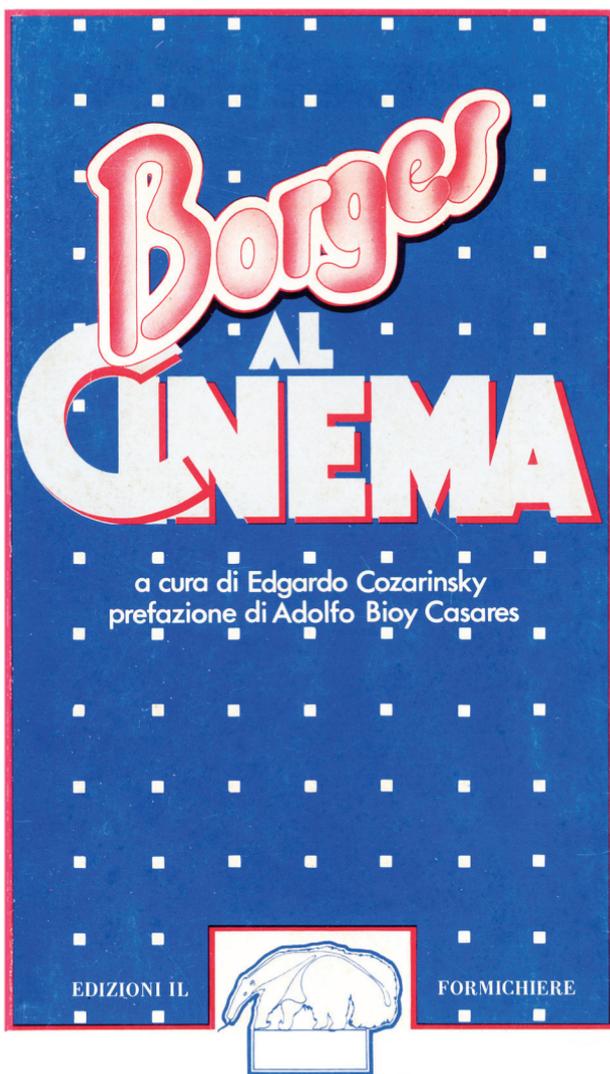


# BORGES

## AL CINEMA





*Copertina originale - Edizioni "il Formichiere"*

Titolo originale: Borges y el cine  
Traduzione di Gianni Guadalupi

**BORGES**  
**AL CINEMA**

*a cura di*  
Edgardo Cozarinsky

*Prefazione di*  
Adolfo Bioy Casares

Edizioni il Formichiere



# Sommario

- 7 Prefazione, di Adolfo Bioy Casares
- 9 Introduzione
- 11 MAGIE PARZIALI DEL RACCONTO
- 25 **BORGES** SUL CINEMA
- Film*, 27
  - Street Scene*, 31
  - The Informer*, 34
  - Due film*, 37
  - The Petrified Forest*, 39
  - Wells, preveggenete*, 41
  - Film and Theatre*, 43
  - Due film*, 47
  - La fuga*, 50
  - Green Pastures*, 52
  - The Road Back*, 54
  - Prisioneros de la Tierra*, 56
  - Un film opprimente*, 58
  - Il Dr. Jekyll e Edward Hyde, trasformati*, 60
  - Due film*, 62
  - Sul doppiaggio*, 65
- 69 Una prefazione
- 73 Due soggetti cinematografici
- Invasione*, 75
  - Gli altri*, 75
- 77 IL CINEMA SU **BORGES**
- 79 Le avventure del testo
- Una citazione per esegeti*, 81
  - Una citazione per cineasti*, 91
- 99 Versioni, perversioni
- 122 Appendice



## Prefazione

Questo libro ammirevole, così ameno e così utile, che ci propone Edgardo Cozarinsky, mi risveglia memorie dei miei primi anni di amicizia con Borges. A quei tempi parlavamo molto di libri e di film (con propensione per le trame: trame di romanzi, di racconti, di film, e anche di poesie, come quelle di Hugo o di Browning). Il cinema fu sempre per lui un'arte importante.

Mi azzardo a supporre che se a quell'epoca Borges avesse stilato un elenco delle opere che più lo commossero, vi avremmo incontrato non pochi film. Tuttavia, una volta mi disse: "Al cinema, siamo lettori di Madame Delly". Se l'asserzione comportava una reticenza, la sua passione per il cinema apparentemente la ignorava; tutt'al più, si potrebbe interpretarla come un giudizio sul cinema reale, non sul cinema possibile; ma capisco che è essenzialmente espressiva della capacità di Borges di vedere di colpo le cose in una maniera nuova, inattesa e verosimile; della sua possibilità di mutarsi, in qualsiasi momento, in una sorta di avvocato del diavolo. E qui forse potrei citare la frase che sentii dire da un ragazzo, in una libreria di boulevard Saint-Michel: "Le opinioni di Borges mi irritano due volte. La prima, quando le trovo arbitrarie. La seconda, quando le trovo giuste".

*Adolfo Bioy Casares*



## Introduzione

Nel 1935, nella prefazione alla *Historia universal de la infamia*, Borges riconosceva che i suoi primi esercizi narrativi derivavano dal cinema di von Sternberg; nel 1940, nella *Antología de la literatura fantástica*, una delle sette righe biografiche annunciava: “Scrivere invano soggetti per il cinema”.

Il rapporto di Borges col cinema è stato labirintico e inaspettato quanto quello dei suoi personaggi col tempo; e questo libro propone un inventario, necessariamente provvisorio, dei suoi numerosi, persino contraddittori aspetti. Al centro, naturalmente, si situano gli articoli che tra il 1931 e il 1944 Borges pubblicò sulla rivista “Sur” a proposito di alcuni film e di diversi aspetti del linguaggio cinematografico. Queste note sono peraltro solo il più esplicito dei riferimenti al cinema dispersi in un testo splendidamente occasionale e solo apparentemente discontinuo, per il quale Borges disdegna l'appellativo di “opera”. In questa reiterazione è possibile riconoscere non solo una serie di atteggiamenti nei confronti del cinema. Vi sono idee su ogni pratica narrativa, opzioni che la composizione stessa di un racconto mette in campo, implicite nel trattamento che Borges riserva al cinema: è ciò che ho cercato di mettere in rilievo nel lavoro che apre questo volume.

Quasi parodica, l'impronta di Borges sui critici e i cineasti che scelsero di citarlo (spesso persone coincidenti), e sui film che adattarono suoi racconti o tradussero suoi soggetti originali, è il materiale esposto nell'ultima parte del volume; con meno erudizione che humour, con più curiosità per l'imprevedibile risultato che sottomissione a qualunque pregiudizio di fedeltà.

Il prevedibile risultato è un libro che non incorpora linearmente tali materiali. Ne rispetta piuttosto l'alterità, permettendo loro di irradiarsi in direzioni diverse a partire da un centro comune. Fu redatto e compilato grazie alla generosità e alla pazienza di Adolfo Bioy Casares e Alberto Tabbia; e anche per

la buona volontà di Carlos Clarens, Jorge Dana, Eduardo de Gregorio, Bernard Eisenschitz, Paulina e Guillermo Fernández Jurado, Daniel Mario López, Hugo Santiago, Emilio Soler e Máximo Soto. A tutti, la mia gratitudine.

*E.C.*

Parigi, luglio 1974

## MAGIE PARZIALI DEL RACCONTO

*Les écrivains ont toujours eu l'ambition de faire du cinéma sur la page blanche: de disposer tous les éléments, et de laisser la pensée circuler de l'un à l'autre. (Jean-Luc Godard, intervista concessa ai "Cahiers du Cinéma", n. 171, ottobre 1965)*



1. Il cinema (meglio, un'idea del cinema) appare associato in Borges alla pratica della narrazione, persino alla possibilità stessa di abordare la narrazione. Appare anche, come materiale di lettura, uno fra gli innumerevoli motivi di riflessione che prodiga l'universo. Gli esempi che il cinema gli offre illustrano argomenti assai svariati: l'ilarità del pubblico di Buenos Aires di fronte ad alcune scene di *Hallelujah* e di *Underworld* provoca un commento, "Nuestras imposibilidades" (articolo del 1981, incluso l'anno seguente in *Discusión* e soppresso nella riedizione del 1957); grazie a von Sternberg verifica un'ipotesi sul funzionamento di ogni racconto ("La postulación de la realidad" e "El arte narrativo y la magia", *Discusión*); Joan Crawford fa capolino nel secondo di questi saggi, e Myriam Hopkins nella "Historia de la eternidad" del libro omonimo; "l'impetuoso film *Hallelujah*" è una fra le tante conseguenze dell'importazione di negri in America, enumerate in "El espantoso redentor Lazarus Morell", *Historia universal de la infamia*; Lane, traduttore pudibondo, viene paragonato all'allora rigida censura di Hollywood ("Los traductores de las 1001 noches", *Historia de la eternidad*).

