

Spettacoli

Cultura

A destra, Sterling Hayden in una foto del 1964. Sotto, l'attore in «Giungla d'asfalto»



Il personaggio Scrittore, marinaio, attore: con Hayden scompare un volto reso indimenticabile da film come «Johnny Guitar» e «Giungla d'asfalto»

Lungo addio per Sterling



Ricordate la scena di *Il lungo addio*, in cui Sterling Hayden si incammina verso il mare e scompare fra le onde? Non si può fare a meno di pensarci, ora che Hayden ci ha lasciato sul serio, a 70 anni (era nato a Montclair, New Jersey, nel 1916), ucciso da un cancro nella sua villa di San Marino, California. Hayden era morto un sacco di volte sullo schermo: in *Giungla d'asfalto*, ferito e inseguito, crollava su un prato, letteralmente «brucato» dai cavalli; nel *Dottor Stranamore*, dopo aver scatenato la fine del mondo, si rintanava nella toilette e si faceva saltare le cervella. Ma la fine regalata da Altman nel *Lungo addio*, ne siamo sicuri, gli sarebbe piaciuta davvero. Hayden amava il mare assai più del cinema. A vent'anni aveva già girato il mondo come marinaio. La leggenda dice che il cinema lo scoprì grazie a una fotografia scattata da un talent-scout a bordo di uno yacht. E al mare era tornato da anziano, girando il mondo in barca a vela, e raccontando la sua vita ramando in libri come *Wanderer* (del '63) e *Voyage* (del '77).

Amava scrivere, viaggiare, insomma vivere. Il cinema gli consentiva tutto ciò, ma non aveva il permesso di rubargli il gusto dell'esistenza. Anche nei suoi anni d'oro a Hollywood (vale a dire, all'inizio degli anni Cinquanta) la sua residenza era un panfilo ormeggiato nel porto di Los Angeles. Con la Mecca del cinema aveva poco da spartire. I suoi unici amici nel mondo cinematografico (lo dichiarò in un'intervista del '64) erano John Huston e Stanley Kubrick, due solitari, due introvati, che non a caso vivono oggi il primo in Messico, in una villa senza corrente elettrica, il secondo in Inghilterra, asserragliato in un castello della periferia londinese. Due registi che lo guidarono nelle sue prove migliori, Huston nel celeberrimo *Giungla d'asfalto* che nel '50 lo lanciò nel firmamento dei divi, Kubrick in due gioielli come *Rapina a mano armata* (1956) e il dottor Stranamore (1963).

Mezzo olandese e mezzo inglese, John Hamilton quando il suo vero nome esordì nel cinema nel 1941, ma la guerra interruppe quasi subito la sua carriera. Nell'immediato dopoguerra si segnalò subito come un personaggio difficilmente classificabile, un divo controvoce, poco amato dai produttori e assai pronto nel ricambiare questo scarso affetto. Pur nel suo individualismo era un uomo di sinistra (aveva combattuto in Jugoslavia a fianco dei partigiani di Tito) e il maccartismo non lo lasciò certo in pace. Da unquisito, ebbe qualche incertezza: le cronache dell'epoca narrano che era lì per tradire, denunciando alcuni colleghi, quando un rapido colloquio con altri cineasti più «politizzati» lo convinse che gli sgherri di McCar-

thy non erano degni della sua collaborazione. L'incertezza scomparve, e Hayden non parlò. Nel frattempo, lungo gli anni Cinquanta, il gangster di *Giungla d'asfalto* era diventato una stella. La sua recitazione asciutta, la sua maniera così austera di rendere perfetto per un'epoca in cui Hollywood amava i duri dal noccio tenero, come Robert Mitchum e John Garfield. Nel '53 *Nicholas Ray* lo volle nei panni di Johnny Guitar, il pistolero cantierino che mette il proprio fascino e le proprie armi al servizio della voluttà Vienna, interpretata da Joan Crawford. In *Rapina a mano armata*, il film più «hustonian» del giovane Kubrick, fu di nuovo un rapinatore perseguito dalla sorte e dalle donne. In *Stranamore* di nuovo Kubrick gli affidò una parte straordinaria, quella del generale Jack Ripper (ovvero «Jack lo squartatore»), folle e impotente (a causa, dice lui, del completo russo contro i suoi «fluidi vitali») che dà il via alla guerra nucleare lanciando i bombardieri americani contro l'Urss. Un ruolo in cui Hayden rivelò incredibili doti istrioniche, facendo la parodia di se stesso e sposando il grottesco con l'assurdo.

