

A black and white photograph of John Cassavetes. He is shown from the chest up, looking down and to the left with a focused expression. He is holding a large, vintage-style camera with a prominent lens and a viewfinder. The camera is in the foreground, partially obscuring his face. He has curly, dark hair and is wearing a dark, collared shirt. The background is a bright, out-of-focus outdoor setting, possibly a beach or a field. The overall mood is one of intense concentration and artistic dedication.

volti

**il cinema di
john
cassavetes**

volti
il cinema di
john
cassavetes

Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema - Roma
13 febbraio > 14 marzo 2020

the last show of an opening night

Sono trascorsi oltre trent'anni dalla morte di John Cassavetes, ma la distanza che separa il pubblico di oggi dal suo cinema appare quasi siderale: la cirrosi epatica che se lo portò via a neanche sessant'anni arrivò prima del crollo del Muro di Berlino, prima della caduta della fine della Guerra Fredda, prima delle proteste in piazza Tienanmen, prima della vittoria definitiva del "modello occidentale", a sua volta figlio un po' bastardo di quell'utopia borghese che era stata definita *american way of life*. Uno stile di vita che Cassavetes, figlio di un immigrato greco e di una ellenico-americana, non sposò mai, lui che imparò l'inglese solo a sette anni – pur essendo nato a New York, per garantirgli la cittadinanza attraverso lo *ius soli*, trascorse i primi anni in Grecia, per tornare negli Stati Uniti quando i venti di guerra in Europa si

fecero sentire con maggiore forza – e che si fece cacciare dal Champlain College per una serie di voti del tutto insufficienti. Un avvenimento che non lo turbò in maniera particolare, visto che approfittò della "vacanza" obbligatoria per girovagare in Florida sfruttando l'autostop. No, il modello di vita che l'America borghese agognava dopo il termine del conflitto mondiale non si addiceva al giovane Cassavetes, semmai più prossimo a sposare l'irrequieto moto continuo della generazione "beat", tra serate alcoliche a ritmo di bebop e poesie improvvisate, scaturite direttamente dagli abissi dell'emozione personale.

Per quanto sia scorretto, e del tutto improvvisto, parlare di Cassavetes come di un regista che si è mosso in direzione



della poetica di Kerouac, Ginsberg, Corso e via discorrendo, non c'è dubbio che la sua esperienza sia così laterale, orgogliosamente fuori dagli schemi preordinati dell'industria, da risultare a sua volta *battuta e beatificata*. Un'esperienza trentennale (l'esordio alla regia, *Ombre*, è del 1959, mentre l'ultimo film diretto, *Il grande imbroglio*, è del 1986) che non ha mai avuto tentennamenti, non ha mai mostrato neanche il minimo cenno di cedimento nei confronti dell'immaginario egemone. Indipendente è diventato un termine abusato, almeno a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, quando l'indie a stelle e strisce travalicò il valore

(come pretende l'indie contemporaneo), ma al contrario nella volontà di rigettare i dogmi hollywoodiani, a partire dalla struttura narrativa per arrivare alla messa in discussione addirittura dell'estetica e della sua apparente perfezione. Uscire dal cono d'ombra dell'immagine, tesa com'è a un naturale gigantismo, per riscoprire la fragilità dell'umano, la sua intrinseca imperfezione, la sua quotidianità.

Che senso hanno oggi termini come *famigliare, scarno, improvvisazione*? In un'epoca in cui la mistificazione è a sua volta un momento del vero, come già preconizzava inascoltato Guy Debord, il



cinema si allontana ancora più dal reale ogni qual volta pretende di scontrarsi con maggiore forza. Si fa a gara a restituire verità nel cinema d'autore, anche in quello statunitense, ma per farlo si ricorre sempre e comunque all'artificio, alla ricostruzione del vero. Il cinema di John Cassavetes è lì a ricordarci che la verità in scena non può essere frutto di una ricostruzione.

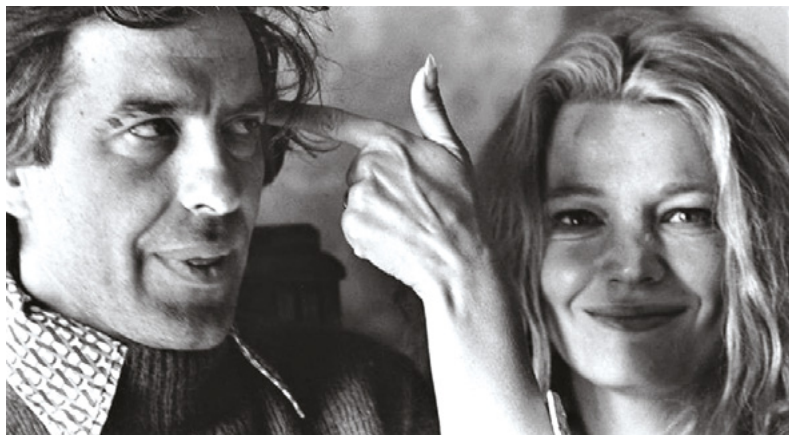
strettamente politico – oltre che poetico – del termine per divenire la seconda voce dell'industria, quella più avveza al canone del "bizzarro"; è per questo che rischia di essere fraintesa la portata innovativa, rivoluzionaria, a suo modo inimitabile, del cinema di Cassavetes. Proprio in un'epoca come quella attuale ha dunque ancora più valore riscoprire questa filmografia composta di appena dodici movimenti, dodici istanti di libertà incuneati nel corpo solo all'apparenza molle dell'industria dei mogul, dei tycoon, del "bigger than life". Il cinema per Cassavetes non è mai stato più grande della vita, ma è stato – sic et simpliciter – la vita stessa. La sua capacità innovativa non sta nella ricerca perpetua e ossessiva del bislacco e dell'eccentrico

Filmare non è per il regista statunitense un atto di riscrittura, ma serve a immortalare un momento, un istante. Nel cinema di Cassavetes si possono contare i respiri degli interpreti, ci si può appoggiare ai muri degli appartamenti perché quei muri e quegli appartamenti sono veri, non ricostruiti in studio. Veri e dunque vissuti, e spesso vissuti dallo stesso Cassavetes e dalla sua consorte/musa, la straordinaria Gena Rowlands. Si può pensare che per Cassavetes portare davanti alla macchina da presa la moglie, i migliori amici, persino la madre e la cognata – come accade in *Minnie* e *Moskowitz* – fosse un vezzo, e nulla di più. Ma sarebbe un errore. Il concetto di famiglia non è solo uno degli aspetti centrali della poetica

cassavetesiana, ma è anche il simbolo di una resistenza al pensiero comune, allo status quo, ai dettami dell'industria. Il cinema è una macchina produttiva che si basa sulle professionalità? Cassavetes si rinchiude negli affetti più intimi, e scardina il cuore pulsante di un simile pensiero. Ogni messa in scena di Cassavetes (si può escludere da questo novero il solo *Gli esclusi*, per il quale venne esautorato dal montaggio per volere di Stanley Kramer, e in parte *Blues di mezzanotte* e *Il grande imbroglio*) è il viaggio dentro una porzione di sé, delle proprie abitudini, dei propri pensieri e desideri: con lui, in viaggio, ci sono la Rowlands, e poi i vari Seymour Cassel, Val Alery, Peter Falk, Ben Gazzara. I temi? La solitudine, la crisi nei rapporti interpersonali, l'alcolismo, la riflessione sulla caducità della vita. Quasi sempre a ritmo di jazz, Cassavetes danza, accanto e con i suoi protagonisti: da *Ombre* in poi il suo cinema è un'arte molto più coreutica che narrativa, molto più verbale che agita, molto più viva negli interstizi di tempo morto che nei supposti – e mai reali – colpi di scena. Il vero nemico di Cassavetes è il montaggio, e come giustamente fa notare Giampiero Raganelli in queste pagine parlando di *Volti* "Ancora una volta il cinema di Cassavetes è instabile, liquido, sformato. E il film passa attraverso vari montaggi, per approdare, da una versione di tre ore a quella definitiva, fissata, di 130'. Ma Cassavetes ne aveva anche concepita una da otto ore. I tempi forse erano prematuri

per simili operazioni alla Lav Diaz". Il montaggio è un nemico perché costringe l'immagine nel suo sviluppo improvvisato a procedere a un tempo definito, costruito a posteriori: eppure così mirabile appaiono quei tagli improvvisi, quelle chiose che si considerano oramai impensabili, che caratterizzano il suo cinema e segneranno in profondità molti cineasti, a partire per esempio dal Woody Allen di *Io e Annie*. L'improvvisazione, come nel tanto amato jazz, è l'attimo sublime in cui il singolo riesce a diventare parte del tutto, in un contrappunto mai velleitario. L'umano, centro nevralgico dell'agire artistico di Cassavetes, lo si può preservare solo tracciando coordinate armoniche, melodiose nella capacità di organizzare il caos in una polifonia che non cerca lo stridore dell'urlo, ma l'intimità in cui è stato generato quell'urlo stesso. Prezioso e perduto, il cinema di Cassavetes ci mostra ancora oggi come il fuoco d'artificio sorprenda con un oh di meraviglia prima di dissolversi nell'aria, dove anche solo un primo piano sa mozzare il fiato, e lasciarlo mozzo per lungo tempo.

Raffaele Meale





ombre

Opera prima di John Cassavetes, *Ombre* è il manifesto di un cinema indipendente e libero, costruito insieme agli attori con il "metodo", crocevia di beatnik, esistenzialismo e musica jazz nel contesto del fermento culturale dell'America sotto Eisenhower, in una società ancora pervasa di razzismo contro gli afroamericani.

Hugh, Leila e Ben sono tre fratelli afroamericani, due dei quali di pelle chiara, che vivono insieme in una casa a New York. Hugh, il più grande, l'unico palesemente di colore, è un cantante di nightclub in declino, Ben è un trombettista jazz che passa il tempo nei bar con due compagni di sbronze, Dennis e Tom. Leila, la più giovane, frequenta i circoli degli esistenzialisti e ambisce a diventare scrittrice.