In quegli anni, la mera diffusione di apparenze era per Borges un incalcolabile arricchimento che il cinema apportava alla vita; forse perché sapeva riconoscere in tali apparenze, benché fittizie (soprattutto perché fittizie?), i segni di un contesto più vasto: in un paragrafo – soppresso nella riedizione di *Discusión* – di "El otro Whitman", articolo datato 1929, Borges si riferisce alla segregazione in cui vivono gli abitanti "delle diverse Americhe" e azzarda: "segregazione che il cinema, con la sua diretta presentazione di destini e quella non meno diretta di volontà, propende a revocare". Questo catalogo potrebbe essere ampliato agevolmente; ma ciò che importa è comprovare solo fino a che punto il cinema era un'abitudine per il giovane Borges, un accessibile repertorio di riferimenti, visitato quanto l'*Encyclopaedia Britannica* o la non stampata realtà.

L'immagine della letteratura, o della storia, o della filosofia, come un unico testo disperso in innumerevoli frammenti, anche contraddittori, che da soli non la rappresentano né riuniti la esauriscono, è anche quella che il cinema presenta allora agli occhi di Borges. Con maggior scioltezza rispetto a quelle prestigiose discipline, questa idea poté incarnarsi nei film che Borges frequentava e citava, sempre meno spesso a partire dagli anni Quaranta; un cinema che, malgrado Eisenstein e Welles, poteva ancora apparire come un'arte non molestata da troppi nomi propri. Era soprattutto una pratica quasi libera da bibliografie e accademie. Allardyce Nicoli, il cui *Film and Theatre*, 1936, Borges considera un esercizio di pedanteria, gli sembra “versato in biblioteche, dotto in schedari e assoluto in cataloghi”; e anche “quasi analfabeta in biglietterie”... In quell'ambito, molti oscuri narratori praticavano quella “diversa intonazione di alcune metafore” (“La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones*) la cui storia forse è la storia universale. “In questi tempi in cui i letterati sembrano aver trascurato i loro doveri epici, credo che l'epica ci sia stata conservata, abbastanza curiosamente, dai western”; “in questo secolo... il mondo ha potuto conservare la tradizione epica nientemeno che grazie a Hollywood” (Borges, intervistato da Ronald Christ per “The Paris Review”, n. 40, inverno-primavera 1967).

Se Hollywood poté comporre un testo cinematografico artigianale e collettivo nel contempo, paragonabile alle antiche saghe, la predilezione di Borges per questo testo è, *horribile dictu*, sofisticata. Per disdegnare i film che von Sternberg compose attorno a Marlene Dietrich, Borges rivendica reiteratamente i suoi precedenti film d'azione, e nell'intervista cita ricorda che “quando vidi i primi film di gangster di von Sternberg, se v'era in essi un qualcosa di epico – come per esempio dei gangster di Chicago che muoiono coraggiosamente – be', ricordo che gli occhi mi si riempivano di lacrime”. Ma von Sternberg non era Wellman né Hawks né Walsh, figure che potevano incarnare più plausibilmente lo scaldo cinematografico. È evidente che Borges si sentiva attratto dalla stilizzazione che von Sternberg imponeva a personaggi, ambienti e con-

venzioni la cui violenza abituale è meno ellittica, meno ironica di quella di film come *Underworld* o *The Docks of New York*.

Non è casuale che von Sternberg sia l'unico regista cinematografico che Borges citi assiduamente nei suoi scritti, e che tali citazioni appaiano tanto nei primi studi sul metodo narrativo inclusi in *Discusión*, quanto nella prefazione del 1935 alla *Historia universal de la infamia*, dove l'invocazione all'epico si risolve in un esercizio di illusionismo verbale.

Nella prefazione del 1954, Borges scrive di questo libro: "Patiboli e pirati lo popolano e la parola *infamia* stordisce nel titolo, ma sotto i tumulti non v'è nulla. Non è altro che apparenza, che una superficie di immagini; proprio per questo può forse piacere". Il cinema, naturalmente, è questa superficie di immagini, e si può non trovare nulla sotto le parole di alcuna letteratura, ma accettare e mostrare che si lavora contro la funzione referenziale del linguaggio è un atteggiamento scettico e coltivato quanto la nostalgia dell'epica, quanto il disdegno per l'individualismo romantico.

2. Meno ascetico di Valéry, Borges mise in pratica la sua sfiducia nel romanzo. È nota la sua impazienza dinanzi alla mera estensione: "Capriccio laborioso e immiserente, quello di comporre vasti libri; quello di diffondere in cinquecento pagine un'idea la cui perfetta esposizione orale è contenuta in pochi minuti. Miglior procedimento è simulare che questi libri già esistono, e offrirne un riassunto, un commento" (prefazione a *El jardín de senderos que se bifurcan*). Questa disinvoltura elimina la possibilità stessa di abordare un genere che, per illustrare un carattere, per graduare gli episodi, richiede un'orchestrazione, inevitabilmente lenta, di circostanze particolari, di informazioni anodine. Borges ha inoltre spiegato che il talento di Hawthorne meglio si prestava al racconto che al romanzo, perché egli preferiva partire da situazioni, non da personaggi: "Hawthorne prima immaginava, forse involontariamente, una situazione, e cercava poi caratteri che la incarnassero. Non sono un romanziere, ma sospetto che nessun romanziere abbia mai seguito questo procedimento... Questo metodo può produrre, o permettere, ammirabili racconti, perché in essi, in ragione della loro brevità,

la trama è più visibile degli attori; ma non ammirevoli romanzi, dove la forma generale (se esiste) è visibile solo alla fine, e dove un solo personaggio male inventato può contaminare di irrealtà coloro che lo accompagnano” (“Nathaniel Hawthorne”, *Otras inquisiciones*).

Diffidenza verso le dimensioni che esige il romanzo, apprezzamento per un formato (“riassunto”, “commento”) che renda visibile la “forma generale”... Come espressione di un disdegno flessibile, disposto ad ammettere una occasionale grandezza nella pratica di un genere (che si considera) errato, quel “se esiste” appartiene alla stessa famiglia delle critiche più taglienti di Valéry. Ma l’interesse di questa indifferenza sta nel fatto che non presuppone il rifiuto della narrazione. L’analisi sommaria delle caratteristiche più peculiari della “finzione” in Borges, ne rivela l’indissimulabile narratività. Il testo può essere una rassegna di opere letterarie inesistenti (“El acercamiento a Almotasim”, “Examen de la obra de Herbert Quain”), l’esposizione di teorie apocriefe (“Tres versiones de Judas”, “Los teólogos”), il rapporto su una realtà inventata (“La lotería en Babilonia”, “La biblioteca de Babel”), persino l’associazione di episodi probabili mediante un vincolo fittizio (“Historia del guerrero y la cautiva”, “La busca de Averroes”). Quanto meno questi testi rispondono allo statuto riconosciuto della narrativa, con più forza esibiscono il procedimento narrativo, comportando una messinscena il cui intento non è mimetico, rappresentativo, bensì intellettuale: suscitare piacere innanzi al riconoscimento di quella “forma generale” che il romanzo suole rinviare.