In seguito, pur ottenendo di ruolo ruoli da protagonista, Hayden riuscì a sferrare zampe indimenticabili in ogni film a cui partecipò. Lo scrittore alcolizzato del *Lungo addio* era una sorta di malinconica summa della letteratura americana da Chandler a Hemingway, con un pizzico — forse — di autobiografica ironia. Nel *Padrino* di Coppola era il poliziotto corrotto McCluskey, assassinato in trattoria in una delle sequenze più tese e fulminanti del film. Ma noi italiani lo ricordiamo con affetto nei panni dell'anziano contadino di *Novocento*, il kolossal di Bernardo Bertolucci. Il contrasto tra il suo volto popolare, sporco di terra e di vento, e l'eleganza del vecchio patriarca nobile impersonato da Burt Lancaster era forse la cosa migliore del film. Hayden la ricordava (proprio su l'Unità, nel febbraio dell'84) come «la più bella esperienza di cinema di tutta la mia vita». E ridacchiava ancora ripensando alla scena in cui, con un millimetrico colpo di falce, aveva fatto sobbalzare Lancaster che sul set — secondo Hayden — si atteggiava troppo primaticcio e che forse non si aspettava, da parte del vecchio collega, un simile realismo: «Feci arretrare quel bastardo e pensai: "adesso gli faccio passare la falce proprio sotto le dita dei piedi". Detto 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».

Alberto Crespi

Chi ha detto che il marxismo è morto? Non sappiamo quello di Karl, ma quello di Groucho è certamente vivo e vegeto. Non è per gli omaggi che il genio di un Woody Allen spesso gli rende, e neppure per i tributi più o meno espliciti che gli deve buona parte del cinema comico; è che il marxismo — almeno quello di Groucho — si è incrociato nel nocciolo delle culture moderne, specie in quelle non conformiste, non omologhe e non riducibili alle mode, e ha lasciato una lunga traccia non solo nella storia del cinema ma anche in quella del gusto.

Oggi pomeriggio (Raidue, ore 18.20) il marxismo approda alla televisione di Stato. Ben inteso si tratta di un film degli incredibili fratelli Marx, *Horse Feathers*, del 1932, inedito, doppiato per l'occasione dalla Rai (titolo italiano: *I fratelli Marx al college*). A dire il vero il film ha circolato in una versione sottotitolata nei soliti cineclub, tuttavia ci sono voluti 45 anni per una sua edizione italiana, sia pure televisiva, e quasi 15 perché la Rai, grazie ai giovani critici della Rete, ripettesse l'operazione un po' casuale condotta con *Duck Soup* (La guerra lampo dei fratelli Marx) nel 1972. Strano destino quello del Marx Brothers nel nostro bel paese: i loro film più aggressivi, quelli del periodo «Rete» (*Cocanuts a Duck Soup*), non hanno mai battuto uno schermo di prima visione. Negli anni Trenta furono doppiati *Una notte all'Opera*, *Un giorno alle corse* e *Tre pazzi a zonzo*, *Duck Soup*, il loro capolavoro, fu proibito dal fascismo e apparve, appunto, 40 anni dopo in televisione. Nelle nostre sale ebbero un'accoglienza poco più che distratta. Erano gli «anni Trenta», quelli «rivalutati» qualche



I fratelli Marx: oggi la tv propone il loro inedito «Horse Feathers» col titolo «I fratelli Marx al college»

Il caso Arriva oggi sul piccolo schermo un film inedito del 1932 che ripropone la comicità folle e sovversiva dei fratelli Marx

Il «marxismo» in tv

tempo fa con grande clamore e con grandi mostre. Non sembra però che il gusto dell'epoca fosse così raffinato: non li capivano, i Marx, non capivano quella surreale ironia, quel travolgente linguaggio privo di ogni apparenza logica, quel sottile gioco di allusioni. C'è voluto il fatidico '68 per accorgersi di loro. Il fatto è che l'essenza della loro comicità è quanto di più lontano e avanzato rispetto alla cultura «strappata» di marca autarchica che ci ha angustiato per decenni. E una comi-

cià anarchica, illogica, allucinata e sovversiva: stravolge l'ordine naturale delle cose, frantuma il senso comune, scardina il nesso causa-effetto e gioca sul non-senso come elemento strutturale con una propria rigorosa logica interna autenticamente «pre-demenziale».

