

ORIZZONTI

Dal surf all'Apocalypse Storia di una leggenda

LA SCENEGGIATURA di *Apocalypse Now* è ora pubblicata in volume con un'introduzione di Coppola. Che racconta come nacque il progetto: dall'ossessione per il Vietnam di Milius, dall'amore per Conrad di Ballard e da una sua visione...

di Alberto Crespi

Q

uando venne presentato a Cannes, nella primavera del 1979, *Apocalypse Now* era il film più misterioso del suo tempo. Francis Coppola aveva appena ultimato la copia e il film venne presentato come un *work in progress* (e come tale vinse la Palma d'oro). Non aveva titoli di testa, né di coda. Non c'era materiale informativo da distribuire alla stampa, a parte un foglietto dattiloscritto con i nomi degli attori e dei tecnici più importanti. Non c'erano foto. Non c'era nulla - a parte il film, che fin dalla primissima proiezione nel vecchio Palais cambió in modo radicale il modo di pensare, di realizzare, di promuovere le opere cinematografiche. Nella storia del cinema - e soprattutto nella storia del rapporto fra il cinema e i mass-media - c'è un «prima» e un «dopo» *Apocalypse Now*. Coppola si era rivelato, come spesso nella sua carriera, non solo un grande cineasta, ma anche un superbo incantatore di serpenti. Il mistero ingigantiva la leggenda. Poi, nel corso degli anni, il lento dissiparsi del mistero - un po' come si dissipa la nebbia sul fiume cambogiano, quando la barca di Willard approda finalmente nel reame di Kurtz - ha reso la leggenda ancora più immensa.

Qualche anno fa, come è noto, Coppola ha rimesso mano al film e ne ha presentato, sempre a Cannes, la versione «Redux» (reduce). Sono circa 50 minuti in più, suddivisi in quattro grossi blocchi narrativi il più importante dei quali è la mitica «sequenza francese». Nel magnifico documentario *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, del quale parliamo qui accanto, si vedeva Coppola in procinto di girarla, per poi annunciare agli esterrefatti attori che la sequenza non gli sembrava più aver senso e che non se ne faceva nulla. Per fortuna gran parte del materiale era stato conservato e ora la «sequenza francese» c'è: è una sosta lungo il viaggio di Willard e soci, che approdano in una vecchia piantagione dove alcuni francesi si sono imboscati dai tempi della guerra d'Indocina. È l'ennesima prova, semmai ancora ne servissero, che *Apocalypse Now* non è un film sulla guerra del Vietnam ma un viaggio a ritroso nel tempo, da una guerra moderna e tecnologica a un passato tribale in cui esistono ancora i mostri e i giganti. La «sequenza francese» c'è anche nella sceneggiatura ora pubblicata in volume dall'editore Alet: *Apocalypse Now Redux*, di John Milius e Francis Coppola, 9 euro. È un volumetto di neanche 170 pagine, con una breve introduzione dello stesso Coppola che però alimenta la leggenda. Vediamo perché.

In fondo anche la storia di come è nato e cresciuto il progetto *Apocalypse Now* è un viaggio a ritroso nel tempo, e Coppola ci aiuta a percorrerne un'altra tappa. Nell'introduzione spiega che prima di fondare la sua società Zoetrope, quando lui era uno sceneggiatore stipendiato alla Warner e i suoi amici più cari - Milius, George Lucas e Carroll Ballard - solo un branco di cinefili spiantati, tutti quanti bivaccavano nel suo ufficio e parlavano dei film che sognavano di fare. Milius scriveva e riscriveva un fantomatico copione che si intitolava, a seconda dei casi, o *The*



Una scena del film di Francis Ford Coppola «Apocalypse Now»

