

È morto Ritt, uno dei registi più nobili della Hollywood di sinistra. Nel «Prestanome» raccontò il maccartismo

Dalla lunga collaborazione con Paul Newman ad altri film politici come «Cospiratori» e «Norma Rae»

# La civiltà di Martin

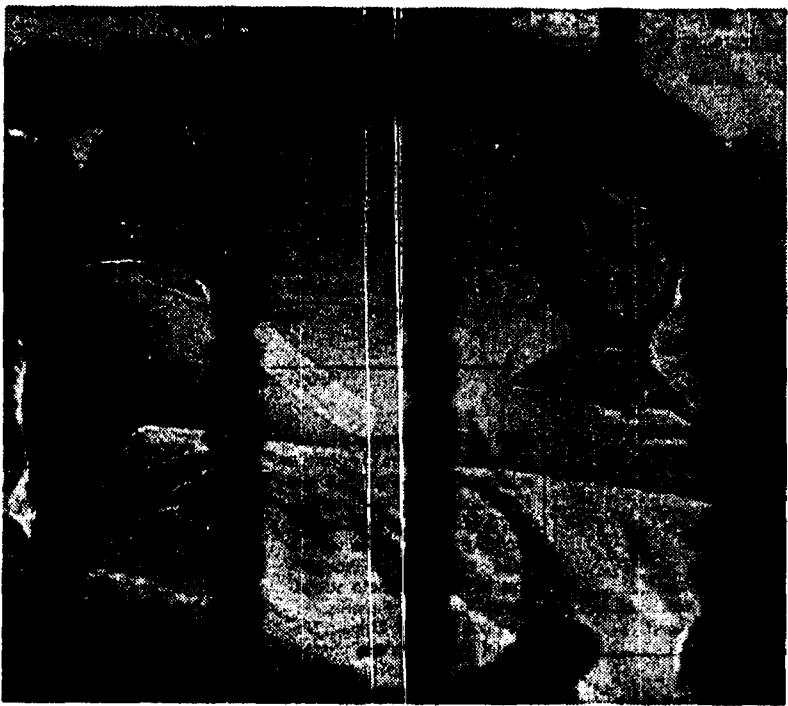
Il regista cinematografico Martin Ritt è morto sabato all'ospedale di Santa Monica, in California, in seguito a complicazioni cardiache. Sulla sua età c'è un piccolo mistero: secondo tutte le enciclopedie risulta nato a New York nel 1920, ma i familiari sostengono che fosse nato nel 1914 e avesse, quindi, 76 anni. Fu una vittima del maccartismo, periodo sul quale diresse il film *Il prestanome*, con Woody Allen.

UGO CASIRAGHI

Mi ritengo un professionista, non un genio... il buon regista è quello che si fa sentire poco... non sono un liberal, ma un left liberal (un democratico di sinistra, cioè, ndr), ed esiste qualche differenza. Così si definiva quel regista galantuomo che è stato Martin Ritt, un newyorkese che si è spesso occupato del Sud, un intellettuale bianco che ha sempre concesso spazio e rispetto ai neri e alle altre minoranze, un ottimo direttore d'attori che ha impegnato i suoi protagonisti in tematiche sociali piuttosto insolite a Hollywood. L'ultimo suo film dell'anno scorso, *Lettere d'amore*, è soltanto il ventiseiesimo in una carriera, tanto coerente quanto necessariamente contenuta, e presenta due divi come Jane Fonda e Robert De Niro entrambi in personaggi protesi, e dove la prima si dà da fare per allabetizzare il secondo. Sembra infatti che negli Stati Uniti, il paese più evoluto del mondo, gli analabeti stiano oggi ventisei milioni.