“La muralla y los libros”, “El sueño de Coleridge”, “El encuentro en un sueño”, “El pudor de la Historia” si leggono solitamente come saggi, poiché sono inclusi in un volume che si annuncia come una raccolta di saggi: *Otras inquisiciones*. La loro vera condizione è quella di esercizi narrativi, operazioni che instaurano il procedimento funzionale del racconto fra idee filosofiche, documenti storici, figure letterarie, altrettanto quanto “Historia del guerrero y la cautiva” o “La busca de Averroes”, inclusi in *El aleph*, e letti quindi come “finzioni”. In Borges, le categorie del narrativo non discriminano tra finzione e non finzione; il suo unico proposito è quello di esibire le proprietà del

discorso che è loro proprio: sviscerare, nel mero accadimento, un disegno che lo riscatti dal caos, che permetta l'illusione del cosmo. Finzione suprema, Tlön ammalia e soppianta l'universo reale col miraggio di un ordine: "Come non sottomettersi a Tlön, alla minuziosa e vasta evidenza di un pianeta ordinato? Inutile rispondere che anche la realtà è ordinata. Forse lo sarà, ma secondo leggi divine – traduco: leggi inumane – che non finiamo mai di percepire. Tlön sarà un labirinto, ma è un labirinto ordito da uomini, un labirinto destinato a essere decifrato dagli uomini" ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *El jardín de senderos que se bifurcan*).

A vent'anni di distanza, Borges giudicò che i suoi primi racconti "sono l'irresponsabile gioco di un timido che non ebbe il coraggio di scrivere racconti, e che si distrasse nel falsificare e tergiversare (senza giustificazione estetica, talvolta) storie altrui" (Prefazione alla riedizione del 1954 di *Historia universal de la infamia*). Falsificare e tergiversare sono verbi che colpiscono con la loro connotazione delittuosa; spettano, tuttavia, a ogni trasmissione di un racconto: favola, pettegolezzo, qualunque progetto di romanzo che vada trasformandosi in redazione di romanzo, procedono per ripetizioni e modifiche di un pretesto che annullano. Quegli "ambigui esercizi" (*ibidem*) sono particolarmente rivelatori, perché rifiutano l'invenzione anedddotica e preferiscono un'esplorazione di possibilità diverse, persino escludenti, di narrazione. Per vincere la sua dichiarata timidezza, Borges occulta e indica gli espedienti che usa.

Che idea si faceva Borges di tali esercizi, all'epoca della loro composizione? La prefazione alla prima edizione dichiara: "derivano, credo, da mie riletture di Stevenson e di Chesterton, e anche dai primi film di von Sternberg e forse da una certa biografia di Evaristo Carriego. Abusano di alcuni procedimenti: le enumerazioni smodate, la brusca soluzione di continuità, la riduzione della vita intera di un uomo a due o tre scene".

Questa enumerazione di fonti e procedimenti non è invece smodata. L'esame dei suoi esempi permette di definire il contesto che Borges scopre per quella idea del cinema.

3. In Stevenson, e anche in Chesterton, Borges ammira l'abilità della messinscena verbale: "I fili di una narrazione si intrecciano di tanto in tanto, e formano un'immagine nella trama; di tanto in tanto i personaggi assumono qualche atteggiamento, fra loro o verso la natura, che si incide nel racconto come un'illustrazione. Crusoe che retrocede innanzi all'orma di un piede, Achille che urla contro i troiani, Ulisse che piega il grande arco, Christian che corre con le dita nelle orecchie: ciascuno di questi è un momento culminante della storia, e tutti sono rimasti impressi per sempre nell'occhio della mente. Possiamo dimenticare altre cose; possiamo dimenticare le parole, anche se belle; possiamo dimenticare i commenti dell'autore, anche se ingegnosi e veraci; ma queste scene capitali, che imprimono su un racconto il marchio definitivo della verità, e colmano di colpo la nostra capacità di piacere, le adottiamo talmente nel profondo della nostra mente che né il tempo né le maree possono cancellarne o debilitarne l'impressione. È questo l'aspetto plastico della letteratura: incarnare il carattere, il pensiero, l'emozione in qualche gesto o atteggiamento che impressioni in maniera notevole l'occhio della mente" (Stevenson, "A Gossip on Romance", *Memories and Portraits*, 1887).

La valorizzazione di questo "aspetto plastico della letteratura" appare come un momento particolare nell'evoluzione della pratica narrativa durante la seconda metà dell'Ottocento: posteriore all'inaugurazione di una disciplina rigorosa da parte di Flaubert; contemporaneo al primo dominio conquistato da James nell'amministrazione dei punti di vista, nell'alternanza di "narrazione panoramica" e "scenificazione"; immediatamente precedente alla consacrazione di tali procedimenti come tecnica nell'opera seguente dello stesso James, di Conrad, di Ford Madox Ford, nel Joyce di "The Dead"; tradizione che, una volta regolamentata da Percy Lubbock in *The Craft of Fiction*, non poté che illanguidire accademicamente ed estinguersi, come alimento del miglior lavoro compiuto dal *new criticism* nel campo della narrativa. Borges si riferisce a tali immagini verbali, definitive, come "invenzione circostanziale" ("La postulación de la realidad", *Discusión*), terzo, più difficile ed efficace tra i metodi con cui il narratore può imporre un'impalpabile

autorità al lettore. Lo illustra, generosamente, con un esempio tratto da *La gloria de Don Ramiro*; e aggiunge: “Ho dichiarato un esempio breve, lineare, ma so di dilatate opere – i rigorosi romanzi inventivi di Wells, quelli esasperantemente verosimili di Daniel Defoe – che non frequentano altro procedimento dello svolgimento o della serie di questi particolari laconici di lunga proiezione. Affermo lo stesso dei romanzi cinematografici di Joseph von Sternberg, fatti anch’essi di significativi momenti. È metodo ammirevole e difficile, ma la sua applicabilità generale lo rende meno strettamente letterario dei due precedenti” (articolo citato, *Discusión*; il testo trascritto è quello dell’edizione 1957; l’edizione originale del 1932 dice “romanzi cinematografici, oculari”).

Che può fare con gli strumenti del romanziere uno scrittore le cui abitudini intellettuali, il cui lavoro sul linguaggio predispongono alla redazione di testi brevi e intensi, intolleranti verso le necessarie lunghezze del romanzo? È possibile, invece di trovare nel corso della narrazione momenti privilegiati, partire da un ordinamento di queste “visioni” e omettere il tessuto connettivo che dovrebbe legarle? Di più: tali immagini, memorabili in un racconto, in uno sviluppo, in una durata, potrebbero, isolate, suscitare fantasmagoricamente la narrazione assente che ne è la “lunga proiezione”? *Evaristo Carriego* propone una risposta.

Paragonabile solo al *Gogol* di Nabokov come esempio di assorbimento di una figura di scrittore da parte di un’altra (anche se la statura minore di Carriego rende meno visibile il processo), questa istanza di biografia letteraria è anche un primo accostarsi di Borges alla “finzione” che una timidezza particolare gli vieta, “tergiversazione” e, “falsificazione” discreta di una storia altrui che è appena pretesto. Reiteratamente, Borges dichiara i vacillamenti, gli ostacoli che va incontrando nel procedimento di redazione. Nel primo capitolo – “Palermo de Buenos Aires” – si legge: “l’intricato stile incessante della realtà, con la sua punteggiatura di ironie, di sorprese, di presentimenti singolari come le sorprese, è recuperabile solo attraverso il romanzo, intempestivo qui”. Come mostrare la Palermo anteriore al quartiere che egli conosce? “Recuperare quella quasi immobile preistoria sarebbe come tessere insensatamente una cronaca di processi

infinitesimali... Il modo più diretto, secondo il procedimento cinematografico, sarebbe quello di proporre una continuità di figure che cessano: finimenti di mule vinattiere, i puledri con la testa bendata; un'acqua quieta e lunga, su cui galleggiano alcune foglie di salice; una vertiginosa *anima in pena* inforcata sui trampoli, che guada torrentizi canali; l'aperta campagna senza nulla da fare; le orme del calpestio ostinato di una mandria, diretta ai recinti del Nord; un campagnolo (stagliato contro l'alba) che scende dal cavallo sfinito e gli taglia l'ampio collo; un fumo che svanisce nell'aria”.