«The film you have just seen was an improvisation»: con questa scritta si chiude *Ombre* (Shadows), primo film da regista, per così dire, dell'attore di origine greca John Cassavetes, realizzato nell'ambito dell'Actor's Workshop, il laboratorio di recitazione da lui fondato, insieme a Burt Lane, basato sulla loro interpretazione del cosiddetto "metodo", alternativa a quella dell'Actors Studio di Lee Strasberg, che consideravano ormai sclerotizzato. Per Cassavetes non si trattava più di recitare ma semplicemente di vivere, di superare la concezione meramente introspettiva del Metodo a favore di una collettiva, costruita sulle interazioni tra gli attori, rifiutando al contempo le inutili discussioni di gruppo. Liberarsi da ogni maschera era il credo di Cassavetes e Lane e in *Ombre*, concepito come manifesto, molto più che un semplice saggio o lavoro di workshop, compaiono

Ombre (Shadows)
USA, 1958-1959
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes
fotografia: Erich Kollmar
musica: Charles Mingus
montaggio: Maurice McEndree
interpreti: Ben Carruthers (Ben), Lelia Goldoni (Lelia), Hugh Hurd (Hugh), Anthony Ray (Tony), Dennis Sallas (Dennis), Tom Reese (Tom), David Pokitillow (David), Rupert Crosse (Rupert), David Jones (Davey)
produttore: Maurice McEndree
produzione: Lion International Film
distribuzione: Lion International Film
durata: 78' (prima versione in 16mm), 81' (seconda versione in 35mm)

anche le statue, nel giardino del MoMa e nella scena successiva al rapporto sessuale di Leila: manufatti di pietra, immobili, antichi.

Il concetto di improvvisazione dell'Actors Studio è mantenuto e proprio su questo il film è stato costruito, basandosi su un esile canovaccio narrativo in cui gli attori, ognuno dei quali conservando il proprio nome nel film, hanno lavorato con processi di interazione, di analisi dei conflitti. L'improvvisazione diventa il principio di una rappresentazione anti-brechtiana, dove anche al cinema si ragiona sul regista come capocomico, come ai tempi di Shakespeare o di Pirandello, e non di un despota assoluto. Un regista, come nel caso di Cassavetes, che ci inserisce molto anche della sua vita e della sua esperienza personale per lui, di origine greca, mettendo in scena una storia in un ambiente melting pot di artisti. La questione razziale del film ha come fulcro la figura di Tony, che seduce Leila e va a letto con lei, salvo accorgersi, solo dopo, vedendo i fratelli, che lei è afroamericana, e provando così repulsione. Quella che finisce per diventare una condanna logica, prima ancora che morale, del razzismo – si è considerati neri anche se la pelle è bianca –, diventa anche una rispondenza tematica alla concezione del film: tra l'attore e il suo personaggio non c'è una separazione netta, come tra il bianco e nero ci sono le ombre, le tante sfumature di grigio. Così come i personaggi sono sempre artisti, musicisti, scrittori, come gli attori che li interpretano. Cassavetes teorizza un cinema dove anche lo stile di ripresa eviti ogni virtuosismo per seguire i personaggi. Un cinema di persone vere. Dove improvvisata avrebbe dovuto essere – e lo è stata solo in parte per le esigenze artistiche del musicista – la colonna sonora commissionata a Charles Mingus, molto più che un semplice accompagnamento.

Ombre è un film che pulsa di libertà, crocevia di forme d'arte e di avanguardie, in una New York – come poi quella di Woody Allen – con i suoi cenacoli culturali e artistici, i ristoranti con le loro

insegne luminose e le loro vetrate sulla strada, i locali di musica, tra alcol, juke box e risse, i salotti culturali, con il suo fermento intellettuale, il suo meticcio culturale e la sua promiscuità e libertà sessuale nell'America di Eisenhower. Un film che guarda alle correnti letterarie, citando i beatnik e l'esistenzialismo, alla musica jazz, afroamericana per eccellenza, e anche al rock'n'roll. E che idealmente si affaccia alla Nouvelle Vague d'oltreoceano, che fioriva in quegli stessi anni, che pure non era ancora arrivata negli USA e che quindi Cassavetes non conosceva, ma che nasceva dalle stesse istanze artistiche. Nel film si cita invece, con una locandina che evidenzia Brigitte Bardot, simbolo di libertà sessuale, il film *Gli amanti del chiaro di luna* di Roger Vadim. Come non vedere un parallelo godardiano in quelle corse nel Central Park, come quella che fa Leila con entrambi i suoi spasimanti? E ancora *Ombre* si inserisce in quel contesto florido americano, anche cinematografico. Girato in 16mm con l'attrezzatura prestata da Shirley Clarke, amato da Nikos Papatakis che ha contribuito alla seconda versione, programmato da Jonas Mekas e Amos Vogel.

Cassavetes inaugura una forma di rappresentazione spontanea, instabile, continuamente soggetta a discussioni e revisioni, in divenire, che non cerca una forma definitiva e ultima, quanto antepone il processo al prodotto. Così Cassavetes dopo una prima versione decide di rigirare buona parte del film, tre quarti circa, inserendo le nuove scene con un nuovo montaggio. E *Ombre* ha avuto un tempo di lavorazione finale di tre anni.

Giampiero Raganelli

Opera seconda che fu funestata da vari problemi tra John Cassavetes e la Paramount, insuccesso commerciale e critico, *Blues di mezzanotte* offre in realtà una pregnante metafora della dialettica tra creatività e industria che avrebbe attraversato tutta la carriera del regista.

Leader di una piccola band jazz, Ghost si attira le antipatie del suo agente iniziando una relazione con la sua ex compagna, minando la stabilità del gruppo.

Dopo il folgorante esordio di *Ombre*, la prova dell'opera seconda poneva per John Cassavetes più di un problema, estetico e produttivo. Il passaggio a uno studio hollywoodiano (qui la Paramount) arrivò presto, nella carriera di Cassavetes, cogliendo probabilmente impreparato l'ancor (registicamente) giovane cineasta: *Blues di mezzanotte*, infatti, è opera molto più "pensata" e strutturata rispetto all'esordio, con una narrazione decisamente più armonica e meno episodica rispetto al film precedente. Un apparente assorbimento del regista nelle logiche del cinema industriale, che lo alienerà definitivamente dalle simpatie della Scuola di New York – di cui pure era considerato epigono – e segnerà l'inizio di un conflitto con gli ambienti produttivi hollywoodiani che accompagnerà Cassavetes per tutta la sua carriera. Di fatto, pur pensato in un'ottica molto più classica e narrativamente strutturata rispetto al suo esordio, *Blues di mezzanotte* non è precisamente il film che Cassavetes avrebbe voluto: i compromessi mandati giù furono tanti, a partire dai due protagonisti (il regista avrebbe voluto Montgomery Clift e la moglie Gena Rowlands). Critica e pubblico non apprezzarono,

Blues di mezzanotte

(Too Late Blues)

USA, 1962

regia: John Cassavetes

sceneggiatura: John Cassavetes, Richard Carr

fotografia: Lionel Lindon

musica: David Raskin

montaggio: Frank

Brache

interpreti: Bobby

Darin (John "Ghost"

Wakefield), Stella

Stevens (Jess Polanski),

Everett Chambers

(Benny Flowers), Nick

Dennis (Nick), Vince

Edwards (Tommy), Val

Avery (Frielo), James

Joyce (Reno), Rupert

Crosse (Baby Jackson),

Cliff Carnell (Charlie, il

sassofonista), Seymour

Cassel (Red, il bassista)

produttore: John

Cassavetes

produzione:

Paramount Pictures

distribuzione:

Paramount Pictures

durata: 100'

blues di mezzanotte



contribuendo al futuro relegamento del film al rango di opera minore. Eppure, rivisto oggi, *Blues di mezzanotte* (in originale un *Too Late Blues* decisamente più calzante) offre più di uno spunto di riflessione interessante, sia inquadrato nel contesto hollywoodiano dell'epoca, sia alla luce dei futuri sviluppi della carriera del regista. La maggior compattezza della narrazione e l'organizzazione degli eventi in un climax – pur al netto di una catarsi che, nel finale, appare solo accennata – non escludono il fatto che il film restasse un corpo decisamente a sé nella Hollywood dell'epoca; un'industria che già aveva visto i germi di un rinnovamento tematico, figlio di una cultura che aveva assorbito le suggestioni della Beat Generation ma che ancora doveva attraversare la rivoluzione estetica e produttiva della New Hollywood. Così, *Blues di mezzanotte*, con la sua rappresentazione del quotidiano di musicisti spiantati, stretti tra le logiche di un'industria che vuole il suo pedaggio in termini di compromessi e appiattimento della creatività, e la (post)adolescenziale intransigenza del protagonista Ghost, risulta un film (imperfettamente) in anticipo sui tempi: curato nella confezione quanto intransigente nei concetti veicolati, classico nella messa in scena eppure (volutamente) dimesso nella resa spettacolare.

È facile, col senno di poi, vedere in *Blues di mezzanotte* una rappresentazione delle stesse difficoltà affrontate dal regista nel rapporto con gli studios, la dialettica tra intransigenza e necessità di compromesso che qui vengono incarnate dal rapporto tra i due amici/rivali Ghost (nome non scelto a caso) e Benny. La sovrapposizione del tema del film con le vicissitudini che la sua produzione attraversò, la coincidenza tra le vicende occorse fuori e dentro lo schermo, lo rendono in un certo senso un'opera (inconsapevolmente) metacinematografica. Eppure, anche preso a sé, il secondo film di Cassavetes mantiene quel magnetismo che gli deriva dalla sua rappresentazione minuta, quotidiana eppure assolutamente

pregnante, di un contesto all'insegna della precarietà, esistenziale e sociale. Temi che qui restano stretti nel microcosmo di un gruppo di musicisti (e del contesto umano che a essi gravita intorno) legati da una fragile amicizia; temi che tuttavia successivamente, nella carriera del regista, si apriranno a un fuori di cui qui scorgiamo solo scorci (la nuova esistenza del protagonista come protetto di una ricca borghese, la discesa della sua ex compagna nella prostituzione). Ma, per embrionale che sia la costruzione di quel quotidiano (e delle sue nevrosi) che diventerà cifra stilistica del suo cinema, Cassavetes informa la parabola del suo protagonista di un dolente realismo, costellandola di sguardi di una tenera e feroce love story, integrando al meglio il tono agrodolce della storia con le tonalità jazz della colonna sonora.

Il risultato di questo *Blues di mezzanotte* è un'opera che, pur nelle sue ellissi e in qualche passaggio troppo meccanico, ha l'unico, vero limite (in contraddizione col suo titolo originale) di essere giunta forse troppo presto: in anticipo sui tempi – quelli della New Hollywood e quelli del successivo mix di minimalismo e teatralità del cinema cassavetesiano – ma pur sempre precisa fotografia di un contesto e di una fase artistica. A ben vedere, tutt'altro che un'opera minore.

Marco Minniti



gli esclusi

Sotto l'ala produttiva della United Artists e di Stanley Kramer, Cassavetes nel 1962 realizza un'opera borderline come il suo protagonista, in bilico tra la Hollywood che fu e il cinema americano che sarà.

In un istituto per la cura di minori affetti da disfunzioni psicomotorie il direttore Clark (Burt Lancaster), e l'insegnante di musica Jean Hansen (Judy Garland), hanno idee contrastanti: più severo lui, più comprensiva lei. Ma l'insuccesso che la donna riporta nel caso di un piccolo ricoverato mina le sue certezze.