Nato nel 1920 e scomparso a poco più di settant'anni (ma, secondo i familiari, era in realtà nato nel '14 e di anni ne aveva dunque 76), Martin Ritt aveva esordito nel cinema, con il forte dramma di solidarietà antirazzista *Nel fango della periferia* interpretato da Sidney Poitier e John Cassavetes, solo nel 1956, trentaseienne. Lo poté fare appena la caccia alle streghe, che lo aveva avuto tra le vittime, fu consumata e lo stesso senatore McCarthy venne posto sotto processo come inetto «mentale», e morale. Al periodo del maccartismo dell'anno, lo stesso regista dedicò nel 1976 *Il prestanome*, con due comici in parti serie per non dire tragiche: Woody Allen nel ruolo del titolo italiano - colui che accetta di firmare in luogo degli scrittori *black listed*, ossia messi sulla lista nera - e Zero Mostel che, per non testificarne davanti al Comitato per le attività anticomuniste, si finge attore anticomunista, si finge burlando dalla sinistra. Oltre a quest'ultimo e a Ritt, una didascalia del film cita tra i collaboratori altri quattro reduci di quella infame persecuzione.

In gioventù Martin Ritt sembrava destinato al teatro. Era maturato nel clima politico del tardo New Deal e della «giustizia» antirazzista, in contatto con le esperienze artistiche del Group Theatre così come più tardi, nel periodo di occupazione obbligatoria, lo sarà con la scuola dell'Actors Studio in-



Paul Newman e Patricia Neal in «Hud il selvaggio». A destra, Ritt sul set di «Norma Rae»

segnando ad allievi quali Paul Newman e Joanne Woodward, che poi impiegherà frequentemente nei propri film. Da attore gli era capitato nel '37 di sostituire John Garfield in *Golden Boy* di Odets e da regista di firmare nel '55 la prima assoluta di *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller. Ma ripeté ogni rapporto sia con Odets sia con Kazan dopo il loro tradimento. Anche la televisione lo ebbe tra i pionieri quale artefice ab-

sai stimato di programmi e serie di grande ascolto, naturalmente nel canale più «sinistra» e quindi il primo a essere bersagliato dal maccartismo (cosa non sorprendente e che del resto puntualmente si ripeté ai giorni nostri anche in Italia).

L'attività cinematografica di Martin Ritt, dopo il felice esordio in un paio di produzioni a basso costo (*Nel fango della periferia*, *Un urlo nella notte*), proseguì con melodrammi fin troppo di lusso, anche se tratti da Faulkner, come *La lunga estate calda* e *L'urlo e la furia*; e pure il rapporto con l'Italia per *Jovanka* e le altre non risultò fruttuoso come il tema delle donne partigiane jugoslave avrebbe meritato. Né si raccomandano i film incentrati su italiani in America, come *Orchidea nera* e *La fratellanza*. E dei molti con Paul Newman



(*Hud il selvaggio* e altri) è degno di ricordo soltanto l'ultimo, *Hombre*, un western che ha per eroe dagli occhi azzurri un bianco cresciuto tra gli Apaches e che ovviamente non li rinnega. Ma siamo nel '67 e la svolta nella carriera di Ritt è già avvenuta. Quei anni prima in un altro film di genere, *La spia che venne dal freddo*, dove però il genere è tutt'altro che mitizzato e anzi, sulla scorta di La Carrière, capovolto in un ritratto realistico di agenti segreti cupi e disperati.

Se gli anni Sessanta hanno semplicemente rassodato la posizione nell'industria di Hollywood di un regista che tutto sommato le è estraneo, la sua attività nel cinema - aperti da *I cospiratori* e chiusi da *Norma Rae* - è invece quella che ci consegna il suo ricordo autentico e che alza di molto la sua statura. Entrambi i titoli ora citati si occupano di sindacalismo, il primo delle lontane origini tra i minatori-terroristi della seconda metà dell'Ottocento, il secondo invece contemporaneo sulla presa di coscienza di un operaio in una fabbrica tessile dell'Alabama. Con il suo cinema onesto, tenace ma sottile, apparen-

te tradizionale ma, nello sviluppo drammatico e nei risvolti umani, intensamente combattivo, Ritt si precisa sempre meglio come il cineasta delle minoranze in lotta per i propri diritti. Film come *Per sempre più in basso*, *Sounder* e *Conrack* costituiscono un ideale «trilogia nera» dal piglio di colore, primo campione del mondo dei massimi, ai ragazzi della Louisiana e della Carolina del Sud, che cercano un riscatto attraverso l'istruzione. Le epoche possono essere anche o moderne, ma il discorso non cambia ed è sempre attuale.

