



Giannini e Brooks sul set di «Fever Pitch». In basso Sidney Poitier e Rock Hudson in «Qualcosa che vale»

SPETTACOLI

Morto a 79 anni il regista dei «Professionisti», del «Seme della violenza», del «Figlio di Giuda». Cronista sportivo scrittore e sceneggiatore, fu il nobile rappresentante di una Hollywood «democratica» e attenta ai temi civili

Brooks, ultimo «liberal»

Richard Brooks, regista, sceneggiatore e scrittore di grande talento, è morto la notte scorsa nella sua casa di Beverly Hills, a causa di problemi cardiaci. Era malato gravemente da circa un anno. Aveva 79 anni: era nato a Filadelfia il 18 maggio 1912. Prima di arrivare al cinema aveva lavorato a lungo come cronista e autore di testi per la radio. Il suo primo film come regista fu «La rivolta», del 1950.

UGO CASIRAGHI

■ Solido liberal all'americana della razza dei John Huston e dei Martin Ritt (che lo hanno entrambi preceduto nella tomba), Richard Brooks, nato a Filadelfia nel 1912, era venuto al cinema dal giornalismo (cronista sportivo sui giornali e alla radio), dalla sceneggiatura e perfino dalla letteratura. Nell'immediato dopoguerra si sapeva che «Odio implacabile» di Dmytryk era tratto da un suo romanzo e che «Forza bruta» di Dassin era da lui sceneggiato. Due film del 1947 di forte impronta realistica, il primo sui reduci e sui rigurgiti razzisti, il secondo su una rivolta in carcere, contro un direttore aguzzino e dittatoriale.

Poi, a metà degli anni Cinquanta, accaddero due cose che rafforzano la nostra simpatia per Richard Brooks e misero tra l'altro in dubbio che la letteratura fosse sempre più libera del cinema. Una fu l'uscita anche in Italia di un altro suo romanzo, «The Producer», ribattezzato «Hollywood nuda» in un'edizione mutilata per far rientrare nel numero di pagine consentito dal romanzo mensile del «Corriere della Sera». La seconda fu il veto alla mostra di Venezia del film da lui diretto «Il seme della violenza», veto imposto dall'ambasciatore Usa di allora, signora Claire Booth Luce, già famosa autrice della commedia «Doane» e che evidentemente conosceva il romanzo di Evan Hunter o comunque il discorso sulla scuola e la discriminazione razziale in esso contenuto, da Brooks trasferito sullo schermo con non minor vigore.

Regista dal 1950 con «La rivolta», una satira a sfondo politico, due anni dopo aveva guidato splendidamente Humphrey Bogart nel ruolo di un direttore di giornale alle prese col gangsterismo in «L'ultima minaccia». Al quadro di violenza urbana e giovanile tracciato con energia nel «Seme della violenza», segue nel 1956 «Pranzo di

nozze con una dimessa e magnifica Bette Davis, quadro intimistico di una famiglia piccolo-borghese da un bel testo di Paddy Chayefsky. Lo stesso anno, con «L'ultima caccia», Brooks dimostrava che anche il genere d'avventura era alla sua portata, e che avrebbe potuto coltivarlo magari con maggior misura e sechezza che negli altri casi. Meglio cioè che nei film a tesi come il pur interessante ma entiatico «Qualcosa che vale» (1957), o in quelli letterari come «I fratelli Karamazov» e «La gatta sul tetto che scotta», entrambi del '58.

Un secolo, che naturalmente non è solo sport, ma piuttosto guerra senza esclusione di colpi, come sempre quando c'è in palio un grosso premio in denaro.

Una citazione a parte merita «A sangue freddo» (1967), livida, glaciale cronaca in bianco e nero da un libro-documento di Truman Capote sul delitto efferato e inutile perpetrato da due giovani e sulla loro esecuzione sei anni dopo, altrettanto efferata e inutile, anche se perfettamente «legale» (ma la testimonianza dello scrittore era più ricca, articolata e partecipativa).

In una carriera onesta come la sua, anche gli errori vanno guardati con rispetto. Il copione originale di «The Happy Ending» (1969), ironico titolo sul fallimento dell'istituzione matrimoniale, non era piaciuto a nessuno, né agli amici del regista, né alla moglie Jean Simmons per la quale era stato scritto. Forse era troppo avanzato sui tempi, essendo il femminismo venuto più tardi a Hollywood? Così, almeno, si

difese lui; e per farsi perdonare girò «Il genio della rapina» (1971), un thriller astuto e spassoso. Dopo «Stringi i denti e vai», non ebbe invece molta fortuna. In «Mr. Goodbar» (1977, riproposto in tv proprio l'altro ieri), melodrammatica discesa nell'inferno del sesso da parte di una generosa insegnante schizofrenicamente divisa tra il giorno e la notte.

