

Umberto Cantone
Quando il cinema ci pensava

Leggendo il libro più recente di Emiliano Morreale, *L'ultima innocenza* (Sellerio, 2023) mi è venuto in mente uno degli aneddoti che Enrico Ghezzi ha raccontato alla prima edizione del suo *Vento del Cinema*, un festival che si svolgeva a Procida nei tempi felici, e ormai remoti, delle direzioni artistiche illuminate perché intellettualmente disinvolte.

L'aneddoto riguardava un bravo operatore esperto in voli paracadutati che un brutto giorno si lanciò per riprendere una esibizione e, mentre la riprendeva, si accorse di non aver indossato il proprio paracadute.

Lo si vide agitarsi disperatamente, cercando l'oggetto che avrebbe potuto salvarlo, prima di finire schiantato al suolo mentre la sua videocamera continuava a girare.

Morte (banalmente) accidentale o morte (letteralmente) utopica? Se propendiamo per la seconda ipotesi, allora non possiamo che riconoscere come in quel tragico avvenimento sia stato il cinema, il suo esserci, a prevalere su quell'umano dispositivo interiore che rende impossibile vivere i nostri giorni senza tener conto dell'eventualità di non-poter-più esserci.

Come se il cinema fosse vita al lavoro (altro che morte!): una vita parallela alla vita, però, capace d'imporre la sua meccanicità fino ad annichirci, trasformandosi nella nostra unica possibilità di spaesamento.

Ed è proprio di questo (assurdo?) prevalere del cinema sulla (nostra) vita, della festa e del lutto che tale macchinico prevalere può aver provocato, che ci parlano le storie di *L'ultima innocenza* di Morreale.

Sono vicende di personaggi realmente esistiti la cui vita è stata ossessionata, agitata dal cinema.

Tutti personaggi che hanno a che fare con la storia del proprio tempo, e ai quali il cinema ha impedito, in un modo o nell'altro, di aprire il paracadute prima che fosse troppo tardi.

Confuso tra loro fino a esserne, a volte, soggiogato, c'è l'io narrante del libro.

Un io narrante che, però, non sta a indicare una precisa volontà autobiografica: è un io fittizio, come lo stesso Morreale tiene a sottolineare nella sua postfazione, l'espedito di un doppio usato da contrappunto finzionale al bestiario umano che descrive con scrupolo filologico e per il quale vige, invece, un severo «divieto d'invenzione».

E così ci pare che Morreale voglia giocare col personaggio di sé stesso allo stesso modo del Nanni Moretti/Giovanni nel suo ultimo, malinconico, funereo film, *Il sol dell'avvenire*.

Come Moretti, l'autore di *L'ultima innocenza* decide di trasfigurarsi in un altro da sé per raccontare con la sincerità dovuta il proprio angoscioso spaesamento di "addetto ai lavori", un critico e storico dei film decisamente misantropo, nevrotizzato dal beffardo prevalere del cinema nella propria vita.

Eppure in questo libro lancinante e trasparente, che sa come far risaltare la dolente disillusione esistenziale di chi l'ha scritto, affiora giocoforza un'idea forte di cinema.

Un'idea che, però, si riferisce a quello che il cinema è stato e che non può più essere.

E questo perché Morreale è ben consapevole di quanto oggi il cinema non sia più quello che il suo libro racconta.

L'idea forte è quella postulata dal filosofo Alain Badiou, per il quale il cinema è (o sarebbe meglio dire è stata) un'arte ontologica, il risultato di «un rapporto singolare tra il più totale artificio e la realtà più totale» e quindi di un paradosso.

Proprio in tale paradosso appaiono intrappolate, infelicemente ma sempre euforicamente, le vite remote e misconosciute di tutti i personaggi di *L'ultima innocenza*, metà romanzo e metà saggio, concepito non solamente per i *cinéphiles* di lungo corso che ne possono apprezzare meglio il retrogusto nostalgico (da *Ultimo spettacolo* di Bogdanovich).