Del *Prestanome* si è già detto, ma anche l'attenzione di Ritt alla donna, da *Un marito per Tillie* del '72, fino a *Pazza* con Barbra Streisand che è del 1987, va a tutto onore di un uomo estremamente sensibile all'evoluzione civile e politica, alla scelta coraggiosa, alla dignità dei comportamenti e alla necessità della riflessione critica e autocritica. Un cineasta di vecchio stampo, se si vuole, ma di quelli che, con la generalità e la fedeltà ai principi e agli ideali, hanno contribuito a fare del cinema qualcosa che riflette il meglio della società americana, i suoi sentimenti più avanzati.

A Roma «Creatori e creativi» si scontrano su film e pubblicità

## Quello spot io l'ho già visto... In sala o in tv?

Pubblicitari che diventano registi, registi che civettono con la pubblicità. Spot che fanno il verso ai film e film che sembrano lunghi spot. Il travaso e le contaminazioni, di idee e persone, dalla pubblicità al cinema (e viceversa) è più diffuso di quanto sembri. Un convegno, organizzato a Roma dal Sindacato critici cinematografici, ha messo a confronto i due «mondi». E le sorprese non sono mancate.

RENATO PALLAVICINI

ROMA. Oggetto di culto e oggetto di fastidio, oggetto di desiderio e oggetto di disprezzo. Che interrompa una storia, che spezzi un'emozione, che propagandi pannolini o si faccia «progresso», la pubblicità non smette di fare discutere. Il Sindacato nazionale critici cinematografici, che è stato uno dei protagonisti nella battaglia contro gli spot della legge Mammì (ma non contro la pubblicità), ha provato a gettare uno sguardo in questo gran calderone. «Creatori e Creativi» era il titolo di un interessante convegno, coordinato da Lino Micciché e Franco Montini e tenutosi a Roma nei giorni scorsi al Palazzo delle Esposizioni. Lo scopo, dichiarato fin dal titolo, era quello di mettere a confronto il mondo della pubblicità (agenzie, copywriter, art director, cosiddetti creativi) con quello del cinema e della produzione (registi e tecnici: i cosiddetti creativi). Un confronto che avrebbe dovuto analizzare insieme i travasi, i debiti di immaginario e di stile da un settore all'altro. E se possibile stabilire qualche confine. Alla fine, come spesso succede in questi appuntamenti, ognuno è rimasto, più o meno, sulle sue posizioni, anche se qualche scambio fecondo non è mancato, e qualche punto fermo è stato messo. Proviamo a vederlo.

Se i primi, poi, ambiscono a fare i secondi, ed i secondi non disdegnano di fare i primi. Anche se i primi, sconosciuti, sono diventati sconosciutissimi secondi (Ridley Scott, Adrian Lyne) e notissimi secondi lavorano in incognito come primi.

Soggetti i contro Soggetti 2. E viceversa. I creativi non amano i registi di cinema. Li amano, invece, i clienti delle agenzie. Specialmente se sono nomi di grido. Barilla e Campari ricorrono a Fellini e Tornatore, ma i risultati, dicono i creativi, non sono dei migliori. Fellini (ricordate lo spot Campari con il treno che attraversa un paesaggio fantastico tutto fatto di visioni futuriste?) si autorea e autocelebra; Tornatore (suoi i nuovi spot del Mulino Bianco) si becca una buona dose di fischi al festival di Cannes (non quello del cinema, ma quello della pubblicità) e fa gridare allo scandalo. E poi sono anche cari. I registi di cinema, dal canto loro, ricambiano e non amano i creativi e la pubblicità. Anche se poi la fanno e anche se dicono di farla solo per campare. Sarà per questo che si fanno pagare tanto.

