Spett Cultura

Giovanni Giudici

Nella sua ultima raccolta di versi «Lume dei tuoi misteri», Giovanni Giudici recupera i caratteri più tipici del discorso poetico

Ecco un poeta che torna alla rima

IL PUNTO non di crisi ma di svolta cui sta giungendo oggi il modo di concepire la poesia trova una manifestazione importante nell'ultima raccolta di versi composta da Giovanni Giudici, «Lume dei tuoi misteri» (Mondadori, pp. 110, L. 16.500) C'è infatti nel libro un recupero molto ampio e deciso dei caratteri più tipici del discorso poetico: regolarità nella misura del verso e della strofa, uso frequente della rima, suo rafforzamento collocandola in sede ravvicinata, spesso a chiusura del periodo strofico.

Certo, Giudici non ha mai condiviso le tendenze a vanificare il confine tra i generi dell'espressione poetica e prosastica· ha sempre mirato a ottenere effetti di sonorità ritmica percepibili anche a orecchi non bene addestrati, così da sottolineare la qualità diversa del suo linguaggio di poesia rispetto al linguaggio comune, da cui pure attingeva i materiali. Ma nel nuovo volume lo scrittore si spinge oltre, sulla linea di una musicalità scandita con insistenza, sino a far assumere ai versi un andamento melodico tra la cantilena e la filastrocca, o magari la litania; riecheggiando però i modelli illustri della lirica popolareggiante d'un tempo.

Allo stesso modo, sin dalle sue prime prove la poesia di Giudici si è caratterizzata per l'indole narrativa, tra memoria autobiografica ed aperture attuali, fondandosi sulla costruzione di personaggi ritrattisticamente articolati. In «Lume dei tuoi misteri» però c'è un passo avanti ulteriore: buona parte dei componimenti è organizzata in due ampie sequenze complessive. La prima, «Ghirlandetta», ha il sottotitolo esplicito di «fabula in versi»; la seconda, «Akt», ha la sintassi illogica, ma non per questo meno coesa, del racconto onirico; in entrambe, svolge funzione decisiva una presenza femminile.

Ci troviamo dunque di fronte a una poesia proiettata assai oltre gli orizzonti sia del lirismo puro, di ascendenza simbolista, sia della trasgressività avanguardistica. Giudici mira a comporre la somma di ansie, inquietudini, contraddizioni da cui si sente pervaso in quadri che abbiano un ordine e un senso, così da rendere possibile di conferir loro una sublimazione armoniosa. Ma si tratta di un'aspirazione che trova significato proprio nel suo proporsi come tale: accentuando via via lo sforzo, affinando i mezzi per avvicinarsi a una meta pur sempre inattingibile. Ricoscere l'unità di ciò che è disperso e diviso, infondere durevolezza a ciò che è destinato a perire, infine soddisfare il desiderio di luce sprofondando nell'oscurità del mistero: questa la tensione di cui si sostanzia la poesia di Giudici.

Spesso per definirla si è usato il termine «ambiguità», a contrassegnare la destrezza di un discorso librato su due versanti, essere e dover essere, introversione contristata e slanci solidaristici, effusione del pathos e sorveglianza ironica. Tutto ciò è vero, poiché in Giudici coabitano nevroticamente una corposa energia vitale, come spinta incontenibile a un'autorealizzazione felice, e una altrettanto radicata consavepolezza critica dei limiti inerenti all'esperienza esistenziale, sul piano privato e pubblico, etico e sociale. Ma forse a non venir messa abbastanza in chiaro è stata l'intensità di ardore con cui il poeta aspira a un superamento organico di queste scissure, in uno stato di appagamento beatificante che si configuri come una sorta di «coincidentia oppositorum».

«Lume dei tuoi misteri» fornisce appunto maggior evidenza al bisogno di totalità, rivelandone meglio le implicazioni metafisiche. L'ansia di nuove certezze morali e motivi di fede indefettibili, così diffusa nel nostro tempo, trova una torsione di tipo religioso: sia pure di una religiosità risolutamente antiascetica. Ma chiarire i termini di un dissidio non significa superarlo: vuol dire piuttosto esaltarne la drammaticità, così da renderne partecipi i lettori in modo più limpido e pieno.

