

Nel 1942 la Warner (su suggerimento di Roosevelt) incaricò il romanziere di scrivere una sceneggiatura sul generale. Ora l'editore Gallimard l'ha pubblicata

Le numerose stesure e gli interventi dei consiglieri francesi. Poi il progetto non si realizzò perché intanto Hollywood e Washington avevano «scelto» Stalin

De Gaulle-Faulkner, il film negato

Di sceneggiature «fallite», cioè mai tradotte in film, traboccano gli archivi delle grandi case produttrici. E nessuno ne parla. Ma questa è stata pubblicata da Gallimard: perché aveva per tema Charles De Gaulle ed era firmata dal grande scrittore William Faulkner. Un film mai realizzato, certo, ma un pezzo di storia politica e culturale dell'America degli anni della Seconda guerra mondiale.

AUGUSTO PANCALDI

PARIGI. L'editore Gallimard ha pubblicato, poche settimane fa, un inedito di William Faulkner (*De Gaulle: sceneggiatura*, 450 pagg., 180 franchi) che, se non aggiunge granché alla dimensione eccezionale della sua produzione letteraria, rappresenta tuttavia un documento di straordinario interesse storico e culturale.

Intanto vi si scopre, anzi vi si riscopre, l'autentica passione di Faulkner per l'eroe, per il combattente che ha come unica guida la fede nella giustizia della propria scelta: e qui si tratta nientemeno che del generale De Gaulle che da Londra, eppoi da altri territori dell'impero, organizza e dirige la lotta per la liberazione della Francia dal governo collaborazionista di Vichy e dall'occupante tedesco. Eppoi, percorrendo le vicende della scrittura e della riscrittura di questo testo, seguendo gli interventi a volte brutali degli «inviati» del generale, mai contenti del ritratto che ne fa lo scrittore, annotando i tagli imposti dal produttore a intervalli giudicate troppo letterarie, misurando infine la disciplina con la quale Faulkner accetta consigli e critiche arrivando a compilare più di mille fogli dattiloscritti, si finisce per conoscere un Faulkner che può sorprendere gli ammiratori di quelle pagine ormai classiche che sembrano il frutto di improvvisi accennati: un Faulkner dall'impegno quasi scolastico per il lavoro ben fatto, paziente nei documenti, mai soddisfatto di ciò che produce e sempre pronto a rimettere in opera in nome della fedeltà al suo eroe e alla sua causa.

Ma l'eccezionalità di questo inedito è nelle cause ormai appartenenti alla storia politica e culturale dell'America del tormentato periodo della seconda guerra mondiale che determinarono, nel 1943, l'annullamento del film su De Gaulle e quindi l'archiviazione del lavoro di Faulkner. E qui è necessario accennare dall'inizio, sulla base delle note fornite dai commentatori dell'inedito, Louis Brodsky e Robert Ramblin. Nel 1942 Wil-

liam Faulkner, che ha già pubblicato i suoi maggiori romanzi, è a corto di quattrini e accetta di buon grado di essere assunto come sceneggiatore a 300 dollari la settimana, dalla Warner Brothers Pictures. L'America di Roosevelt lavora quasi esclusivamente per la guerra e anche le grandi case cinematografiche di Hollywood non fanno che sfornare film e documentari di propaganda, destinati a rendere credibile la missione liberatrice degli Stati Uniti agli occhi di un paese che, almeno dal punto di vista geografico, non si sente minacciato né dai giapponesi né dai tedeschi.

Il 27 luglio di quell'anno Robert Buckner, produttore alle dipendenze di Jack Warner, invita Faulkner a mettersi al lavoro: dovrà scrivere, in tempi brevi, la sceneggiatura originale di un film sul generale De Gaulle. Nessuno o quasi, in America, conosce questo personaggio: è Roosevelt l'idea del film all'amico Jack Warner intuendo che, prima o poi, De Gaulle sarebbe diventato un prezioso alleato degli americani nello scontro decisivo con le forze hitleriane che occupano l'Europa dal Pirenei alle porte di Mosca. E Jack Warner non ha un momento di esitazione: trattandosi di un film d'esaltazione delle patriottiche imprese di un eroe solo, chi meglio di Faulkner - il Faulkner di *Pylon*, il Faulkner di *Scandali* e di tanti altri mitici e mistici combattenti - potrebbe produrre una storia credibile e al tempo stesso favolosa su colui che, rifiutando la disfatta del '40, ha deciso di ridare alla Francia la perduta grandeur?