Il cinema è una questione di sguardo. Quello di un autore è riconoscibile sempre, in ogni opera, ancor di più in quelle più tormentate, meno libere, di passaggio e di compromesso, dove lo sguardo per liberarsi e manifestarsi deve aggirare ostacoli, ingaggiare ruvidi corpo a corpo con la visione produttiva, magari divergente rispetto alla propria. Tutto questo lavoro è ben visibile in ogni sequenza de *Gli esclusi*, terza regia firmata da John Cassavetes dopo l'esordio jazz di *Ombre* e la prima incursione nel sistema produttivo hollywoodiano con *Blues di mezzanotte*, con la Paramount. Qui si passa alla United Artists e, soprattutto, alla produzione di Stanley Kramer, che scelse il regista adatto per un soggetto "scomodo", opera di Abby Mann, autore televisivo (sua l'idea per il celebre *Kojak* di Telly Savalas) e sceneggiatore anche per il cinema (a lui si deve, ad esempio, lo script di *Vincitori e vinti* diretto dallo stesso Kramer). Il quadro è chiaro, dunque: Kramer cerca lo sguardo aspro del giovane Cassavetes e lo avvolge con una sceneggiatura di fiducia, in un periodo di

Gli esclusi
(A Child Is Waiting)
USA, 1963
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: Abby Mann
fotografia: Joseph LaShelle
musica: Ernest Gold
montaggio: Gene Fowler jr., Robert C. Jones
interpreti: Burt Lancaster (dottor Matthew Clark), Judy Garland (Jean Hansen), Gena Rowlands (Sophie Widdicombe), Steven Hill (Ted Widdicombe), Paul Stewart (Goodman), Gloria McGehee (Mattie), Lawrence Tierney (Douglas Benham), Bruce Ritchey (Reuben Widdicombe), John Marley (Holland), Bill Mumy (un paziente)
produttore: Stanley Krames
produzione: Larcas Productions, United Artists
distribuzione: United Artists
durata: 102'

transizione, gli anni Sessanta, che si chiuderanno con la più grande crisi della storia di Hollywood e, insieme, la grandiosa (ri) nascita della New Generation.

Girato in un reale istituto californiano, il film immerge due star assolute come Burt Lancaster e Judy Garland in un contesto realistico, tra bimbi disabili fisici o mentali, e personifica su di esse diversi metodi d'approccio: l'insegnante di musica Hansen/Garland, madre mancata che s'affeziona al piccolo Reuben, e il dottor Clark/Lancaster, pragmatico e impegnato nel conciliare il suo approccio medico/educativo con la pletera di soggetti che si muovono intorno ai bambini, tra genitori inadeguati, insegnanti e pazienti coetanei. Clark è un paladino dell'autodeterminazione, della dignità della vita, impegnato in una quotidiana battaglia contro la sbrigativa e fuorviante definizione di "normalità". Quella stessa normalità che porta a rigettare (in una mirabile sequenza dove Reuben, scappato dall'istituto, gioca a football con dei ragazzi in un parco pubblico) chi non riesce ad essere competitivo, feroce con l'avversario, impegnato nell'individualistica battaglia del primeggiare che è la vera base fondante della società statunitense, che non riesce a trovar posto a chi si estranea da questa lotta, per indole, carattere o, è bene non negarlo, mancanza di capacità di restare al passo.

Cassavetes imbastisce sequenze da ricordare, su tutte la rappresentazione teatrale finale (ecco un *tòpos* d'autore ben presente, e in bella evidenza in una scena chiave) del primo Giorno del Ringraziamento, con il candore solidale dei piccoli, la loro sghemba cantilena mentre, tutti insieme, coloni e nativi, dividono l'improvvisato pasto. È l'acme emotivo di un percorso che il film espone senza fretta, ribadendo più volte i concetti, specie con i vigorosi monologhi di Lancaster a punteggiare il racconto: lo sguardo sul "diverso", a quel punto, è talmente prossimo e complice da annullare ogni distanza e resistenza, ogni

pietismo e sussiegosa condiscendenza. Come si spiega, allora, la sostanziale ricusazione del montaggio finale da parte di Cassavetes, non soddisfatto del risultato e della *longa manus* di Stanley Kramer? Proprio perché due grandi uomini di cinema (Kramer lo è stato, senza dubbio alcuno, basta scorrere la sua longeva carriera) con approcci così differenti non potevano che arrivare al conflitto. Il film, a tratti, è didascalico e troppo costruito, la progressione nella parte centrale perde forza, per larghi tratti Garland sembra davvero calata sul set senza troppa consapevolezza, con primi piani dedicati che rappresentano un vero e proprio film nel film. Ma, da questo conflitto, l'opera ne guadagna. C'è Cassavetes, nelle pagine di scabro realismo all'interno delle aule, nella scelta del cast di contorno (fin troppo semplice citare Gena Rowlands, che interpreta la madre di Reuben), nella teatralità di alcuni passaggi, nella mobilità della macchina da presa. C'è anche Kramer, però, nella rappresentazione plastica del cinema a venire: due star calate nel contemporaneo, Lancaster già abituato, Garland che perde man mano la sua aura, i fari dedicati, per rimboccarsi le maniche ed arrivare lì dove il suo partner era già dall'inizio, fuori da una macchina, per convincere qualcuno a uscirne. In un passaggio, si dice di Hansen/Garland: "In passato ha cantato in un cabaret, a Brooklyn". Quello che farà sua figlia Liza Minnelli, a dieci anni di distanza, tra Fosse e Scorsese. Fato cinematografico, ineluttabile e ineludibile.

Donato D'Elia

Quarto film di Cassavetes, *Volti* è concepito come un ritorno alla concezione di *Ombre*, ma in un contesto upper class, tra cinismo e incomunicabilità.

Richard e Maria sono una coppia ormai finita. Lui le dice che vuole divorziare e passa la serata con uomini d'affari e prostitute. Lei invece si vede con le amiche in un bar e conosce un playboy.

«Cassavetes non rappresenta la mia migliore esperienza con un attore, se devo essere onesto. Il suo film, *Volti*, è uscito nello stesso anno di *Rosemary's Baby*. A lui piaceva improvvisare, a me no. Non si sentiva a suo agio nel ruolo. [...] È stato un supplizio. Non voleva nemmeno che le sarte lo vestissero: preferiva restare con le sneaker ai piedi. Gli toglievi le sneaker e cominciavano i problemi di recitazione». La collaborazione tra Polanski e Cassavetes è passata alla storia come una delle più travagliate per un regista che vuole il controllo assoluto, bocciando ogni proposta dell'attore. Una testimonianza che in negativo segna la filosofia del cineasta di origine greca, il suo "anti-cinema", il suo rifiuto del cinema classico di regia. Con *Volti* (Faces) si torna a un'operazione come quella di *Ombre*, costruito con l'improvvisazione degli attori partendo da un esile canovaccio che, come quello del primo film, riguarda un momento post-coitale: cosa succede dopo la passione erotica di due personaggi e cosa li ha portati a finire a letto. E in questo caso c'è la scoperta dell'amante da parte del marito, che lo mette in fuga e si vede così avvantaggiato nei progetti di divorzio.

L'America degli anni '60 di Cassavetes non è più quella del fermento artistico newyorkese di dieci anni prima, è l'America

Volti (Faces)
USA, 1968
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes
fotografia: Al Ruban, Maurice McEndree
musica: John Akerman
montaggio: Maurice McEndree, Al Ruban
interpreti: John Marley (Richard Frost), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Frost), Fred Draper (Freddie), Seymour Cassel (Chet), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence), Joanne Moore Jordan (Louise Draper), Darlene Conley (Billy Mae), Gene Darfler (Joe Jackson)
produttore: Maurice McEndree
produzione: Maurice McEndree Production
distribuzione: Walter Reade Inc., Faces International Films
durata: 220' (prima versione), 129' (seconda versione)

volti



di una upper class ipocrita e patriarcale, dominata dall'incomunicabilità, una società decadente – come sottolineato da uno dei titoli pensati per il film, *The Dinosaurs* – posto che questo è il nostro giudizio. Cassavetes non giudica mai i suoi personaggi, con i quali empatizza: esprimono aspetti della sua personalità, come di quelle degli attori, buona parte non professionisti o alle prime armi, presi dall'entourage del regista che lavorava come in un home-movie tra amici. Al set partecipò anche un giovane Steven Spielberg come assistente che porta caffè e sigarette ai membri della ristrettissima crew. L'America di *Volti* è quella che vive un uomo di mezza età, ormai trasferitosi a Hollywood dove lavora nello star system, come pure la moglie Gena Rowlands. E *Volti* comincia proprio con il cinema, con il protagonista che in una saletta di proiezione mostra il film a persone della produzione che ragionano solo in termini di incassi. Un incipit che mostra la sfiducia di Cassavetes per il sistema e sancisce il suo immedesimarsi in Richard, dandogli l'incarico di regista. Segue il fascio primario della proiezione e i titoli di testa di *Volti*. Il cinema torna nelle tante citazioni, tutte nel senso di una presa di distanza di un cinema altro. Da *La dolce vita*, menzionato nella saletta, a Bergman che Richard evita per non deprimersi, al ritratto di Edgar G. Robinson in una delle pareti riccamente decorate.

In una fase della scrittura, Cassavetes aveva concepito *Volti* per il teatro. E questo retaggio è palese nella struttura da Kammerenspiel, dove la musica è solo diegetica, in un'atmosfera chiusa in due interni e in locali da ballo, con la divisione in due atti, il primo a predominanza maschile, con la donna come ricettacolo sessuale, il secondo in ruoli opposti. Una drammaturgia piatta alla Čechov. Se l'autore russo rappresentava gente tutta intenta a «mangiare, bere, amare, camminare, a portare la propria giacca», i personaggi di Cassavetes, i dinosauri, passano il tempo a fumare, bere, raccontare barzellette o filastrocche, a disquisire

dell'elezione di Nixon o del terremoto in Perù, esibirsi in canzoncine in un generale clima di noia e di incomunicabilità. Una drammaturgia dove distillare i momenti di tensione.

Girato in 16mm, in bianco e nero sporco, con piani sequenza anche molto lunghi, *Volti* dimostra l'insofferenza dell'autore per la fotografia, per la composizione dell'immagine che veda i corpi degli attori in posizioni prestabilite. La mdp deve seguire gli attori, liberi, e non viceversa. Cassavetes usava due operatori, uno per le scene principali e il secondo per i dettagli o altro. Magistrale in tal senso la staffetta tra l'occhio che segue Richard mentre torna a casa ed entra in camera da letto e il punto di vista, sul tetto, che coglie la fuga dell'amante seminudo fin nel suo allontanarsi in campo lungo. E in questo realismo Cassavetes riesce a concepire situazioni oniriche o realtà alternative, nella scena in cui il montaggio alterna un Richard che gioca da solo a biliardo e un Richard a letto con la moglie. Sappiamo, dal contesto del film, che la seconda non può essere vera.

