

Stardust Memories



ORSON WELLES - L'infanzia perduta del cittadino Kane evocata nell'ultimo fotogramma del suo capolavoro, «Quarto potere». La parola chiave di un film culto e la sua fortuna nel cinema

Rosebud, il mondo slitta

«Rosebud... È l'ultima parola pronunciata da Charles Foster Kane in *Citizen Kane* (Quarto Potere) di Orson Welles. Questo «bocciolo di rosa» sibillino serve da filo conduttore all'inchiesta di un giornalista (William Alland) sul passo del miliardario. Dopo aver ascoltato molte persone che conobbero e lavorarono con Kane, alla fine si rende e ammette di non essere riuscito a risolvere il mistero: «I don't think any word can explain a man's life. No - I guess Rosebud is just a piece in a jigsaw puzzle... A missing piece» («Non credo che una parola possa spiegare la

vita di un uomo. No... lo credo che Rosebud non sia altro che un elemento di un puzzle, un pezzo mancante»).
Comunque, la spiegazione esiste. Negli ultimi minuti del film gli spettatori la scoprono. Tra gli oggetti che vengono bruciati nelle cartine di Xanadu c'è una slitta chiamata «Rosebud»; è la slitta sulla quale il giovane Kane stava giocando quando venne costretto ad abbandonare la casa di sua madre. Il ricordo dell'episodio più traumatico della sua infanzia è ricordato anche nella palla di vetro che Kane osserva poco prima di morire.
È noto che il personaggio di Kane si ispira al

magnate della stampa William Randolph Hearst. Hermann Mankiewicz, sceneggiatore del film, era un familiare della coppia formata dal miliardario e dall'attrice Marion Davies e un abituale frequentatore delle serate che venivano organizzate nel castello di San Simeone (che un po' somiglia allo Xanadu di Kane). Kenneth Anger, nel suo *Hollywood Babilonia II*, racconta che «Rosebud» era il termine affettuoso con cui Hearst chiamava la parte più intima della sua compagnia. Hermann Mankiewicz, dopo averlo saputo avrebbe deciso di usarlo in tono denso. «Sappiamo tutti», scrive Anger, «dove «Rosebud» si è posata: sulle labbra morenti di Charles Foster Kane... Questo cumilingus cinematografico era ben peggio della visione finale del bocciolo di rosa incandescente sulla slitta in fiamme dentro la fornace di Xanadu».

Citizen Kane si apre su una citazione di un poema di Coleridge: «In Xanadu, did Khabia Khan a stately pleasure dome decree...». «A Xanadu, Khabia Khan ha fatto edificare una maestosa dimora dei piaceri...». Kenneth Anger se n'è ricordato, intitolando uno dei suoi film *Inauguration of the Pleasure Dome* (Inaugurazione del Tempio del Piacere), del quale esistono tre versioni: 1954, 1959 e 1966.
Ma Anger non è il solo ad essere stato influenzato dal capolavoro di Orson Welles. In *Helzapoppin*, uscito lo stesso anno di *Citizen Kane*, Olsen, Johnson e Richard Lane attraversano parecchie scenografie degli studios hollywoodiani. In quella che rappresenta il Grande Nord, si trovano di fronte una slitta con una incisione: «Rosebud». In *Mentre la città dorme* di Fritz Lang (1956), il gruppo di giornali ereditato da Vincent Price evoca nel nome (Kyne Enterprises) e nel logo (una K dentro un cerchio) quello di Kane.

«Rosebud» è anche il titolo di un film di Otto Preminger (1975), tratto da un romanzo di Paul Bonnesant e Joan Hemingway. L'attore Claude Dauphin vi interpreta il ruolo di un miliardario che ha «battezzato» il suo yacht «Rosebud» proprio in omaggio a *Citizen Kane*.
Da *Histoire des plus celebres repliques du cinéma* di Marion Vidal e Jean Claude Glasser. Edizioni Ma Cinema, Parigi

rie: bianco e nero. E che alle sfumature di grigio ci pensi il direttore della fotografia. Complesso, perché «alte» e indefinibili sono le motivazioni che lo spingono a rischiare sempre l'osso del collo. Solitario per scelta e per vocazione, ostinatamente sul «risultato finale» perché il mondo sarà sempre un contenitore di schizofrenie d'ogni tipo.

