolo lì l'intellettuale da salotto, il topo da cineteca. D'altronde anche a scuola eri così. All'ultimo banco alzavi la mano solo per disprezzare ciò che agli altri piaceva. Nessuno ti poteva sopportare. Amavamo *Siddharta* e tu leggevi le *Memorie del sottosuolo*; esaltavamo *Alice's restaurant* e tu t'impuntavi con *Blow up*; cantavamo Claudio Lolli e tu ascoltavi Battisti; facevamo collettivi a favore della rivoluzione islamica in Iran e tu te ne andavi a giocare a pallone. Da giovane eri già vecchio. Frenavi gli slanci, non sapevi assaporare il gusto dell'irrazionale. Figuriamoci se oggi nel 1991 riesci a gustare un film inguaribilmente romantico, dove la natura ti conquista con la sua immensità e dove si prende posizione finalmente e nettamente a favore di un popolo e una cultura sterminata dal futuro impero capitalista. Ne parli male perché vuoi andare controcorrente e perché vuoi lavartene le mani. Sei un novello Ponzio Pilato, e per di più reazionario".

Uscimmo e in silenzio passeggiammo nell'agrodolce notte romana.

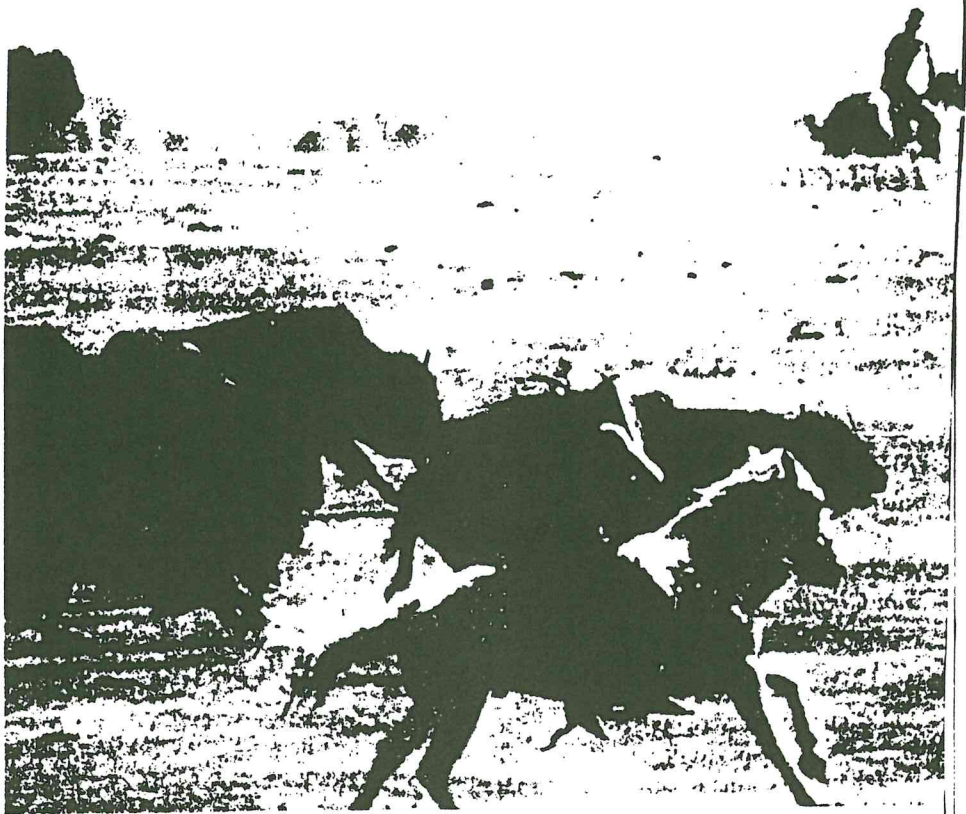
Pensieri di sconforto, d'impotenza, di estetica affollavano la mia mente. Le persone non sono più libere. Non è la libertà esteriore a mancare. Ci si può alzare la mattina prendere un aereo e andare in Perù. Si può leggere qualsiasi giornale. Si può andare a giocare a tennis e riunirsi in camarille politiche. Si possono mettere da parte i soldi per comprarsi un telefono cellulare e 500 paia di jeans. È dentro che non si è più liberi. Nel 1770 Kant scopriva che il giudizio estetico deve essere libero. Nessun condizionamento, altrimenti non è più puro. Deve essere talmente libero da essere inutile.

