

Spettacoli

Cultura

Una pellicola rarissima, mai vista in Italia, con Spencer Tracy, Claire Trevor e Rita Hayworth, è stata ritrovata da un cineclub romano

Dante a New York negli anni Trenta: ecco il primo film catastrofico

È storia vecchia: al cinema le trascrizioni dell'opera somma di Dante hanno sempre sorriso effetti stupefacenti — e involontariamente — comici, da Dante e Beatrice (1913) di Dante Caserini in poi, passando per Guido Brignone, Riccardo Freda, Raffaello Matarazzo e per il recente, ridicolo *The Comedy* (versione pop casalinga) di Bruno Pischiutta. Tanto che non è esagerato dire che il miglior film sull'argomento, per lo meno il più gustosamente folle, risalta proprio quello che affrontò di petto, ridendoci sopra, il terribile inferno dantesco: ovvero *Il Paradiso* (1955) di Camillo Mastroianni, una sequela di battute scenografiche e di battute demenziali da non perdere nel caso si rifaessero a Milano dal critico Alberto Farassino, ma il pur volenteroso organizzatore non riuscì a rintracciare in tempo una copia del film. Ci sono riusciti adesso, per fortuna, i seguaci cinefili dell'«Officina Film Club» di Roma, che, grazie all'aiuto di un collezionista inglese, hanno potuto presentare in anteprima per l'Italia quest'opera vagamente misteriosa, oggetto negli anni di un culto ben riposto.

Perché è importante *Dante's Inferno* (già remake, tra l'altro, di un omonimo film del 1924 diretto da Henry O-



Spencer Tracy è il protagonista di «Dante's Inferno» uscito in Italia col titolo «La nave di Satana». In alto un'incisione di Doré sull'Inferno dantesco.

Il nome di un baraccone da fiera gestito dall'attore griffiano Henry B. Walthall e dalla figlia in età da marito Claire Trevor nel quale trova occupazione lo sperduto e squattrinato marinaio. Polveroso e poco eccitante, l'Inferno del baraccone è disertato dal pubblico in cerca di emozioni forti. Ci vuole un'idea per rilanciare l'attività dell'azienda e Spencer Tracy, così furbo e battagliero, si avventa subito sull'uomo giusto. Dunque, niente più ciuffi, scenografie amuffite e sculture sorpassate; l'unico modo per riempire di gente e di dollari la luna park è trasformarlo in un gigantesco, eccitante, spaventoso Inferno spettacolare, pieno di donne nude, diavoli formati in misterioso, grotte minacciose, botti e fiamme artificiali, decorazioni demoniache. È il successo: Tracy e la Trevor si sposano in una eccentrica cerimonia alla Freaks (con la scimmietta del suonatore d'organetto a fare da damigella d'onore), i dollari arrivano a mucchi, il divertimento diventa industria. È una tipica vicenda da

anni Trenta, con il giovane proletario, incolto ma astuto, che diventa miliardario, si fa prendere dalla frenesia del potere e dimentica l'antica umanità. Roba già vista mille volte, eppure qui raccontata e montata con un taglio sorprendentemente moderno, in un continuo evocare (simbolicamente e non) le fiamme distruttrici dell'Inferno.

Non si scherza con Satana, soprattutto con quello che alberga dentro di noi, sembra suggerire la moraletta del film. E infatti per due volte lo spregevole Spencer Tracy finirà nella polvere (un difetto di costruzione fa crollare il luna park mentre è pieno di gente. In seguito un incendio distrugge il transatlantico-casino chiamato naturalmente «Paradise») prima di rinsavire e di tornare a essere l'uomo di una volta.

Dollari e Inferno, dunque, ma senza appassire troppo la metafora. Del resto, al regista Harry Lachman, allo scenografo Willy Pogany (lo stesso della *Mummia* di Karl Freund) e al direttore della

È scomparso il fotografo di Marilyn

LOS ANGELES — Tom Kelley, il fotografo che forse più di qualsiasi altro persona contribuì al lancio di Marilyn Monroe, è morto di cancro a Los Angeles a 72 anni. Fu Kelley a scattare nel 1955 la famosa immagine di Marilyn ritratta di profilo nuda e destinata ad illustrare un calendario del quale vennero vendute 30 milioni di copie. Quell'immagine fu usata da Norman Mailer per illustrare il libro da lui scritto sull'attrice e Kelley fu ricompensato con 4.500 dollari per diritti d'autore.

fotografia Rudolph Maté l'occasione dovette essere presa prima per realizzarla, in barba al famigerato codice di censura Hays, la sequenza più sconvolgente e occhi aperta dell'Inferno che fa il vecchio padre di Claire Trevor, quasi un Virgilio moderno, sul letto d'ospedale. È un sogno letteralmente infernale, dieci minuti di grande cinema, un terribile catalogo orrori. Parafra-stando Doré, Lachman illumina mirabilmente corpi nudi che sporgono da pozzi ribollenti di fuoco, battaglioni di anime contorte che arrancano trascinandosi massi di roccia nera, faccette gettate in celle roventi chiuse da pietre ruotanti, centinaia di dannati imprigionati dalle radici che si prolungano dalle loro stesse mani e, poi fiamme, fiamme, Caronti impu-pecciati e precipizi da incubo. Insomma, tutto ciò che avrebbe voluto sapere sull'Inferno sfilò sullo schermo, ossessivo e rarefatto, rispettando l'iconografia più vulgata della commedia dantesca e nel contempo creando un universo di orrori e atrocità che non ha più rapporti con la pagina scritta, con le figure più celebri del poema.