Ironia, ecco una parola chiave che diventa approccio alla vita. Cinismo? Solo apparente, perché, scriveva Chandler, «tutti noi duri siamo, in fondo, sentimentali senza speranza». Eroe romantico, insomma, mica smargiasso alla John Wayne. Anzi, rispetto al prototipo «vincente» incarnato da The Duke, l'avventuriero/detective è anche un tipo «immaturato» e «socialmente disadattato». Ma sempre nel senso descritto da Chandler parlando di Marlowe: «Se essere in rivolta contro una società corrotta vuol dire essere immaturo, allora Philip Marlowe è estremamente immaturo. Se vedere lo sporco dove c'è costituisce un'adeguatezza di adattamento sociale, allora Philip Marlowe soffre di un'adeguatezza di adattamento sociale».

E così, c'era qualcuno che nel '68 e dintorni indossava il Burberry anziché l'eskimò e veniva guardato con sospetto dal gruppo. E ha continuato a indossare il Burberry anche quando il look e gli umori cambiavano.

Ma pazienza. Inutile tenere il conto delle occasioni mancate per quell'irresistibile impulso di pensare all'amico Rick ogni volta che una ragazza chiede: «Ci vediamo stasera?». La risposta scatta automatica come una molla: «Non faccio mai programmi a così lunga scadenza». Per riscoprire ogni volta che l'ironia è sentimento raro.

«Ordet» Trasgressioni al cineforum

ALBERTO FARASSINO

Era indubbiamente un «cineforum» ma mi pare proprio che non ci fosse alla fine il dibattito e non ricordo se fosse organizzato da qualche federazione o circolo o associazione particolare, riconosciuta ed etichettata. Doveva essere comunque una cosa di preti, perché le proiezioni si svolgevano al cinema Gnomino di via Lanzzone, dietro la chiesa di Sant'Antonio, e l'invito a iscriversi era arrivato a scuola attraverso, mi pare di ricordare, l'insegnante di religione. Il programma non era ricchissimo, e intuitivo appena che doveva essere composto da film un po' speciali, d'arte o comunque di qualità. Ma non avevo idea di quanti e quali film dovessero comporre «un cineforum». Quel che mi sembrava più interessante in quella proposta di tesseramento era che, fatti i conti, ogni film veniva a costare molto meno che andare al cinema normalmente. Sì, su questo non ho dubbi: il mio primo impatto col cinema come esperienza culturale fu essenzialmente prodotto da motivazioni economiche. La cultura costava meno del generico divertimento: un principio che poi avrebbe dovuto scontrarsi con tante prove contrarie.

Il programma in ogni caso era buono, anche a ripensarci oggi. Perché, adesso che non riesco a ricordare la trama di un film visto da più di quindici giorni, mi ricordo molto bene non solo quei film ma anche l'ordine in cui li vidi, una sera per settimana. Si cominciò con due film di Aldrich, *Il grande coltello* e *Attack*. Era un buon inizio, non troppo sconcertante. Due film belli ma supergigi come quelli che vedevo al cinema normalmente, un po' più crudeli e duri di quelli a cui ero abituato ma non da choc. Poi un bel salto verso un'altra e più impegnativa idea di cinema. Tre Bergman, nell'ordine: *Il posto delle fragole*, *Ordet* e *Dies Irae*. Non ne ricordo e dunque probabilmente non ce ne furono altri.

Ma la cosa che mi colpì maggiormente di quella prima esperienza cineclubistica, che mi fece sentire assieme un privilegiato e un trasgressivo, che mi fece capire che l'arte e la cultura sono un universo di eccezioni, è che almeno un paio di quei film erano vietati ai minori di sedici anni (per chi non lo sa, prima dell'attuale doppia fascia di vietati, esisteva una sola soglia della maturità cinematografica, fissata appunto ai sedici anni). Quali fossero i film proibiti mi è però difficile ricordarlo, le visioni successive si sovrappongono e non riesco a immaginare quali fossero più vietabili di altri. Forse entrambi i Dreyer, o forse uno solo di Bergman. Sono andato ora a controllare su quelli che sono adesso i miei strumenti di lavoro e ho trovato solo una comune classificazione «adulti con riserva» per tutti e cinque quei titoli, senza indicazione dei divieti dell'epoca. Ma posso giurarli, almeno un paio erano vietati ai minori di sedici anni. E io sedici anni non li avevo ancora. Non ero di spirito molto trasgressivo, non avevo mai voluto rischiare di vedere un film vietato e per la verità non ne provavo un particolare desiderio. Il divieto ai minori di sedici anni nei cinema mi sembrava una di quelle leggi eterne e indiscutibili a cui si obbedisce e basta, come vietato sputare scritto sul tram o vietato sporgersi sui finestrini del treno.