Una delle storie scandagliate da Morreale (la prima in ordine di apparizione) riguarda da vicino noi palermitani.

Tratta di Giuseppe Greco, il figlio del "papa" di Ciaculli Michele, il quale gli produsse i 3 film di cui fu regista. E gli produsse pure la commediaccia in cui esordì come interprete (il nostro aveva ambizioni di

attore brillante), quel *Crema, cioccolata e pa...prika* che mise nei guai il protagonista Franco Franchi, per questo film finito nel mirino dei giudici antimafia come colluso, un sospetto che lo travolse, minandone psiche e fisico, nonostante che Falcone in persona lo avesse scagionato prima di ogni procedimento. In preda alla sua ottusa foia di cineasta, Greco junior cercò di affrancarsi dall'influenza del padre padrino (per il quale rimase sempre un cruccio) assumendo il cognome della madre e diventando Giorgio Castellani.

E questo anche se i suoi film, veri e propri prototipi del trash cinematografico, ostentano come cifra unificante una compulsiva quanto puerile epicizzazione del "sentire mafioso".

Morreale racconta questa parabola palermitana dichiarando affettuosamente l'influenza ispiratrice di Franco Maresco che ha voluto inscrivere nell'apocalittica galleria del suo cinema "cinico" Greco/Castellani insieme a personaggi memorabili (di cui si parla nel libro) come Enzo Castagna, imprenditore di pompe funebri e rinomato ras delle comparse cinematografiche che inventò una notte degli Oscar in via Re Federico, davanti alla propria abitazione.

Gli altri capitoli del libro non riguardano la Sicilia dell'autore, nato 50 anni fa a Bagheria.

Uno è dedicato a un avventuriero polacco di origine ucraina che volle farsi regista col nome d'arte di Waszynsky e che, nell'Italia del dopoguerra, perseguì, con sprezzo del ridicolo, la propria mania di cinematografare, inventandosi un passato aristocratico e arrivando a incrociare il più glorioso dei cineasti votati all'autodistruzione, il magnifico Orson Welles, la prima volta durante le riprese del *Cagliostro* di Gregory Ratoff e poi nell'incredibile impresa dell'*Otello*.

Morreale ricostruisce le grottesche vicissitudini di questo Ed Wood nomade con la stessa disincantata dedizione (da simil-Marlowe chandleriano) con cui indaga sullo sfuggente destino della protagonista di *Anna*, caposaldo di un modo estremo d'intendere il cinema-verità girato da Alberto Grifi, uno dei più radicali esponenti dell'avanguardia sperimentale che ebbe per baricentro la fertilissima Roma del ventennio Sessanta-Settanta.

11 ore di registrazioni magnetiche addosso a una sedicenne incinta, in preda a depressione e stupefacenti, rabbiosamente ribelle, che un attore ospita a casa propria e che il regista decide di riprendere.

«Quel film ci aveva mostrato che tra il cinema e la vita non si poteva tracciare una linea. (...) Dietro il cinema, contro il cinema era la vita. E i film potevano non solo amarla e servirla ma offenderla, mancarla, ferirla».

Così Morreale descrive il trauma che *Anna* provocò ai suoi spettatori più sensibili in quel 1975 che ci sembra ormai lontano anni luce.

Racconta pure di come l'Anna protagonista più o meno volontaria dell'esperimento di Grifi sia riuscita a far perdere le proprie tracce, e come la sua vicenda trasformata in un paradigma di perdizione ne abbia incrociato altre non meno maledettamente segnate dal prevalere del cinema sulla vita.