È evidente che Mr. Brooks, a sua volta, cercava di ringiovanirsi mettendosi al passo col permissivismo e anche col cattivo gusto della nuova generazione di cineasti. Tuttavia tali incursioni nel vizio conclamato e assoluto, magari rafforzato da una sonora assordante e da visualizzazioni effettistiche, non erano nel suo stile di narratore. Robusto sì, però sempre aggrappato a una realtà sociale riconoscibile, ritratta nelle sue contraddizioni e nei suoi drammi, ma senza mai perdere di vista la cosa essenziale: ossia la dignità dell'essere umano, di cui Richard Brooks, negli scritti e nei film migliori, è stato uno strenuo e lucido difensore.



Giannini ricorda: «A Las Vegas giocando sul set»

MICHELE ANSEMI

■ ROMA. «L'incontro fu semplice e bizzarro. Ero in Arizona, per una vacanza. A tutto meno che a lavorare. Ma l'impietabile segretaria riuscì a rintracciarmi anche nel deserto. «Mr. Richard Brooks desidera parlarle», mi informò. Non ci pensai due volte: avevo troppo amato il suo «A sangue freddo» tratto da Truman Capote.

Giancarlo Giannini è appena tornato dagli Stati Uniti e sta per partire per Parigi, dove girerà il tv-movie «Colpo di coda», dal romanzo di Piero Soria. La morte del regista americano sembra colpita: nel 1985 girarono insieme «Fever Pitch», sfortunato film sulla «febbre del gioco» che sarebbe diventato il testamento cinematografico di Brooks (in Italia è uscito solo in cassetta).

Che impressione le fece?

«Ottima. Mi invitò nel suo studio a Hollywood, dentro la MGM. Un ufficio all'antica, tutto marrone, pieno di fotografie, ricordi, premi, statuette. Mi disse semplicemente: «Ho una parte per te: Jimmy from Peru». «Jimmy dal Perù? Pensavo dovessi fare un italiano», risposi sorpreso. «Fallo come ti pare, basta che lo fai, taglio corto».

Lei era il cattivo?

Facevo un giocatore di blackjack. Ricco e fissato coi soldi. Brooks era molto attratto dal gioco d'azzardo, conosceva trucchi e rituali. La sua era una curiosità, come dire? Giomalistica. Da giovane aveva fatto il cronista, e gli era rimasta la voglia di indagare, di capire. Allora il giro d'affari legato al gioco si aggirava sui duecento miliardi di dollari. Ci rammo tutto il film a Las Vegas, in quei

casini popolati di gente sin dalle nove di mattina. Ryan O'Neal era il buono. Ricordo ancora che i tecnici preparavano le slot-machine per fargli uscire il «7-7».

Lei era una bella esperienza?

Molto. Mi fecero anche prendere delle lezioni di golf. C'era una scena, poi tolta al montaggio, in cui dovevo azzeccare una buca da 13 metri. E il bello è che feci centro. «Complimenti, è un tiro da 250 mila dollari», disse uno della troupe che se ne intendeva. Qualche mese dopo Brooks mi spedì a casa per regalo lo spezone, ben sonorizzato. Lo conservo ancora.

Com'era sul set? Un dittatore all'antica hollywoodiana o un regista sul viale del tramonto?

Era energico, vitale, colto. Abilissimo nel mettere a punto l'inquadratura. Si vantava di tenere la moviola in camera da letto. No, non era un dittatore, ma ogni tanto batteva i pugni su un vecchio tavolino portatile (se lo portava dietro di film in film) tanto per ribadire che era lui a comandare. «Quando c'è una troupe rumorosa basta far finta di arrabbiarsi e stanno tutti zitti», mi confessò.

Diventate amici?

Mi piaceva il suo sguardo, la sua voce. C'era qualcosa di Henry Miller in lui, o almeno io lo vedevo così. So che era un liberal, ma non si parlò mai di politica. Preferiva chiacchierare di cucina italiana. Andava matto per gli spaghetti in bianco aglio e olio. Ma ci faceva mettere troppo aglio e lo mangiava un po' scottò...

Movimentato debutto a Torino per il «Cristoforo Colombo»

«Fermi, polizia» Ma erano solo i Bread & Puppet



Un momento dello spettacolo «Cristoforo Colombo» del Bread & Puppet

«Fermi tutti e fuori i documenti». Sembrava un riuscito coup de theatre, ma è bastato un attimo per capire che i poliziotti arrivati sul lungo Po di Corso Casale non facevano parte dello spettacolo. Nella sera della prima rappresentazione di «Cristoforo Colombo» del Bread & Puppet, le forze dell'ordine sono entrate anche loro in scena. Le avevano chiamate temendo un sabba satanico.