È qualcosa che rende arduo e sempre un po' arbitrario il lavoro di traduzione: se ne fuggono i doppi sensi, si perdono le allitterazioni, sfumano le assonanze e i giochi di parole. Se ne sa-

ranno ben accorti coloro che hanno messo le mani su *Horse Feathers*. Quello che rimane, tuttavia, speriamo sia sufficiente per far scoprire a masse di telespettatori che la risata liberatoria, viscerale, e il piacere intellettuale non necessariamente si sildono. Anche perché *Horse Feathers*, quarto film di questi inarrivabili ebrei newyorkesi di origine tedesca, contiene una quantità di energia comica visiva sufficiente a far stramazze chiunque. Introduce una carica di miel-

diale esplosivo nelle più radicate istituzioni americane, quali il college e, soprattutto, il foot-ball, smontandone i meccanismi e distruggendone la «sacralità». Le sequenze della partita finale, oltre che un esempio di cinema già maturo, sono un pezzo da antologia del comico condotto sul ritmo delle più pazze invenzioni e del più impensabile gag. Il resto del film non è molto da meno: mentre la silenziosa demenzialità distruttiva di Harpo si scatena nelle sue allucinanti sarabande, le

folle linguistiche di Chico e Groucho non concedono respiro. Soprattutto la inarristabile, corrossiva loquacità di Groucho travolge con la sua «senza insensatezza» chiunque incroci la traiettoria delle sue raffiche verbali. Uomini e cose sono annichiti. Crollano i miti, si sfaldano le più solide convenzioni sociali, si sgretolano le più trionfali figure del Potere. Soprattutto le donne, le treonaglianti donne platiniate simbolo della ricchezza borghese, sono annientate dai baffi finti, dal sigaro e dalla surreale logorrea di Groucho Marx. Fautate questo scambio di battute tra Groucho (il professor Quincy) e Thelma Todd (Connie Baby), in gita su una barca, seguiti da un'anatra. Thelma: «Quincy dirà a Connie Baby tutti i segreti di quei brutti segnali da gioco?». Groucho: «E lei è l'anatra? Guardi che se è lei il giro lo finisco con l'anatra». Thelma: «Se Connie Baby non impari tutti i segnali plange». Groucho: «Se quella ragazzina non la pianta di frignare questo cattivo le fa ingolare i denti con un pezzo di carne».

È un piccolo esempio fra i tanti. Ma ci si sente qualcosa di noto e di familiare. Anche un altro famoso misogino dello schermo, il compianto John Belushi, trattava così le donne, ad esempio la giovane dinamitarda innamorata in una memorabile sequenza di *Blues Brothers*. Non è un semplice caso, è che tra i Blues Brothers e i Marx Brothers c'è uno stretto legame di parentela. Ci sono di mezzo decenni, ma tra Groucho Marx e John Belushi non c'è un rapporto tra padre e figlio, ma proprio tra fratello e fratello. E non è John in ritardo, è Groucho in anticipo di 50 anni.

Enrico Livraghi

LA MASCHERA DELLA MORTE Regia: Roy Ward Baker. Scenariatura: John Eider. Interpreti: Peter Cushing, John Mills, Anne Baxter, Ray Milland, Anton Diffring, Gordon Jackson. Musiche: Malcolm Williamson. Inghilterra, 1985.

Che si prepari un revival di Sherlock Holmes? Mentre il *MystFest* di Cattedra si avvia a celebrare il centenario del celebre detective di Baker Street, due avventure — come dire? — «apocriefe», sono arrivate sul grande schermo. Di *Piramide di paura*, gustoso resoconto della prima indagine di un giovanissimo Sherlock Holmes, sapete già tutto, se non altro perché dietro c'era lo zampino del grande Spielberg; di questa *La maschera della morte*, cronaca dell'ultimo caso risolto da un Holmes già in pensione, si sapeva invece ben poco. Sarà per questo che i patiti di questo «nostalgico» *clash of the titans* si sono dati appuntamento nel cinema romano dove è uscito, in questo scorcio finale di stagione, il film del vecchio mastodontico Roy Baker. E c'è da dire subito che, nonostante la presenza di simpatici vegliardi (da Peter Cushing a John Mills, da Ray Milland a Anne Baxter), l'operazione «nostalgica» stavolta non funziona granché.