In effetti le poesie di «Lume dei tuoi misteri» possono sì disporsi come momenti di un racconto seguitato o come scene di una recitazione ad ampia struttura: ma l'indagine, la confessione, la conflagrazione del vero hanno luogo solo per flash istantanei, intervallati da pause incolmabili di silenzio e reticenza, che confermano la lontananza dell'obiettivo di rendere trasparente l'opacità insensata del vivere. Il poeta instaura un cortocircuito tra i brandelli o spezzoni di realtà di cui ha conoscenza diretta e la dimensione di valori universali in cui vorrebbe trovassero adempimento. Il procedimento serve però solo a confermare la distanza tra il piano dell'esperienza e quello di un ricongiungimento col Tutto, che non può non collocarsi a un livello sovrannaturale, o diciamo almeno extranaturale.

Se ne irrobustisce peraltro, non si attenua, l'impegno a proseguire nell'itinerario. Ed ecco allora l'opportunità di intensificare l'appello alle risorse del linguaggio poetico L'insistenza e la nettezza delle clausole ritmiche, in «Lume dei tuoi misteri», non consegna affatto il testo a uno stato di armoniosità estatica, né induce alcuna concessione alla facilità canora, tutt'altro. La vita, di cui la poesia dà testimonianza, è e resta il regno della disarmonia: nondimeno, ciò che rimane possibile e necessario è sublimarne artisticamente i momenti e aspetti privilegiati, in maniera da renderne percepibile l'esemplarità proprio per rapporto al duro contesto cui inerisconо. L'inestetico è la condizione perché insorga, perché si costituisca l'estetico.

Giudici crede molto, con passione tormentosa, al primato della poesia come forma di comunicazione espressiva totalizzante: ma sa anche che non tutto può esser trasfigurato poeticamente, nel mondo in cui viviamo. Qui sta la singolare modernità della sua posizione; una proposta suadente di doni poetici ben connotati, da condividere con rapimento; e assieme l'invito a rendersi conto di quanto impoetica sia tanta parte dell'esistenza, individuale e collettiva, che siamo chiamati a trascorrere.

Vittorio Spinazzola

ROMA — Si chiama «Dolce cinema», ed è una trasmissione in tre puntate (andrà in onda a partire martedì 21 su Rai-tre) curata da Francesco Bortolini e Claudio Masenza sulle memorie degli attori americani che lavorarono in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Fu una stagione curiosa del cinema italiano che fece parlare addirittura della nascita di un «Hollywood sul Tevere». L'etichetta vale per quello che vale ma di sicuro l'arrivo in massa negli studi italiani dei grandi divi americani contribuì a movimentare e a provincializzare l'ambiente del clima nostrano, d'autore e non. Nel corso della loro inchiesta, i due giornalisti della RAI hanno intervistato decine di attori, dai più grandi (Kirk Douglas, Rod Steiger, Tony Franciosa, Ernest Borgnine) ai meno noti (Pamela Tiffin, Barbara Steele, Guy Madison): il risultato è appunto questo collage di memorie dove ai ricordi piacevoli e stimolanti si alternano spesso vecchi rancori e delusioni. Le testimonianze che pubblichiamo, per gentile concessione di Raiuno, ci sembrano, in ogni caso, significative. Non tutto ciò che vi si legge è condivisibile, ma esce fuori comunque un quadro interessante che rivela rapporti profondi di amicizia tra divi americani e registi italiani.