Il documentario

E un «Viaggio all'inferno» ci racconta i retroscena

Se vi dicessimo che esiste un documentario su *Apocalypse Now* ancora più bello di *Apocalypse Now*, ci prendereste per pazzi? Forse sì - ma chi ha visto *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, uscito anche in Italia con il titolo *Viaggio all'inferno* (ma solo in Vhs), ci darà ragione. È uno straordinario documentario sulle riprese di *Apocalypse Now* girato da Eleanor Coppola (moglie di Francis), Fax Bahr e George Hickenlooper. Chissà perché i dvd del film non lo accludono come extra? Forse anche a distanza di anni Coppola lo considera poco lusinghiero: contiene anche la registrazione della telefonata in cui il regista, dalle Filippine, ordina ai propri uomini a Los Angeles di tenere segreto l'infarto che ha colpito Martin Sheen sul set. Il timore di Coppola era che le assicurazioni bloccassero il film, però... Nel documentario c'è anche il momento in cui Sheen si ammalò: si gira la famosa scena di Willard che, ubriaco, prende a pugni lo

specchio... e si scopre che non era nel copione! Sheen era talmente strafatto che colpì lo specchio di propria iniziativa, si ferì ed ebbe un collasso; ma la scena era talmente forte che Coppola ordinò al direttore della fotografia Vittorio Storaro di continuare a girare, mentre Sheen si contorceva nel proprio sangue. È solo uno dei tanti momenti critici di una lavorazione perseguitata da tifoni, guerre locali (gli elicotteri dell'esercito filippino ogni tanto non si presentavano sul set perché impegnati a bombardare bande di ribelli a poche miglia di distanza) e catastrofi varie. Tanto da far sembrare «solo» buffa la scena della tigre. Per essere sicuri che il felino si avventasse verso gli attori, l'addestratore l'aveva legata e in una buca, davanti a lei, aveva messo una povera capretta, invisibile nell'inquadratura. Quando Coppola gli chiese «ma siamo sicuri che quando la sleghi salterà sulla capra?», l'addestratore rispose: «Tranquilli, lo farà. Non mangia da tre giorni». Figuretevi gli attori che comunque, per precauzione, avevano i mitra col colpo in canna...

Nel volume di 170 pagine edito da Alet lo screenplay è «desunto» cioè trascritto dal film finito

Psychedelic Soldier (Il soldato psichedelico) o, appunto, *Apocalypse Now*; Lucas già rimuginava i futuri mondi di *Guerre stellari*; Ballard, il meno famoso dei quattro, sognava di portare sullo schermo il romanzo di Conrad *Cuore di tenebra*, progetto sul quale si era già sfracellato (prima di realizzare *Quarto potere*) un giovanissimo Orson Welles. Tempo dopo, la struttura del romanzo di Conrad e il nome del personaggio di Kurtz sarebbero confluiti «dentro» *Apocalypse Now*, che nelle primissime stesure era una cosa completamente diversa. Milius era ossessionato dai racconti sul Vietnam di alcuni suoi amici surfisti che erano stati, a differenza di lui, pizzicati dallo zio Sam. Nella sua testa, *Apoc-*

calypse Now era, ci crediate o no, un film sul surf in Vietnam. Un'idea di cui per altro rimane traccia anche nel film finito, nel personaggio del campione Lance costretto a improvvisare un'esibizione sulle coste vietnamite dal colonnello Kilgore, anch'egli fanatico di surf. Possiamo solo ringraziare l'amore di Ballard per Conrad, e la «visione» di Coppola - assai più ampia di quella di Milius - se *Apocalypse Now* è diventato ciò che conosciamo. Ma occorre dire che anche Milius, istigato dagli amici, era arrivato già a metà degli anni '70 a una concezione del film più forte, e più densa, dell'originario surf-movie da girare in 16 millimetri sulle coste della California. E qui subentra un aneddoto personale. Fermo restando che il volume pubblicato da Alet è la sceneggiatura «desunta», trascinata dal film finito, e rispecchia nei minimi dettagli l'*Apocalypse Now Redux* che ben conosciamo, noi siamo in grado di metterla a confronto con un'altra stesura. Chi di voi è stato a New York o a Los Angeles sa benissimo che nelle «città del cinema» esistono bancarelle che vendono sceneggiature perfettamente riprodotte dagli originali. Una sceneggiatura non è un libro: è un insieme di fogli rilegati in modo spartano, scritti su una sola facciata, con la lista dia-