La pubblicità dentro il cinema. Invasione, intrusione. Tutti d'accordo (o quasi) creativi e registi: troppa pubblicità fa male alla pubblicità, figuriamoci al cinema. E tutti d'accordo che bisogna rispettare i confini. Il motto è «distinzione e distinguibilità», parola di pubblicitario che, per farsi capire meglio, ha tirato in ballo l'abortito socialismo della politica. E ha messo in guardia contro incroci neotecnici del consenso. L'ultima creatura è il «cine-sponsoring», una sorta di «grande fratello» pubblicitario che controlla la fattura del film, dal copione alla scenografia, con lo scopo dichiarato ed esplicito di trasformare la fiction cinematografica in un palcoscenico per le imprese. Altro che spot «spezzamento», altro che pacchetti di sigarette e bottiglie di whisky disinvolatamente maneggiate dalla star di turno!

La pubblicità del cinema. Manifesi, locandine, filmi «promozionali» (oggi si chiamano trailers) battono la fiacca. Sempre uguali a se stessi, manieristi, fatti in fretta. E sostanzialmente bugiardi (come tutta la pubblicità, del resto). C'è chi suggerisce di affidarsi ai creativi. Ma non bastano già i media (giornali e tv) che fanno diventare evento ogni uscita cinematografica e regalano pagine e spazi, gratuiti, ai vari Batman e Dick Tracy?

Forse ha ragione il vecchio Luciano Emmer quando dice che pubblicità e cinema sono simili. E che per farli funzionare ci vogliono quegli antichi «oggetti-chiamati idee».

I soggetti 1. Sono i creativi. Guadagnano bene, molto bene, ma in quanto a cultura, per loro stessa ammissione, ne macinano poca. Qualcuno, ha parlato di «alto tasso d'ignoranza». Leggono poco i giornali e scapellazzano slogan e idee saccheggiano i vecchi «Annali» pubblicati periodicamente dalle varie associazioni.

I soggetti 2. Sono i creativi, i registi chiamati a tradurre in immagini le idee dei creativi. Passati i tempi dell'«archeologia pubblicitaria» (quelli di Carosello, per intenderci), nell'era dello spot e dello story-board, hanno elaborato tecniche specifiche, dando vita alla figura del regista pubblicitario. Che non ha nulla a che fare col regista cinematografico. Anche

La scomparsa a ottanta anni della brava attrice americana, figlia e sorella d'arte

# Joan, l'orgoglio dei Bennett

ALBERTO CRISPI

Quando si parla di dinastie di attori (e in Italia vengono subito in mente i De Filippo, in America i Barrymore) bisognerebbe sempre trovare un posticino non defilato anche per i Bennett. La Joan Bennett che è morta venerdì a White Plains, per arresto cardiaco, era l'ultima esponente di una famiglia di artisti le cui radici affondavano nel passato dell'America. Suo padre Richard nacque nell'Indiana, nell'anno 1873, quando il cuore degli States era ancora profondo Far West, ed esercitò per anni il mestiere di vagabondo, prima di esordire in teatro nel 1891. Lavorò molto anche al cinema e lo si ricorda sempre volentieri in due film importanti. *Se avessi un milione* di Lubitsch e *L'orgoglio degli Ambersoni* di Welles.

Le sue tre figlie Constance, Joan e Barbara seguirono tutte le orme paterne. Constance (1905-1965) era una bionda sofisticata e maliziosa, una Jean Harlow meno «vamp» e più portata alla commedia, indimenticabile almeno in un film delizioso come *La via dell'impossibile*, accanto a Cary Grant. Joan era il «ragazzo anni più giovane» (tra i «a e a» di *Palais des*, nel New Jersey, il 27 febbraio del 1910) e all'inizio fu utilizzata soprattutto in parti da «sinequa», forse all'onda del successo della sorella che con l'avvento del sonoro, grazie a una voce roca e sensuale, era divenuta popolarissima. Joan aveva esordito in teatro accanto al padre già negli anni Venti, e con la sorella Constance condivideva, oltre alla «brava», i matrimoni di lusso e lo spirito imprenditoriale. Entrambe si sposarono bene (Constance, in terze nozze, con il marchese

Henri La Falaise, Joan con il produttore Walter Wanger) ed entrambe tentarono di decidere in prima persona il proprio destino di dive. Il marchese fondò per Constance la casa di produzione Bennett Pictures. Anche Joan fu produttrice di diversi propri film. Senza scomodare il femminismo, le sorelle Bennett furono donne capaci di farsi rispettare, in anni in cui Hollywood apprezzava soprattutto le bambole con poco cervello.