Fra questi esempi si stabilisce un rapporto. Stevenson espone le sue osservazioni di lettore, e in esse cerca appoggio per il suo metodo. Borges, che le sottoscrive, le vede applicate nei film di von Sternberg, e in un libro giovanile, dove vacilla innanzi a quella stessa narrativa i cui elementi invoca, saggia la magia di suscitare una realtà più ampia, innumerevole, nominando istanti memorabili che la postulino. Il cinema gli suggerisce la possibilità di vincolare questi momenti con una sintassi meno discorsiva di quella verbale. È qui che appare una nozione che si potrebbe chiamare di “montaggio”, operando in testi fatti con parole. Quel “procedimento cinematografico”, quella “continuità di figure che cessano” saranno il metodo dichiarato nei racconti della *Historia universal de la infamia*. “La Storia (che a somiglianza di un certo regista cinematografico, procede per immagini discontinue) propone ora quella di...”: così l'apertura di uno dei capitoli che dividono, e integrano, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”. I racconti della *Historia universal de la infamia* illustrano puntualmente le osservazioni di Chesterton su Stevenson (“these flat figures could only be seen from one side. They are aspects or attitudes of men rather than men”) (1), su “our modern attraction to short stories” e sulla “short story of today”: “We get a glimpse of grey streets of London or red plains of India, as in an opium vision; we see people – arresting people with fiery and appealing faces. But when the story is ended, the people are ended” (2). Nella misura in cui ignorano quella “huge hospitality for their own characters” (3) dei grandi vittoriani – Dickens, Thackeray o Trollope – e preferiscono, come Stevenson, una certa delicatezza nelle figure, la semplifi-

cazione propria al teatro di marionette, la bidimensionalità delle illustrazioni a colori, quei primi saggi della narrativa di Borges mettono in scena un meccanismo narrativo piuttosto che una narrazione particolare, e lo fanno con l'evidente coscienza che quel meccanismo è lo stesso nella narrazione scritta e in quella cinematografica. (Questo procedimento si può collegare a quello di Nabokov in "The Assistant Producer", racconto incluso in *Nabokov's Dozen*: i destini di vari avventurieri russi esiliati nella Berlino degli anni Venti, e occasionalmente legati al cinema come comparse, si riassumono in riprese, sequenze, effetti di luce e montaggio, determinando una chiave parodistica).

C'è un momento, che si potrebbe situare fra *Evaristo Carriego* e la stesura di "El hombre de la esquina rosada", in cui Stevenson e von Sternberg suscitano egualmente l'attenzione di Borges, in cui sembra possibile sottoporre i gruppi del Novecento e di Palermo a un trattamento verbale equivalente a quello che *Underworld* applica a Chicago e ai suoi gangster. Impaziente di fronte alle servitù che il romanzo sembrava imporre all'esercizio della narrativa, Borges lo abborda tramite la coltura di una magia lucida: poco importa se guidato dalle possibilità che il cinema gli svelava nelle narrazioni dei suoi scrittori preferiti, o da quelle che tali narrazioni gli permettevano di avvertire nel cinema.

4. Continuità, discontinuità: è a partire dal linguaggio cinematografico che Borges fa giocare questi concetti nelle sue prime prove di narrativa.

Ogni narrazione opera, tradizionalmente, con successivi effetti di continuità; i suoi effetti di suspense derivano da un apparente difetto di continuità, riscattato successivamente in una continuità mediata. Alla poesia, invece, la tradizione assegna il compito di strutturare le sue intensità in una relazione spaziale, ignorando ogni esigenza di connessione che non sia formale. Una di tali relazioni (che Borges coltivò già nelle sue prime opere narrative, con l'evidente piacere di organizzare la sua prosa in una forma inusitata nel romanzo dell'Ottocento) è l'enumerazione. Nell'iniziare ogni opera retorica con la forma enumerativa, c'è un'invocazione alla supposta "varietà inesauribile del creato" tramite la varietà degli indizi che a essa alludono; procedi-

mento la cui genealogia illustre, teologica e panteista, non si riduce alla “enumerazione caotica” (Spitzer) vincolata a una certa idea di modernità. Una caratteristica è tuttavia invariabile: si tratta, sempre, di un’operazione duplice, che dice per indicare quanto viene taciuto, dove lo iato importa tanto quanto i termini che ne delimitano l’estensione. Dire l’indicibile è il suo intento; la sua indole, anche se affidata a un unico modo, è, come quella del racconto stesso, sintattica.

Nell’enumerazione, la discontinuità del testo presente appare investita dal prestigio di essere segno di un testo assente, maggiore. Scrivendo a proposito di Whitman, tanto in *Discusión* quanto in *Otras inquisiciones*, Borges suggerisce che le contraddittorie informazioni sulla “persona” del poeta, disperse nella sua opera, lungi dall’impugnarne la figura ne confermano la statura mitica. Un meccanismo simile regge gli elenchi di unità irreconciliabili o semplicemente svariate, che abbozzano una vertigine innanzi all’infinito in racconti come “El aleph”, “El zahir”, “La escritura del dios”, perfino nella lista, relativamente breve, di incarnazioni di “El inmortal”.

Già nella *Historia universal de la infamia* le enumerazioni mostrano il proprio funzionamento a mo’ di illusionismo non celato: esibendo quelle proprietà del racconto che si suole occultare nel momento stesso in cui le si usa; l’esempio più famoso ne è l’elenco di effetti la cui causa fu la velleitaria pietà di fra Bartolomé de las Casas, in “El espantoso redentor Lazarus Morell”. I termini di questa enumerazione, o gli argomenti legati da un discorso, appaiono separati dalla stessa cosa che, come una corrente elettrica, le unisce: incongruenza, paradosso, mera alterità; e l’insieme ratea la ricchezza ironica di tali shock parziali. Senza questo sistema di conflitti e di ellissi, rimarrebbero abbandonati all’inerzia di un’informazione, storica o fittizia, che non anima alcun racconto.

Non è casuale che un saggio giovanile di Borges associ fin nel titolo “arte narrativa” e “magia”. Le sue prime narrazioni esercitano una forma di illusionismo: quel “post hoc, ergo propter hoc”, errore logico la cui coltivazione sistematica è, per Barthes, l’operazione narrativa per eccellenza, “la lingua del Destino”. (Anche Valéry riteneva che l’associazione dell’uni-

verso romanzesco, e anche del fantastico, con la realtà, fosse dello stesso genere di quella del “trompe l’oeil” con gli oggetti tangibili fra i quali lo spettatore passa). E cos’è questa “lingua del Destino” se non una idea di “montaggio”, cinematografico o verbale, che nel caotico archivio degli atti dell’uomo propone o sviscera un senso mediante l’ordinamento di quei “momenti culminanti”, di quelle “scene capitali” in cui Stevenson vedeva la prova e l’effetto della narrativa più nobile? La si vide operare a diversi livelli di finzione e non finzione, di storia e di fantasia. Il suo nome è, semplicemente, narrazione.

### *Note*

1. G.K. Chesterton, *R.L. Stevenson*, London, Collins, 1928.
2. G.K. Chesterton, *Charles Dickens*, London, Dent, 1906.
3. G.K. Chesterton, *R.L. Stevenson*, *cit.*



## BORGES SUL CINEMA

“Gli amici mi dicono che i pensieri di Pascal servono loro a pensare. Certo non v'è nulla al mondo che non serva da stimolo al pensiero...” (“Pascal”, *Otras inquisiciones*)



## Film

Scrivo la mia opinione su alcuni film proiettati ultimamente. Il migliore, a considerevole distanza dagli altri: *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (Filmreich). Il regista (Ozep) ha eluso senza visibile fatica gli acclamati e vigenti errori della produzione tedesca – la simbologia lugubre, la tautologia o vana ripetizione di immagini equivalenti, l'oscenità, le inclinazioni teratologiche, il satanismo – senza tuttavia incorrere in quelli ancor meno splendidi della scuola sovietica: l'omissione assoluta di caratteri, la mera antologia fotografica, le rozze seduzioni del comitato. (Dei francesi non parlo: il loro unico ed esclusivo affanno, finora, è quello di non sembrare americani – rischio che, glielo prometto, non corro). Io ignoro lo spazioso romanzo da cui fu scavato questo film: felice colpa che mi ha permesso di goderlo, senza la continua tentazione di sovrapporre lo spettacolo attuale alla ricordata lettura, per vedere se coincidessero. Così, con immacolata prescindenza dalle sue profanazioni nefande e dalle sue meritorie fedeltà – entrambe importanti –, il presente film è potentissimo. La sua realtà, benché puramente allucinatoria, senza subordinazione né coesione, non è meno torrenziale di quella di *The Docks of New York* di Josef von Sternberg. La presentazione di una genuina, candida felicità dopo un assassinio, è uno dei suoi momenti più alti. Le fotografie – quella dell'aurora già chiara, quella delle monumentali palle di biliardo in attesa dell'impatto, quella della mano clericale di Smerdiakov che ritira il denaro – sono eccellenti, d'invenzione e di esecuzione.