È un film nel film, forse il film che Lachman e soci avrebbero voluto fare se William Fox, per ovvi motivi di mercato e di distribuzione, non gli avesse imposto di girare l'altra storia, quella dell'ex marinaio Spencer Tracy che esce per sempre dalle fiamme del proprio Inferno interiore. Ma anche così *Dante's Inferno* è un'opera da rivalutare, da riscoprire, da raccomandare agli studiosi del cinema di una volta e agli spettatori curiosi che hanno ancora la voglia di meravigliarsi. Se non altro perché Dante e i gironi infernali a parte, i più attenti non fatteranno a riconoscere nella ballerina che anima il party sulla nave una giovanissima attrice di nome Rita Hayworth, provocante e sensuale come poche, meglio nota, qualche anno dopo, come Rita Hayworth.

Michele Anselmi

Avevo immaginato per questo approccio a Tutte le poesie di Caproni, somma della sua lunga operosità, un titolo emblematico: il minuetto tragico di C., presu- mendo di riassumere in esso il limpido e pur enigmatico polissenso del maggior poeta italiano vivente. Poeta innamorato del paradosso e insieme dell'ovvietà lapalissiana, e vero monstrum conceittuale. Poeta perduto in un'umiltà francescana (amore della povertà, per echeggiare l'ultimo Parise) unita a un disdegno di filosofo stoico o di irruocabile tiranno.

Ma a ritratta sistematica ultimata, quel titolo mi è sbriciolato fra le mani. Il wanted Caproni mi risultava imprevedibile lungo la sinuosa fuga via da se stesso e quindi verso se stesso, per dirla con un paradosso che sarebbe forse gradito ad «ricercato» e lo indurrebbe ad arrendersi al povero cacciatore di taglie per pura pietas. V'è sì in lui tragicità, del- l'assolutamente senza scampo e senza conforto, ma le sue poesie hanno talvolta l'impareggiabile grazia di una danza da salotto settecentesco (quindi pur sempre illuminista), scandito dal gioco delle assonanze e delle rime, interne o al termine di verso. E tuttavia i due versanti non rivelano pienamente l'iceberg in perenne fusione. Rieguardano e in continua ricostituzione umanistica.

Forse il punto focale di questa inquietante personalità è da cercare altrove, anche al di là dei tre «regni» che Citati le assegna: dei Morte, dell'Altro, del Vuoto. E bisogna giungersi per faticose tappe successive, senza lasciarsi ingannare dallo slalom che l'autore percorre per disperdere le sue tracce e sfuggire alla cattura critica.

La partenza è fulminea: lo starter non ha ancora abbassato il braccio dello sparo: Al- ba: / Ne gli occhi nascono come nell'acqua degli acquitrini / le case, il ponte, gli ulivi / senza calore. / E assente / le isole / del mondo: il sole. Siamo negli anni '32-'35: il poeta è poco più che ventenne, ma già ha un «luogo» tutto suo, barricato fra le assonanze, pronto alla pistolletta finale (qui un'immagine biblica ma con il taglio d'un



Giorgio Caproni e, a destra, «Annetto» un'opera di Vespignani

raio). Gli tendo un agguato al sonetto XV di Cronistoria, ma non lo riconosco sotto quella parrucca a mezzo fra D'Annunzio e Montale, con alcune meches ungaritiane: «La strada come spera a un'apertura improvvisa dell'agro / un corollario d'armoniosi bicchieri sull'erba / suburbana diparte - al solitario / petto rinnova l'ansante fre- scura / delle giovani bocche / Anniversario / di pena. / E ancora è bianca la pianura / perduta, dove il sole lapidario / di marzo spechia ossari giovanili / sopra i selci in sol- letto / dopo suoni / melodici in un'aria d'api in fili di rame / la giornata. Ah tu se ho cuore - se non so troncane i fili / d'orgasmo, e anche una brezza m'appassiona». Quel- l'unico aggettivo suburbano e quell'unico sostantivo i selci dovevano forse insospettirmi sulla sua vera identità. Ma la mascheratura era quasi perfetta.

Ed eccola riemergere in 1944, a preannunciare il neo- realismo di De Sica, i docu- mentari del primo Antonia- ni, o i disegni del «gruppo di Portonaccio» (Vespignani, Muccini, Pinato, Buratti): «Le carrette del latte chi mentre il sole sta per punge- re i cani. Cosa insacca / La morte sopra i selci nel frago- re / di bottiglie in sobbalzo / Sulla faccia / punge già il fo- glio del primo giornale / col suo afre di piombo. / Oh amore, amore / che disastro è nell'alba!...»