Oggi gli schemi di giudizio piovono dall'alto e dal basso di una vita fondata su valori effimeri che rispecchiano un quotidiano barbaro dove la contemplazione è stata buttata via in nome di un consumo immediato e posticcio nel quale l'emozione non ha spazio o ha spazio nella misura in cui rappresenta un sentimento di possesso o un tubo di scarico psicologico

delle nevrosi o dei sensi di colpa. *Balla coi lupi* ne è un esempio lampante. Un film povero, stereotipato nel linguaggio, banale nel suo assunto. Un film in cui i protagonisti hanno lo spessore psicologico degli eroi dei fotoromanzi, dove la narrazione è priva di qualsiasi ritmo, dove gli eventi si susseguono con disarmante prevedibilità, in cui i luoghi comuni vorrebbero passare per invenzioni e la piattezza espressiva per stile. Ma è un film furbo che fa leva sui grandi rimorsi dell'inconscio collettivo dell'era post-moderna: l'ecologia e il terzomondismo. I quali, traslati nella pellicola, diventano i grandi spazi e gli indiani.

La macchina da presa si ferma sui tramonti rosso-fuoco, sulla maestosità dei camion, sullo splendore del sole. È una natura retorica, da cartolina, da pubblicità di gomma americana, estetizzante. Come la Palestina del Cristo di Zeffirelli. Non c'è il pathos, il dramma e il sublime (terribile e distaccato) dello spazio aperto, della solitudine, del silenzio, del fango, della polvere negli occhi. Vorrebbe essere poetica nella sua bellezza e romantica nella sua evocazione. Manca invece il sentimento, tanto da trasformare la bellezza in sciattezza e da rendere scialbo e di maniera le sensazioni provocate dai colori.

Il revanchismo etnico poi è solo nelle (forse) nobili intenzioni. Nobili e ingenuie, talmente ingenuie da provocare l'effetto contrario: l'avallo sotto il nome amorale della storia che inghiotte e trasforma in passato tutto ciò che non si adegua alla forza, al progresso, all'istinto di sopravvivenza. Gli indiani ci vengono descritti come dei contadinotti fieri, senza grosso acume che vivono raggruppati in tribù gerarchiche cercando la sintonia con gli elementi naturali. Le loro psicologie sono tagliate con l'accetta, pardon con l'ascia. C'è l'indiano coraggioso, quello incosciente e istintivo, il furbo, il guerriero, il saggio. Mangiano cavallette e le donne nella loro società non hanno alcun peso, sono ornamento, valgono meno dei cavalli. Ci sono inoltre tribù buone e tribù cattive che si divertono a raccogliere scalpi. Si entusiasmano quando gli viene offerto lo zucchero, si meravigliano alla scoperta delle possibilità di un cannocchiale. Sono leali, probi, simpatici ma non hanno la cognizione del tempo. Non capiscono l'esistenza di un mondo diverso dal loro, di un altro modo



Da *Balla coi lupi* di e con Kevin Costner.

di pensare più egoista e pragmatico che li spazzerà via come il vento le foglie. Costner preme il pedale del manicheismo separando goffamente il bene dal male senza un minimo di profondità storico-scientifico-culturale. Alla fine si prova le stesse sensazioni dei vecchi film dove "arrivavano i nostri": ridicolo della propaganda e superficialità.

Riflettevo e cercavo di comunicarle i miei pensieri. Senza astio, privo di livore, con dolcezza. Volevo convincerla, volevo l'unione dello spirito, volevo salire a casa sua. Lei mi lasciò confabulare, comprensiva. Poi mi prese la mano e con l'intento di passare a più sentimentali argomenti provò a chiudere la discussione: "Senti, lasciamo perdere, il mondo è bello perché è vario. Le tue elucubrazioni potranno anche essere giuste. Ma a me il film è piaciuto, mi ha fatto sognare. Eh già, mi è piaciuto il film e... mi piaci tu. De gustibus non disputandum est".