Passo a un secondo film. Quello che misteriosamente s'intitola *City Lights*, di Chaplin, ha conosciuto l'applauso incondizionato di tutti i nostri critici; la verità è che la sua stampata acclamazione è piuttosto una prova dell'irrepressibilità dei nostri servizi telegrafici e postali che un gesto personale, presuntuoso. Chi avrebbe osato ignorare che Charlie Chaplin è uno

degli dèi più sicuri della mitologia del nostro tempo, un collega degli immobili incubi di de Chirico, dei ferventi mitragliatori di Scarface Al, dell'universo finito benché illimitato, delle spalle zenitali di Greta Garbo, degli occhi murati di Gandhi? Chi avrebbe osato disconoscere che la sua nuovissima *comédie larmoyante* era a priori meravigliosa? In realtà, in quella che credo realtà, questo visitatissimo film del magnifico inventore e protagonista di *The Gold Rush* non va oltre una languida antologia di piccoli contrattempi, imposti a una storia sentimentale. Taluno di questi episodi è nuovo; altri, come quello della gioia tecnica del netturbino innanzi al provvidenziale (e poi fallace) elefante che deve somministrargli una dose di *raison d'être*, è una ristampa in facsimile dell'incidente del netturbino troiano e del falso cavallo dei greci, dal preterito film *The Private Life of Helen of Troy*. Obiezioni più generali possono addursi inoltre contro *City Lights*. La sua carenza di realtà è paragonabile solo alla sua carenza, anch'essa disperante, di irrealtà. Vi sono film reali – *For the Defense*, *Street of Chance*, *The Crowd*, persino *The Broadway Melody* –; ve ne sono di volontaria irrealtà: quelli individualissimi di Borzage, quelli di Harry Langdon, quelli di Buster Keaton, quelli di Eisenstein. A questo secondo genere spettano le arguzie primitive di Chaplin, appoggiate senza dubbio dalla fotografia superficiale, dalla spettrale velocità dell'azione, e dai fraudolenti baffi, insensate barbe posticce, agitate parrucche e palamidoni portentosi degli attori. *City Lights* non consegue tale irrealtà, e permane inconvincente. Salvo la cieca luminosa, che possiede la straordinarietà della bellezza, e salvo lo stesso Charlie, sempre tanto mascherato e tanto tenue, tutti i suoi personaggi sono temerariamente normali. Il suo sgangherato argomento appartiene alla diffusa tecnica congiuntiva di vent'anni addietro. Arcaismo e anacronismo sono anch'essi generi letterari, lo so; ma il loro uso deliberato è cosa diversa dalla perpetrazione infelice. Faccio constare la mia speranza – troppe volte soddisfatta – di non aver ragione.

Anche in *Morocco*, di von Sternberg, è percepibile la stanchezza, seppure in grado meno onnipotente e suicida. Il laconismo fotografico, l'organizzazione squisita, i procedimenti obliqui e sufficienti di *Underworld*, son stati rimpiazzati qui dalla

mera accumulazione di comparse, dalle pennellate di eccessivo colore locale. Von Sternberg, per rappresentare il Marocco, non ha immaginato un mezzo meno brutale della laboriosa falsificazione di una città mora nei suburbi di Hollywood, con lusso di accappatoi muniti di cappuccio e fontanelle e alti muezzin gutturali che precedono l'alba e cammelli assolati. Invece l'argomento generale è buono, e la sua risoluzione in chiarezza, in deserto, in punto di partenza di nuovo, è quella del nostro primo *Martín Fierro* o del romanzo *Sanin* del russo Arzibashev. *Morocco* si lascia vedere con simpatia, ma non col godimento intellettuale che causa la visione (o la revisione) di opere precedenti di von Sternberg. Non col giusto godimento intellettuale che produce *The Drag Net*, l'eroico. ("Sur", n. 3, inverno 1931)

*Der Mörder Dimitri Karamasoff (Il delitto Karamazoff)*, Germania 1931. Regia: Fedor Ozep. Sceneggiatura: Victor Trivas, Leonhard Frank, Fedor Ozep, dal romanzo di Dostoevskij. Fotografia: Friedl Behn-Grund. Interpreti: Fritz Kortner, Anna Sten, Fritz Rasp, Bernard Minetti, Max Pohl, Hanna Waag. Produzione Terra.

*The Docks of New York (I dannati dell'oceano)*, USA 1928. 80'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: Jules Furthman, da un soggetto di John Monk Saunders. Fotografia: Harold Rosson. Interpreti: George Bancroft, Betty Compson, Olga Baclanova, Clyde Cook. Produzione: Famous Players-Lasky-Paramount.

*City Lights (Luci della città)*, USA 1930. 87'. Regia, produzione, sceneggiatura: Charlie Chaplin. Fotografia: Rollie Totheroh, Gordon Pollock, Mark Marklatt. Interpreti: Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Myers, Allan García, Hank Mann, Charlie Chaplin. Distribuito da United Artists.

*The Gold Rush (La febbre dell'oro)*, USA 1925. 72'. Regia, produzione, sceneggiatura: Charlie Chaplin. Aiuti registi: Charles Reiner, H. Abbadie d'Arrast. Fotografia: Rollie Totherob, Jack Wilson. Interpreti: Charlie Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey. Distribuito da United Artists.

*The Private Life of Helen of Troy (La vita privata di Elena di Troia)*, Gran Bretagna 1927. 85'. Regia e produzione: Alexander Korda. Sceneggiatura: Carey Wilson, da un romanzo di John Erskine e un'opera teatrale di Robert E. Sherwood. Fotografia: Lee Garmes, Sidney Hicock. Interpreti: Maria Corda, Lewis Stone, Ricardo Cortez, Alice White, George Fawcett.

*For the Defense*, USA 1930. 63'. Regia: John Cromwell. Sceneggiatura: Oliver H.P. Garrett, da un soggetto di Charles Furthman. Fotografia: Charles Lang. Interpreti: William Powell, Kay Francis, Scott Kolk, William B. Davidson, John Elliott. Produzione: Paramount.

*Street of Chance*, USA 1930. 78'. Regia: John Cromwell. Soggetto: Oliver H.P. Garrett; adattamento: Howard Eastbrook; dialoghi: Lenore J. Coffee. Fotografia: Charles Lang. Interpreti: William Powell, Jean Arthur, Kay Francis, Regis Toomey. Produzione: Paramount.

*The Crowd (La folla)*, USA 1928. 95'. Regia: King Vidor. Sceneggiatura: King Vidor, John V.A. Weaver, Harry Behn, da un soggetto di King Vidor. Fotografia: Henry Sharp. Interpreti: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark. Produzione: MGM.

*The Broadway Melody*, USA 1929. 104'. Regia: Harry Beaumont. Soggetto: Edmund Goulding; sceneggiatura: Sarah Y. Manson; dialoghi: Norman Houston, James Gleason. Fotografia: John Arnold. Interpreti: Charles King, Bessie Love, Anita Page, Jed Prouty, Kenneth Thomson, Edward Dillon, Mary Doran. Produzione: MGM.

*Morocco*, USA 1930. 90'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: Jules Furthman, da *Amy Jolly*, opera teatrale di Benno Vigny. Fotografia: Lee Garmes. Interpreti: Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou. Produzione: Paramount.

*Underworld (Il castigo o Le notti di Chicago)*, USA 1927. 83'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: Robert N. Lee, da un soggetto di Ben Hecht adattato da Charles Furthman. Fotografia: Bert Glennon. Interpreti: Clive Brook, Evelyn Brent, George Bancroft, Larry Semon, Fred Kohler. Produttore: Hector Tumbull. Produzione: Famous Players-Lasky-Paramount.