Faulkner si documenta, legge tutto ciò che gli capita sottano sulla Francia e i francesi, butta giù bozze e appunti e finalmente affronta la sceneggiatura: la storia di due fratelli, uno aviatore e l'altro carista, uno collaborazionista di Vichy e l'altro affascinato dal De Gaulle che, assai prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, aveva scritto il profetico *Le fil de l'épée* contro la guerra di trincea e per la



Qui accanto, De Gaulle fotografato fra Roosevelt e Churchill durante il convegno di Casablanca, nel gennaio del 1943. In quello stesso periodo lo scrittore americano William Faulkner (nella foto sotto) lavorava al copione di un film sulla vita del generale francese

guerra di movimento, contro la linea Maginot e per lo sviluppo dei reparti mobili corazzati. E dentro la storia di questi due fratelli nemici, simboleggianti la Francia lacerata, c'è il «coro» della gente del villaggio bretone, contadini, pescatori, impiegati del municipio, il curato, il sindaco, il farmacista. E sopra il coro, presente per lampi, e soprattutto per citazioni, c'è De Gaulle: un De Gaulle-Cristo, ribelle al governo collaborazionista-filisteo, che diffonde il «verbo» della liberazione in una Francia senza più fede in se stessa, che i suoi agenti-apostoli riconoscono come colui che «resuscita», se non i morti, i francesi moralmente defunti.

In agosto la sceneggiatura è finita ma non trova il gradimento né del produttore né dei consiglieri golliisti. Per il primo la sceneggiatura è troppo lenta e De Gaulle troppo santificato. Per i secondi De Gaulle non è mostrato nella sua vera dimensione di animatore unico della resistenza e della lotta di liberazione. Tutto da rifare. E Faulkner si rimette al lavoro. La seconda versione è pronta per la fine di novembre. Ma anche stavolta nessuno è contento. Allora, nella primavera del 1943, Faulkner rivede per l'ultima volta il testo, taglia, corregge, aggiunge e finalmente giura che per lui il capitolo è chiuso. E non sa che lo è anche

per gli interessati che, senza far complimenti, archiviano la sceneggiatura.

Ed eccoci alla domanda cruciale: perché il film non venne mai prodotto? A parte la prima e generica spiegazione, fondata sull'insoddisfatta sviluppo della sceneggiatura, le risposte serie sono almeno tre e tutte storicamente fondate.

Prima di tutto, proprio nella seconda metà del 1942, i rapporti tra Churchill e De Gaulle s'erano fatti difficili. Tutti sanno, e Churchill lo ha ricordato nelle sue memorie, che De Gaulle a Londra si credeva a casa propria ed era un alleato «veramente ingombrante». Di riflesso anche Roosevelt aveva cominciato a trovare De Gaulle un po' troppo autoritario per i suoi gusti e troppo autonomo rispetto ai piani che Washington e Londra andavano maturando in attesa della promessa controffensiva russa. Perché allora dedicargli un film che avrebbe irritato Churchill senza portare acqua al mulino di Roosevelt?

Seconda ragione: quale attore, tra tutti quelli disponibili, avrebbe potuto interpretare il generale? Nessuno. Del resto il problema s'era posto fin dalla prima sceneggiatura obbligando Faulkner a ridurre a poche apparizioni la presenza fisica del generale nel film fatto apposta per lui: col risultato ovvio di sconcretare gli agenti

di De Gaulle negli Stati Uniti.

Ma la terza ragione, che è quella determinante, acquista proprio di questi tempi un sapore tra il tragico e il grottesco. Verso la fine del 1942, e a partire dal 1943, la guerra in Europa comincia a registrare una svolta: i russi passano alla controffensiva, attirano verso est nuove divisioni e stanno creando le condizioni per lo sbarco in Normandia. L'alleanza russa, e Stalin in persona, stanno diventando più importanti di De Gaulle. Di qui la decisione della Warner di accantonare il film su De Gaulle e di realizzarne un altro «per vendere al pubblico americano l'idea che Joseph Stalin sarebbe stato un buon alleato nella lotta contro Adolf Hitler». E questo film, *Missione a Mosca* (ispirato al libro dell'ex ambasciatore americano nell'Urss, Joseph E. Davies), è prodotto a tambur battente ed esce sugli schermi americani il 20 aprile del 1943.

De Gaulle non ha avuto bisogno del film di Faulkner per farsi conoscere anche dagli americani e per partecipare, come uno dei «grandi», alla Conferenza di Yalta. Faulkner non ha avuto bisogno di questa sua sceneggiatura, rimasta inedita fino a ieri, per vedersi attribuire il Premio Nobel per la letteratura nel 1950. E oggi che siamo al «dopo Yalta» la storia di questo inedito acquista un gusto di amaro richiamo al retroscena della Storia.