BRUNO VECCHI

■ TORINO. Colpo di scena. La Santa Maria è salpata (metaforicamente) da qualche minuto quando, sul greto del Po diventato un palcoscenico all'aperto, la polizia fa il suo ingresso trionfale tra le comparse del «Cristoforo Colombo» allestito dal gruppo americano Bread & Puppet.

Come finta azione di ordine pubblico, l'effetto è sconvolgente: da applauso a sipario sollevato. Ma l'eventuale applauso si spegne subito nei pensieri degli spettatori alla perentoria richiesta di esibire (uno per uno) i propri documenti. Altro che finzione scenica. Dall'altra parte del Po, qualcuno aveva veramente avvertito il 113, intervenendo in quelle urla scomposte che si alzavano da Corso Casale e in quel girovagare di strane figure tra torce accese e fuochi sepolcrali, l'inizio di un rito satanico destinato a concludersi con chissà quale sacrificio umano.

Presentati ad un tenente colonnello dell'Arma i vari permessi, controllati e riconsegnati i timbri, l'incidente è stato archiviato, in un cicaleccio di walkie-talkie degno di un episodio di «Sulle strade della California». Eppure, per quanto padosale, l'intervento delle squadre di polizia era a sua modo perfettamente in tema.

Per capire il perché, occorre rileggere l'avventura di Cristoforo Colombo con gli occhi del Bread & Puppet.

Del viaggio del navigatore genovese, sappiamo tutto: partì da Palos in Spagna per andare alle Indie e invece si ritrovò in una terra sconosciuta, abitata da indigeni ai quali l'impavidissimo marinaio rifilò un campionario di specchietti in cambio di gioielli e monili preziosi, in un baratto non proprio alla pari. Questo scrivono i libri di scuola, infiorando la spedizione di valori umanitari e cari-

catevoli che gli storici, negli anni, si sono affrettati a smentire, punto per punto. Alla versione degli studiosi, Schumann e compagni hanno aggiunto ora un nuovo capitolo, affiancando alle trascrizioni della storia ufficiale le voci di quella non ufficiale: che, per uno strano gioco del destino, si alzano sempre dalla parte degli sconfitti.

Per sentirle è sufficiente munirsi di una fonte di comparazione, esattamente come hanno fatto i Bread & Puppet. Il loro «Cristoforo Colombo: il nuovo ordine mondiale» si svolge, infatti, alternando i passaggi dell'avventura del passato con l'elenco dell'arsenale militare dispiegato dagli americani nella guerra del Golfo, restituendo alle vicende della storia un unico filo conduttore comune: ogni scoperta, ogni conquista vera o presunta dell'uomo (in nome del progresso) nascono da un crimine e una giustificazione. Dispiegando il consueto e affascinante bric-à-brac di pupazzi e fantastiche visioni animati, i Bread & Puppet hanno cercato di rendere più semplice possibile il messaggio, confinando l'ufficialità al chiuso del teatro (un luogo conosciuto, riconoscibile, protetto) ed aprendosi alla non ufficiale in uno spazio misterioso, come può essere il lungo Po illuminato dalle fiacole. E «costringendo» gli spettatori ad un cerchio di accompagnamento a Colombo nel quale era facilissimo ritrovare il concetto di complicità che ognuno ha nei confronti della storia prima di capire la storia.

Quanto al povero Colombo, vittima o carnefice, meglio sospendere il giudizio. In fondo, non l'avesse scoperta lui, l'America l'avrebbe trovata qualcun altro. E le vicende che conosciamo si sarebbero svolte esattamente come le conosciamo.

Woody Allen come Singer. L'ironia contro i vigilantes

■ Come Kafka, Woody Allen si è assunto il diritto di rappresentare il negativo del suo tempo. Colpa sua, ma la citazione kafkiana («l'inizio del Processo», con varianti, è anche l'inizio del film «Ombre e nebbia») viene alla mente da sé. Ma di kafkiano c'è anche dell'altro: la città, intanto, è quel giustiziere che come un'ombra la percorre in cerca di vittime da strangolare; e poi quei vigilantes che, obbedendo a un Piano imperscrutabile, battono le strade in cerca dello strangolatore. Kleinman-Woody Allen, quando i giustizieri-vigilantes lo svegliano perché li accompagni nella battuta contro il giustiziere-strangolatore, si salva in una repentina fuga nell'ironia: è notte fonda, lui ha sonno, e la mattina deve alzarsi presto.