Ci fu un tempo in cui il cinema USA venne in Italia. Ora la TV dedica un'inchiesta a quegli anni. Ma fu vera gloria? Ecco i ricordi di tre protagonisti

Quando Hollywood emigrò a Roma

Siete bravi, ma che caos sui vostri «set»

di ROD STEIGER

RICORDO il primo giorno di lavoro di «Mani sulla città». Allora gli attori americani erano una novità. Ero abituato a recitare nel silenzio, la troupe italiana no; tanto i film italiani venivano comunque doppiati. Io sono uno che improvvisa un po': avevo quindi bisogno di silenzio; è molto difficile improvvisare e dire questo e quello e poi, in un secondo tempo, cercare di doppiarlo: ti ci vogliono trecentotrentasette anni. Inoltre sul set non so mai quello che farò esattamente, ma so perché lo faccio...

Un giorno stavo lavorando e c'erano lì intorno alcuni gentiluomini che parlavano, credo, di belle signore italiane o di qualcos'altro. Mi fermai e Franco mi chiese che cosa avessi. Gli risposi: «Non ho capito se vuoi filmare loro o me. Si potrebbe filmare prima la loro chiacchierata e poi filmare me». Lui capì che stavo scherzando, ma immediatamente divenne come un dio infuriato e urlò «silenzio». Allora Francesco Rosi ed io imparammo a rispettarci a vicenda. La morale di questa mia storia è che siamo riusciti a rompere la barriera fra due mondi: veramente non c'è differenza nel modo di lavorare, quando si cerca di esaminare la verità della vita o gli interrogativi della vita col mezzo della recitazione. E questo davanti a una macchina da presa o su un palcoscenico; e questo, sempre e comunque.

Franco afferrò immediatamente questa mia impostazione: da quel giorno in poi fra noi non ci fu nessun problema. Ho visto Francesco tenere in pugno la gente, la folla di Napoli. Mi ricordo un giorno la gente nelle strade... Lui usò gente vera ne «Le mani sulla città». Quando lui spiegò loro che, in quella scena, un'intera casa era crollata e i loro figli erano morti, sulle prime non capivano, sorridevano e ridevano. Fu allora che Franco disse: «Non c'è niente da ridere, sono cose già accadute; pensate ai vostri figli; pensate al futuro di Napoli. I morti vi fanno ridere? I politici che rubano dalle vostre tasche vi fanno ridere?».

Quando ebbe finito il suo piccolo discorso, girammo la scena di nuovo. Le comparse dovevano fingere rabbia: si immedesimarono talmente che si scagliarono contro i poliziotti, i quali a loro volta non erano veri poliziotti, ma attori impegnati nel film La polizia vera non sapeva come riportare la calma. Ero molto emozionato, soprattutto perché Franco lavorava dentro la realtà, lì dove le cose accadono; e questo mi aiutava molto. Tra gli altri con cui ho lavorato ricordo Maselli, con lui ho fatto «Gli indifferenti». Durante le riprese del film era molto nervoso: c'era della gente, americani, che lo fecero uscire pazzo; alla fine del film si fece ricoverare in ospedale. Ovunque sia oggi gli auguro ogni bene, perché soffrì veramente a causa dell'egoismo di due attrici americane, che non erano nemmeno un granché. Questo capita a volte, sapete; degli attori vanno in un paese straniero e, specialmente se sono in un momento di stanca nella loro carriera, improvvisamente si sentono in dovere di far finta di essere più importanti di quello che sono, invece di limitarsi a fare il loro lavoro. Spesso la gente mi chiede quale è la differenza nel lavorare con un regista italiano, francese o inglese. Dipende dalla qualità del regista. Io ho scoperto una cosa in comune fra i registi di qualità: un buon regista, se ha a disposizione un attore — non penso necessariamente a me, ma a qualcuno che abbia talento e sia professionalmente al di sopra della media — aspetta di vedere quello che sai fare. Io scherzo con loro e dico: «Stai calmo, non mi chiedere che cosa farò, non mi piace sapere quello che devo fare, voglio solo sapere perché lo debbo fare... non come... voglio sapere il rapporto fra me e gli altri personaggi». Allora io dico come per scherzo· «Mi puoi vedere quando sto qui?». Il regista mi risponde di sì. «E quando sono qui, mi vedi?». No. «Okay — rispondo — allora sto qui». «E se sto qui, mi vedi?». Sì. «E adesso mi puoi inquadrare?». No. «Bene, fra questi due punti stabiliti, è affar mio; se do fuori di matto, fermami».

