



**Il personaggio** 100 anni fa, il 16 febbraio 1884, nasceva il regista dell'«Uomo di Aran»: per definire i suoi film qualcuno inventò la parola «documentario»

# Flaherty, un mondo da «girare»

Il 16 febbraio 1884, esattamente un secolo fa, nasceva a Iron Mountain, una località del Michigan, il figlio di un cercatore di minerali di origine irlandese, che come il padre avrebbe esplorato il Grande Nord, ma portando con sé anche una cinepresa. Non avrebbe mai trovato l'oro nella sua gioventù tra il Labrador e la Terra di Baffin, né il petrolio nella sua maturità in Louisiana. Ma avrebbe sempre incontrato qualcosa di più prezioso: l'uomo. L'uomo immerso in una natura in cui vivere o sopravvivere, da conoscere anzitutto, da combattere quando occorre, da difendere sempre. Così, sulla soglia dei quarant'anni, Robert J. Flaherty, esploratore per elezione, cineasta quasi per caso, diventò il progenitore artistico del documentario e uno dei massimi poeti del cinema.

Il termine «documentario», coniato come sostantivo proprio per lui da John Grierson quando vide *Moana* nella seconda metà degli anni Venti, non gli è mai molto piaciuto, anche se poi finì egli stesso per usarlo, magari tra virgolette. In un articolo del 1937 sulla rivista italiana Cinema, Flaherty, ormai consacrato dal Gran premio ottenuto con *L'uomo di Aran* alla Mostra di Venezia del '34, entrò subito in argomento con un concetto che stava agli antipodi delle pratiche fasciste. Dichiarò che il cinema si proponeva di rendere familiare al pubblico lo «straniero». Ora, chi poteva essere più estraneo di un eschimese. (*Nanook of the North*, 1922), di un polinesia-

no (*Moana*, 1928), di un irlandese delle desolate isole di Aran? Eppure si trattava sempre di un individuo, anzi di un popolo «degnò di simpatia e di considerazione», si trattava sempre della maestà dell'uomo. E per penetrare nella sua vita, per rappresentarla nella forma stessa in cui veniva vissuta, non bastava certo la riproduzione piatta e grigia delle sue opere e dei suoi giorni, bensì occorreva una selezione. Tale selezione nel film «sussiste», proclamava Flaherty alludendo alla tecnica di ripresa e al montaggio, e con malizia aggiungeva: «forse in forma più rigida che non negli stessi film spettacolari».

Ciò non solo è perfettamente vero, ma è il segnale della sua straordinaria capacità di costruzione e di ritmo, il crisma delle sue altissime qualità di autore di film. Non si spiegherebbe altrimenti perché dei centomila metri di pellicola girati nel 1946-48 per *Louisiana Story*, egli ne abbia scelti solo 2.100. Flaherty è indubbiamente uno dei cineasti più realisti, ma la sua realtà è soltanto quella selezionata, quella che rimane sullo schermo quale sintesi espressiva del materiale di lavorazione. Diritto è addirittura, ovvio, eppure sempre necessario data la loro gorrea contemporanea, quando sullo schermo sembra arrivare proprio tutto ciò che è nella sua aurea sobrietà. Flaherty avrebbe respinto. Anzi quello che lui respingeva era spesso di eccezionale interesse, come sa chi vide alla Mostra di Venezia l'intero corpus di Louisia-

na *Story* proiettato dopo la sua morte: ore e ore di materiale, dove le perle erano frequentissime e c'era piuttosto da lamentare che fossero rimaste inesorabilmente fuori.

Inesorabile con se stesso e, quindi, anche con i suoi committenti. Fu un cineasta libero anche se ebbe rapporti con l'industria. *Nanook* gli venne finanziato da una ditta francese di pellami e pellicce, *Louisiana Story* lentamente che dalla Standard Oil Company. Bisogna dire che con queste gli andò meglio che con le società di Hollywood, con i produttori di Londra, o con il Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti. La misura della sua indipendenza si rivelò quando, dopo *Moana*, Hollywood lo considerò il regista ideale del Mari del Sud. Ideale, ma da mettere sotto controllo. La Metro gli affiancò W.S. Van Dyke per *Ombre bianche* (1928) e la Paramount il grande F.W. Murnau per *Tabù* (1931). Ma in entrambi i casi, anche nel secondo in cui pure aveva profuso un contributo notevole, Flaherty, una volta constatate le divergenze di impostazione, non esitò a lasciare al collega la responsabilità o la gloria dei risultati.

Ancor meno problematico fu il suo distacco in India, quando il magnate Alexander Korda gli spedì il fratello Zoltan a ridurlo. La danza degli elefanti (1937) è spettacolo hollywoodiano, aprendo un'altra modesta carriera d'ispirazione al piccolo Sabù che Flaherty aveva scoperto sul posto quale credibile erede del romanzo di Kipling. Il suo



Un'inquadratura di «L'uomo di Aran». In alto, Flaherty (a destra col cappello) durante le riprese di «Louisiana Story»

tata per la guerra, entrambe non giunsero al pubblico, anzi la sua venne addirittura proibita dal governo stesso che l'aveva commissionata. Era il primo lungometraggio che Flaherty girava nel proprio Paese: un drammatico appello, in amare e splendide immagini, contro l'erosione del suolo e l'abbandono della terra. Il «documentario» fu giudicato troppo deprimente e sottratto anche alla critica fino ad anni recenti.