loghi e le didascalie d'ambiente. Solitamente anche questi copioni, venduti in modo più o meno legale, corrispondono ai film finiti. Ma a noi è capitato di trovare una chicca: una stesura di *Apocalypse Now* risalente al dicembre 1975 e attribuita al solo Milius. Qui, la storia è simile e al tempo stesso sensibilmente diversa. Il film non si apre con il bombardamento della giungla, né con la voce di Jim Morrison che intona *The End*, dei Doors. Siamo sì nella giungla... ma siamo con i vietcong! Prima ancora che i film sul Vietnam diventassero un genere (nel '75 non esistevano ancora né *Platoon*, né *Full Metal Jacket*, né *Vittime di guerra* né i vari *Rambo*), Milius ne rovesciava radicalmente la prospettiva. Una pattuglia di vietcong marcia nella foresta e viene assalita da una squadra di americani che Milius descrive in modo folkloristico: nudi con addosso solamente le cartucchiere, con la testa rasata o i capelli lunghissimi, con copricapo fatti con foglie o parti di animali... Si, questo inizio sembra molto più adatto a un film intitolato *The Psychedelic Soldier* piuttosto che *Apocalypse Now*. Ma quasi subito, con un bel salto narrativo e politico, Milius ci porta su uno yacht ormeggiato a New York. Un miliardario parla con un suo avvocato. «È pazzesco - dice - lo

E noi lo abbiamo confrontato con un'altra stesura che risale al 1975 ed è attribuita al solo Milius

zucchero costa 200 dollari la tonnellata. Per non parlare del petrolio. Guarda, ti mostro una cosa. Questa è l'economia degli Stati Uniti (disegna un cerchio). Questa è l'economia della Germania Ovest (un cerchio più grande). Questo è il Giappone (un cerchio ancora più grande). Questa è l'Italia (un punto). Questo è l'Iran (un cerchio mooolto grande...). E questa è l'Arabia Saudita, fra due anni (un cerchio immenso). Cosa possiamo fare per impedire tutto questo? Forse nulla. Ma siamo ancora una grande potenza - almeno militarmente». Ai discorsi del miliardario sugli scenari economici mondiali si sovrappone la voce fuori campo di Willard, e con un altro salto narrativo ci troviamo nelle vie di Sai-

EX LIBRIS

Se dovessi rivivere la mia vita, rifarei gli stessi errori, ma prima

Tellulah Bankhead

LA FABBRICA DEI LIBRI

MARIA SERENA PALIERI

Imparare a vendere l'anima

Lo scrittore è l'arco, il libro è la freccia, il cliente è la mela, il libraio è quello che tiene in testa la mela». La definizione, che dipinge il commerciante di libri come l'innocente figlio di Guglielmo Tell, è di Stefano Benni e appare in uno scritto posto in appendice, con altri, al saggio di Romano Montroni *Vendere l'anima* (Laterza). Nella stessa pagina si può ridere con altri aforismi di Benni. Per esempio: «I libri non sono come i salumi, con tutto il rispetto per i salumi. Tenete una mortadella sul comodino tre anni e vedrete». Montroni può dire di stare al libro come un Agnelli sta alla Cinquecento: fa il libraio dal 1962, ha diretto fino al 2000 la catena Feltrinelli, attualmente lavora al neonato circuito *Librerie.coop* e insegna sia alla veneziana Scuola per librai di Umberto ed Elisabetta Mauri, sia al Master di editoria cartacea e multimediale di Umberto Eco a Bologna. Insomma, Montroni è un protagonista di questa nuova fase in cui la libreria, uscita dall'artigianato, cerca un nuovo status. E scopre di sé ciò che da sempre sapeva: di essere un territorio di confine, che va gestito da persone dotate di doppia personalità, un po' manager un po' intellettuali. Come dice il titolo, si tratta di «Vendere l'anima».