Così il negativo trova subito il contravveleno. Che non è il grido di allarme che arma la mano opponendo violenza a violenza, ma la battuta che demolisce le ragioni del giustiziere protetto dalla nebbia e dalla notte e, nello stesso tempo, le ragioni dei giustizieri che lo vogliono uccidere. La nebbiosa città notturna anni Venti, nella

quale ci trasportano le immagini e, commentando ironico, la missiva di Kurt Weill, è subito riconoscibile: è la nostra città, la città che già Baudelaire del «Flour» e dello «Spleen vide» e rappresentò, la città del moderno, e quei giustizieri, spiace dirlo, siamo proprio noi. Flâneur notturno, Kleinman ci vendica: con la sua ironia, con la sua incredulità, con la sua istintiva ripugnanza per la violenza dei giustizieri, con la sua sempre frustrata aspirazione (come si potrebbe evitare di pronunciare di nuovo il nome di Kafka?) a un sereno ordine, a un buon rapporto tra gli uomini.

Quando Kleinman guarda il cielo insieme con Irmay, la mangiatrice di spade, alle spagazioni di lei (dolce Mia Farrow) circa la luce delle stelle che, giungerebbe a noi quando le stelle sono già morte, risponde deciso: egli non riesce a credere a ciò che non c'è. Non è crudo realismo, e non è nemmeno disprezzo per il facile sentimentalismo della ragazza: è la risposta al Chiaro-vigente ciarlano che, consultato dai vigilantes, indica in Kleinman il temuto stran-

golatore stermina vittime innocenti. Un film, insomma, che è un apologo sulla violenza e sull'intolleranza, tanto diffuse nel nostro mondo. Vediamo su quali elementi culturali Woody Allen ha costruito questo suo apologo. E come egli ha saputo renderlo così profondo e, al tempo stesso, tanto attuale.

«Ombre e nebbia» è il nuovo film di Woody Allen, uscito da alcuni giorni nelle principali città italiane. Un film insolito. Un film non comico, anche se a tratti assai divertente (ma quando mai Woody è stato solo un comico?). Un film ambientato in una Mitteleuropa senza nome e senza tempo, in cui un misterioso stran-

golatore. Una vittima sacrificale deve pur esserci, e tanto basta. Il discorso torna a noi, esperti di chiaro-vigenti e di sacrifici. Si potrebbe accogliere l'invito di Woody Allen a scrivere, o in altro modo a rappresentare questo aspetto del negativo facendo la storia dei chiaro-vigenti e della chiarezza del nostro secolo. Ce n'è da riempire volumi. Abbiamo già visto più di un chiaro-vigente indicare la vittima o le vittime sacrificali, e non è un caso che la parola stermínio si senta, di sfuggita, anche in questo film.

Alla ferrea stupidità della violenza, che si presenta sempre nelle vesti della giustizia e del bene universale, c'è una risposta che non ha bisogno di suscitare immagini di nemico. È la disarmata furzizia di Kleinman. Smerito, ingenuo, pauroso? Flâneur di una notte, egli attraversa la città e riesce a scorgere, alla fine, un crepuscolo. Tra la sveglia che i vigilantes gli danno perché corra alla caccia dello strangolatore, e la timida stretta di mano con Irmay che se ne va insieme con la gente del circo felliniano e chapliniano in cui lavora, si

svolge la storia del nostro secolo. È una storia di ombre e nebbia, di giustizieri e di assassini, ma anche di goduta ironia, di sottile intelligenza, di solidarietà, di religiosità, di pietà e persino di amore. Irmay si prostituisce per amore e per denaro, e in un intreccio di generosità, di curiosità e di interesse trova il modo di aiutare una giovane madre affamata che porta la sua creatura sulle braccia attraverso la notte. La ragazza del casino, a cui una bellissima Jodie Foster presta il suo aguzzo profilo, ride come se fosse felice. Si può dunque ridere, essere generosi, smorzare la drammaticità e la paura rovesciando il dramma in candida commedia. Come nei quadri di Chagall o nei romanzi di Isaac Bashevis Singer o di Henry Roth.

Tutto sta a capire che in quel crepuscolo in cui finisce la notte, s'intrecciano tragedia e commedia, odio e dolcezza, violenza e ironia. Capire che non c'è medicina che porti alla guarigione universale è difficile ma possibile. Strangolatori e vigilantes non lo capiscono. È questo che Kleinman ci vuol dire? Crediamo di sì.



Due scene di «Ombre e nebbia». Qui accanto Mia Farrow a destra John Malkovich