*The Drag Net*, USA 1928. 87'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: Jules e Charles Furthman, dal racconto "Nightstick" di Oliver H.P. Garrett. Fotografia: Harold Rosson. Interpreti: George Bancroft, Evelyn Brent, William Powell, Fred Kohler, Francis McDonald, Leslie Fenton. Produzione: Famous Players-Lasky-Paramount.

I russi scoprirono che la fotografia obliqua (e, di conseguenza, deforme) di un bottiglione, di una collottola di toro o di una colonna, aveva un valore plastico superiore a quello di mille e una comparsa di Hollywood, rapidamente travestite da assiri e poi smazzate fino alla totale infingardaggine da Cecil B. de Mille. Scoprirono anche che le convenzioni del Middle West – meriti della denuncia e dello spionaggio, felicità finale e matrimoniale, intatta integrità delle prostitute, concludente *uppercut* somministrato da un giovane astemio – potevano essere barattate con altre non meno ammirevoli. (Così, in uno dei migliori film del Soviet, un incrociatore bombarda a bruciapelo lo stipato porto di Odessa, senz'altra moria che quella di alcuni leoni di marmo. Tale innocua punteria si deve al fatto che è un virtuoso incrociatore massimalista). Queste scoperte vennero proposte a un mondo saturato fino al fastidio dalle emissioni di Hollywood. Il mondo le onorò, e tese il suo gradimento fino a pretendere che la cinematografia sovietica aveva obliterato per sempre quella americana. (Erano gli anni in cui Alexander Blok annunciava, con l'accento peculiare di Walt Whitman, che i russi erano sciti). Si dimenticò, o si volle dimenticare, che la maggior virtù del cinema russo era la sua interruzione di un regime californiano continuato. Si dimenticò che era impossibile contrapporre alcune buone o eccellenti violenze (*Ivan il Terribile*, *La corazzata Potemkin*, forse *Ottobre*) a una vasta e complessa letteratura, esercitata con felice disimpegno in tutti i generi, dall'incomparabile comicità (Chaplin, Buster Keaton e Langdon) fino alle pure invenzioni fantastiche: mitologia di Krazy Kat e di Bimbo. Si diffuse l'allarme russo; Hollywood riformò o arricchì alcune delle sue abitudini fotografiche, e non si preoccupò più di tanto.

King Vidor, sì. Mi riferisco al diseguale regista di opere memorabili come *Hallelujah* e tanto innecesarie e triviali come *Billy the Kid*: pudica istoriazione delle venti uccisio-

ni (senza contare i messicani) del più celebre attaccabrighe d'Arizona, fatta senz'altro merito che l'ammasso di riprese panoramiche e la metodica prescindenza di *close-ups*, a significare il deserto. La sua opera più recente, *Street Scene*, adattata dalla commedia omonima dell'ex espressionista Elmer Rice, è ispirata dalla mera ansia negativa di non parere *standard*. C'è un insoddisfacente minimo di storia. C'è un eroe virtuoso, ma brutalizzato da un bullo. C'è una coppia romantica, ma ogni unione legale o sacramentale le è vietata. C'è un fatuo ed eccessivo italiano, *larger than life*, che ha a suo evidente carico tutta la comicità dell'opera, e la cui vasta irrealtà cade anche sui suoi normali colleghi. Ci sono personaggi che sembrano presi dal vero, e ce ne sono altri in maschera. Non è, sostanzialmente, un'opera realista; è la frustrazione o la repressione di un'opera romantica.

Due grandi scene la esaltano: quella dell'alba, dove lo sfarzoso corso della notte è compendiato da una musica; quella dell'assassinio, che ci è presentato indirettamente, nel tumulto e nella tempesta dei volti.

Attori e fotografia, eccellenti. ("Sur", n. 5, estate 1932)

*Street Scene*, USA 1931. 80'. Regia: King Vidor. Sceneggiatura: Elmer Rice, da una sua opera teatrale. Fotografia: George Barnes. Interpreti: Sylvia Sidney, William Collier jr., Estelle Taylor, Beulah Bondi, Max Montor. Produzione: Samuel Goldwyn, distribuito da United Artists.

*Krylya Kholopa (Ivan il Terribile)*, URSS 1926. 78'. Regia: Yuri Tarich. Sceneggiatura: Konstantin Schildrekt, Victor Shklovsky, Yuri Tarich. Fotografia: Mikhail Vladimírsky. Interpreti: Leonidov, I. Klyukvin, Nikolai Prozorovsky, Korsh, S. Askarova. Produzione: Sovkino.

*Bronenosets Potemkin (La corazzata Potemkin)*, URSS 1925. 64'. Regia: Sergej Eisenstein. Sceneggiatura: Sergej Eisenstein, da una sinossi di Nina Agadzhanova-Shutko. Aiuto regista: Gregori Alexandrov. Fotografia: Eduard Tissé. Interpreti: A. Antonov, G. Alexandrov, V. Barsky, A. Levshin, M. Gomarov. Produzione: Goskino.

*Oktiabr (Ottobre)*, URSS 1927. 100'. Regia: Sergej Eisenstein. Sceneggiatura: Sergej Eisenstein, Gregori Alexandrov. Aiuto regista: Gregori Alexandrov. Fotografia: Eduard Tissé. Interpreti: Nikandrov, N. Popov, B. Livanov. Produzione: Sovkino.

*Hallelujah*, USA 1929. 108'. Regia: King Vidor. Sceneggiatura: Wanda Tuchock; dialoghi: Ransom Rideout, da un soggetto di King Vidor rielaborato da Richard Schayer. Fotografia: Gordon Avil. Interpreti: Daniel L. Haynes, Nina Mae McKinney, William E. Fountaine, Harry Gray. Produzione: MGM.

*Billy the Kid*, USA 1930. 98'. Regia: King Vidor. Sceneggiatura: Wanda Tuchock; dialoghi: Laurence Stallings; dialoghi aggiunti: Charles McArthur; da *Saga of Billy the Kid* di Walter Noble Burns. Fotografia: Gordon Avil. Interpreti: John Mack Brown, Wallace Beery, Kay Johnson, Wyndham Standing, Karl Dane. Produzione: MGM.

## *The Informer*

Ignoro il frequentato romanzo da cui fu tratto questo film: felice colpa che mi ha permesso di seguirlo senza la continua tentazione di sovrapporre lo spettacolo attuale alla ricordata lettura, per verificare coincidenze. L'ho seguito; lo giudico tra i migliori film che ci offra quest'anno; lo giudico troppo memorabile per non stimolare una discussione e per non meritare un rimprovero. Meglio, diversi rimproveri, dato che ha corso il bel rischio di essere completamente soddisfacente, e non lo è stato per due o tre ragioni.

La prima è l'eccessiva motivazione delle azioni del suo eroe. Capisco che lo scopo perseguito sia la verosimiglianza, ma i registi cinematografici – e i romanzieri – sogliono dimenticare che le molte giustificazioni (e i molti dettagli circostanziali) sono controproducenti. La realtà non è vaga, ma lo è la nostra percezione generale della realtà; di qui il pericolo di giustificare troppo le azioni o di inventare molti particolari. Nel caso particolare che stiamo considerando – l'uomo che improvvisamente diventa Giuda, l'uomo che denuncia l'amico ai mitragliatori polizieschi e all'incalzata morte – il motivo erotico invocato sembra sminuire in qualche maniera la fellonia e il suo atroce miracolo. L'infamia commessa per distrazione, per mera brutalità dell'infame, avrebbe impressionato maggiormente, dal punto di vista artistico. Credo, inoltre, che sarebbe parsa più vera. (Un eccellente film annichilito dall'eccesso psicologico di motivi è *Le bonheur*).

Si badi che in sé la pluralità di motivi non mi sembra un male. Ammiro la scena del delatore che sperpera i suoi trenta denari per la triplice necessità di stordirsi, di subornare i terribili amici che sono forse i suoi giudici e che saranno infine i suoi carnefici, e di liberarsi da quelle banconote che lo stanno infamando.