In bilico tra omaggio cinefilo e standard televisivo, *La maschera della morte* è un film che fa rimpiangere gli ultimi Sherlock Holmes visti al cinema: non possiede, infatti, l'agria malinconia della stupenda *Vita privata di Sherlock Holmes* di Billy Wilder (peraltro massacrato dai produttori), né la raffinatezza intellettuale di *La soluzione sette per cento* di Nicholas Meyer. Lo stesso Peter Cushing, per questo addosso indosso la mantellina e il cappello dalla doppia visiera, sembra ormai interpretare come qualche fatica il personaggio: la dimensione psicanalitica giustamente gli sfugge e quella crepuscolare lo perviene di se stesso.

Peccato, perché questa tarda avventura novecentesca dell'implacabile investigatore prometteva bene. Tutto comincia nella Londra del 1913: cupe nuvole di guerra si addensano sul futuro dell'Europa mentre il vecchio Sherlock Holmes viene richiamato in servizio, in via del tutto eccezionale, dall'amicissimo ispettore MacDonald. Nel-

Il film Esce «La maschera della morte» con Peter Cushing

Caro Sherlock da giovane eri un'altra cosa



Peter Cushing, Anne Baxter e John Mills

L'East End di Londra sono stati ritrovati tre cadaveri con il viso contratto in una smorfia paurosa: nessun segno di violenza, nessun testimone. Ce n'è abbastanza per risvegliare la curiosità di Holmes. Ma prima che il detective, spalleggiato dal fedele collaboratore e biografo Watson (è John Mills, il migliore in campo), possa cominciare l'indagine, un altro caso, ben più delicato, si presenta all'orizzonte. Un diplomatico tedesco in missione segreta in Gran Bretagna è scomparso dalla villa del conte Udo von Felseck, forse rapito: bisogna ritrovarlo ad ogni costo, per il bene della pace in pericolo. Contattato personalmente dal ministro dell'Interno (Ray Milland), Holmes accetta l'incarico, anche se c'è qualcosa che non lo convince in tutta la faccenda. A ragione, giacché la scomparsa del diplomatico è solo un trucco per farlo fuori e impedirgli così di indagare sui tre cadaveri di cui sopra. Ci fermiamo qui per non rovinarvi la sorpresa: sappiate solo che c'è di mezzo

un colossale piano tedesco per sterminare, in caso di guerra, mezza popolazione londinese. Racchiuso nella giusta misura degli ottanta minuti, *La maschera della morte* è un film di genere su cui spira, involontariamente, un'aria funerea: Ray Milland e Anne Baxter sarebbero scomparsi poco dopo la fine delle riprese, lo stesso Peter Cushing (da anni, ci informano, preda di crisi depressive dopo la morte della moglie) sembra un zombie ricoperto di cerone. Il suo Sherlock Holmes fa una pallida figura in confronto a quello classico di Basil Rathbone o a quello più inquieto di Nicol Williamson, ma almeno in una scena il vecchio interprete di tanti horror draculeschi della Hammer mostra ancora di saper fare: quando, travestito da pretino incartato davanti agli occhi, si presenta a un'aula di studenti, il suo sguardo è di una bellezza e di una forza che non si può dimenticare.

Michele Anselmi
● Al Quirinale di Roma

Il balletto «Tufo», un nuovo lavoro del gruppo Sosta Palmizi

E Kurosawa inventò la nuova danza



Un momento dello spettacolo «Tufo» dei Sosta Palmizi

ROMA — Quel che rimane impresso nella memoria, di questo *Tufo*, secondo spettacolo del gruppo Sosta Palmizi, è il gioco continuo, altalenante, di sacro e di profano, di ispirato e di demistificatorio, di giocoso e di terribilmente serio a cui danno vita i cinque, abilissimi interpreti (Giorgio Rossi, Raffaella Giordano, Roberto Cocconi, Roberto Castello e Francesca Bertolini).

