

# OSpettac cultura



Dustin Hoffman (qui a destra con Charles Durning, al centro con Stephen Long e John Malkovich) in tre inquadrature del film «Morte di un commesso viaggiatore»

**Esce «Morte di un commesso viaggiatore», il film con Dustin Hoffman tratto dal dramma di Miller. Il regista Volker Schlöndorff racconta come è nato e cosa significa oggi questo lavoro**

## Siamo tutti Loman?



Trentasette anni dopo torna il «commesso viaggiatore». Lo voleva Arthur Miller, lo voleva Dustin Hoffman. Con il colore di un dramma straniero, che ha seguito passo per passo la lavorazione delle pellicole, torniamo al 1949.

— Come mai scelse un soggetto così forte, dolorante, drammatico?

— Volevo vedere una cosa mia in televisione che interessasse i lavoratori e la gente. Volevo che nei bar tutti smettessero di bere per essere costretti a guardare quello che succede.

— Lei aveva 32 anni scrisse il testo. Oggi quel messaggio si accetta meglio di quando fu scritto?

— Abbiamo accettato il pensiero che la società è in contraddizione rispetto ai desideri fondamentali e alle aspettative dell'uomo. Il testo tocca un disagio profondo: non c'è più struttura della vita, nessuna certezza. Penso che oggi ci sia più gente che si sente così rispetto a prima.

— Che differenza c'è tra la recitazione di allora e quella di oggi?

— È troppo duro per un attore recitare la parte di Willy Loman. Lei e i tempi Willy Loman è stato identificato soprattutto con questo attore, Dustin Hoffman è molto più vicino al Willy Loman di quanto immaginassi. Lee aveva una presenza importante, pesante. Elia Kazan, che lo ha fatto vivere per primo, faceva eseguire a Lee il tit-tap durante le prove per farlo diventare più leggero. E Lee era più grande del mio Willy.

— Lei non ha mai gradito la precedente versione cinematografica del «Commesso», quella di Laszlo Benedek. Come mai?

— La versione cinematografica del 1951 con Fredric March non mi era piaciuta. Willy appariva come un psicopatico, un uomo che era fuori di sé e non aveva più rapporti con la società normale. Willy non è così.

— Lei è stato il primo autore statunitense approdato sulle scene cinesi. Che impressione le fece portare il suo Willy in un contesto così diverso da quello americano?

— Avevo dei dubbi sul fatto che i cinesi potessero trovare alcune relazioni con la mia opera. Ma poi la reazione venne fuori: Siamo tutti Willy — mi dissero —. Tutti vogliamo arrivare.

— La strenua battaglia di Willy Loman smaschera l'ambiguità del sogno americano e mette a nudo la frattura tra il modo di sentire la vita e la vita nella realtà. Questo è ancora un concetto valido ai giorni nostri?

— È una lotta che continuerà per sempre. In ogni modo il testo dà un'idea all'uomo di che cosa significhi questa lotta. Così, forse, gli uomini non si sentiranno più soli.

a cura di Marco Ferrari

## Il commesso che sognava a rate

Ci sono due modi per vedere questo *Morte di un commesso viaggiatore* che esce oggi nelle sale italiane dopo l'anteprima trionfale alla scorsa Mostra veneziana: la si può gustare come una maturosa prova d'attore di Dustin Hoffman, qui impegnato allo spasmo delle forze in una interpretazione che strappa l'applauso; oppure lo si può assaporare in tutta la sua vibrante complessità, seguendo le variazioni del testo, le invenzioni registiche, la partitura tragica dei personaggi. Francamente, questa seconda «lettura» è da preferirsi, giacché, senza togliere niente a Dustin Hoffman, *Morte di un commesso viaggiatore* è ancora oggi un dramma corposo e attuale che resiste all'usura del tempo.

Sono infatti trascorsi più

di trentacinque anni dalla prima famosa edizione di Luchino Visconti (compagnia Morelli-Stoppa, febbraio 1951) seguita di poco l'esordio negli Stati Uniti (1949) e replicata a lustro appresso (1956) mentre già si conosceva da noi la vigorosa versione cinematografica di Genovese e Luca Barbarelli, non ci ha fatto forse conoscere i «nipotini» di Willy Loman, giovani rappresentanti stritolati in un ingranaggio ancora più perverso e umiliante?