Ancora una volta il cinema di Cassavetes è instabile, liquido, sformato. E il film passa attraverso vari montaggi, per approdare da una versione di tre ore a quella definitiva di 130'. Ma Cassavetes ne aveva anche concepita una da otto ore. I tempi forse erano prematuri per operazioni alla Lav Diaz, ma lo spontaneismo estremo dell'autore indipendente americano non è così lontano dalla concezione di abbracciare il tempo propria dell'autore filippino.

Giampiero Raganelli



mariti

Privo di ogni freno inibitorio e pervicacemente incentrato su una totale perdita di controllo, *Mariti* di John Cassavetes resta uno dei più alti saggi di recitazione e improvvisazione cinematografica, impossibile da imitare.

Archie, Gus e Harry vanno al funerale del loro amico Stuart. Dopodiché sentono il bisogno di ubriacarsi. Da lì in poi, per qualche giorno, i tre amici perdono totalmente il controllo sulle loro vite fino a ritrovarsi a Londra. Poi però arriva il momento di tornare dalle loro donne e dai loro figli.

Un film come *Mariti* di John Cassavetes mantiene intatta a distanza di tanti anni – venne girato nel 1969 e distribuito nel '70 – la brutale potenza del buddy movie definitivo, insuperabile, segnalandosi al contempo come uno dei più alti saggi sulla recitazione (e sulla improvvisazione) cinematografica che siano mai stati realizzati.

Certo, praticamente di ogni film di Cassavetes si potrebbe dire che è, al di là di ciò che racconta, un film sulla recitazione; basti pensare a *La sera della prima*, dove la questione viene tematizzata ed esplicitata. Eppure qui, in *Mariti*, si raggiungono delle vette impressionanti, forse perché il tutto è accompagnato dalla totale perdita di controllo di tutti e tre i protagonisti in scena: lo stesso Cassavetes (Gus), Peter Falk (Archie) e Harry (Ben Gazzara); e l'uno trasporta l'altro – e viceversa, scambiandosi di tanto in tanto i ruoli di diavoli tentatori – verso il trascinarsi all'uscita-da-sé e dalla maschera che rappresentano sia diegeticamente nel film, sia al di fuori di esso, come attori.

E tutto è basato sull'estenuata ripetizione, sulla disperata

Mariti (Husbands)

USA, 1970

regia: John Cassavetes

sceneggiatura: John

Cassavetes

fotografia: Victor

Kemper

montaggio: Tom

Cornwall, Jack Woods,

Peter Tanner

interpreti: Ben Gazzara

(Harry), Peter Falk

(Archie Black), John

Cassavetes (Gus

Demetri), Jenny Runacre

(Mary Tynan), Jenny

Lee Wright (Pearl

Billingham), Noelle

Kao (Julie), John Kuller

(Red), Meta Shaw

(Annie), Leòla Harlow

(Leòla), Delores Delmar

(la contessa)

produttore: Al Ruban

produzione: Faces Music

distribuzione:

Columbia Pictures

durata: 154' (prima

versione), 142' (versione

definitiva)

coazione a ripetere, a partire dalla canzone che una anziana signora canta in un bar all'inizio e viene costretta a ripeterla allo sfinimento ora da Gus, ora da Harry, ora da Archie, che arriva perfino a spogliarsi pur di far capire alla donna che non può e non deve cantare in maniera manierata, ma con sentimento, lasciando trasparire dell'umanità, del dolore, della verità. Ecco: il raggiungimento della verità performativa ottenuto tramite la sofferenza e l'esaurimento delle forze mentali e fisiche, tramite la perdita totale del sé, fino a diventare qualcun altro, oppure fino a diventare veramente se stessi. Su questo si gioca *Mariti*, e su questo volontario gioco al massacro di tre attori/personaggi/uomini sadomasochistici che fanno esplodere qualsiasi situazione in cui si gettano a capofitto, senza paracadute, senza freni inibitori.

In quei pochi giorni in cui i tre si ritrovano a elaborare il lutto della morte di un quarto di loro, Archie, Gus e Harry scompigliano l'esistente, si abbandonano a un carnascialesco rovesciamento del mondo e delle rispettive identità, ben sapendo però che alla fine dovranno – forse – tornare a casa dalle loro famiglie. E in questi giorni si amano e si odiano senza speranza, come amano e odiano visceralmente la vita, come litigano e si riappacificano senza motivi apparenti, come si divertono e si annoiano e come ogni volta rinascono e si suicidano, allo stesso modo di quel che combinano nei bagni del bar di cui sopra in cui ruttano, scorreggiano, vomitano, urlano e si abbracciano senza soluzione di continuità, attraverso un ostinato ribaltamento e slittamento di toni, dal demenziale alla cupa tragedia, dal grottesco al leggero, fino al melodramma e al comico più istintivo.

E che la verità sia sempre il frutto di una faticosissima ricostruzione *Mariti* lo mostra in ogni suo momento, in ogni suo delirio e in ogni sua scelta stilistica, a partire dai calibratissimi e disordinati fuori fuoco sui dettagli dei volti, passando per quella meravigliosa camminata sfocata in teleobiettivo dei tre per le strade di New York, o passando ancora per degli

indimenticabili primi piani che arrivano improvvisamente a spezzare il cuore (il volto sotto la pioggia della giovane cinese, di cui a un tratto sembra innamorarsi Archie), fino ad arrivare a certi strabilianti piani-sequenza. Strabilianti anche perché "nascosti", celati dalla fisicità degli attori in scena che chiamano al movimento della macchina da presa, che guidano letteralmente la macchina e non viceversa, e che testimoniano – con perfetta coerenza – come il cinema di Cassavetes sia forse il cinema più umanista di sempre, perché mette sempre l'uomo prima della macchina. Ebbene, dei tanti piani-sequenza di *Mariti* ce n'è forse uno che appare il più illuminante, quello nella piccola stanza d'albergo dove si muovono i tre protagonisti insieme alle tre donne che hanno acconsentito ad accompagnarli; qui la mdp è bassa, quasi ad altezza letto, e i sei governano con i loro spostamenti un continuo e ipnotico recadrage, sbalordendo a ogni momento per il gioco di armonie e disarmonie delle parti dell'inquadratura – tra chi è sdraiato e chi è in piedi, tra chi si alza e chi si siede – che conquistano di volta in volta la nostra attenzione.

Tra tutti i "cinemi" scomparsi nel corso dei decenni e dei lustri, forse quello che di tanto in tanto si ha la tentazione di rimpiangere più di tutti è proprio il cinema di Cassavetes, perché servirebbe – e, nel rivedere i suoi film, ce ne rendiamo disperatamente conto – a ricordarci che abbiamo ancora tanto bisogno di sentirci umani, con le nostre debolezze, le nostre schizofrenie, i nostri attacchi di violenza e di irrazionalità, le nostre inesauribili ambiguità.

Alessandro Anibaldi

Ennesimo esempio di "filmare la vita" nel cinema di John Cassavetes, *Minnie e Moskowitz* si distingue per la sua capacità di muoversi con la consueta libertà nel recinto – da molti considerato troppo stretto – della commedia sentimentale.

Seymour Moskowitz è un posteggiatore di automobili che si è trasferito a Los Angeles da New York. Nella città californiana incontra Minnie Moore, impiegata in un museo: nonostante le notevoli diversità, e i non pochi motivi di attrito, i due finiscono per innamorarsi.

La prima inquadratura di *Minnie e Moskowitz*, subito dopo il logo di Universal (che distribuì il film, prodotto invece in modo indipendente dal fedele Al Ruban) è una soggettiva all'interno di un'automobile che risale il percorso da un parcheggio sotterraneo verso la luce del sole. La guida Seymour Moskowitz, ma ovviamente non gli appartiene: eccolo infatti diventare parte integrante della scena mentre saltella fuori dall'abitacolo, aggiusta il parabrezza e restituisce la vettura ai suoi legittimi proprietari, una coppia della buona borghesia newyorchese. Anche l'automobile che corre ad accendere, una bella decappottabile, non è sua. Seymour Moskowitz è un posteggiatore, non un possessore. La sua classe sociale non gli consente la proprietà, prerogativa di chi detiene il potere. I primi venti minuti di *Minnie e Moskowitz*, prima che l'uomo decida di prendere armi e bagagli e trasferirsi sulla west coast, a Los Angeles, sono un'unica lunga corsa a perdifiato dietro e con Moskowitz. Cassavetes lo segue al cinema, dove fuma una sigaretta mentre guarda estasiato *Il mistero del falco* di John Huston, quindi

**Minnie and Moskowitz
USA, 1971**

regia: John Cassavetes

**sceneggiatura: John
Cassavetes**

**fotografia: Arthur J.
Ornitz, Alric Edens,**

Michael Margulies

musica: Bob Harwood

**montaggio: Fred
Knutson**

interpreti: Gena

Rowlands (Minnie

Moore), Seymour Cassel

(Seymour Moskowitz),

Elizabeth Deering (la

ragazza), Elsie Ames

(Florence), Lady

Rowlands (Georgia

Moore), Holly Near

(l'irlandese), John

Cassavetes (Jim), Judith

Roberts (la moglie di

Jim), Jack Danskin (Dick

Henderson), Eleanor Zee

(Mrs. Grass)