Fu a questo punto che la follia distruttrice s'impadronì di me. Non tanto per i luoghi comuni con cui la ragazza

infarciva i suoi discorsi. Gli studenti dei dipartimenti di cinema e spettacolo ci hanno abituato a ben di peggio. Quanto per il "de gustibus" finale. Basta con la chimerica democrazia del giudizio. Il bello è soggettivo ma assoluto. Avevo motivato la mia opinione, non era più discutibile. Non comunque attraverso una frase fatta e non per *Balla coi lupi*. Il mio Mr. Hyde la legò alla sedia e prima di sferrarle il micidiale colpo le lessi il seguente brano: «Egli dice perciò: — la cosa è bella —; e non fa assegnamento sul consenso altrui nel proprio giudizio di piacere, sol perché molte altre volte quel consenso vi è stato; egli lo esige. Biasima gli altri se giudicano altrimenti, e nega loro il gusto, pur pretendendo che debbano averlo; e per conseguenza qui non si può dire: — ognuno ha il suo gusto particolare. Varrebbe quanto dire che il gusto non esiste; che non v'è un giudizio estetico il quale legittimamente possa esigere il consenso universale». (Kant: *Critica del giudizio*)

Paolo Zagari

da
SEGNO CINEMA
n° 48
MARZO - APRILE 1991

pagg. 25-26

Balla coi lupi (*Dances with Wolves*)

Regia: Kevin Costner
Orig.: U.S.A., 1990

Sogg. e Scenegg.: Michael Blake, dal suo romanzo. **Fotogr.:** Dean Semler. **Musica:** John Barry. **Mont.:** Neil Travis. **Scenogr.:** Jeffrey Beecroft. **Costumi:** Elsa Zamparelli. **Suono:** Russell Williams, Mary Jo Devenney. **Interpr.:** Kevin Costner (ten. Dunbar), Mary McDonnell (la squaw bianca), Graham Greene ("Kicking Bird"), Rodney A. Grant ("Wind in his hair"), Floyd Red Crow Westerman ("Ten Bears"), Tantoo Cardinal ("Black Shawl"), Robert Pastorelli (Timmons), Charles Rocket (ten. Elgin), Maury Chaykin (magg. Fambrough), Jimmy Herman ("Stone Calf"), Nathan Lee ("Smiles a lot"). **Prod.:** Jim Wilson e Kevin Costner, per Orion Pictures/Tig prod. **Distr.:** LIFE INTERNATIONAL. **Durata:** 183 min.

La vita, le opinioni e il diario del luogotenente John Dunbar, miracolosamente sopravvissuto alla guerra di Secessione e deciso a scoprire per conto proprio la Frontiera nelle pianure del South Dakota. L'incontro con i nativi cambierà per sempre la sua esistenza: abbandonata l'uniforme, Dunbar si unisce a un villaggio Sioux, cambia nome ("Colui che danza con i lupi"), sposa una squaw rapita da bambina a una famiglia di pionieri.

Così, nel giro di sei mesi, siamo alle prese con tre eccezioni alla regola aurea: "alla larga dagli attori americani che si mettono a fare i registi". *The Rookie* non è forse fra i migliori Clint Eastwood, ma su di lui si può comunemente scommettere a scatola chiusa. *The Two Jakes*, già definito dai produttori come "il film che non voleva morire" per via dei suoi dieci anni di gestazione, si è inabissato dopo una

settimana di programmazione negli Stati Uniti ed è persino difficile trovarne una videocassetta, ma ha fatto sì che Jack Nicholson (peraltro non nuovo a esperimenti di regia) sia caduto in piedi con nobiltà.