È forse inutile ricostruire la vicenda di questo commesso viaggiatore sessantenne che vede crollare attorno a sé miti e illusioni di un ininterrotto pacifico conformismo, qui in Italia, dice il proprio credo esplicito nell'era del consumo diffuso. Quello di Loman è un mondo fatto a rate (per il frigorifero, per la casa, per l'automobile, per l'assicurazione), di cui avremmo avuto sotto i nostri occhi copia conforme, qui in Italia, dieci o quindici anni dopo. Ma anche l'alienazione elettrodomestica è divisa per classi, come ci svela l'amarissimo episodio nel quale il giovane padrone di Willy, in procinto di licenziare quel dipendente ormai «spremuto come un limone», si gingilla con un console registratore.

Sotto la guida discreta di Miller, il regista tedesco Volker Schlöndorff si mette al servizio del testo e degli interpreti, ricreando in studio una Brooklyn di cartapesta,

ne del pubblico, quasi trasfigurandosi, al di là dell'ambientazione rigorosamente post-bellica, nell'impetuoso itinerario di una disfatta simbolica della classe media. Del resto, la recente commedia di David Mamet, *Glen Gary Glen Ross*, allestita a Genova da Luca Barbarelli, non ci ha fatto forse conoscere i «nipotini» di Willy Loman, giovani rappresentanti stritolati in un ingranaggio ancora più perverso e umiliante?

È forse inutile ricostruire la vicenda di questo commesso viaggiatore sessantenne che vede crollare attorno a sé miti e illusioni di un ininterrotto pacifico conformismo, qui in Italia, dice il proprio credo esplicito nell'era del consumo diffuso. Quello di Loman è un mondo fatto a rate (per il frigorifero, per la casa, per l'automobile, per l'assicurazione), di cui avremmo avuto sotto i nostri occhi copia conforme, qui in Italia, dieci o quindici anni dopo. Ma anche l'alienazione elettrodomestica è divisa per classi, come ci svela l'amarissimo episodio nel quale il giovane padrone di Willy, in procinto di licenziare quel dipendente ormai «spremuto come un limone», si gingilla con un console registratore.

Sotto la guida discreta di Miller, il regista tedesco Volker Schlöndorff si mette al servizio del testo e degli interpreti, ricreando in studio una Brooklyn di cartapesta,

dove tutto — la casa, il giardino, il bar, un pezzo di strada — è volutamente stilizzato, finto, come a far rimbalzare al massimo sullo schermo la verità delle emozioni. Nel cuore di questo risentita umanità sopravvive il Sogno Americano di Willy Loman, un sogno dove il cordiale sorriso di un'America gagliarda e ragazzona si è convertito in una smorfia ambigua e dolorosa. Lo slancio nonletteristico effigiato dall'avventuroso zio Ben (nel film appare biancostesso e immerso in una luce mitica) si scontra con i meschini calcoli contabili imposti dalla «legge del successo», e alla fine l'unica verità che Loman sembra accettare è quella riassunta nella frase: «Dopo anni di autostrade, treni e appuntamenti ti accorgi che vali più da morto che da vivo». Eppure forse niente è perduto se il figlio prediletto Biff (talito ma consapabile del proprio riscatto) può piangere abbracciato a lui: è quanto basta a Willy per avviarsi tranquillo verso il suicidio, inaspettando il suo ultimo, disarmante sogno (il tentativo di licenziare proprio ora che tutti i debiti sono stati saldati).

Certo, senza la presenza carismatica di Dustin Hoffman questo *Morte di un commesso viaggiatore* non avrebbe avuto tanto clamore: il suo Loman, «basso e magro come un gamberetto» secondo l'aggiornamento di Miller), stride a prima vista con i più corposi «salesmen» portati a teatro da attori come Lee J. Cobb e Gene Scott o anche dai nostri Tino Buazzelli e Carlo Hintermann; poi, però, ti accorgi che dietro la prodigiosa abilità mimetica (le spalle strette, i denti ingialliti, il passo strascicato, la voce spezzata, benissimo appioppata da Ferruccio Amendola) non c'è solo la prova di un virtuoso, ma un piacere dell'immediata simpatia che dà i brividi. Anche il regista tedesco Volker Schlöndorff (Biff a Kate Reid (Linda), da Charles Durning (Charley) a Stephen Lang (Happy) — offrono il meglio di sé, in un'interpretazione lucida, straziante che evita miracolosamente le insidie dell'overacting.