produttore: Al Ruban

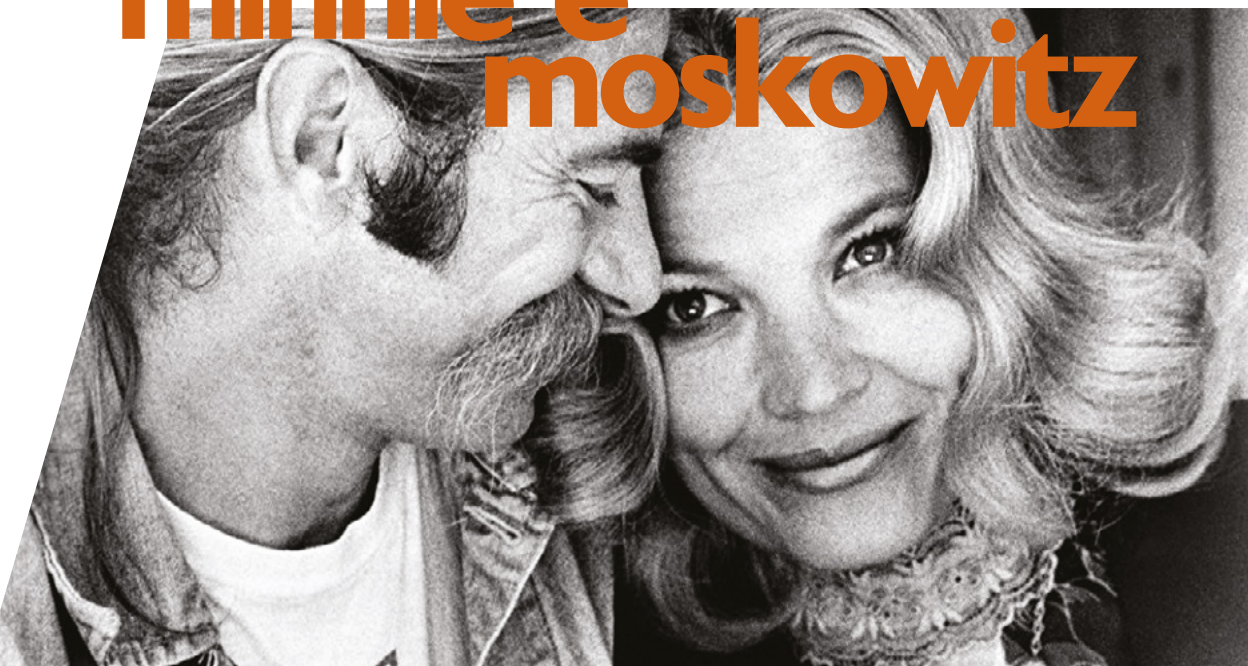
produzione: Universal

distribuzione: Universal

Pictures

durata: 114'

minnie e moskowitz



in un diner dove viene abbordato da un mitomane ciarliero che lo assilla con la moglie morta e il suo lavoro sui grattacieli cittadini da dove può sputare addosso alla gente senza che nessuno abbia da ridire, e infine in un pub dove cerca di corteggiare una donna irlandese ma viene cacciato in malo modo e picchiato nella notte. Moskowitz, fin dalle primissime inquadrature, è irrequieto, irrefrenabile. Non che il mondo sia meno stressato, come testimonia la madre seduta accanto a lui in aereo che forza nervosamente la figlioletta a mangiare. In California la vita scorre uguale a com'era dall'altra parte dell'America, tra un film di Bogart e l'altro, se non fosse che qui a recarsi in sala è Minnie Moore, impiegata in un museo e invischiata in una storia con un uomo sposato – che la picchia quando la vede tornare a casa ubriaca, dopo che ha passato la serata post-cinema con una sua amica. Forse per intercessione divin-cinefila di Bogey, il primo incontro tra Minnie e Seymour avviene con tanto di scazzottata che impegna l'uomo con un buzzurro – come tutti logorroico e incapace di tenere a freno la lingua – con cui Minnie era andata a pranzo.

Cassavetes compie una scelta a dir poco dirompente per una commedia sentimentale, facendo scontrare i due protagonisti solo dopo una cinquantina di minuti, quasi che il loro innamoramento non fosse in realtà il centro nevralgico del film, ma solo uno dei tanti possibili incidenti di percorso della vita. Da lì in poi, dopo l'ardimentosa fuga sul camioncino di Moskowitz, il film si svilupperà invece solo su loro due come (im)possibile coppia; questa bizzarra struttura tripartita – dapprima l'introduzione di Moskowitz, quindi quella di Minnie, e solo nel "terzo tempo" la dialettica tra i due – non fa che accentuare l'impressione di un film in grado di svilupparsi come la vita stessa, quasi che la drammaturgia non esistesse se non nella rappresentazione naturale, quasi osmotica, del vero, qualsiasi sia il valore effettivo attribuibile a un simile aggettivo.

Senza fuoriuscire un momento dalla poetica, e dalla politica autoriale che lo contraddistingue, Cassavetes prende spunto dalla propria vita quotidiana, pone di fronte alla macchina da presa i suoi amici, sua moglie, perfino madre e cognata (nei rispettivi ruoli, *ça va sans dire*, delle genitrici di Seymour e Minnie); la casa della donna è quella in cui Gena Rowlands vive con Cassavetes, per di più. Questo sovrapporre vita e cinema non è un artificio intellettuale, ma l'unico modo efficace per sovrascrivere i dogmi dell'industria, in un percorso di decentramento dello sguardo che è sempre percepibile. La macchina da presa è indomita almeno quanto i suoi personaggi, si agita attorno a loro, zooma, si getta nell'agone quasi fosse lei stessa a dover sferrare un pugno o incassarlo. Sempre muovendosi fuori dal canone – senza però denigralo, come dimostrano i continui riferimenti all'età dell'oro di Hollywood –, *Minnie e Moskowitz* crea uno stilema espressivo e narrativo che diventerà di prammatica negli anni a venire, anticipando di un lustro le nevrosi di coppia di Woody Allen, qui però proposte in una chiave proletaria che l'altro grande cineasta newyorchese non approfondirà mai particolarmente. Ma è tutta la commedia drammatica sentimentale dei decenni successivi a vedere in Cassavetes un punto di riferimento, a partire da *Tootsie* di Sydney Pollack fino ad arrivare a *Stregata dalla luna* di Norman Jewison e *Harry ti presento Sally* di Rob Reiner.

Raffaele Meale



una moglie

Chiusura dell'ideale tetralogia di Cassavetes sulla solitudine nella coppia e miracolosa performance di una Gena Rowlands alienata e sospesa sul baratro fra frustrazione e follia, *Una moglie* rappresenta forse il punto più alto nell'evoluzione del "saggio collettivo di recitazione e di regia".

Mabel adora il marito Nick, operaio edile. Ma il troppo lavoro di Nick lo riporta spesso a casa stanco e intrattabile, mentre la solitudine patita da Mabel la avvicina alla bottiglia. Gli strani comportamenti che lei inizia a mostrare preoccupano il marito che, convinto che sia diventata una minaccia per se stessa e per gli altri, la fa ricoverare.

È tutto sommato semplice, oggi che *Una moglie* è da quasi mezzo secolo l'opera settima universalmente considerata fra le vette del cinema di John Cassavetes, soffermarsi sull'estremo realismo *more-than-life* dei personaggi e della messa in scena, ragionare sulla straordinarietà emotiva delle performance ottenute con il metodo "collettivo" di lavoro, oppure notare come qualche leggero errore di fuoco e il microfono che una volta entra in campo anziché infastidire contribuiscano ad aggiungere veridicità *diretta* e *istantanea* alla narrazione. È tutto sommato semplice, oggi, analizzare la profondità di ogni sfumatura d'umore e le dinamiche delle interazioni familiari, matrimoniali, sessuali e sociali che Cassavetes distrugge e costantemente ricostruisce nel progressivo sgretolarsi di un mondo, oppure tentare di studiare (e sin troppo replicare) il continuo sovrapporsi di linguaggi fra la finzione e il documentario, fra la realtà e l'astrazione dissociata, fra la struttura e l'improvvisazione controllata, fra il

Una moglie
(*A Woman Under the Influence*)
USA, 1974
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes
fotografia: Mitch Breit, Al Ruban
musica: Bo Harwood
montaggio: David Armstrong, Sheila Viseltear, Beth Bergeron
interpreti: Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Peter Falk (Nick Longhetti), Fred Draper (George Mortensen), Lady Rowlands (Martha Cassavetes), Katherine Cassavetes (Mamma Longhetti), Matthew Labordeaux (Angelo Longhetti), Matthew Cassel (Tony Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti), O.G. Dunn (Garson Cross), Mario Gallo (Haroki Jensen)
produttore: Sam Shaw
produzione: Faces International Films
distribuzione: Faces International Films
durata: 155'

grido e il silenzio, fra l'intimità stratificata dell'essere e la pressione sociale del dover apparire. Nettamente meno semplice fu, per qualche tempo dopo la realizzazione, riuscire a vedere il film. Ma non per la sua totale indipendenza produttiva: le vere difficoltà (ma anche la vera gloria) di *Una moglie* iniziarono dopo, quando il film (realizzato con 500mila dollari personali di Peter Falk e l'ipoteca su casa Cassavetes-Rowlands) era già stato autoprodotta e terminato, con i ripetuti rifiuti di ogni distribuzione a farlo circolare. A Cassavetes non restò che mettersi a telefonare agli esercenti accordandosi per ogni singola sala, portando per la prima volta un film indipendente in tour senza l'aiuto di distributori. Solo qualche mese dopo, anche grazie all'appassionato endorsement televisivo al Mike Douglas Show dell'attore Richard Dreyfuss che il film lo aveva visto e amato da semplice spettatore, la storia di *Una moglie* sarebbe radicalmente cambiata fino alla notorietà, alla doppia candidatura all'Oscar per attrice e regia, alla storia del cinema.

Nasce dal naturale imbarazzo di Peter Falk, *Una moglie*. Nasce dai silenzi, dalle atmosfere pesanti, dal nervosismo crescente, dall'insostenibilità del tempo morto. E ovviamente nasce da Gena Rowlands. Da quella moglie, appunto, collaboratrice e attrice feticcio, sulla quale e con la quale costruire ogni gesto e ogni sguardo della folleggiante quanto amorevole Mabel, sulla quale e con la quale plasmare ogni emozione, ogni silenzio, ogni cambio di registro, ogni dissociazione bipolare e (forse) pazzia. «She's not crazy, she's unusual», dirà del suo personaggio alienato e costantemente sospeso sul baratro il marito Nick (Peter Falk), forse sottovalutando gli effetti della sua frustrazione e della sua solitudine, forse minimizzando le sue sempre più palesi stranezze, o forse con la ragione di chi è l'unico in grado di capirla con uno sguardo. Il loro rapporto è fatto di un'intesa apparentemente assoluta, tenero e poi sempre più (o meno) problematico con i figli, eppure silenziosamente conflit-

tuale negli impegni di lui e nel bisogno di attenzioni di lei, capace di bere e di tradire, di sentirsi in colpa e di essere tanto solare e disponibile da diventare inopportuna con i colleghi di lui, di far alzare la voce e di ritrovarsi in strada come una matta senza orologio. Di coinvolgere i figli in giochi potenzialmente pericolosi, di tentare di esorcizzare il medico che la vuole curare, di prendere due schiaffi di disperazione da Nick come unici reali snodi di trama nel far precipitare e poi rientrare la situazione, e infine di sentirsi di nuovo messa all'angolo, anche dopo i sei mesi di ricovero ed elettroshock, dalla necessità di mostrarsi "guarita" e "normale" quando forse, al di là dell'esplosione dei nervi, di "anormale" non c'era mai stato nulla. Senza reali colpe, ma a volte immatura e incapace (come del resto si dimostrerà anche Nick) di calcolare le conseguenze delle proprie azioni perché mossa da troppo amore. Fino alla sostanziale resurrezione, per molti versi dreyeriana, di chi ritrova all'improvviso se stessa, la serenità, la famiglia, il corpo, la parola (o forse la Parola, ancora una volta quella di *Ordet*). Con i figli da mettere amorevolmente a letto, prima di rassettare la casa e tornare alla felicità (?) coniugale. Realtà o finzione? Di sicuro umanità, emozione, un miracoloso squarcio di esistenza fra i più preziosi e profondi mai pensati, filmati, scritti, improvvisati, recitati, resi verità. Messi in scena e/o vissuti, che poi è per molti versi la stessa cosa.