Per me la recitazione è scoprire la vita momento per momento, sulla base della situazione che la sceneggiatura ti suggerisce. Della recitazione si può discutere all'infinito: la cosa migliore che puoi fare è guadagnarti il diritto alla libertà, in ogni modo e in ogni posto in cui tu viva.

Qui accanto, Sterling Hayden, che interpretò il patriarca contadino di «Novecento». A sinistra, Rod Steiger in «Mani sulla città». In alto, sopra il titolo, il manifesto pubblicitario di «Ben Hur». Sotto, lo scrittore Gore Vidal

Soltanto io capivo Bertolucci, Lancaster no

di STERLING HAYDEN

OGNI volta che sento il nome di Bernardo Bertolucci, vengo come catapultato indietro verso quella che io considero la più bella esperienza di cinema di tutta la mia vita. Ho passato tanti bellissimi giorni con quell'uomo, con l'intera troupe, con tutto e tutti quelli che lavoravano in «Novecento». Tanto che, quando finii la mia parte, me ne restai lì con tutti loro. Lavorai all'inizio del film solo per un paio di settimane, e poi rimasi lì altre due settimane perché stavo bene. Non volevo più lasciare la troupe e l'atmosfera di Parma e dell'Emilia. In effetti si stava così bene che mai mi venne in mente che l'esito del film potesse essere inferiore alla nostra gioia nel farlo.

E pensare che m'ero sentito molto sconcertato al Beverly Hills Hotel quando incontrai Bernardo per la prima volta e lui mi parlò della mia parte di patriarca contadino. Io gli dissi: «Dio mio! Perché? Sono stato in Italia durante la guerra, ho visto, so che aspetto hanno i contadini italiani. Perché proprio io?». Bernardo mi rispose: «Non so nemmeno io perché». E questo mi fece ridere. «Non so esattamente perché, ma — disse — in qualche modo lo so!». Io allora pensai: «Bene. Il capo sei tu!».

Insomma cominciammo il film e il primo giorno di lavorazione, a quel lungo tavolo nella casa di campagna, io mi guardai intorno e c'erano quaranta uomini seduti con me, quaranta uomini e io stavo a capo tavola: guardai una ad una quelle quaranta facce e pensai: «Ognuno di voi, bellissimi bastardi, dovrebbe essere seduto al mio posto, ma dal momento che ci sto seduto io, tirerò avanti, ce la metterò tutta». E così cominciammo a lavorare, e lavorammo duro.

Fu un bel periodo quello, pieno di cose che mi emozionarono in profondità (e questo non mi capita molto come attore). C'era una tale somiglianza fra l'uomo che recitavo e Hayden, l'uomo che sta parlando adesso... Mi ricordo quella scena nella fattoria, al tavolo. C'era stata una siccità quell'estate, non aveva piovuto per un paio di mesi. Mi ricordo come fosse adesso che ci preparavamo a girare e quelle timide e bellissime facce di contadini si guardavano intorno... e di colpo si sentì un tuono; vidi subito sulle loro facce una reazione, perché i campi che ci stavano intorno erano i loro. Quindi altri tuoni e alla fine, per farla breve, cominciò a piovere. E nel mezzo di una ripresa saltarono tutti in piedi e andarono alle finestre e guardarono i campi là fuori. E venne il giorno della scena della mia morte. Mi sedetti sotto un albero, avevo un bellissimo bastone da passeggio e morii tenendo in mano quel bastone. E mi ricordo anche quella battuta quando il figlio di Burt Lancaster si avvicina e dice a mio nipote: «Come mai tuo nonno dorme con gli occhi aperti?». E mio nipote Olmo risponde: «Mio nonno può fare molte cose, lui ha persino visto Garibaldi!». E io stavo ad occhi spalancati e guardavo in alto gli alberi e a fatica trattenni le lacrime.