La vicenda di Claudio Volonté, per esempio, attore vissuto giocoforza all'ombra del più celebre fratello Gian Maria, che gettò corpo e mente nel vortice di questa competizione familiare fino alla rovina procuratagli da un involontario omicidio durante una rissa di cui era stato inizialmente testimone, causa del macabro fine di partita del suo suicidio a Regina Coeli nella cella in cui lo rinchiusero dopo l'arresto. Le altre vite non illustri che *L'ultima innocenza* inanella tendenziosamente sono poi quelle di alcuni fagocitatori di film, gli indagatori e classificatori compulsivi votati alla mitologia cinematografica, come il medico di provincia che diagnostica i segni di malattie terminali nei divi al capolinea (John Wayne in *Il pistolero* o Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco*), o come F., il più grande studioso del cinema porno italiano, schedatore di attrici e attori fantasmatici come di titoli fantasiosi e proteiformi, a cui Morreale dedica i passaggi più estrosi e divertenti del suo libro.

Sono casi (clinici?) di fagocitatori fagocitati, testimonianza di come la meccanica del cinema abbia risucchiato vite e cervelli anche al di qua dello schermo.

E poi c'è la storia di Dorothy Gibson, attrice e amante di un facoltoso produttore, sopravvissuta del *Titanic* e chiamata a interpretare sé stessa in quello che oggi chiameremmo un instant movie del 1912 (*Saved from the Titanic*, appunto).

Quel film le procurò fama e denaro, ma la sua carriera di diva fu troncata da un omicidio stradale in cui venne coinvolta assieme all'amante e che la sbatté in prima pagina attizzando il pollice verso della pubblica opinione.

Dopo anni di vicissitudini, nel gorgo della Seconda guerra mondiale, Dorothy si trasformò in una «*bas-bleu* consumata» immersa nella società parigina frequentata da notabili nazi-fascisti di cui subì l'influenza ideologica, per poi ritrovarsi in Italia appresso alla madre, a intrallazzare fino al punto di essere incarcerata a San Vittore nel 1944 (dove incrociò Indro Montanelli), come una Mata Hari sospettata di fare il doppio gioco dagli alleati e dagli italiani (evidentemente non aveva smesso di recitare).

La sua parabola s'interruppe nel '46 quando fu stroncata da un infarto.

A Morreale Dorothy piace al punto da farne un emblema di "donna perduta", utilizzandola per dare la stura alla disillusione del proprio io narrante. Al punto da farci credere che si possa trarre una lezione di vita dall'imperscrutabile enigma (messo a fuoco con fatica) di questa attrice che macinò carriera e amori, confondendo (anche lei!) artificio e realtà:

«Povera Dorothy, (...) le era toccato un investigatore falso e distratto, alla ricerca di un passatempo». Più Philip Marlowe di così!

Ma il capitolo più seducente e atroce di *L'ultima innocenza* è quello che mescola le biografie tedesche di Veit Harlan e di Hans Detlef Sierck alias Douglas Sirk.

Il primo diresse, tra gli altri, il film più infame della storia del cinema, *Süss l'ebreo* divenendo un beniamino di Goebbles.

Il secondo fu un colto e inventivo regista nella Weimar della grande sperimentazione novecentesca che, in seguito, divenne uno dei maestri dell'UFA, la major di Berlino, arrivando al successo internazionale prima della sua meditata fuga dalla Germania hitleriana e di quella svolta hollywoodiana che ce lo ha tramandato come un grande virtuoso del mélo, riscoperto da Fassbinder e oggi giustamente celebrato (leggete la sua toccante autobiografia in forma di dialogo con Jon Halliday tradotta in Italia da Andrea Inzerillo e pubblicata da Il Saggiatore col titolo di uno dei suoi film più celebri, *Lo specchio della vita*).

I due registi avevano cominciato a fare film nello stesso anno (1934).

Entrambi sposati con donne ebraiche e ariane, avevano due figli ugualmente segnati dalle scelte dei padri.

Il figlio che Sirk ebbe dalla prima moglie, Lydia, grazie alla sua bellezza degna del Tadzio di Thomas Mann, divenne l'emblema della Hitlerjugend in popolarissimi film di propaganda (alcuni diretti proprio da Veit Harlan).