Tutti attorno al cibo nel nuovo film di Peter Greenaway

Primefilm. Una commedia nera Greenaway tra i fornelli

SAURO BORELLI

Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante
Sceneggiatura, regia: Peter Greenaway. Fotografia: Sacha Vierny. Musica: Michael Nyman. Interpreti: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard. Gran Bretagna, 1989.
Milano: Arlecchino

Il dolore e la violenza costituiscono, per ammissione dello stesso autore Peter Greenaway, gli elementi intrinseci di questo nuovo *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, film che, in ricordo anche indiretto con le precedenti prove del cineasta inglese (dal *Mistero dei giardini di Compton House* allo *Zoo di Venere* e a *Giochi nell'acqua*), viene a proporre una torva favola moderna variamente motivata e movimentata dall'urgenza del cibo e del sesso, dall'esercizio del potere di spoticco e dalla istintiva esigenza di affermazione personale.

Giusto a proposito de *Il cuoco, il ladro...* Greenaway suggerisce, dopo aver ribadito l'aspetto specificamente «politico» del suo lavoro, una lettura tutta attuale - anche al di là del plot truculento, morboso della vicenda più esteriore - riscontrabile appunto in questa «parabola sui thatcherismo dell'Inghilterra di oggi, con la sua ossessione della soddisfazione immediata, la sua forma di furto generalizzato associato a una indifferenza assoluta verso il futuro e alla erosione regolare di tutte le misure sociali prese dopo la guerra».

Di rimando, anzi, che sta proprio nella commissione, abituale in Greenaway, tra la sua tipica propensione al gioco cifrato, alla stratificata simbologia (il paesaggio, l'architettura, i numeri, le contrapposte pulsioni dell'eros e della morte) e l'intento di un «racconto filosofico» di universale valore etico, di una perorazione civile di immediato riscontro nell'esistente, l'originale caratteristica di un cinema che, come quello di un altro apparato «maestro» qual è Manoel de Oliveira (e nel caso particolare le analogie si fanno singolarmente rivelatrici proprio ricordando la più recente prova del cineasta portoghese, appunto *I cannibali*), mutua sa-

pietemente dalle più sofisticate tecniche teatrali moduli espressivi e soluzioni formali di raffinata, efficace incidenza spettacolare.

Viene da chiedersi, a questo punto, che cosa racconta in effetti un film pur complesso, ambiguo come *Il cuoco, il ladro...* Forse poco. Quel poco, peraltro, si ramifica, si condensa presto in un orrido metaforico di agevole lettura che, per sé solo, fornisce poi i segni, il senso impietosi di un fatto, di un apologo emblematico del nostro tempo. Dunque, in un ristorante di lusso, gestito da un Ladro esoso e brutale e da un Cuoco d'alta scuola francese, si dipana la tragicommedia tutta evidente del cibo e del sesso, del potere e della morte. La bella moglie del Ladro si invaghisce di un apparato cliente e ne fa, seduta stante, il suo furioso oggetto d'amore. Effetatezze e misfatti di vario genere fanno subito seguito a tale trasgressivo evento, fino al punto che l'intollerante Ladro uccide il suo infedele rivale. Subitanea e feroce risulta, però, la rivalsa della moglie fedifraga e del valente Cuoco. Il cadavere dell'amante sfortunato viene, infatti, servito in tavola debitamente cucinato proprio al medesimo, spietato Ladro...

Moderatamente temperato da sotterranee venature ironiche, insistentemente giostrato sull'abnorme, sulla mostruosità dell'eccesso (ricorda per qualche verso *La grande abbuffata* di Marco Ferreri), *Il cuoco, il ladro...* stenta peraltro a trovare un suo compiuto, felice equilibrio drammatico e narrativo giusto a causa del sovrabbondante affastellarsi di simboli, di allusioni, oltretutto conditi di un abuso del *grand guignol* davvero indisponente. Certo non è, questo di Greenaway, un film per anime trepide, immerso come risulta in scorci e situazioni, a dir poco, di rude crudeltà. Un contributo notevole alla costruzione ambiziosa della stessa opera la danno, comunque, da una parte i bravi interpreti (da Bohringer a Gambon, dalla Mirren ad Alan Howard) e dall'altra le pertinenti musiche di Michael Nyman e le azzeccate atmosfere figurativo-luministiche della nitida fotografia di Sacha Vierny.

Una strepitosa Kabaivanska e un ottimo Daniel Oren: un successo all'Opera di Roma

«Butterfly» per orchestra e voce solista



Raina Kabaivanska in «Madama Butterfly»

Il Teatro dell'Opera ha inaugurato l'anno nuovo con una intensa ripresa della pucciniana *Madama Butterfly*. Riproposta nella sobria regia di Aldo Trionfo, ripresa da Silvia Cassini, l'opera si è avvalsa di una rigorosa, tragica interpretazione di Raina Kabaivanska, esaltata dalla direzione di Daniel Oren che ha svelato inedite meraviglie della partitura di Puccini. Applausi ed ovazioni alla fine.