Mi viene in mente un'altra cosa... Burt Lancaster arrivò sul set quando noi già stavamo lavorando da una settimana. Per qualche ragione Burt era piuttosto infelice, forse per il caldo o per il costume... non so, lui creava delle difficoltà. Bernardo mi disse quanto fosse amareggiato: e se una cosa rendeva infelice Bernardo Bertolucci, rendeva infelice anche me: già allora lo rispettavo enormemente... in realtà lo rispettavo fin dal nostro primo incontro.

In ogni modo arrivammo a quella scena in cui, durante il raccolto, io sto falciando e il signor Lancaster — il patriarca della famiglia aristocratica — viene da me perché io beva con lui; e io non voglio bere con lui. Io dovevo avvicinarmi, muovendo la falce proprio verso di lui. Bernardo venne da me — era infelice — e mi disse: «Calmo Sterling, fagli fare un salto indietro!». «Va bene — gli risposi — forse lo farò». Non è facile spaventare con una falce un uomo come Burt che mi aveva appena detto: «Sterling sono contento che sia tu a maneggiare quella maledetta falce, perché so che sei stato su delle navi e sai maneggiare un po' gli attrezzi». Io gli risposi: «Ti ringrazio molto». Non si prova una scena come quella, si gira direttamente. Mi ricordo che mi avvicinai a lui e continuavo a pensare alle parole di Bernardo: alla fine vidi quelle scarpe scintillanti e mi dissi: «Bene! Ci siamo, figlio di puttana». Feci arretrare quel bastardo e pensai: «Adesso gli faccio passare la falce proprio sotto le dita dei piedi!». Detto e fatto. Burt saltò indietro impaurito e io mi feci una gran risata, forse anche a lui venne da ridere, e sentivo che anche Bernardo rideva. Quel giorno bevemmo tutti insieme.

Parlavo prima del carattere d'oro di Bernardo. Una sera diede un party: io avevo fumato hashish e bevuto Johnny Walker e forse buttato giù un Pernod come digestivo; stavo suonando una canzone, «Love's theme» di Barry White. Me l'aveva fatta conoscere Bernardo la prima volta che ero andato a casa sua, a Roma.

Disse che era la sua canzone preferita in quel momento. Così alla fine del film, o meglio alla fine del mio impegno nel film, stavamo nella sua villa e, alla festa che dicevo, suonai questa canzone per due ore ed ero convinto che piacesse a tutti. Mi ricordo che la mia bellissima moglie disse a Burt Lanaster: «Questo è quello che fa Sterling quando è ubriaco». E Burt le rispose: «Deve essere molto difficile per te...». Bernardo entrò nella stanza e mia moglie disse: «Credo di dovermi scusare per Sterling». Lui rispose: «Non è necessario, vuol dire che la canzone che suona gli piace».

Non eravamo mai caduti così in basso

di GORE VIDAL

SONO arrivato qui nel 1957 o nel '58, l'anno preciso non lo ricordo, per scrivere «Ben Hur». Il boom era appena cominciato: solo un altro grande film americano, «Quo Vadis», era stato realizzato qui; il produttore di «Quo Vadis» si chiamava Sam Zimbalist e io allora lavoravo con lui alla MGM. All'improvviso ricevetti una telefonata disperata, proprio nei giorni in cui cercavo di sciogliere il mio contratto con la MGM, che mi avrebbe legato per altri tre anni. Mi fu chiesto almeno dieci volte di scrivere «Ben Hur» e per dieci volte risposi di no, «Non scriverò "Ben Hur"».