Non avevo sedici anni, ma avevo la tessera del cineforum, me l'avevano fatta i preti, e avevano fatto loro quel programma. Stranezz-

Quarto Potere di Orson Welles



MAE WEST - Il fascino di un'attrice nelle sue battute

C'era una volta la West

Nel 1928, Mae West, ottiene un grandissimo successo a Broadway con la sua commedia *Diamond Lil*. Cinque anni dopo, nel 1933, ne scrive l'adattamento cinematografico. Il regista è Lowell Sherman e il film s'intitola *She Done Him Wrong* (*Lady Lou*). In una scena, Mae West dialoga con Cary Grant, che interpreta il ruolo di un poliziotto: «You know I always did like a man in uniform. And that one first you grand. Why don't you come up sometime and see me? I'm home every evening». («Lei deve sapere che ho sempre amato gli uomini in uniforme. E questa cosa dovrebbe rendermi contento. Perché non sale un attimo da me? Io sono in casa tutte le sere»). Questo *Come up sometime and see me* è ripreso in *My Little Chickadee* di Edward G. Robinson, Mae West, e W.C. Fields che si rivolge a Mae West: «You must come up and see me sometime» («I due avevano anche colla-

borato alla sceneggiatura»).
La stessa frase, identica o leggermente modificata, si ripete in numerosi altri film. Ad esempio in *True Crit* di Henry Hathaway (1969), John Wayne saluta la giovane Kim Darby dicendo: «Come see a fat old man sometime».
In *Pete n' Tille* di Martin Ritt (1972), che lo sceneggiatore Julius J. Epstein ha adattato da *Wich's Milk* di Peter De Vries, Walter Matthau propone a Carol Burnett: «How about coming up to my place for a spot of heavy breathing?» («E se noi andassimo da me a trastullarci un po'?»)
Per finire, in *Crimeaux* di Sam Raimi (1985), l'improvvisatore seduttore Bruce Campbell dice alla sua conquista: «Come up to my place, I'll offer you a scotch and sofa» («Andiamo da me. Le offro un whisky e un divano»). La sceneggiatura del film è dei fratelli Joel e Ethan Coen.
When I'm good, I'm very good

But when I'm bad, I'm better
Gli aforismi di Mae West sulla «bontà» («goodness»), intesa come «virtù», sono infiniti. E sono servili, a questa «good-bad girl», per esprimere una filosofia di vita lucida e generosa, in antitesi al puritanesimo e all'ipocrisia imperanti a quei tempi. Quella detta a Cary Grant in *I'm non Angel* (Non sono un angelo di Wesley Ruggles) esprime perfettamente questa filosofia: «Quando si bene, mi sento proprio bene. Ma quando mi sento male sto ancora meglio». (La sceneggiatura e i dialoghi sono della stessa Mae West).
La citazione di *I'm non Angel* può essere accostata ad un'altra, ugualmente conosciuta. Nel suo primo film *Night after Night* di Archie Mayo (1932), una giovane guardarobiera resta estasiata osservando i gioielli indossati da Mae: «Goodness! What beautiful diamonds!» («Cielo! Che diamanti meravigliosi!»). «Goodness had

nothing to do with it, dearie!» («Il cielo non ha niente a che vedere con questo, tesoro») è la risposta di Mae West.
Beulah, peel me a grape
Sempre in *I'm non Angel*, dopo aver salutato uno dei suoi spasimanti, Mae West dice ad una cameriera:
«Oh, Beulah»
«Yes, Ma'am»
«Peel me a grape» («Pelami dell'uva»)
Perché questa frase è diventata una delle più celebri pronunciate dall'attrice? Mistero... L'unica cosa certa è che questa successione di ditonghi e vocali mette particolarmente in risalto la dizione «strascicata» così tipica di Mae West.
Da *Histoire des plus celebres repliques du cinéma* di Marion Vidal e Jean Claude Glasser. Edizioni Ma Cinema Parigi