Infine ci sarebbe da dire della messa in scena di Schlöndorff: senza «violente» l'impostazione teatrale del regista tedesco arricchisce la rappresentazione di soluzioni visive inconsuete. È un sorvegliato delirio di carrelli, di angolazioni dall'alto, di porte che si aprono sulla memoria e di quinte che si scompongono, di taglianti giochi di luce (la smaltata fotografia è di Michael Ballhaus). Ne esce fuori un film d'alta classe, faticoso ma seducente, dove cinema e teatro si danno finalmente la mano all'insegna di un reciproco rispetto.

Michele Anselmi



Biffa cui la «Brooklyn piccola borghese» diventa troppo stretta, attirato dall'ampiezza del continente. Ma torna sempre a casa perché l'America è troppo grande per l'individuo, come dice Miller. E Biff non è l'unico uomo perso nel paese più grande del mondo. Solo la famiglia offre una certa protezione all'individuo: è il suo rifugio, è la sua prigione. Dalla competizione e dalla solitudine si può trovare salvezza solo presso i propri parenti nonostante che questi, subito, ti rimettano sotto protezione e cerchino di impedirti la prossima evasione. Il «commesso viaggiatore» tratta di questa follia della famiglia e non di una follia in una famiglia «normale».

Aspirare al successo è considerato, anche da Miller, co-

me l'unico motore vero dello sviluppo sociale. Iniziativa privata e ambizione vanno d'accordo, secondo lui, solamente è sbagliato credere che ognuno possa diventare miliardario o presidente. È sbagliato anche che tutti i falliti come Loman cerchino la colpa dentro se stessi e pretendano che i figli abbiano successo. Biff rompe questo obbligo quando dice: «So chi sono». Non vuole riguardare il successo del padre ma quello che corrisponde alla sua natura, lui come falegname, Miller come scrittore.

La grande depressione — a parte la guerra civile — è l'unica vera catastrofe nella coscienza americana. Non lasciò in pace neppure la famiglia Miller. Suo padre, fabbricante di cappotti, fallì

e non si rimise in piedi mai più. Cercava la colpa di ciò solo dentro se stesso, si considerava un fallito. Questa esperienza nutre lo scetticismo profondo dell'autore e per questo gli interessa l'aspetto comico delle asserzioni contraddittorie di Willy. Perché chi confonde sogno e realtà è meno tragico che grottesco. Guadagna le nostre simpatie facendoci ridere mentre cade nella trappola delle sue bugie e illusioni. A questo mondo, in cui vive, che lo sprema e lo butta giù, non va tolto niente della sua durezza. Al sogno americano non va tolto niente del suo potere di riseducerli sempre di più anche se siamo furbi e scettici.

Volker Schlöndorff



Bassorilievo raffigurante il grande imperatore indù Vikraman (IV secolo d.C.). Nel fondo Mircea Eliade. In basso un bassorilievo di scuola buddista

**È morto a 79 anni Mircea Eliade, il grande e discusso studioso rumeno di storia delle religioni**

## Un labirinto tra Oriente e Occidente

NEW YORK — Studioso celebre e discusso, storico delle religioni, specie di quelle orientali Mircea Eliade è morto a Chicago l'altra notte. Aveva 79 anni ed era di origine rumena anche se ormai da trent'anni viveva e insegnava negli Usa. Alla sua scomparsa una dedicata agenzia di spionaggio ha definito il suo lavoro «instancabile esplorazione delle modalità e delle forme del sacro inteso come esperienza di ritorno alla pienezza delle origini». Affermazioni che suonano come una «riabilitazione» per uno studioso considerato per anni «sospetto» dal cattolicesimo ufficiale.

La tradizione italiana di studi religionistici da Pettazzoni a Brelich, da Lanternari e Di Nola, pur apprezzando gli apporti originali dell'Eliade orientalista e studioso comparatista del mito, ha sostanzialmente condiviso le critiche iniziali dell'autore di *Sud e magia*. In quest'ultimo decennio Eliade è stato accostato a Guñón e a Julius Evola quale interprete di una esoterica «tradizione perennis» non solo antistoricistica ma per di più pericolosa per i risvolti ideologici, costituendo l'*humus* culturale del vecchio e (parzialmente) del nuovo «radicalismo di destra». Ma l'atteggiamento esoterico tende a svelare, appropriandosi in modo diretto e privilegiato, un significato mitico (nacosto per i non iniziati) della realtà, significato poi traducibile in azione diretta (il mito vissuto) nell'oggi culturale e politico) mentre tutta la cinquantennale attività di ricerca di Eliade ha sempre cercato, con metodologie ermeneutiche via via più perfezionate, di scoprire, capire, comprendere per poi interpretare alla luce del sole il senso dell'uomo e dell'esistenza celato nei documenti mitico-rituali sacrali delle culture antiche. L'erudizione ha rappresentato il baluardo contro gli esoterismi dillettanteschi, e l'ermeneutica creata uno sforzo scientificamente coerente di «porre» un problema