Si chiamava Klaus e a Sirk fu sempre impedito di incontrarlo, a causa della sua avversione al regime.

Una volta il padre seppe che il figlio stava girando in un set dell'UFA a pochi metri dal suo. Anche quella volta non poterono incontrarsi.

Sirk vide crescere Klaus sullo schermo confondendosi tra il pubblico delle sue risibili pellicole.

Non ebbe più sue notizie quando si trasferì in Europa e poi in America, apprendendo solo che, a 19 anni, il suo ragazzo era stato mandato al massacro sul fronte russo. Non smise di sognarlo fino alla fine dei suoi giorni.

La vicenda del figlio di Veit Harlan non è meno suggestiva, forse perché è la più romanzesca di tutte le storie di questo libro.

Inizialmente Thomas Harlan, anche lui aiutante come Klaus, crebbe alla corte di Goebbles.

Nel dopoguerra si trasferì a Parigi dove arrivò a vivere in casa di Deleuze e di Tournier, cominciando a coltivare il proprio contraddittorio rapporto con l'ingombrante figura paterna seguendone le orme.

Quando diventò drammaturgo e sceneggiatore Thomas prima tentò d'incendiare un cinema che programmava le opere di Veit (con la complicità dell'amico Klaus Kinski) e poi scrisse con lui un film, *Verrat an Deutschland*, che non fu mai realizzato.

La sua incessante ricerca riguardante il passato del padre hitleriano lo spinse a fornire ad agenti sovietici una serie di scottanti documenti sui criminali nazisti ancora in circolazione all'epoca della cortina di ferro.

L'ambizione di Thomas era quella di comporre un libro monumentale, *Il quarto Reich*, in competizione col padre che intanto scriveva le proprie memorie.

Quando Veit morì il progetto documentale del figlio, che aveva trovato in Giangiacomo Feltrinelli un finanziatore convinto, s'interruppe.

A quel punto, Thomas si sentì libero d'identificarsi totalmente col padre. Diventato regista come lui, girò prima un documentario su un'esperienza di autogestione a Lisbona durante la rivoluzione dei garofani, e in seguito si dedicò anima e corpo a *Wundkanal*, un film sospeso tra realtà e finzione sull'interrogatorio di un uomo che si scopre essere stato un assassino di massa durante il Terzo Reich esperto nello spingere al suicidio i propri prigionieri.

Era il 1983 e risultò scottante il riferimento polemico al suicidio/omicidio in carcere di Ulrike Meinhof e degli altri membri della sua banda terroristica.

Wundkanal venne presentato al Festival di Venezia esattamente com'era accaduto a *Süss l'ebreo*, il film che Veit Harlan aveva girato più di quarant'anni prima.

E *Veit* è il titolo del libro dedicato alla figura del padre che Thomas lasciò incompiuto prima di morire per una malattia ai polmoni.

Montando con grande abilità da narratore le due biografie suscitate dall'incontro con una propria allieva alle prese con una tesi su Douglas Sirk, Morreale svela con calibrato pudore quanto il proprio odierno smarrimento somigli a quello dei suoi remoti personaggi senza paracadute.

Uno smarrimento derivato, tra l'altro, dalla lucida e struggente constatazione che queste storie servono a svelare quanto il tempo del vivere, fuggevole e precario, non possa coincidere col tempo di ciò che una volta chiamavamo cinema.

E questo perché il cinema, nel riprodurre il tempo, non esita (o, sarebbe meglio dire, non esitava) ad appropriarsene.

Quel cinema che oggi non c'è più e che tutti noi rimpiangiamo anche come dispositivo vampirizzante e annichilente.

Il cinema produttore di affabulazioni, mitologie e di altro reale, incapace di fare a meno delle vite degli altri soprattutto quando sapeva ancora evocare, film dopo film, il dramma della loro irrepresentabilità.