Dancing with Wolves poteva andare anche peggio, e invece continua a correre il suo itinerario di fortunato *dark horse* della stagione autunnale e invernale americana. Non lo voleva nessuno: con i tempi che corrono, quale compagnia di produzione avrebbe avuto voglia di assumersi un simile rischio? Un genere "maledetto" da anni, il *western*, un film da girare in buona parte durante il rigidissimo inverno del South Dakota con un cast composto in larga parte da nativi non professionisti; dialoghi in lingua Dakota, il dialetto dei Sioux occidentali, con tanto di sottotitoli; una sceneggiatura che ha come tema portante l'ingiustizia razziale e che promette almeno tre ore di proiezione. Il tutto dietro proposta di uno che non ha mai fatto il regista in vita sua, che presenta un risibile budget iniziale (12 milioni di dollari, subito lievitati a 18) per un affresco di ampie dimensioni e che pretende tuttavia il diritto al *final cut* su due versioni, una per il mercato nordamericano, l'altra (su video?) per il resto del mondo.

Naturalmente, nessuna delle *majors* ha accettato la sua proposta. C'è voluto William Bernstein, vicepresidente esecutivo della Orion, perché il progetto andasse in porto: la società che produce i film di Woody Allen naviga da tempo in acque poco tranquille, ed è perciò meglio disposta a correre rischi. Poteva essere la catastrofe, perché a soli due terzi della lavorazione non c'erano più soldi e Costner ha accettato di lavorare senza paga per il restante periodo, decidendo infine di versare due milioni di dollari per garantire il completamento del film. Invece è finita bene, perché Costner non ha l'arroganza di Barbra Streisand (ricordate *Yentl*?) né la sindrome da gigantismo

progressista di Warren Beatty (soprattutto nell'innominabile *Reds*; ma provate un po' a togliere l'*art direction* e le mostruose maschere facciali da *Dick Tracy*, tanto per vedere che cosa rimane sotto) e Jane Fonda (*Old Gringo*, pietosamente seppellito da un precoce oblio). *Field of Dreams* (*L'uomo dei sogni*, 1989) è stato liquidato da noi con un'alzata di spalle, anche perché i distributori europei ci hanno creduto così poco da farlo uscire in un periodo morto, e in copie di pessima qualità; ma la Universal ne ha ricavato cifre strabilianti, e il successo americano del film di Phil Alden Robinson - combinato a quello di Ron Shelton (*Bull Durham*, 1988), pure esso prodotto dalla Orion - ha fatto di Costner una stella di prima grandezza, con o senza la fortuna di *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987).