Un'altra debolezza in *The Informer* è quella del suo inizio e della sua conclusione. Gli episodi preliminari paiono falsi. Ciò si deve, in parte, a quella strada troppo tipica, troppo *europèa* (nel senso californiano della parola), che ci viene proposta. È in-

negabile che una strada di Dublino non è assolutamente uguale a una strada di San Francisco, ma somiglia più a quest'ultima – perché entrambe sono autentiche – che a un evidente simulacro, verniciato di pesante colore locale.

Le differenze locali sembrano aver impressionato Hollywood più delle somiglianze universali: non c'è regista americano che, di fronte all'immaginario problema di presentare un passaggio a livello spagnolo o un terreno incolto austroungarico, non si risolva per una ricostruzione particolare, il cui unico merito dev'essere l'ostentazione di una spesa... Quanto alla conclusione, la censura per un'altra ragione. Che gli spettatori si commuovano per lo spaventoso destino del delatore, mi pare bene; che il regista del film si commuova e gli fornisca una morte sentimentale con vetrine cattoliche e musica d'organo, mi sembra meno ammirevole.

In questo film i meriti sono meno sottili dei demeriti e non richiedono accentuazione. Voglio tuttavia sottolineare un dettaglio efficacissimo: il raspare finale delle unghie sul cornicione e la sparizione della mano, quando l'uomo appeso viene mitragliato e precipita. Delle tre unità tragiche, due sono state osservate, quelle d'azione e di tempo; la negligenza della terza, quella di luogo, non può essere motivo di lagnanza. Il cinema, per il suo stesso carattere, sembra respingere questa terza norma e richiedere continui spostamenti. (Rischi del dogmatismo: l'ammirevole ricordo di *Payment Deferred* mi avverte dell'errore di generalizzare. In questo film, il fatto che tutto accada in una casa, quasi nella stessa stanza, è una fondamentale virtù tragica). ("Sur", n. 11, agosto 1935)

*The Informer (Il traditore)*, USA 1935. 91'. Regia: John Ford. Sceneggiatura: Dudley Nichols, da un romanzo di Liam O'Flaherty. Fotografia: Joseph H. August. Interpreti: Victor McLaglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grahame, Wallace Ford. Produttore associato: Cliff Reid. Produzione: RKO-Radio.

*Le bonheur*, Francia 1934. 90'. Regia: Marcel L'Herbier. Da un'opera teatrale di Henry Bernstein; dialoghi aggiunti: Marcel L'Herbier. Fotografia: Harry Stradling. Collaborazione artistica: Eve Francis. Interpreti: Charles Boyer, Gaby Morlay, Michel Simon, Jacques Catelain, Paulette Goddard. Produzione: Pathé-Nathan.

*Payment Deferred*, USA 1932. 8 rulli. Regia: Lothar Mendes. Sceneggiatura: Ernest Vajda, Claudine West, da un'opera teatrale di Jeffrey F. Dell. Fotografia: Merritt Gerstad. Interpreti: Charles Laughton, Neil Hamilton, Maureen O'Sullivan, Dorothy Peterson, Veree Teasdale, Ray Milland. Produzione: MGM.

## *Due film*

Uno si intitola *Crime and Punishment*, di Dostoevskij-Sternberg. Che il primo dei due collaboratori, il russo defunto, non abbia collaborato, è cosa di cui nessuno si stupirà, dati i costumi di Hollywood; che le tracce lasciate dal secondo, il viennese sognante, siano ugualmente impercettibili, confina col mostruoso. Io concepisco che a un uomo non interessi – o non interessi più – il romanzo “psicologico”. Io concepirei che Sternberg, devoto alla Musa inesorabile del *bric-à-brac*, assoggettasse tutte le complessità mentali (o per lo meno, febbrili) del delitto di Rodion Romanovic, alla presentazione di un infinito banco dei pegni abitato da oggetti intollerabili, o di un commissariato del tutto uguale all’idea che si fanno a Hollywood di una caserma di cosacchi. Addottrinato dal popoloso ricordo di *The Scarlet Empress*, mi aspettavo una vasta inondazione di barbe posticce, di mitre, di samovar, di maschere, di specchi, di visi aspri, di inferriate, di vigneti, di pezzi di scacchi, di balalaiche, di zigomi sporgenti e di cavalli. Mi aspettavo, insomma, il normale incubo di Sternberg. Speravo nell’asfissia e nella follia. Vana speranza. Sternberg, in questo film, ha rinunciato alle sue abituali *marottes*: fatto che può essere di buonissimo augurio. Disgraziatamente, non le ha sostituite con nulla. Senza soluzione di continuità, senza rottura, è passato dallo stato allucinatorio (*The Scarlet Empress*, *The Devil is a Woman*) allo stato tonto. Prima sembrava pazzo, il che è qualcosa; ora, semplicemente sciocco. Tuttavia, non bisogna disperare: è possibile che *Crime and Punishment*, opera del tutto nulla, comporti un atto di contrizione e di penitenza, una purificazione necessaria. È possibile che sia una congiunzione tra il vertiginoso *sound and fury* di *The Scarlet Empress* e un film venturo che non solo ricusi gli incanti peculiari del caotico, ma che assomigli – di nuovo – all’intelligenza. (Dicendo di nuovo, penso ai primi film di Josef von Sternberg).

Da un intensissimo romanzo, Sternberg ha tratto un film nullo; da un romanzo di avventure affatto languido – *The Thirty-Nine Steps* di John Buchan – Hitchcock ha tratto un buon film. Ha inventato episodi. Ha posto momenti felici e azioni riprovevoli dove l'originale conteneva solo eroismo. Ha intercalato un buon *erotic relief* per nulla sentimentale. Ha intercalato un personaggio gradevolissimo – Mr. Memory – uomo infinitamente alieno dalle altre due potenze dell'anima, uomo che rivela un grave segreto, semplicemente perché qualcuno glielo chiede e perché rispondere è, in quel momento, il suo ruolo. (“Sur”, n. 19, aprile 1936)

*Crime and Punishment (Ho ucciso!)*, USA 1935. 89'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: S.K. Lauren e Joseph Anthony, dal romanzo di Dostoevskij. Fotografia: Lucien Ballard. Interpreti: Peter Lorre, Edward Arnold, Marian Marsh, Tala Birell, Elizabeth Risdon, Robert Allen. Produttore: B.P. Schulberg. Produzione: Columbia.

*The Scarlet Empress (L'imperatrice Caterina)*, USA 1934. 13 rulli. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: Manuel Komroff, da un diario di Caterina di Russia. Fotografia: Bert Glennon. Interpreti: Marlene Dietrich, John Lodge, Sam Jaffe, Louise Dresser, Maria Sieber, C. Aubrey Smith. Produzione: Paramount.

*The Devil is a Woman (Capriccio spagnolo)*, USA 1935. 85'. Regia: Josef von Sternberg. Sceneggiatura: John Dos Passos, dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louys. Fotografia: Josef von Sternberg; assistente: Lucien Ballard. Interpreti: Marlene Dietrich, Lionel Atwill, César Romero, Edward Everett Horton, Alison Skipworth. Produzione: Paramount.

*The Thirthy-Nine Steps (Il club dei 39)*, Gran Bretagna 1935. 81'. Regia: Alfred Hitchcock. Sceneggiatura: Charles Bennett e Alma Reville, dal romanzo omonimo di John Buchan. Dialogo aggiunto: Ian Hay. Fotografia: Bernard Knowles. Interpreti: Madeleine Carroll, Robert Donat, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft. Produttore: Michael Balcon; produttore associato: Ivor Montagu. Produzione: Gaumont-British.

## *The Petrified Forest*

È di dominio comune che le allegorie sono tollerabili in ragione diretta della loro inconsistenza e della loro imprecisione; il che non significa un'apologia dell'inconsistenza e della indeterminatezza, ma una prova – un indizio, per lo meno – che il genere allegorico è un errore. Il genere allegorico, ho detto, non l'ingrediente o la suggestione allegorica. (L'allegoria più famosa e migliore, *The Pilgrim's Progress from This World, to That which is to Come*, del visionario puritano John Bunyan, richiede di esser letta come romanzo, non come indovinello; ma se prescindessimo del tutto dalle giustificazioni simboliche, l'opera sarebbe un assurdo). La dose allegorica, nel film *The Petrified Forest*, è forse impeccabile: abbastanza leggera per non invalidare la realtà del dramma, abbastanza presente per legittimare le inverosimiglianze del dramma. Non cessano di molestarmi, invece, due o tre fatuità o pedanterie del dialogo: una torbida teoria teleologica delle nevrosi, il riassunto (totalmente e minuziosamente falso) di una poesia di Eliot, le forzate citazioni di Villon, di Mark Twain e di Billy the Kid, perché il pubblico si senta erudito al riconoscere questi nomi.