Alcuni usano la categoria critica della «databilità» di un'opera come una pugnala- ta e tradimento. Ma qui la rigorosa databilità di Caproni è una sua incondizionata ed eroica resa alla storia.

Un balzo di dieci anni, e con la conclusione del Con- gedo del viaggiatore cerimonio- so (il congedo è, insieme con

le biciclette, i bicchieri, Dio, una tematica costante, «un'impronta digitale» infallibile per tagliare al poeta ogni via di camaleontico scampo): «Congedo alla sapienza / e congedo all'amore. / Congedo anche alla religione. Ormai sono a destinazione!... Di questo sono certo: / Oh Son- giunto alla disperazione / calma, senza sgomento / Scendo, buon proseguimen- to». Non fosse quella conclu- sione colloquialmente drasti- ca, una sciabolata da ma- stro, il resto sembrerebbe più l'enunciazione di una poeti- ca, che il dramma vissuto d'una poesia.

In ogni caso sentiamo di essere sulla pista giusta. Caproni è già così vicino al proprio epicentro che si concede anche il «manierismo» del paradosso, in l'antenna: «... / L'Il buio è così buio / che non c'è oscurità». Se proseguisse con questo gioco Caproni si perderebbe.



Un volume raccoglie tutti i versi scritti in 50 anni da Giorgio Caproni e ripropone la sua straordinaria personalità

Caproni, il fuorilegge della poesia

Ancora un decennio ed egli è ormai un perfetto «fuorilegge» dell'esistenza: avanza scaricando raffiche di «vuoto» che potrebbe echeggiare persino in Lucrezio, forse il più grande e disperato trasgressore della letteratura universale; così in Senza esclamativi: «Com'è alto il dolore / L'amore com'è bestia / Vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto. Vuoto del grano che già raggiunge / nel sole / l'altezza del cuore. Qui l'iterazione diventa strumento d'uno dei più concisi e «calmi» anatemi cosmici, un vanitas vanitatum et omnia vanitas degli anni '70, forse non a caso all'inizio del ri- flusso termidoriano dopo il «terrore morbido» del '68 e non molto prima del «terrore duro» di stampo più recente.

Negli anni '73-'82 l'intollerabile tensione incapsulata in tre o quattro brevi versi crea i capolavori del franco cacciatore: ma poiché l'alta tensione uccide, Caproni ha qui anche cadute stremate.

Abbiamo così un grappolo di indimenticabili colpi di mano: niente più minuetto, niente più paradosso, al massimo una sola rima o assonanza, ma siamo nella sfera

quasi sempre irraggiungibile della poesia assoluta, a quei vertici che, nella storia letteraria, si equivalgono tutti nella loro incomparabilità. Così in Allegria: «Faceva freddo. Il vento mi tagliava le dita. / Ero senza fiato. Non ero / mai stato così contento». Idem All'ostera: «Guardava il bicchiere. Fisso / Quasi da riduro in schegge. / Sapete che il bicchiere dura / più di chi in mano lo regge?». E in I pugni in viso: «La morte non mi avrà vivo. / Diceva. E rideva. / Io scemo del paese, / battendomi i pugni in viso». E in Proposito: «Fa freddo nella storia. Voglio andarmene. Dove / anch'io, col mio fucile scarico / posso gridare: «Vittoria!»».

Così Caproni riesce a darci un flash involontario sulla schizofrenia, in Questo: «Devo partire, andar via / Ma quando sarò partito / davvero, a me / che invecce me ne resti qua, chi più, / chi più / farà compagnia?».

Dopo di che egli potrà riposarsi in qualche sapido ma facile epigramma, come i giocini su Dio e sulla morte, con l'eccezione di Furto, metà omerico e metà aristofanesco: «Hanno rubato Dio / Il cielo è vuoto / Il ladro non è ancora stato / (e non lo sarà

mai) arrestato».

Occorreva una vacanza, per poter tentare, e Caproni se l'è presa, in Francia; il suo orto è aver voluto com- mendarla in versi, ed è così nata la serie di Erba francese.

Ma il lupo non ha perso il vizio di mordere a sangue; ora però è ancora cresciuto, maturato, si è persino umanizzato, è uscito dalla trappola mortale anche se infine si riprecipita. E dopo gli ozi del Controcappone e dell'Erba francese, c'è quella Poesia aggiunta, Oh cari, forse il vertice della poesia di Caproni, che obbliga a lasciarlo ancora, e il più a lungo possibile, nella sua braccata libertà: «Appartiano tutti / in trasparenza. / Tutti in anima. / Tutti nell'imprendibile es- senza / dell'ombra. / Ma vivi / Vivi dentro la morte / come i morti son vivi / nella vita / Cerca di contarti. / Il numero / si perde nel vuoto / come nel vento il numero / delle foglie. / Oh cari. / Oh odiosi. / Pensai alla mia mente accata. / Chiusi la finestra. / Il cuore. / La porta. / A doppia mandata!».

Luca Canali