ERASMO VALENTE

ROMA. «La mia Butterfly non piange», dice Raina Kabaivanska, grande cantante, stupenda interprete donizettiana (memorabile Elisabetta nel *Robert Devereux*, qui all'Opera, due anni fa) ed ora splendida Butterfly nel melodramma «giapponese» di Puccini. Ne abbiamo viste e sentite tante, ma è questa *Madama Butterfly*, che ha avviato al Teatro dell'Opera l'anno nuovo, ad avere proprio il sapore d'una «prima» assoluta. Anche nel senso di un ripensamento dell'opera in sé, apparsa, grazie al non piangere della Kabaivanska, in una forte, nuova tensione drammatica. E qui entra in campo anche lo scatenamento dei suoni, realizzato da Daniel Oren, spasmodico sia nelle accensioni più abbaglianti, sia nell'addentrarsi nei meandri più fondi e misteriosi di un respiro fonico, do-

lente e affranto. È la prima volta d'una *Butterfly* così: un'assunzione al cielo, raggiunta e mantenuta attraverso l'amore e il sacrificio della vita. *Butterfly* come una «Madonna», chissà. C'era in platea Luigi Comencini ad assistere, commosso, allo spettacolo e, dopo la sua *Bohème* con una Mimì negra, forse sta meditando una *Butterfly* da consegnare ai «madonnari» che, intanto, non si vedono più, e si vedevano nel suo film sulla *Bohème*.

Le componenti Kabaivanska-Oren vanno considerate insieme. Come ispirato dalla voce e dallo stile canoro e scenico della Kabaivanska (un coerente, rigoroso sviluppo di sentimenti e passioni, incalzanti fino alla tragedia; un *progress* fatale, incombente al di là di ogni ridondanza), Daniel Oren ha fatto di quella vo-

ce lo «strumento» solista di un'orchestra che, a sua volta, rigorosamente ha concatenato, in una esecuzione unitaria, il succedersi degli eventi fonici, evitando le fratture, gli sbalzi di tensione tra i momenti ritenuti secondari e quelli primari. Formidabile animatore di suggestioni sonore, Oren ha avuto, alla fine, gli applausi anche dell'orchestra (sono i più importanti) rimasta al suo posto lungamente, insieme con il pubblico, per salutare lui e la Kabaivanska.

«La mia *Butterfly* non piange», dice, ma era poi lei stessa, Raina, travolta dal successo e dall'emozione (dopo l'addio alla vita e al figlio, cantato con tanta intensità, l'emozione rimane dentro), ad essere, invece, vicina al pianto, felice.

Dicevamo di Comencini, ma diciamo anche di Goffredo Petrassi, musicista, sempre così «curioso» e interessato alle vicende del suono. Petrassi è venuto a riascoltare *Butterfly*. L'esecuzione lo ha convinto: le scene di Tito Varisco, i costumi di Sybille Ulsamer, la regia di Aldo Trionfo (ripresa da Silvia Cassini) che ha anch'essa messo via i fronzoli, e persino il bambino non è in scena quando avviene il suicidio:

ma soprattutto la musica lo ha turbato. Pensa che sia la più ricca e preziosa partitura pucciniana, con meravigliose soluzioni, «furba» anche, con qualche lungaggine, ma, alla fine, non c'è altro da dire che ha ragione lui, Puccini. E lo dice, Petrassi, preso da una emozione anche lui. L'emozione che scatta ogni volta che il suono si accende con la forza di un palpito vitale. L'emozione che quasi ora ci allontana dagli altri artefici dello spettacolo e del successo. È in buona voce e in simpatico timbro il tenore (e ne fosse) Vasile Moldoveanu (Pinker-ton) e, via via, si son fatti apprezzare e applaudire, in un «crescendo» di partecipazione, Alessandro Cassis (Sharpless), Eleonora Jankovic (Suzuki), Tullio Pane (Coro). Aderenti ai loro ruoli, Andrea Snarski, Franco Fedrasi, Monica Trini, Ubaldo Carosi e Alessandro Sabbatini. Per una contraddizione, fatale in certi momenti, il coro ha raggiunto un massimo di lievitante vocalità quando è riuscito «a bocca chiusa» (finale del secondo atto). Orchestra come si è detto in gran forma. Tant'è, una *Butterfly* da ricordare.

Si replica domani, il 10, 13, 16, 24, 28 e 31 gennaio.

Editori Riuniti

Anna Larina
Ho amato Bucharin

La grande vicenda di un amore e di una fedeltà che proseguono per mezzo secolo nel silenzio che solo ora si rompe. Oltre la morte e l'infamia della persecuzione, una storia d'amore che è anche storia politica e civile lucidamente vissuta.

«Albatros» - Lire 28.000