Per troppo tempo si è parlato di un Flaherty idealista e candido, un nipote di Rousseau affascinato dai miti del buon selvaggio e del ritorno alla natura, incapace di affrontare la dimensione sociale Grierson, che pure lo aveva voluto in Gran Bretagna, glielo rimproverò a lungo, e così Joris Ivens, anche se sempre adorato per la sua umanità e la sua arte. Ebbene, in una nota della propria autobiografia, è Ivens per primo a riconoscere a proposito di *Land* che «il suo sdegno e la sua collera per le condizioni disumane che trovò nelle campagne furono tali da fargli girare un memorabile film d'accusa».

Tuttavia l'impeto di Flaherty c'è sempre stato, anche se in forme diverse dai suoi successori. Non è impegnato anche sociale, forse, quello di dedicare sempre adorato per la sua umanità e la sua arte. Ebbene, in una nota della propria autobiografia, è Ivens per primo a riconoscere a proposito di *Land* che «il suo sdegno e la sua collera per le condizioni disumane che trovò nelle campagne furono tali da fargli girare un memorabile film d'accusa».



**Di scena**  
**Una novità di Carlo Isola e Victor Beard**  
**Cercando Pinter nel parco del terrore**

PARCO D'ASSEDIO, spettacolo scritto, diretto e interpretato da Carlo Isola e Victor Beard. Roma, Teatro Beat 72.

In un'atmosfera da film del mistero, due uomini alle prese con facende di vita quotidiana si trovano violentemente messi a confronto con i propri fantasmi, con le ansie e le paure più nascoste. Tutto avviene in una casa strana, immersa in un parco che sembra teatro delle più stravaganti fantasie. Sulle prime, assistendo a questo inconsueto spettacolo, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un testo di discesa in pinteriana, magari lontanamente apparentato con quel *Colapanni* che resta ancora una delle opere migliori dell'autore inglese. Ma poi la vicenda si distacca quasi completamente da quello che deve essere stato con tutta evidenza il modello principale.

Il clima di paura quotidiana (derivate dal contatto fra vita «conosciuta» e vita «sconosciuta») sembra aggravarsi dopo ogni scena, per risolversi alla fine con la drammatica morte dei due personaggi. Pure si tratta di una morte liberatoria, un gesto quasi dovuto; comunque necessario ai due, al fine di allontanare quella tensione continua che gli aveva negato la possibilità di vivere una «vita normale». Una vita normale minata, si direbbe, anche dall'influenza prepotente dell'elettronica, tanto è comparsa di oggetti computerizzati la scena del Beat 72.

Uno spettacolo inconsueto, s'è detto. Infatti i due autori-attori sembra abbiano voluto costruire un testo partendo rigorosamente dal tipo di emozioni che intendevano suscitare nel pubblico, al momento della rappresentazione. La scrittura, cioè (sia pure minata qui e là da un senso di scarsa scorrevolezza) scaturisce direttamente da un'intenzione, diciamo così, figurativa. E sotto questo punto di vista il risultato è decisamente positivo. Lo spettatore fin dal primo momento si sente proiettato, suo malgrado, nell'atmosfera violenta che i due attori lasciano trasparire dai gesti e dalle parole. Anche la parte musicale, infine, collabora e trasforma la singolare vicenda di due uomini semplici, nella simbolica e generale rappresentazione dell'uomo in trappola. E si tratta, ovviamente, di una trappola grande, onnicomprensiva, che blocca via via i due personaggi, manifestandosi sulla scena non solo attraverso i ritmi musicali, ma anche nei fasci di luce, negli oggetti che si muovono improvvisamente, nelle vetrine che si frantumano proprio nel momento in cui la tensione raggiunge il suo punto massimo n. fa.

## Politica ed Economia

**2**

Aroni La manovra economica tra illusioni e illusionismi  
Rusconi Decisionismo, una parola per molte facce  
Caffè Il re dollaro e nudo  
Piacido Italia felix?  
Eulogos Care centrali nucleari, addio  
Chapman Un Comecon di debiti  
Saraceno, Showstuck Famiglia e politiche sociali  
Spaventa Le redini per domare la spesa pubblica  
Interventi di Abuzzese, Matzner, Patriarca, Fugliese, Zappa, Karrer  
Tarantelli Gli alti costi di un salario minimo  
Gasbarrone Verso l'era della denatalità

L. 3.000 - Abbonamento annuo L. 29.000. c.c.p. n. 502013 intestato a Editori Riuniti Periodici - Via Serchio 9, 00198 Roma Tel. 6792995

**CORSO DI DISEGNO**, una formula nuova, pratica e divertente per imparare a disegnare e dipingere. 100 fascicoli settimanali divisi in 16 sezioni: il "saper vedere", lo sviluppo del disegno, la composizione, il linguaggio del segno... fino alla padronanza di ogni tecnica, e quindi alla possibilità di dipingere con perizia, grazie all'ultima sezione, **INVITO ALLA PITTURA**, cui sono dedicati ben 20 fascicoli. Completano l'opera 20 cassette in cui l'autore, il prof. de Fiore, propone, consiglia e corregge l'esecuzione di disegni, schizzi e acquarelli, oppure intervista noti esponenti del mondo dell'arte.

**IN EDICOLA** i primi 2 fascicoli, il 1° volume de "I disegni dei maestri" e un utile strumento per disegnare **A SOLE 2.700 LIRE.**



# L'UNICO CORSO CON UN MAESTRO A TUA DISPOSIZIONE.

GASPARE de FIORE

## CORSO DI DISEGNO

la voce guida del maestro

FABBRÌ EDITORI