Ci sono certe cose nella vita che proprio non ti va di fare, perché non si può cadere così in basso. Io però ci caddi, perché solo se scrivevo «Ben Hur» mi potevo liberare dal mio contratto. Alla fine dissi di sì. Arrivammo a Roma e ancora la sceneggiatura non c'era; il regista Wyler non aveva nemmeno letto un trattamento. Di trattamenti ne erano stati già scritti dieci; Wyler aveva dato a questi scritti una rapida occhiata in aereo: arrivammo a Roma. Ad aspettarci c'era Charlton Heston che stava sempre di profilo come Francis Bushman. il Ben Hur originale. Straordinario: anche quando ti guardava negli occhi, stava di profilo! Insomma arrivammo e fummo ricevuti da Charlton Heston e Wyler disse: «Non c'è ancora la sceneggiatura»? Gli risposi: «No, niente sceneggiatura». E lui: «E adesso che facciamo?». E io: «Qualcosa ci inventeremo». E Wyler disse: «Ma tu ne sai qualcosa di antichi romani?». «Certo!».

Intanto a Cinecittà, in un'altra parte della foresta, c'era un giovane grasso che ci veniva sempre intorno per guardare le riprese. Mi parlò un giorno e io gli chiesi: «Chi sei?». «Sono Federico Fellini, e sto per iniziare questo film, "La dolce vita"».

«È interessante per te vederci al lavoro?». E lui mi rispose: «Non ho mai visto girare un film hollywoodiano». Io dissi a Wyler che il maggiore o almeno uno dei maggiori registi al mondo stava lì a Cinecittà a fare un film. Nessuno però era interessato a Federico Fellini. Un regista italiano... a quel tempo la gente rideva se dicevi un regista italiano...

Hollywood si trasferì sul Tevere negli anni 50 perché costava meno, in particolare se si doveva fare un film storico. Non c'era altra ragione per fare un film storico a Roma. Non durò a lungo. Gli italiani alla fine esagerarono. Per esempio fu presentato un conto di un miliardo per i bicchierini di carta e questo fu considerato eccessivo persino dalla Metro.

Ma prima gli attori americani venivano a lavorare in Italia perché c'era molto lavoro: anche loro dovevano pur mangiare. Ricordo che andavo in palestra dalle parti di via Barberini vent'anni fa. Lì c'era Clint Eastwood che cercava disperatamente lavoro; aveva fatto una serie TV in America e la serie era finita; lui era povero e si buttò sugli spaghetti western. Vi dirò una cosa: non ho mai conosciuto un attore americano — a meno che non sia un bugiardo — al quale sia mai piaciuto lavorare con un regista italiano in un film italiano. Generalmente vanno via inorriditi.

* * *

I registi italiani stanno ancora facendo film muti, sono gli ultimi al mondo a fare film muti. È difficile per voi che guardate la televisione capire cosa intendo, voglio dire che quando la gente comincia a parlare sullo schermo voi non sentite la voce originale: per questo sui set italiani c'è un gran chiasso; quando chiedi il silenzio, non lo ottieni, perché tutti quelli che lavorano sul set sono abituati a gridare, salvo gli attori, la maggior parte dei quali non sa parlare. Così l'attore è una specie di pupazzo, manovrato da fili: sorride, guarda di qua, guarda di là, di su, di giù. Più tardi gli si aggiunge una voce. Il cinema italiano è assimilabile alla pittura; il neorealismo — di Rossellini ieri, di Rosi oggi — è una forma di cinema piuttosto efficace, un cinema in cui non c'è molto dialogo, quindi non fa una gran differenza se si adoperano attori non professionisti. È interessante notare che nessun film di Visconti ha avuto successo di pubblico sul mercato di lingua inglese: sono film che sembrano la vetrina di un rigattiere; più che un regista Visconti mi pare un arredatore: qualche volta questo funziona a suo vantaggio. Burt Lancaster che era un attore atletico, con una brutta voce fu migliorato dal Gattopardo; nel senso che, coloro che videro il film in italiano improvvisamente dissero: «Mio dio! che gran attore!»; e questo perché aveva una gran bella voce italiana e una grande presenza nel ruolo del principe. In questo caso il doppiaggio funzionò, ma sono convinto che nel novanta per cento dei casi sia solo un bluff.