JOHN FORD «Fotografa il buio. Rischiando. Qualcosa si vedrà»



Arthur Penn, regista di *Gangster Story*

Che cosa ti ha attratto in «Furore»?
Mi piaceva, tutto qua. Avevo letto il libro - era una bella storia - e Darryl Zanuck aveva una buona sceneggiatura. Tutta la cosa mi interessava: parlava di gente semplice, ed era una storia analoga alla carestia in Irlanda, quando la gente veniva cacciata dalle terre e lasciata a vagabondare per le strade a morire di fame. Questa storia poteva avere a che fare con tutto ciò che parte dalla mia tradizione irlandese - e mi piaceva l'idea di questa famiglia che se ne va per il mondo a cercare una vita migliore. Era una storia che arrivava al momento giusto. E ancora un

bel film - ne ho visto recentemente un pezzo in televisione.
Gregg Toland fece uno splendido lavoro con la fotografia - non c'era assolutamente nulla da fotografare là, neanche una cosa bella - solo pura e semplice bella fotografia. Gli dissi: «Alcune scene saranno buie, ma tu fotografale lo stesso. Rischiando e vediamo se ne esce qualcosa di diverso». Vennero benissimo.
Da un'intervista a John Ford di Peter Bogdanovich apparsa ne «Il cinema secondo John Ford», Pratiche Editrice

PENN - «Gangster Story» visto da Clarenz In fuga coi dollari

Gangster Story (Bonnie and Clyde) ebbe la sua prima mondiale la sera di apertura del Festival Internazionale del Cinema di Montreal, nell'ambito della Fiera mondiale del 1967, al colmo di un'estate in cui sembrava che metà della gioventù nord-americana si fosse riunita lì, e l'altra metà fosse disseminata sulla strada Haight-Ashbury. E ciò fu opportuno, anche se offese i conservatori che si preoccupavano dell'immagine dell'America all'estero. Salvo alcune eccezioni, come la difesa di Pauline Kael in *The New Yorker* (che le conquistò la fama di critica battagliera e anticonformista) la maggior parte dei critici dell'establishment considerarono il film immorale, irresponsabile e provocatorio come una zaffata di fumo di marijuana soffiata negli occhi. In poche settimane il film passò dallo stato incerto di produzione estiva finanziata dalla Warner Brothers dietro calorosa persuasione di Warren Beatty, produttore e protagonista, a quello di successo travolgente. Nel suo primo anno *Gangster Story* incassò più di un milione di dollari. Il redattore anonimo di *Time*, che lo aveva liquidato con poche parole dure come

l'ennesimo gangster-film violento e falso, fu rapidamente sostituito e, in ritardo, a *Gangster Story* fu dedicata una copertina della rivista, non più come semplice pellicola cinematografica ma come fenomeno di gruppo che aveva messo in moto sociologi di grido in tutto il paese per cercare di capirne le ragioni fondamentali.
Se non altro *Gangster Story* confermava il vecchio aforisma di Chaplin secondo cui se la commedia è cosa da riprese lunghe, la tragedia è cosa da primi piani. Il rapporto fra coinvolgimento emotivo e distanza visiva non fu mai scritto con grafia più chiara, come nelle riprese lunghe di macchine d'epoca rimbalzanti come insetti su polverose strade di campagna e spianate erbose al ritmo di qualche esilarante banjo (Flatt e Scruggs di Nashville); ciò poneva lo spettatore in un contesto sicuro da commedia tipo Keystone Kops (comiche mute, ndr) in attesa di scaraventarlo in un mondo completamente diverso con un rapido stacco sulla faccia di un uomo portata via da un colpo di fucile, con il sangue che schizza sul parabrezza di uno di questi allegri macchinisti.
Una delle grandi convenzioni della produ-