Marco Romagna

Gangster movie sui generis, *L'assassinio di un allibratore cinese* è una performance visiva disarticolata, nella quale Cassavetes cerca la verità di una prova attoriale, quella di Gazzara, che priva lo spettatore di ogni appiglio logico, di ogni giudizio morale sul suo personaggio.

Proprietario di uno strip club, Cosmo Vittelli deve affrontare un gruppo di gangster per via della sua dipendenza dal gioco d'azzardo.

“Con i personaggi di John Cassavetes l'emozione è sempre in prima linea, è al tempo stesso la loro croce e la loro salvezza”. È così che Martin Scorsese presenta il regista greco-americano, ma nato come lui a New York, in *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995-1998). L'emozione prima di tutto, dunque, ma anche il lavoro dell'attore e dell'autore per raggiungerla, sono al centro del cinema di Cassavetes, sempre intento a scrutare volti e corpi dei suoi interpreti in cerca di quel momento di estasi recitativa in cui si compie l'adesione al personaggio, fino alla perdita di sé. Ed è proprio questo il percorso intrapreso dal Cosmo Vittelli di *L'assassinio di un allibratore cinese* (The Killing of a Chinese Bookie, 1976), un gangster movie sui generis che è anche una acuta riflessione sulla messinscena e sul sacrificio che richiede.

Del film, nato proprio da una conversazione tra Cassavetes e Scorsese, esistono tre differenti versioni. Quella lunga, (135'), presentata al Palazzo delle Esposizioni e oggetto di questo scritto, uscì in sala nel 1976, ma fu subito ritirata per scarso gradimento di

L'assassinio di un allibratore cinese (The Killing of a Chinese Bookie)

USA, 1976-1978

regia: John Cassavetes

sceneggiatura: John Cassavetes

fotografia: Mitch Breit,

Fred Elmes, Mike Ferris,

Al Ruban

musica: Bo Harwood

montaggio: Tom

Cornwell

interpreti: Ben Gazzara

(Cosmo Vittelli),

Timothy Carey (Flo),

Seymour Cassel

(Mort Weil), Robert

Phillips (Phil), Morgan

Woodward (John), Al

Ruban (Marty Reitz),

Azizi Johari (Rachel),

Virginia Carrington

(Betty), Meade Roberts

(Mr. Sophistication),

Alice Fredlund (Sherry)

produttore: Al Ruban

produzione: Faces

Distributing Corporation

distribuzione: Faces

Distributing Corporation

durata: 135' (prima

versione), 108' (seconda

versione)

l'assassinio di un allibratore cinese



pubblico e critica. Nel 1978, Cassavetes firmò un nuovo montaggio, più breve (108'), con un incipit differente, l'editing diverso di alcune scene e qualche aggiunta, come il fatto che Cosmo (Ben Gazzara) fosse un reduce della guerra di Corea. Infine, c'è la versione italiana, ulteriormente scorciata (85') dalla distribuzione nostrana e con un doppiaggio che aggiunge, tramite voice off posticce, pruriginosi dettagli su sesso e droga.

Può sembrare paradossale per un regista che ha fatto della libertà la sua personale "croce", ma come sottolinea La Polla in *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood* è proprio in *L'assassinio di un allibratore cinese*, dove l'autore si confronta con un genere codificato come il gangster movie, che emerge al meglio la sua poetica umanista, il suo studio sul personaggio/persona e sulla recitazione. Sanamente affetto da una sintassi sincopata, che nega ogni climax drammatico o di azione vera e propria (si veda la sparatoria nel garage verso l'epilogo), *L'assassinio di un allibratore cinese* è un film pieno di "sgrammaticature", tra le quali si annoverano l'assenza di controcampi (il dialogo iniziale con lo strozzino al bar), improvvise ellissi, abbacinanti controluce e lensflare, long shot in interni ed esterni, spesso in teleobiettivo, dove il fuoco si perde nella perpetua ricerca del personaggio, del suo volto, delle sue mani. Perché quello che conta è la verità della prova attoriale di Gazzara.

Eppure, in questa regia disarticolata, e a differenza di altre sue opere, Cassavetes fa emergere qui almeno due temi portanti, che rendono il film più coeso narrativamente e meno squisitamente performativo: ovvero il discorso sul denaro e quello dedicato proprio alla performance. Il primo serpeggia fin dal principio, in quella rovinosa serata alla bisca, quando si scopre cosa distingue Cosmo dai gangster: la sua disinvoltura verso il denaro, corroborata dall'affermazione che si tratti solo di "pezzi di carta". Questa argomentazione è poi amplificata

da uno dei malavitosi che, parafrasando Marx, denuncia quale sia il vero oppio dei popoli: i soldi. Cosmo è diverso, non lavora per arricchirsi, lui ogni singolo dollaro lo reinveste nel suo locale, a beneficio del suo gruppo di lavoro e dei suoi spettatori. Risiede proprio in questa la forza del personaggio e il senso ultimo del suo martirio, nella totale dedizione, anzi, devozione al proprio lavoro di metteur en scène. E in questo non è difficile riconoscere come Cassavetes miri a disvelare anche un discorso autobiografico. In tal senso, *L'assassinio di un allibratore cinese* propone una lettura multistrato: a un livello diegetico Cosmo Vittelli è un imprenditore e regista il cui unico scopo è la buona riuscita del suo lavoro e di quello del suo staff, stessa pratica in cui, a livello extradiegetico, ha sempre eccelso Cassavetes. Pertanto la scena in cui i malavitosi ordinano a Cosmo di uccidere l'allibratore, con dovizia di indicazioni (attoriali) atte a guidare la messinscena del crimine, assume anch'essa un significato metaforico. Al "ruolo" che Cosmo si è scelto se ne va a sovrapporre un altro, indesiderato, governato dal capitalismo "oppiaceo" dei gangster, che incarnano, come lo stesso Cassavetes dichiarò, proprio quei produttori hollywoodiani dai quali, dopo le infelici esperienze di *Blues di mezzanotte* e *Gli esclusi*, è caparbiamente fuggito.

E allora, il monologo finale di Cosmo/Gazzara diventa un monito per attori e autori di ieri e di oggi: essere a proprio agio in un ruolo, questo è tutto. È da questa fondamentale onestà che nasce l'emozione nei film di Cassavetes, il cui lascito risiede in una libertà creativa che lascia arrivare dritto in faccia allo spettatore l'amore per il proprio lavoro.

Daria Pomponio



la sera della prima

Centro nevralgico della filmografia cassavetesiana, *La sera della prima* si conferma quale assurdo e geniale paradossoso, essendo allo stesso tempo il film più teorico e il più anti-teorico del cineasta di origine greca.

In difficoltà con il ruolo che interpreta a teatro, l'attrice Myrtle Gordon vive un momento di profonda crisi esistenziale.

Di primo acchito si potrebbe semplicemente definire *La sera della prima*, diretto da John Cassavetes nel '77, come il film più teorico del cineasta. D'altronde in scena vi è sua moglie Gena Rowlands nei panni di un'attrice alle prese con la quasi-impossibilità fisica e mentale, se non addirittura morale, di interpretare il ruolo di una donna che sta invecchiando. Dunque, la recitazione è il centro del film e la maniera disperata e tenerissima in cui questa donna si mette alla prova, rifiutando ogni meccanismo prestabilito che le impongono il regista, la drammaturga e gli altri attori sul palco, è la dimostrazione di come Cassavetes intendesse il mestiere dell'attore, non solo per chi recitava per lui, ma anche per lui stesso, visto che - come è noto - scelse di fare il regista proprio perché non sopportava le modalità superficiali e "tecniche" che normalmente adottano i registi nel lavorare con gli attori. Così, *La sera della prima* ci dice che per un attore (e, dunque, per un artista) non esistono mai regole che si possono seguire, anzi non devono e non possono esistere, altrimenti - dal punto di vista emotivo/performativo/etico - si muore. Non può esistere la cosiddetta professionalità che "porta a casa la scena": quando un attore si trova davanti al pubblico *deve* essere nudo, senza i maschera-

La sera della prima
(Opening Night)
USA, 1977
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes
fotografia: Al Ruban
musica: Bo Harwood, Booker T. Jones
montaggio: Tom Cornwell
interpreti: Gena Rowlands (Myrtle Gordon), John Cassavetes (Maurice Aarons), Ben Gazzara (Manny Victor), Joan Blondell (Sarah Goode), Paul Stewart (David Samuels), Zohra Lambert (Dorothy Victor), Laura Johnson (Nancy Stein), John Tuell (Gus Simmons), Ray Powers (Jimmy), Fred Draper (Leo)
produttore: Al Ruban
produzione: Faces Distributing Corporation
distribuzione: Faces Distributing Corporation
durata: 144'

menti di un qualsivoglia metodo (ed è altrettanto proverbiale il fastidio che Cassavetes provava verso le "leggi" di immedesimazione dell'Actors Studio). Dunque, l'essenza stessa della performance – elemento centrale della poetica cassavetesiana – è qui tematizzata più che altrove, come se questo fosse l'8½ del regista, in cui poter finalmente riversare le ossessioni che si muovono sottotraccia negli altri suoi film e in cui decide di svelare una volta per tutte il gioco, più o meno segreto, che è alla base del suo cinema.

Però, al contempo, Cassavetes rifugge come sempre dalle sovra-interpretazioni e dai simbolismi, e dunque al tempo stesso si può dire che *La sera della prima* sia il suo film più anti-teorico. È un film sulla vecchiaia e sull'attore che rifiuta il passare del tempo e dunque lo sfaldarsi dei suoi lineamenti? No, perché è la commedia che viene messa in scena nel film ad avere come centro tematico la vecchiaia, non il film. È un film sul fantasma della giovinezza, incarnato dalla ragazza/fan che muore all'inizio, investita sotto gli occhi della sua adorata star Myrtle/Rowlands? No, perché – nonostante la ragazza riappaia sotto forma di spettro – Cassavetes si prende gioco di queste interpretazioni nel momento in cui il problema-fantasma viene verbalizzato ed esorcizzato attraverso quelle ridicole e stralunate sedute medianiche, l'una risolta con uno scatto/stacco improvviso, l'altra con un corpo a corpo crudele in cui il fantasma viene pestato a sangue, andando contro ogni regola del genere, come è tipico in Cassavetes, si pensi a *L'assassinio di un allibratore cinese* e a *Gloria*.