Joan fu protagonista per la prima volta nel '29, in *Cerasti* e da allora ebbe una carriera di prim'ordine. Negli anni Trenta ebbe parti per lo più secondarie, di cui si ricorda quella di Amy in *Piccole donne* di George Cukor (1933). Fu un grande come Fritz Lang a regalare i ruoli più belli: dopo *Duella mortale* (1941), in cui era accanto a Walter Pidgeon, la volle come protagonista di *La donna del ritratto* (1944) e

*Sarda scarlatta* (1945). Il primo è forse il suo capolavoro: è la storia onirica di un uomo che viene stragato dal ritratto di una donna, esposto in una vetrina, ritrova la donna in carne ed ossa e, follemente infatuato di lei, è coinvolto in una spora vicenda di ricatti e di omicidi. Accanto a Edward G. Robinson, Joan Bennett dà vita a un personaggio («quello di Alice») inaspettato e fuori di giri, una «debole maliziosa» capace di portare un uomo alla perdizione anche con le proprie debolezze. Analogo, per certi versi, il ruolo di Strada scarlatta, sempre con Robinson, rifacimento della *Chienne* di Jean Renoir non sempre all'altezza dell'originale.

E fu proprio Renoir ad offrire un altro ruolo importante in *La donna della spiaggia*. Fu un film assai controverso: Renoir aveva tentato un *«Bricio calido»* ante litteram, raccontando l'amore fra la moglie di un pittore

e un tenente di marina basato esclusivamente sulla reciproca attrazione fisica. La Rito lo tagliò selvaggiamente. Il film (ridotto a 70 minuti, e quasi incomprensibile) stroncò la breve esperienza americana di Renoir e mise in crisi anche la carriera della Bennett, che in seguito ottenne per lo più ruoli secondari (deliziosi, comunque, quelli del «dittico» di Vincente Minnelli, *Il padre della sposa* e *Papa diventa nonno*).

Dopo gli anni Cinquanta, per Joan ci furono tanto teatro e tanta tv, e sempre meno cinema. Nel '77 fu in Italia per una partecina in *Suspiria* di Dario Argento. Non fece scalpore. Raccontava che «l'età d'oro di Hollywood era finita», che «tutta la gente di gusto se n'era ormai andata», e che della sua carriera «il salvataggio sei o sette film, non di più». Frasi amare ma realistiche, che oggi possono farle da epigrafe.

# La Guerra civile del cinema. Con Franco sceneggiatore

C'è anche «Raza», l'incredibile film voluto e scritto dal dittatore, nella rassegna «Spagna anni '30» che raccoglie le ultime produzioni prima dell'avvento del regime

ENRICO LIVRAGHI

TORINO. Non capita tutti i giorni di poter vedere immagini del celebre *Las Hurdes* di Luis Buñuel, o certi cinegiornali anarco-sindacalisti della Guerra civile spagnola, oppure quelli ispirati dal Pce, o magari l'inconcepibile *Raza*, film sceneggiato personalmente da Francisco Franco nel 1942 sotto lo pseudonimo di Jaime de Andrade. Ma ora questi e molti altri film del periodo che va dalla seconda Repubblica al franchismo sono in Italia: sono stati presentati a Torino dal 30 novembre al 7 dicembre (nel corso della rassegna «Spagna anni '30» organizzata dall'Archivio nazionale cinematogra-

fico della Resistenza, in collaborazione con il Museo del cinema e con la Filmoteca Española) e vengono in parte replicati, oggi e domani, al teatro Ateneo dell'università la Spagnola. L'archivio nazionale non è nuovo all'argomento, ma questa volta ha voluto allargare l'orizzonte: dalla vittoria del Fronte popolare alla sconfitta della Repubblica nel '39. Un buon numero di materiali (ma a Roma se ne vedranno meno) tra cortometraggi, cinegiornali, lungometraggi di finzione, ecc. Ci sono i film di repertorio, le cosiddette «spagnolate» come *Morena clara* o come *El balai-*