Tufo ha debuttato al Teatro Olimpico di Roma nella rassegna di sacro e di reale, ma già si prepara a battere tutte le piazze della danza d'estate (tornando anche a Polverigi, il centro che lo ha prodotto) con la sua scena sparta, mentale, condensata solo dal chiaroscuro delle luci quasi caravaggesche e da due poli simbolici attorno ai quali si snodano e si cuciono gli estremi del racconto gestuale. Da una parte una specie di capanna o di rudere totemico, dall'altra una debole altura, quasi un'increspatura della pelle terrestre. Come dire l'alto e il basso, l'aulico e l'infimo, lo sco-

sta Palmizi sono diventati eleganti «ritornelli» di un'epoca nel loro modo categorico di fermarsi, di toccare la terra e di ricercare il suo contatto. Non c'è visceralità. Piano piano i cinque (manca Michele Abbondanza che ha concesso un collaborato alla coreografia collettiva), sono usciti dal loro guscio. I loro corpi malleabili, fantasiosi, «complessi», vestiti semplicemente ma con perfetta armonia rispetto alla scena, offrono piccoli segnali da decodificare. Come le cornine diavolesche di Roberto Castello, il pon non rosso sull'inguine di Roberto Cocconi. Come le scarpe e calze nere dello sciamano giapponese Giorgio Rossi che domina la scena come depositario del luogo sacro: una figura bellissima e ormai ricorrente.

C'è sempre un'atmosfera, almeno sino ad oggi, una presenza di capo-banda nei lavori dei Sosta Palmizi. Nel *Cortile*, opera più casalinga, meno amala, il gruppo ha concesso un'azione di inaspettata comicità: perimetrava lo spazio scenico con una camminata legnosa, esilarante. Adesso che fa lo sciamano col capo rosso, vola profano in avanti e si raddrizza come quegli insetti che sanno essere molto dispettosi, se disturbati. La tribù di *Tufo* è un po' volentieri (c'è una splendida azione di insetto impazzito a terra dentro il rudere totemico); intravede, infatti, in questa nuova e più nobile guida, un referente da idolatrare e da abbattere. Di più: su questo conflitto gioca con sorpresa crescente, per lo spettatore, tutto il bipolarismo della *piece*. Ma perché i bravi Sosta Palmizi hanno scelto proprio uno «pseudo» sciamano? I cinque affermano di aver guardato al cinema di Akira Kurosawa. E forse è vero, soprattutto per la sottile relazione che lega la loro *piece* semi-orientale al capolavoro *Rashomon* (storia di uno stupro raccontato nei modi più diversi da protagonisti e testimoni). I luoghi sacri (e profani), il gioco pirandelliano della realtà-verità, lo strabizzante uso della cinepresa del giapponese devono aver insegnato ai Sosta Palmizi i trucchi per allestire una scena, per avvicinare e allontanare i piani del racconto e i suoi nessi. Così, questo *Tufo* di due belle musiche (di Andrea Lesmo e Luca Colarelli) è meno materico di quanto non dia ad intendere il suo titolo, diventa una prova di maturità avvertendo come le vie della nuova danza possano essere infinite. E anche i suoi punti di partenza.

Marinella Gutterini

FINO AL 4 GIUGNO DAI CONCESSIONARI FORD

NUOVA FIESTA 50. ANCORA PIU' INCREDBILE...

Oggi la straordinaria Fiesta 50 è subito vostra a condizioni che sembrano incredibili. Pagate solo:

L. 206.000 AL MESE

Questa è l'offerta che Ford Credit attua su un finanziamento di 48 mesi con un minimo anticipo: solo IVA e messa in strada.

Solo approvazione della finanziaria

MA SEMPRE PIU' VERO

145 km/h con i nuovi motori da 50 CV ad accensione elettronica.
20,8 km/lt a 90 km/h. E inoltre Fiesta, con motore Diesel, è Campione Europeo di Economia: 26,3 km/lt a 90 km/h.
Superequipaggiamento che comprende tra l'altro: 5ª marcia - poggiatesta regolabili - predisposizione impianto radio con antenna - lunotto termico con tergilavetro posteriore.

VERSIONE C IVA INCLUSA

L. 8.210.000

8.845.000 CHIAVI IN MANO

Tecnologia e temperamento.

Anche su Nuova Fiesta 50 la grande novità esclusiva Ford "Riparazioni garantite a vita". Tutte le parti Ford sono coperte da garanzia 3 (3 anni o 100.000 km) e tutti i servizi sono coperti da garanzia 3 (3 anni o 100.000 km).