La sera della prima è tutto un gioco al rimpiattino con lo spettatore allo scopo di riportarlo sempre allo stesso punto, alla *sera della prima*, a un'eterna *prima volta* che è la condanna e la benedizione del vero attore, di chi sa mettersi in discussione, non per apparire banalmente più vero al pubblico, quanto perché ogni volta, di fronte all'enigma del gesto artistico, è necessario disarticolare la propria

esistenza, le certezze e i dettami acquisiti nel corso della propria carriera. Inutili sono le drastiche e severe indicazioni del regista (interpretato da Ben Gazzara che rielabora in versione ottusa il ruolo del metteur en scène interpretato ne *L'assassinio di un allibratore cinese*), inutili i suggerimenti e gli scetticismi della commediografa, così come vani e vacui sono i materni conforti dell'anziana assistente e le paterne attenzioni del vecchio produttore. Loro non possono trovare una soluzione, per quanto provino a scervellarsi in ogni modo per rassicurare la loro diva. Infatti, quando si va in scena, si va in scena soli. E, anche se dietro le quinte non si riesce a stare in piedi, perché si è ubriachi marci – come Myrtle/Rowlands decide di fare per esorcizzare se stessa e per auto-sabotarsi in maniera definitiva –, alla fine il palco ci chiama, ci attira con la sua forza centripeta, perché il pubblico ci reclama e vuole poterci giudicare. E allora, quando si alza il sipario, la magia si compie – perché si *deve* compiere - e Mirtle/Rowlands è miracolosamente in piedi, pronta a dare fondo a tutte le sue energie, a tutta la sua forza vitale, che fuori dalla scena non ha e non ha mai avuto, ma che davanti al pubblico avrà sempre.

Alessandro Anibaldi

Opera su commissione, *Gloria* è un film di genere in una New York dei bassifondi, che Cassavetes rende nella sua umanità, mentre il gangster film viene decostruito in chiave femminile, con le schermaglie tra i sessi tipiche del regista.

Quando la famiglia di un ragazzino portoricano, Phil, viene uccisa in una strage mafiosa, la loro vicina, Gloria, lo prende in affido, inizialmente con riluttanza. Phil è in possesso di un libro che i gangster vogliono. La coppia inizia una fuga per New York.

Gloria nasce su commissione, inizialmente come sceneggiatura che la MGM chiede a Cassavetes per sfruttare il successo di Rick Schroder, l'attore bambino de *Il campione*. Cassavetes la scrive in due settimane ma, nel frattempo, Schroder accetta un altro ruolo e la MGM abbandona il progetto. L'agente di Cassavetes sottopone la sceneggiatura alla Columbia che accetta di produrre il film con Gena Rowlands protagonista e Cassavetes regista suo malgrado.

Gloria segna il ritorno di Cassavetes all'ambientazione esclusivamente newyorkese. La sua città, protagonista del suo primo film, *Ombre*, è omaggiata iniziando il film con riprese aeree, di grande effetto spettacolare. Sembrano quelle iniziali di *Frenzy* sul Tamigi e su Londra, che segnano un altro ritorno, quello di Alfred Hitchcock alla sua *heimat*. Ma nel frattempo si è affacciato nel panorama cinematografico un altro cantore della grande mela, Woody Allen che proprio in quello stesso momento, realizza con *Manhattan* uno dei più grandi atti

Gloria - Una notte d'estate (Gloria)
USA, 1980
regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes
fotografia: Fred Schuler
musica: Bill Conti
montaggio: George C. Villaseñor
interpreti: Gena Rowlands (Gloria Swenson), John Adames (Phil Dawn), Julie Carmen (Jeri Dawn), Tony Knesich (il primo gangster), Tom Noonan (il secondo gangster), Gregory Cleghorne (il bambino nell'ascensore), Ross Charap (Ron/Vault), Buck Henry (Jack Dawn), Lupe Garnica (Margarita Vargas), Jessica Castello (Joan Dawn)
produttore: Sam Shaw
produzione: Columbia Pictures
distribuzione: Columbia Pictures
durata: 123'

gloria una notte d'estate



d'amore alla città. Cassavetes consapevolmente vuole evitare le atmosfere alienane e cerca ancora una New York meticciosa, dopo quella di *Ombre*, di persone di colore che in realtà non lo sono, quella dei sobborghi, degli immigrati portoricani. Un mondo di criminalità e degrado, vero, ma questo è lo scotto da pagare a Hollywood e in realtà Cassavetes racconta un ambiente di persone gentili e dignitose, l'impiegata di banca, la commessa che regala il pane a Gloria, il tassista di colore che fa scendere il gangster dopo che questi l'ha apostrofato in modo razzista, il passeggero con valigetta che si offre di accompagnare il bambino. Gli stessi sgherri accolgono Gloria con gentilezza burocratica all'appuntamento con il boss, chiedendole se desidera qualcosa, appuntamento dal quale non dovrebbe presumibilmente uscire viva. E lo stesso boss, Tony Tanzini, si mostra affabile, in un'apparenza, almeno, molto lontana da quella stereotipata da padrino nei film di genere. La mafia rappresenta in realtà il sistema, economico, come dice la stessa Gloria.

All'interno di un prodotto hollywoodiano di Cassavetes, sono i mafiosi a rappresentare quel coacervo umano, tipico dell'autore, dove albergano passioni e schermaglie tra i sessi. Il loro covo, il quartier generale del boss, è raffigurato in modo completamente diverso da qualsiasi altro gangster film, con i mafiosi che accorrono con addosso solo asciugamani, come colti all'improvviso mentre erano in bagno. Gloria fa parte di quell'ambiente, anche se lo veniamo a sapere solo dopo un po'. La casa della donna è riccamente arredata, piena di quadri alla parete, un tipico interno cassavetesiano, come quelli di *Volti*, a differenza della spoglia abitazione del boss. Il loro incontro è quello di due vecchi amanti, che rievocano la propria passione. Ora Gloria, da single senza figli, da quella che si è sempre limitata al ruolo di pupa, come lei stessa racconta, viene investita di un nuovo ruolo affettivo, quello con il bambino, Phil, di cui assume i ruoli di madre, e padre in un rapporto totale,

pervasivo, da coprire tutti gli spazi affettivi. Lo stesso bambino la definisce come sua fidanzata, oltre che genitrice, mentre lei dice di non aver mai avuto un tipo come lui a letto.

La trasformazione di Gloria, durante il film, è anche quella di un personaggio funzionale in un genere durante la sua decostruzione. Un genere tradizionalmente fallocentrico che viene impossessato dalla donna, partendo dalla scena in cui inaspettatamente tira fuori la pistola, da un personaggio capace di tener testa a un'intera gang di criminali, prendendosi gioco di loro. E ancora Cassavetes passa per la storia del cinema, in una figura che costruisce sul modello di Marlene Dietrich, chiamandola Gloria Swenson, nome storpiato della grande attrice del muto, come nel film stesso viene fatto notare. Citazione è anche quella, vivente, dell'attore che interpreta il boss Tony Tanzini. Basilio Franchina, sceneggiatore italiano cui si deve la prima idea per *Germania anno zero*.

Cosa c'è dell'autore Cassavetes in un'opera su commissione? Indubbiamente il film di persone vere, il lavoro di recitazione, i volti, l'umanità dei personaggi. Non solo la straordinaria Gena Rowlands, ma chiunque compaia anche solo pochi secondi possiede uno spessore umano e psicologico. Basti pensare al commesso anziano che cambia i soldi a Phil guardandolo con sospetto. E poi quel finale nel cimitero cui si arriva dopo un'ellissi, narrativamente lasciato aperto, cosa impensabile in un film commerciale dove tutto deve chiarirsi. Una scena concepita in bianco e nero, come effettivamente è nella versione distribuita in Europa, mentre nella stampa per la distribuzione americana è stata restituita a colori, su imposizione della Columbia.

Giampiero Raganelli



love streams

scia d'amore

Ultimo film "intimo" della carriera di John Cassavetes (due anni dopo arriverà lo spurio *Il grande imbroglio*) *Love Streams – Scia d'amore* è un dolente commiato alla vita, e al cinema, che affonda le sue basi nella consolidata poetica dell'autore.

Robert e Sarah sono fratello e sorella. Lui è uno scrittore erotico di successo, ma conduce un'esistenza perennemente ubriaca; lei, che soffre di improvvise crisi comportamentali, si è vista togliere l'affidamento della figlia dopo il divorzio. Sarah raggiunge Robert nella sua casa...

Soppiantato dai conclamati capolavori della carriera di John Cassavetes, un film come *Love Streams – Scia d'amore* ha finito con il tempo per essere posto in una posizione subalterna, rischiando seriamente di finire nel dimenticatoio. Questo nonostante il successo critico che gli arrise all'epoca, quando il film venne premiato alla Berlinale con l'Orso d'Oro. Paradossalmente il suo carattere di film "ultimo" all'interno della filmografia del regista potrebbe aver nociuto alla sua lettura postuma. In realtà *Love Streams* non è, *stricto sensu*, l'ultima regia di Cassavetes, visto che due anni dopo la sua uscita, nel 1986, raggiungerà le sale *Big Trouble*, tradotto in Italia con *Il grande imbroglio*, ma si tratta in quel caso di un'opera pressoché spuria, disconosciuta dallo stesso autore che si era ritrovato a mettere le mani, a produzione in corso, su un film pensato in ogni suo dettaglio da Andrew Bergman. È dunque più che

Love Streams – Scia d'amore (Love Streams)
USA, 1984

regia: John Cassavetes
sceneggiatura: John Cassavetes, Ted Allan
fotografia: Al Ruban
musica: Bo Harwood
montaggio: George C. Villaseñor

interpreti: Gena Rowlands (Sarah Lawson), John Cassavetes (Robert Harmon), Diahnne Abbott (Susan), Seymour Cassel (Jack Lawson), Margaret Abbott (Margarita), Jakob Shaw (Albie Swanson), Eddy Donno (Swanson), Joan Foley (Judge Dunbar), Al Ruban (Milton Kravitz), Tom Badal (Sam)
produttore: Yoran Globus, Menahem Golan
produzione: Cannon Films
distribuzione: Cannon Film Distributors
durata: 141'

giustificato connotare *Love Streams* come opera "definitiva", postrema resistenza della poetica cassavetesiana. L'affezionato cultore del regista vi troverà infatti all'interno molti dei suoi temi prediletti, dalla riflessione sulla caducità della vita a quella sulla solitudine umana, dallo straripante caos delle feste notturne alla consolazione alcolica, unica fonte di perdizione/sollievo per l'uomo, dalla messa in scena della crisi di coppia fino all'utilizzo mai solo esornativo del jazz. Posto di fronte a una sentenza senza appello, quella pronunciata dalla cirrosi epatica che di lì a cinque anni lo condurrà alla morte, Cassavetes scarta dalla pièce teatrale da cui aveva tratto ispirazione (opera di Ted Allan, che accettò di rielaborare il testo in fase di sceneggiatura seguendo i suggerimenti del regista) e trasforma *Love Streams* in un lungo e accorato atto finale, estremo gesto d'amore tanto verso i suoi stessi film quanto verso Gena Rowlands. Ogni singola inquadratura sembra volersi incollare a Rowlands, quasi potesse l'immateriale spazio tra macchina da presa e attrice risolversi in un abbraccio dolce, caldo, delicato.