Un'immagine di «Espoir», il film girato in Spagna da André Malraux

*rin y el trabajador*, che oggi sembrano vecchie cartoline illustrate, colorate a mano. Ci sono quei due o tre tentativi dell'avanguardia nascente intorno al cineclub di Madrid, fondato nel '27 con la partecipazione di Luis Buñuel (come il *Notiziario del cine club*, di Ernesto Giménez Caballero). E c'è, naturalmente, lo straordinario documento di Buñuel girato nel '32 tra la miserabile popolazione di *Las Hurdes*, in due mesi di permanenza del regista e della sua troupe francese tra le montagne, brulle e inospitali della regione a un centinaio di chilometri da Salamanca, allora sconosciuta persino agli spagnoli (i brani inediti sono stati presentati da Marcel Oms).

Ma il nucleo più corposo, e anche più storicamente interessante, consiste nel film girato all'inizio della guerra civile. Curiosi i film anarchici, come il «dramma sociale» *Barríos bajos*, o come l'emblematico *Aurora de esperanza*, modellati sui film realisti sovietici, o come *Nuestro culpable*, o *Nos-*

*otros somos así*, più libertari, più scanzonati, più attenti al versante del successo. Ma il contributo del cinema anarchico di gran lunga più appassionato sui materiali contenuti nel *Programma della Filmoteca Española*, presentato da alcuni critici iberici (Diego Camacho, Augustin Sanchez Vidal e altri). Soprattutto la serie *Los aguiluchos de la Fal por tierras de Aragón*: veri e propri documenti sulla colonna del comandante anarchico Durru. Materiali in cui, a volte, è scoperta l'inesperienza degli autori in tema di propaganda. Esperienza che non mancava del tutto agli operatori legati al Pce, che avevano una decisa linea politica e un punto di riferimento come il cinema di Dovzhenko e di Eisenstein (un titolo per tutti: *Todo el poder para el gobierno*). Di grande interesse il documentario sovietico *Ispaniola* (1939), che è un omaggio alla dura lotta della Spagna democratica, con le stupende immagini di Roman Karmen e Boris Makaseev, ma è anche, infine, un'esaltazione della politica staliniana dei

fronti popolari. In tutti questi documenti visivi emergono le immagini girate con sprezzo del pericolo dai reporter di guerra: battaglie filmate sul campo, scegge di vita quotidiana, problemi politico-economici nelle zone controllate dalla Repubblica, che mancano del tutto nei film di propaganda falangista, dove dominano la retorica reazionaria e l'esaltazione dello spirito nazionalistico della grande Spagna. Franco si avvaleva dell'aiuto degli studi cinematografici nazisti, ma non aveva quello che avevano i miliziani della Repubblica, cioè l'intervento di personaggi come Ivens, Hemingway, Malraux, per citarne alcuni. Naturalmente i più famosi (ma anche più visti) documenti della Guerra civile sono *The Spanish Earth* di Joris Ivens, con commento scritto da Hemingway (e per la versione francese da Jean Renoir), e *Sierra de Teruel* (meglio conosciuto come *Espoir*) di André Malraux. A proposito di quest'ultimo, il catalogo riporta integralmente la

prima stesura del testo, scritta da Malraux sotto il titolo *Sarg de gauche*. L'arco si chiude con i primi film del regime franchista, ormai sconfitta la Repubblica e ripartiti in Francia i suoi uomini, insieme con altre centinaia di migliaia di profughi. Il più incredibile esempio di questo «nuovo» cinema di regime - impiantato anche con l'aiuto dell'Italia fascista - resta, appunto, *Raza* (a puro titolo di cronaca, diretto da José Luis Saenz de Heredia). Una famiglia di origini nobili è divisa tra la Falange e la Milizia. Uno dei figli con Franco, l'altro con la Repubblica. Quest'ultimo alla fine rinviene: si rende conto di essere un discendente dei grandi di Spagna e lo spirito della razza lo riporta sulla strada «giusta». Un film emblematico - per dirla con le parole di Piero Gobetti, responsabile dell'Archivio Storico - un simbolo della notte buia e crudele del regime di Franco, trionfo delle tenebre reazionarie e degli ideali nazionalistici, clericali, razzisti e corporativi.