Con la scomparsa di Mircea Eliade, la cultura mondiale perde l'ultimo e il più importante studioso che abbia saputo ridare nuova linfa al comparativismo storico-religioso ottocentesco di Frazer e Max Müller con l'apporto di nuove metodologie: la fenomenologia di Van der Leeuw, la morfologia dei fatti religiosi, l'ermeneutica del mito e del simbolo. L'erudizione scientifica e l'ermeneutica creatrice possono essere considerate le due dominanti della poetica attività dello studioso rumeno, nato a Bucarest nel 1907 ed emigrato in Occidente a Parigi nel 1945 per poi trasferirsi a Chicago nel 1956.

Conosciuto in Occidente soprattutto per i suoi lavori specialistici nel campo della storia delle



religioni e dell'orientalistica (ricordiamo della sua produzione il *Trattato del mito dell'etero ritorno* 1949, *Lo Sciamanismo* 1951, *Lo Yoga, immortalità e libertà* 1954, *Mefistofele e l'Androgino*, da Zalmoxis a Gengis-Khan 1970 e i tre volumi della *Storia delle credenze e delle idee religiose* 1976-83). Eliade è anche originale e inquietante narratore del fantastico e dell'immaginario in una ricca produzione di racconti e di romanzi, pubblicati in Romania negli anni giovanili e poi all'estero dopo la guerra. L'opportuna traduzione in italiano di alcuni di questi scritti letterari, per iniziativa della casa editrice Jaca Book a partire dal 1979 (ricordiamo, tra gli altri, *Il vecchio e il funzionario*, inquietante ma liberatoria parabola in chiave mitologica dello scontro oppressione-libertà, *Nozze in cielo*, *La signorina Cristina*, *Notti a Serampore*, e recentemente il romanzo *La foresta proibita*) permetterà una proficua revisione della collocazione anche ideologica di Mircea Eliade nella cultura del nostro tempo.

Ernesto De Martino, a cui si deve l'introduzione delle prime opere di Eliade in Italia (nella prestigiosa «Collana viola» einaudiana che dirigevo con Pavese), scriveva nella prefazione a *Tecnica dello yoga* (1952): «L'esame delle tecniche estatiche dello «yogin» ha per noi un interesse fondamentale, quello di allargare l'umanesimo storicistico della civiltà occidentale mercé la considerazione storica di una forma di vita spirituale antistoricistica per eccellenza» ma subito dopo metteva in guardia il lettore dal rischio di «lasciarsi immediatamente sedurre dall'oggetto stesso della ricerca». E tale rischio Eliade lo aveva corso fino al punto di farsi sostenitore di quel «riiuto della storia», di «quel residuo antistorico delle esperienze religiose» che invece avrebbe dovuto contribuire a dissipare.

te tra Occidente e Oriente, con la consapevolezza fondata che il mito sacrale non è rivivibile nel presente. E nel simbolo e nell'immaginario che l'umanità si incontra ma solo se allontana la pretesa della definitività e della conoscenza immediata ed esoterica.

Nella Romania culturalmente viva, ma politicamente tormentata tra le due guerre, Eliade si era collocato oltre lo scontro tra europeisti occidentalizzanti e «autocentristi», con l'intuizione feconda che, solo esplorando i cammini culturali trascurati dall'Occidente europeo e dall'Oriente, si sarebbe potuto chiarire quel fondo comune su cui si era edificata la «profezia» europea.

Per tutta la vita Eliade ha proseguito su questo terreno di ricerca, sempre teso a raggiungere il centro ma altrettanto consapevole dell'impossibilità di raggiungerlo. Nell'intervista concessa a G. H. Rucquet nel 1978 e significativamente intitolata *La prova del labirinto*, Eliade affermava: «Un labirinto è la difesa a volte magica di un centro, di una ricchezza, di un significato. Penetrare in esso può essere un rituale iniziatico, come si vede grazie al mito di Teseo. Questo simbolismo costituisce il modello di qualsiasi esistenza la quale, attraverso una quantità di prove, avanza verso il proprio centro, verso se stessa. *«Atman»* per usare il termine indiano... a più riprese ho avuto coscienza di uscire da un labirinto, o di trovarne il filo. Mi ero sentito disperato, oppresso, smarrito. Non mi ero detto, naturalmente: «Sono perso nel labirinto», ma, alla fine ho ben avuto l'impressione di essere uscito vittorioso da un labirinto. E questa un'esperienza che tutti hanno conosciuto. Ma bisogna anche dire che la vita non è fatto di un solo labirinto: la prova si ripropone».