John Ford. In alto Mae West

zione cinematografica commerciale è che le forme drammatiche non devono mai cambiare a metà film; eppure qui c'era un gangster-film sanguinoso che alternava la farsa alla violenza orribile, e alla fine si adagiava nel suo stile di falsa ballata popolare. L'effetto del rallentatore usato per suggerire l'impatto di una pallottola era già stato utilizzato prima (precisamente da Don Siegel in *Contratto per uccidere*) per trasmettere il tempo sospeso tra la vita e la morte. Ora era una raffica di pallottole che trascinava Bonnie e Clyde nel regno della leggenda, un «balloetto di morte» che nella sua violenza estetica inseriva una deliberata provocazione.
Gli stessi cambiamenti bruschi di atmosfera, la stessa coscienza critica nel trattare il materiale di base del genere si trovavano nei film dei registi della Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard e François Truffaut, che avevano entrambi influenzato la sceneggiatura e che in vari momenti erano stati indicati come registi.

Da Carlos Clarenz, «Giungla americana», Arsenale Cooperativa Editrice

ze del cinema. O dei preti? ma trasgressione dunque, fu più legalizzata, morbida, indolore. Non ricordo nemmeno di particolari patemi nel mostrare la tessera all'ingresso, né, naturalmente, di particolari «turbamenti» vedendo i film. Molto meno comunque di quanto capitava anche con dei film non vietati, come certi Totò o certi documentari esotici pieni di seni nudi.

Con quel ciclo di cineforum imparai dunque molte cose. Imparai che Aldrich, Bergman e Dreyer erano dei registi, e che avevano fatto dei bellissimi film, ma questa fu la cosa meno importante. L'avrei imparata dopo, comunque. Imparai che le leggi si possono anche trasgredire, con un piccolo aiuto, e che, a farlo, nessun abisso si spalanca davanti. Imparai che i preti sono più intelligenti, o più insicuri, o più distratti di quanto credessi. Che facendo parte di un gruppo, di una setta, di un club, si hanno dei diritti che individualmente non si hanno. Che i divieti (certi divieti?) sono (erano?) una grande stronzata. Che il cinema è il luogo di libertà ma soprattutto un luogo di stupenda, affascinante ambiguità.

«Piccole donne» Dall'oratorio a Godard

PIERA DETASSIS

A Trento, all'asilo delle suore, la merenda era caffè d'orzo sontuosamente accompagnato dai resti sconsciati dell'ostia da cui le monache, con lo stampino avevano tratto le particole per la messa. A scuola, più tardi, la maestra Leda Gottardi, in grembiule nero, ci cresceva a fuma di dettati dedicati alle manine laboriose della mamma e al «Bollettino della Vittoria della Prima guerra mondiale».

Che non si credea: eravamo già negli anni Sessanta, l'America era solo un triste giorno di novembre a Dallas e l'amore, poi, una nebulosa vaga che identificavamo con il romantico brillo delle piste da pattinaggio arrangiate nei cortili delle parrocchie quando il freddo induriva l'acqua gettata sulla terra battuta. Non si pattina all'aperto di pomeriggio, solo al calar della notte. Indossare un paio di pattini era, così, l'unico passaporto conosciuto per la libertà, l'unica scusa plausibile per tirar tardi e provare l'ammabile brivido di uno sguardo fuggace ai bordi del campo bianchi di neve. Il cinema, questo, sembrava non saperlo; noi leggevamo «Pattini d'argento» e ci bastava. Eravamo piccoli e distanti, chiusi tra le montagne, al cinema s'andava qualche volta la domenica: al teatro San Marco - il più sicuro perché gestito direttamente dal parroco - vedevamo «Benedetto» e «Gli argonauti»; al cinema Dolomiti «Piccole donne» e «La carica dei 101». Per i brividi veri tornavamo ad affondare la testa nelle pagine usate di «Pattini d'argento» e aspettavamo tutti l'inverno, le giornate corte, il ghiaccio smagliante su cui scivolare mano nella mano con qualcuno mai visto.