È dopotutto un racconto di addii, *Love Streams*, fin dal suo incipit. Nel rinchiudersi di fratello e sorella in una vita-non-vita che lasci fuori dalla porta di casa tutto e tutti c'è già l'idea di strappare i vari cordoni ombelicali, veri o presunti, che hanno puntellato fino a quel momento la loro esistenza. Lo scrittore di racconti erotici Robert non rinuncia all'alcol, suo unico fedele sodale, ma ha liquidato – anche in forma economica – le donne di cui si circondava a mo' di harem, e sia lui che Sarah non hanno più la patria potestà sui rispettivi figli. Robert l'ha abbandonato a Las Vegas in una stanza d'albergo mentre andava a ubriacarsi in un bordello; Sarah, che soffre di improvvisi e imprevedibili scarti d'umore ai limiti della follia, ha fatto addirittura di peggio, investendo sua figlia e il suo ex marito con l'automobile, senza ucciderli. Per rappresentare al meglio questa addizione di schizofrenie e di sovversioni alle regole del vivere

civile (Sarah piomba in casa del fratello invadendola non solo con le sue valigie, ma anche con un vero e proprio zoo composto di capre, pony, oche, pappagalli e via discorrendo) Cassavetes sceglie un duplice registro espressivo, da un lato ragionando una volta di più sul concetto di improvvisazione, e dall'altro incardinando il film in una forma più prossima allo standard classico, così levigato da apparire quasi hollywoodiano in alcuni frangenti. Questa duplicità, da alcuni letta come una concessione al mainstream, permette in realtà a Cassavetes di sfondare in territori fino a quel momento lasciati in secondo piano all'interno della sua filmografia: nel recondito non detto della vicenda, che affonda il rapporto amoroso nel rapporto fratello-sorella (ed è brillante la scelta di essere lui stesso a interpretare il protagonista), si avverte il sentore della psicologia bergmaniana, presente anche nelle ripetute sequenze oniriche, deliquio nel quale si trova a galleggiare la psiche di Sarah. *Love Streams* diventa a suo modo il punto di contatto, quasi disperato, tra il vitalismo all'impronta dell'indipendenza newyorchese e il nuovo corso cittadino, con una classe intellettuale e artistica sempre più prossima alla scomposizione, all'autodistruzione sistemica e sistematica. Ma *Love Streams* è soprattutto un lungo ultimo sguardo di Cassavetes a Rowlands: quando alla fine Robert non riesce a vedere dalla finestra la sorella che lo abbandona, è perché una pioggia torrenziale si frappone fra i suoi occhi e la parata di taxi che la sta portando via. L'addio è impossibile, non esiste sguardo in grado di mostrare il distacco tra Cassavetes e Rowlands, né mai esisterà.

Raffaele Meale

Dalla gestazione sfortunata, *Il grande imbroglio* è una moderna screwball comedy che satireggia l'American Way of Life e si pone anche come parodia del noir classico.

Padre di tre gemelli appassionati di musica classica, l'assicuratore Leonard Hoffman è tartassato dalla moglie che vuol mandare i figli a Yale malgrado i costi da sostenere. A Leonard capita di fare un bel po' di soldi quando viene convocato dall'affascinante Blanche, che vuole un'assicurazione sulla vita del marito, il cardiopatico Steve Rickey. Firmata la polizza, i due ordiscono un piano per uccidere Steve, ma l'imbroglio si rivela poi doppio, triplo, quadruplo...

Il grande imbroglio (1985), ultimo film di John Cassavetes, è anche un gran pasticcio, uno di quei progetti sfortunati che spesso negli USA finiscono per essere firmati sotto il falso nome di Alan Smithee. Cassavetes ne assunse la regia in corso d'opera dopo l'abbandono di Andrew Bergman, anche autore della sceneggiatura nascostosi poi nei titoli di testa dietro lo pseudonimo di Warren Bogle. Per Cassavetes, già malato, *Il grande imbroglio* costituiva un'esperienza quasi inedita, alle prese con un progetto in cui non si occupava anche della scrittura. Sembra poi che in fase di postproduzione il film gli sia stato sottratto, dando luogo a un montaggio finale poco fedele alle sue volontà. Cassavetes finì dunque per disconoscere il film, e i 93 minuti del prodotto finito, passati in mezzo a una selva di mani e ingerenze, risultano abbastanza sorprendenti nella loro capacità di mantenere comunque una certa dignità di confezione.

Il grande imbroglio (Big Trouble)

USA, 1986

**regia: John Cassavetes
sceneggiatura: Andrew Bergman**

fotografia: Bill Butler

musica: Bill Conti

montaggio: Donn

Cambern, Ralph E.

Winters

interpreti: Peter

Falk (Steve Rickey),

Alan Arkin (Leonard

Hoffman), Beverly

D'Angelo (Blanche

Rickey), Charles Durning

(O'Mara), Paul Dooley

(Noozel), Robert Stack

(Winslow), Valerie

Curtin (Arlene Hoffman),

Richard Libertini (dottor

Lopez), Steve Alterman

(Peter Hoffman),

Jarry Pavlon (Michael

Hoffman)

produttore: Mike Lobell

produzione: Columbia

Pictures Corporation,

Delphi III Productions

distribuzione: Columbia

Pictures Corporation

durata: 93'

il grande imbroglio



Con ogni evidenza il film nasce anche sulla riproposizione di una coppia brillante di attori che insieme avevano già raccolto un buon successo; Peter Falk e Alan Arkin, di nuovo a fianco dopo *Una strana coppia di suoceri* (Arthur Hiller, 1979) la cui sceneggiatura era stata confezionata non casualmente sempre da Andrew Bergman. È dunque probabile che, una volta avvenuto l'abbandono di Bergman, Falk abbia spinto per coinvolgere l'amico Cassavetes. L'idea è di fatto la stessa del film di Hiller: contrapporre su un fondo di parodico cinema di genere (spy o noir) l'estrovertita eccentricità del personaggio di Falk alle frustrazioni borghesi di un uomo rigido e timoroso, incarnato da Arkin.

Il grande imbroglio si pone anche come omaggio e aggiornamento della tradizione cinematografica autoctona, in particolare delle pazzie della screwball comedy. Le armi della screwball sono qui riservate alla stessa storia del cinema, visto che per buona parte lo script di *Il grande imbroglio* gioca con due capisaldi del noir americano: *La fiamma del peccato* (Billy Wilder, 1944) e *Il postino suona sempre due volte* (Tay Garnett, 1946), dei quali la poco credibile dark lady Beverly D'Angelo assume anacronisticamente anche gli sfarzosi costumi.

La messa in burla del noir, sia pure gustosa, non appare comunque molto aggressiva, mentre risulta abbastanza efficace un più generale approccio satirico verso l'American Way of Life, con punte di acido grottesco riservate al mito del denaro, alla sicurezza nazionale e al terrore verso l'Altro, alla facile eroizzazione riservata all'uomo qualunque, soprattutto alla spietata separazione classista all'interno della piramide sociale a stelle e strisce. A poco a poco la costruzione narrativa rivela le sue maschere e le sue scatole cinesi, affidandosi a un continuo avvicinarsi di messinscene dentro ad altre messinscene, in cui la finzione più frequente è riservata alla morte, esorcizzata dall'iterato ritorno in vita del personaggio di Falk sotto vesti sempre diverse. Da metà in poi il film si dipana per svolte narrative schizoidi,

mostrando spesso anche la corda - e in ciò può darsi che la lavorazione tormentata abbia avuto un peso decisivo.

In questo bizzarro guazzabuglio parodico/satirico, resta in realtà anche qualcosa che può essere ricondotto alla figura di Cassavetes secondo una linea prettamente autoriale. Riguarda soprattutto la messinscena, che a sprazzi propone soluzioni piuttosto riconoscibili. Spesso infatti i ritmi delle sequenze si allungano e si affidano a un inessenziale chiacchiericcio in cui resta traccia anche dell'*overlapping dialogue*. Si tratta di un gioco attoriale intorno al dialogo e all'interazione in scena che piega più verso il surreale, e tuttavia l'occhio di Cassavetes emerge con forza anche in certi brevi brani di raccordo narrativo, dove lo zoom pedinante e i primissimi piani disinquadrati, catturati a volte da inusuali punti macchina, si traducono in materia di un'immediata identificazione stilistica. Resta in tal senso molto indicativa la sequenza finale, allungata a macchina fissa fin dentro ai titoli di coda. I cinque personaggi principali siedono in fila, assistono a un concerto di musica classica (il Mozart di *Eine kleine Nachtmusik*, dominante in tutto il commento musicale), si compongono in una simultaneità che è collettiva e individuale, si scambiano battute che conservano una specifica funzione narrativa ma che al contempo si disperdono anche in una modalità puramente informale e inessenziale. È una sequenza magistrale, puro Cassavetes. Testimone di se stesso anche nelle occasioni meno prevedibili.

Massimiliano Schiavoni

Catalogo a cura di

Quinlan.it e La Farfalla sul Mirino

Testi di

Quinlan.it (Alessandro Anibaldi, Donato D'Elia, Raffaele Meale, Marco Minniti, Daria Pomponio, Giampiero Raganelli, Marco Romagna, Massimiliano Schiavoni)

Grafica e impaginazione

Tereza Jerhotová

VOLTI - Il Cinema di John Cassavetes

Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema - Roma

13 febbraio > 14 marzo 2020

Un progetto a cura di

Azienda Speciale Palaexpo

Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

La Farfalla sul Mirino

Si ringraziano

UCLA Film & Television Archive, Westchester Films,

Park Circus, NBCUniversal, Fondazione Cineteca di Bologna,

Minerva Pictures, Carlo Roda

Media Partner

Quinlan.it



evento promosso da



Assessorato alla Crescita culturale

rassegna a cura di



azienda speciale
PALAEXPO

la farfalla
sul mirino

media partner