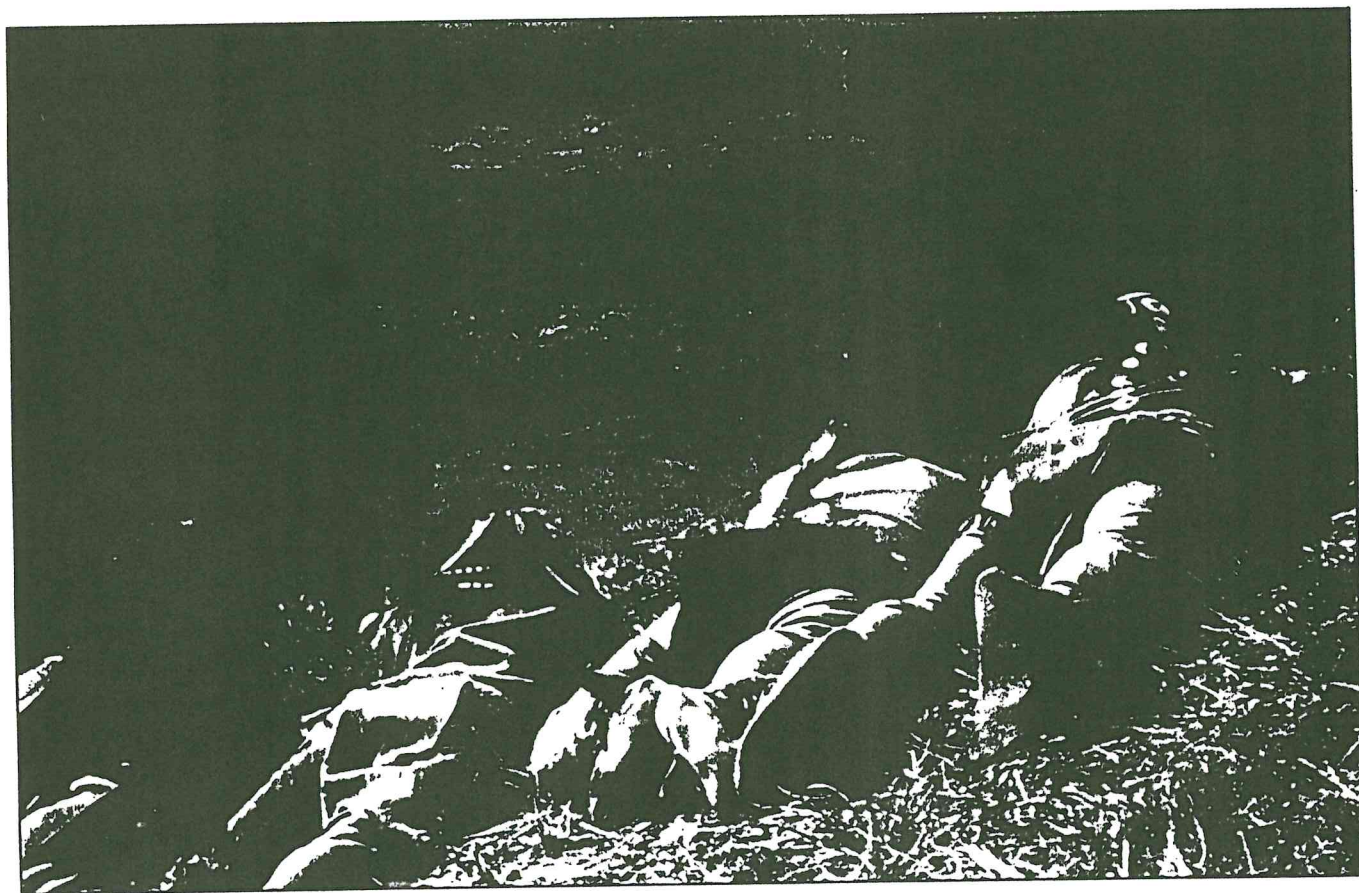
Benché ancora agli inizi, la carriera di Costner presenta interessanti affinità con quella di Eastwood. Nonostante il suo volto abbia raggiunto la copertina di *Time* grazie ai tre film appena menzionati, le origini artistiche di Costner somigliano molto a quelle del Clint di *Hang'em High* (Impiccalo più in alto, Ted Post 1968). *Shadows Run Black* è un *exploitation horror* con belle ragazze che se ne vanno in giro a seno nudo per farsi uccidere da un maniaco Costner in giacca di cuoio; *Sizzle Beach, U.S.A.* ha più o meno la stessa trama, ma le ragazze non muoiono perché Costner non è un assassino; in *Stacy's Knights* Costner è un esperto in gioco d'azzardo che insegna alla protagonista i trucchi del mestiere (i proprietari del casinò lo faranno fuori); *The Gunrunner*, infine, è ambientato a Montreal durante il proibizionismo e presenta una scena di spartoria sul ponte assai simile a quella vista in *The Untouchables*, ma Costner è in questo caso fuorilegge anziché poliziotto.

Al pari di Eastwood, inoltre, Costner ha affermato il proprio *status* di attore-autore in film dove la corallità prevale

sulla *performance* del singolo ("mi piacciono i film in forma di sinfonia", dice, "con le immagini che si dispiegano come i suoni di una grande orchestra"), pagando questa predilezione con film "sbagliati" (*Revenge* nel caso di Costner, *Pink Cadillac* per Eastwood). Entrambi sono infine approdati al *western* con un atto di sfida, cercando nella lentezza del ritmo le note più congeniali al loro istinto del racconto come avventura dell'immaginazione. *Dances with Wolves* parte così lento, e con tali e tante esitazioni di percorso, che per seguirlo occorre sforzarsi di dimenticare quell'ossessione per la velocità che ha permeato il cinema americano degli ultimi dieci anni. Una volta fatta l'abitudine, si è alle prese con la puntigliosa antiretorica sulla civiltà Sioux, così implacabile da suscitare il sospetto che Costner abbia dovuto assumersi l'onere di ridisegnare il *cliché* dell'indiano stoico, solitario, filosofo ed ecologista per mettere in chiaro di trovarsi mille miglia lontano dal *cliché* opposto dell'indiano pessimista e sardonico, costretto alla violenza suo malgrado ma pronto alle stesse crudeltà di cui erano capaci i pellirossa di Henry King e John Sturges.