Poi arrivò il 1966, l'anno della grande alluvione. Per me, tredicenne, l'anno del cinema magistrale. In città avevano chiuso le scuole e noi ragazzi stavamo fuori casa tutto il giorno, immersi nel fango a disseppellire tesori di cose e cose travolte dall'acqua limacciata. Per la prima volta liberi dalla forma e dall'abitudine scaraventati da soli a decidere dentro un deserto di melma grigia, infinita e desiderabile. Era solo un gioco; era anche qualcosa di più. Pochi giorni prima che l'acqua rompesse gli argini Trento era stata già scossa da un fatto inatteso: gli studenti di Sociologia - a alieni caduti in città dalle metropoli - avevano dato inizio alla prima occasione della neonata Facoltà. Le marmite si diffidavano anche solo dallo sfiorarli, ma a noi adolescenti sembravano tutti bellissimi. Per la prima volta, qualcuno che non aveva mai messo i pattini ai piedi, entrava a far parte del cerchio dei nostri desideri. «Quelli» di Sociologia li sbriciavamo vivere in gruppo, uomini e donne assieme, in case d'affitto, liberi nei gesti, liberi da quelle consuetudini che a noi sembravano, fino a pochi giorni prima, il sale della vita. Però, quando parlavano, io non li capivo. Percepivo il suono di quel che dicevano, lo respiravo, mi era simpatico. Ma non capivo. E siccome volevo capire - o forse difendermi - da quell'altro mondo che mi si parava dinanzi con tanta violenza, seguivo tutto: dibattiti e commissioni politiche, le prime assemblee e le prime manifestazioni.

Bisogna innamorarsi per capire, è proprio vero. Fu lui - molto più grande, università già avviata - a farmi scoprire il Cineforum, nuova divina bolica invenzione. Il film era «Non tutti ce l'hanno» di Richard Lester (1966) di cui, oggi, ricordo confusamente solo un letto che galleggia assurdo sul Tamigi. Era girato in modo mai visto prima, almeno per me: la continuità era strappata, i personaggi vivevano una vita priva di regole come il montaggio. Ecco, dunque, cosa era la rivolta: prendere il mondo e metterlo sottosopra, giocare con il ritmo diverso delle cose, raccontare quel che non c'è e far diventare possibile l'impossibile. Il cinema poteva realizzare questo, poteva sognare l'utopia e, grazie al cinema, finalmente capivo. Lo spazio buio della sala divenne così per me, ancora troppo piccola per le analisi, il sentimento stesso della rivoluzione. E da un giorno all'altro, il 1966 è forse, nella mia vita, l'anno del cuore? Di sicuro è anche l'anno di «Pugni in tasca» di Bellocchio. Chissà se il film l'ho visto subito o più tardi, la memoria la acqua. Certo, la crisi epilettica di Lou Castel coperta dalla musica, il taglio frenetico e arrabbiato delle immagini, la secca violenza autodistruttiva dei personaggi famigliari, hanno spazzato via per sempre dalle mie giornate il libro «Cuore» e le castagnate, i riti festivi con i parenti e l'«Enciclopedia della fanciulla», volumi dodici gelosamente custoditi sulla vuota libreria di casa.

Più tardi, poi, boccone dopo boccone, ho messo insieme, desiderandolo senza tregua e con fatica, frammenti di Nouvelle Vague e di Godard, Breton e Bunuel. Ma questo sogno del cinema che trasforma l'universo non è filato sempre liscio. E la presunzione che è stata della nostra generazione mi è tornata tutta in faccia, almeno in un'occasione. Qualche anno dopo, in un paesino di montagna del Trentino, si organizza l'ennesimo dibattito su «Pugni in tasca». La scena in questione è quella del matricidio e, da sola, spavalda ventenne, pontifica di psicanalista, rivoluziona, morte della famiglia. Finché, dal fondo della platea attonita, si alza il paffuto droghiere del posto, si qualifica come tale e, in dialetto, lascia cadere un: «Sì, va bene tutto, ma insomma la mamma era proprio necessario ucciderla? Prima si poteva discutere, no?». La domanda rimasta in sospeso per tanti anni, la giro al Bellocchio di oggi. Io, allora, rimasi senza parole, colta in perfetto contropiede, azzittata dalla morte della metafora, anziché della famiglia. Pensai così: «Trento ormai è alle spalle. Si parte». E, però, se avesse avuto ragione il droghiere?