Roberto Scagno

L'OFFERTA di Miller e Hoffman è stata una sorpresa. Volevo dire di no perché questo testo, tipicamente americano, avrebbe bisogno di un regista statunitense. Come si può fare la trasposizione cinematografica di un testo teatrale? Circoscrivere tutto, andare a Brooklyn e girare nei luoghi originali? Ho preso la decisione di un «clatno cinema». Abbiamo ricostruito il mondo di Willy Loman negli studios come scenario elaborato non per il palcoscenico ma per la cinepresa. Il testo è meno tragico, più farsa, e Dustin Hoffman lo porta all'estremo: il suo Willy Loman è un sognatore perso in un paese che è troppo grande e troppo piccolo per l'individuo. Come molti americani cerca invano di fare della sua famiglia una fortezza. Ho messo in scena il testo come grande opera in cui ognuno ha le sue arie con duetti e parti d'insieme trasformate in «centrale elettrica» delle emozioni, più che realismo americano. I figli invitano all'assassino il padre, un bel pasto è preparato, le donne aspettano per strada. Però il padre cerca di prevenire i figli; la madre è disposta a sacrificare uno o due dei figli per salvare il padre. Ma tutti hanno un nemico comune che rimane vincitore oggi come trentasette anni fa: il sogno americano.

Per Dustin Hoffman il «commesso viaggiatore» non è un classico qualsiasi di cui occuparsi perché è considerato un capolavoro. Per lui è quasi una vicenda privata, si tratta della riflessione su suo padre, un commerciante di mobili di Chicago. Si tratta di sua madre che «ha sofferto trenta anni questo testo». Quando si vide per la prima volta sullo schermo divenne pallido e mi disse: «Quello è mio padre». Un'altra volta mi sussurrò a bassa voce: «Vorrei che mia madre l'avesse visto. Si è rovinata la vita con tutto ciò».

Molto e niente è cambiato nella realtà americana da quando il «commesso viaggiatore» portava con fatica le sue valigie sul palcoscenico. Oggi lo licenzerebbero più presto che a 63 anni, suo figlio Biff anche a trentadue anni sarebbe ancora occupato a rifiutare la competizione con gli altri. Per comprare un appartamento ci vogliono più di 25 anni e con 40 dollari settimanali non se la caverebbe più nessuno.

Il sogno americano, però, esiste ancora: il sogno che ognuno può diventare il numero uno. In uno in particolare di traverso e lo smascheriamo, ci comportiamo ancora secondo questo sogno. C'è tanta realtà dietro questo testo però non vuol dire che è un testo «vero», recitato o messo in scena con un «realismo da lavandino». Può essere interpretato come tragedia di padre e di madre che divorano i figli oppure come una semplice farsa.

«Non ho mai riso tanto come quando ho scritto *Morte di un commesso viaggiatore*», mi ricordava Arthur Miller durante l'anno che ho passato con lui girando il film. C'erano molti modelli per Willy Loman nella Brooklyn della sua gioventù però, di uno in particolare lui si ricorda: «*I'll never forget*» («Non mi dimenticherò mai») è un'espressione che Miller usa tanto come altri, specie in Italia, che parlando ripetono sempre a se stessi e agli altri: «Vero?».

Un vicino di casa che si dava da fare per giorni interi in giardino e che poi giocava a carte con gli amici disoccupati nel garage aperto, come si faceva durante la depressione e faceva progetti. Se gli chiedevi di prestarti la pala, che stava dietro di lui attaccata alla parete, ti diceva che purtroppo non ce l'aveva. E lo credeva davvero. Non conosceva le bugie. Gli piaceva fare delle battute e ancora cinquantenne saltava sulle ginocchia di sua moglie obesa nonostante fosse piccolo piccolo. Come un bambino toccava i suoi seni facendo ridere i figli dei vicini.

Willy Loman, il cui nome Miller ha tratto dal *Mabuse di Fritz Lang*, non è un ritratto di questo modello, come era quello di Miller, non è tutto Bernard (il pallido ragazzo del quart'iere che poi ha tanto successo) né il figlio