La figura del libraio, balzacchiana e polverosa, o - al femminile - romantica (la librai civettuola e sciupamaschi della Lettera d'amore di Cathleen Schine, per esempio) non manca nei romanzi. Merito di Montroni, in questo saggio, manuale, autobiografia, restituirla a buon senso. E sottrarre questa branca del commercio, anche, alle formule lobbistiche e drastiche partorite di volta in volta dai maghi del marketing. Per Montroni c'è posto (c'è, cioè, futuro commerciale) per ogni tipo di libreria. Con un unico requisito di base: l'identità. Il negozio deve sapere a quale acquirente punta: il megalotore, o la donna, deve saper soddisfare il lettore occasionale, la grande libreria dovrà fornire qualità di assortimento e competenza, eccetera. Ergo, dice Montroni, il libraio deve saper procedere «con intelligenza cognitiva, non pavloviana». Vendere l'anima regala ai bibliomani qualche buon boccone: sapete cosa significa assortimento «in profondità»? beh, qui lo imparate. Montroni si leva qualche sfizio: un buon libro non può non conoscere La notte e il momento, esemplifica. Preziosissimo: già, è il testo di Crèbillon figlio uscito in unica edizione italiana per Sellerio nel 1982!

spalieri@unita.it

Una nuova tendenza in libreria

Nuovo trend in libreria: il film di culto - tale davvero o tale secondo il marketing - tracima dalle sale e arriva sugli scaffali con il relativo screenplay. Stile libero Einaudi ha mandato in libreria *Vol'èr*, la sceneggiatura del film di Pedro Almodóvar. Mondadori non smette di lavorare d'includere sul metallo miliardario del *Codice da Vinci* e, uscito il «film evento» con Tom Hanks, forgia un nuovo oggetto, un volumone da venti euro con il copione, nonchè foto dal film e fotografie e disegni dal set.

Un tempo i libri con le sceneggiature erano oggetti da studiosi o da cultori: per avere i copioni dei film di Jean-Marie Straub e Danielle Huillet bisognava aspettare che l'Istituto Luce dedicasse loro una retrospettiva e li pubblicasse. Oggi si è aperto il capitolo che li destina invece al largo consumo. Diverso (filologico) l'omaggio che Einaudi ha reso a Harold Pinter, appena insignito del Nobel, col recupero della sceneggiatura della *Ricerca del tempo perduto* da lui realizzata nel 1972 per Joseph Losey.

gon. Willard passeggia e capisce di essere seguito. Entra in un bar dove viene contattato da un capitano dell'esercito che lo ingaggia per una missione «che non esiste e non dovrà mai esistere». Da qui in poi la trama si avvicina a quella del film. La sceneggiatura è di 127 pagine (lunghezza media, il film sarebbe diventato molto più lungo) e Kurtz compare a pagina 107. Si conclude con Willard che, anni dopo, si reca a trovare la moglie di Kurtz (personaggio che nel film finito non c'è) e a raccontarle come è morto suo marito. Però Milius aveva già avuto un'idea fantastica: sull'immagine di Willard e della moglie di Kurtz che parlano in un tiepido pomeriggio californiano, sarebbero risonate le parole di Kurtz («l'orrore... l'orrore...») e su di esse sarebbe partita, per accompagnare i titoli di coda, *The End* dei Doors. Vedete come lavora, nel tempo, *Apocalypse Now*? È un'opera circolare, che risale i meandri della coscienza collettiva del '900 raccontando tutte le guerre fatte e tutte le guerre ancora da fare. Un'opera eternamente «redux», che ritorna sempre e non può aver fine. Sarà per questo che Coppola ha messo *The End* all'inizio?