E si vorrebbe essere irritati di fronte alla disarmata semplicità di John Dunbar, buon selvaggio in una terra di Sioux acculturati, ma è ben difficile esserlo con un film che cerca, e trova, un finale antidrammatico; che si tiene lontano dalle scene madri, anche quando tutto sembrerebbe condurre al patetismo (la cavalcata di Dunbar tra le file sudiste, i lupi uccisi dalle giacche blu, il guerriero indiano che dichiara la propria amicizia su un costone roccioso); che si sforza di trovare e comunicare l'onestà dei sentimenti di fronte allo stesso pubblico che applaudiva cinicamente durante la sequenza dell'uccisione del Mahatma nel *Gandhi* di Richard Attenborough (1982).

In una parola, tanto di cappello a un attore che esordisce come regista cantando un'ode all'ingenuità e alla purezza di spirito, nel nome di un'economia narrativa che non ha paura del romanzo-fiume e che anzi costruisce al suo interno digressioni di timida brevità. È su queste note sommesse, più che sui *fortissimo* alla John Milius, che si costruisce un'epoca; ed è certo che Costner ha tutte le carte in regola per diventare un *raconteur* epico. *Field of Dreams* non era, dunque, un episodio isolato. (p.ch.us.)



Balla coi lupi **** (*Dances With Wolves*, Usa 1990, col, 181') Kevin Costner. Con Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd 'Red Crow' Westerman, Tantoo Cardinal. ♦ Eroe suo malgrado, un ufficiale dell'esercito nordista (Costner) abbandona la civiltà per «conoscere la frontiera prima che scompaia»: scoprirà che gli indiani non sono «selvaggi» e che i bianchi portano violenza e sopraffazione. Sorprendente e coraggioso esordio di Costner nella regia, il quale rivitalizza un genere dimenticato come il western. Elogi unanimi per le scelte ideologiche (i sioux parlano la loro lingua e vengono sottotitolati). Ma il film è interessante non solo per le prese di posizione a favore dei pellerossa e di una vita in armonia con la natura (sostenute con maggior coerenza in altri film: *Piccolo grande uomo* e *Corvo rosso non avrai il mio scalpo*) ma soprattutto per la capacità di ridare forza alle immagini, rifiutando molte convenzioni hollywoodiane a favore di un innovativo realismo. Trionfo al botteghino e sette Oscar: miglior film, regista, sceneggiatura (Michael Blake, dal suo romanzo), colonna sonora (John Barry), fotografia (Dean Semler), montaggio (Neil Travis) e sonoro (Russell Williams II, Jeffrey Perkins, Bill W. Berton, Greg Watkins). Esiste una versione lunga (235') con alcune scene in più (interessante, poco prima della caccia al bisonte, la scoperta che i sioux hanno torturato e ucciso quattro cacciatori bianchi) che però nulla aggiungono al film. La moglie e i figli di Costner interpretano i coloni che vengono massacrati dagli indiani Pawnee.

da

DIZIONARIO DEI FILM

a cura di PAOLO MEREGHETTI
(3^a edizione - 1993)

BALDINI e CASTOLDI

pag. 110

Il presente documento è tratto dal sito web “Documentaria” del Comune di Modena: <https://documentaria.comune.modena.it>

Titolo: Il linguaggio filmico: costruzione di percorsi didattici

Sottotitolo: Progetto didattico sull'incipit di presentazione del protagonista

Collocazione: El 17



Comune di Modena



Copyright 2022 © Comune di Modena.

Tutti i diritti sono riservati.

Per informazioni scrivere a: memo@comune.modena.it