Scartata o relegata in secondo piano l'intenzione allegorica, il tema di *The Petrified Forest* – la magica influenza dell'approssimarsi della morte su un gruppo casuale di uomini e di donne – mi sembra ammirevole. La morte, in questo film, opera come un ipnotizzatore o un alcolico: fa uscire alla luce del giorno ciò che le anime hanno dentro. I personaggi sono straordinariamente precisi: l'ameno nonno anedddotico che vede tutto come una messinscena e saluta la desolazione e le pallottole come un felice ritorno alla normalità turbolenta dei suoi anni di gioventù; lo stanco pistolero Mantee, rassegnato a uccidere (e a far uccidere) come gli altri a morire; il banchiere imponente e affatto vano, con la sua aria consolare di maggiorenne del nostro partito conservatore; la ragazza Gabrielle che attribuisce le abitudini romantiche della sua mente al sangue francese, e le sue condizioni

di buona *ménagère* all'origine yankee; il poeta, che le consiglia di invertire i termini di questa attribuzione così americana – e così mitologica.

Non ricordo altri film di Archie Mayo; questo (con *The Passing of the Third Floor Back* di Berthold Viertel) è uno dei più intensi che ho visto. (“Sur”, n. 24, settembre 1936)

*The Petrified Forest (La foresta pietrificata)*, USA 1936. 83'. Regia: Archie Mayo. Sceneggiatura: Charles Kenyon, Delmer Daves, dall'opera teatrale di Robert E. Sherwood. Fotografia: Sol Polito. Interpreti: Leslie Howard, Bette Davis, Genevieve Tobin, Dick Foran, Humphrey Bogart. Produttore associato: Henry Blanke. Produzione: Warner Bros.

*The Passing of the Third Floor Back*, Gran Bretagna 1935. 8 rulli. Regia: Berthold Viertel. Sceneggiatura: Michael Hogan, Alma Reville, da un'opera teatrale di Jerome K. Jerome. Fotografia: Curt Courant. Interpreti: Conrad Veit, Rene Ray, Anna Lee, Frank Cellier. Produzione: Gaumont-British.

L'autore dell'*Uomo invisibile*, dei *Primi uomini sulla Luna*, della *Macchina del tempo* e dell'*Isola del dottor Moreau* (ho citato i suoi migliori romanzi, che non sono certamente gli ultimi) ha pubblicato in un volume di centoquaranta pagine il testo minuzioso del suo recente film *Things to Come*. Lo ha fatto forse per sganciarsi un poco dal film, perché non lo giudichino responsabile di tutto il film? Il sospetto non è illegittimo. Intanto c'è un capitolo iniziale di istruzioni che lo giustifica o lo tollera. Vi sta scritto che gli uomini del futuro non si maschereranno da pali telegrafici né sembreranno evasi da una sala operatoria elettrica né gironzoleranno da un posto all'altro insaccati in abiti luminosi di cellophane, in recipienti di cristallo o in cuccume d'alluminio. "Voglio che Oscar Cabal", scrive Wells, "sembri un garbato gentiluomo, non un gladiatore con la sua panoplia o un demente imbottito... Niente jazz né artefatti d'incubo. In quel mondo più organizzato deve esserci più tempo, più dignità. Che tutto sia più vasto, più grande, ma che non sia mai mostruoso". Sventuratamente, il grandioso film che abbiamo visto – grandioso nel senso peggiore di questa brutta parola – somiglia assai poco a tali intenzioni. È vero che non abbondano le cuccume di cellophane, le cravatte d'alluminio, i gladiatori imbottiti e i dementi luminosi con la loro panoplia; ma l'impressione generale (molto più importante dei dettagli) è "da artefatto d'incubo". Non mi riferisco alla prima parte, dove il mostruoso è deliberato; mi riferisco all'ultima, la cui disciplina dovrebbe contrastare con la farragine sanguinolenta della prima, e che non solo non contrasta, ma la supera in bruttura. Wells comincia col mostrarci i terrori del futuro immediato, visitato da piaghe e bombardamenti; tale esposizione è efficacissima. (Ricordo un cielo aperto annerito e insudiciato dagli aeroplani, osceni e nocivi come cavallette). Poi – lo dirò con parole dell'autore – "il film si amplia a dispiegare la visione grandiosa di un mondo ricostruito". L'ampliamento è

poco felice: il cielo di Alexander Korda e di Wells, come quello di tanti altri escatologi e scenografi, non differisce troppo dal suo inferno, ed è ancor meno incantevole.

Altra constatazione: le frasi memorabili del libro non corrispondono (non possono corrispondere) agli istanti memorabili del film. A pagina 19, Wells parla “di un miscuglio di istantanee che mostrano la confusa efficacia inadeguata del nostro mondo”. Com’era da prevedersi, il contrasto fra le parole *confusione* ed *efficacia* (per non menzionare il giudizio che c’è nell’epiteto *inadeguata*) non è stato tradotto in immagini. A pagina 56, Wells parla dell’aviatore mascherato Cabal, “stagliato contro il cielo, un alto prodigio”. La frase è bella; la sua versione fotografica non lo è. (Anche se lo fosse stata, non avrebbe mai corrisposto alla frase, poiché le arti del retore e del fotografo sono, oh classico fantasma di Efraim Lessing!, del tutto incomparabili). Vi sono fotografie riuscite, invece, che nulla devono alle indicazioni del testo. A Wells spiacciono i tiranni, ma i laboratori gli piacciono; dal che la sua previsione che gli uomini dei laboratori si uniranno per rammendare il mondo fatto a brani dai tiranni. La realtà non somiglia ancora alla sua profezia: nel 1936, quasi tutta la forza dei tiranni deriva dal loro possesso della tecnica. Wells venera gli *chauffeurs* e gli aviatori; l’occupazione tirannica dell’Abissinia fu opera degli aviatori e degli *chauffeurs* – e della paura, forse un po’ mitologica, dei perversi laboratori di Hitler.

Ho censurato la seconda parte del film; insisto nell’elogio della prima, di un’operazione così salutare per coloro che ancora si figurano la guerra come una cavalcata romantica o un’occasione di picnic gloriosi e di turismo gratuito. (“Sur”, n. 26, novembre 1936)

*Things to Come (La vita futura)*, Gran Bretagna 1936. 10 rulli. Regia: William Cameron Menzies. Sceneggiatura: H.G. Wells, dal suo romanzo *The Shape of Things to Come*. Fotografia: Georges Perinal. Interpreti: Sir Cedric Hardwicke, Raymond Massey, Ralph Richardson, Sophie Stewart, Ann Todd. Produttore: Alexander Korda. Produzione: London Film Productions.

Allardyce Nicoll, che detta nella sapiente Università di Yale un corso di storia del dramma, ha pubblicato un serio volume in ottavo maggiore sulle “simpatie e differenze” fra teatro secolare e film. Lamentare l’ignoranza crassa di questo volume, la cui bibliografia registra 914 libri e articoli e più di 200 pubblicazioni, da “The Photodramatist” di Los Angeles fino a “Das Publikum” di Charlottenburg, sembra una mera temerità. Tale ignoranza, tuttavia, non solo è incredibile, o inverosimile: è anche reale. Allardyce Nicoll, uomo versato in biblioteche, dotto in schedari e assoluto in cataloghi, è quasi analfabeta in biglietterie. È andato raramente al cinema. O meglio, sono pochi anni che visita cinematografi. Dell’epoca muta, dell’epoca anteriore al 1929, non sa quasi nulla. Dell’attuale, pochissimo. Solo così perverremo a comprendere, non a perdonare o a giustificare, l’omissione delle opere di Josef von Sternberg, di Lubitsch e di King Vidor. Quanto al suo criterio, mi basti trascrivere questa enumerazione esemplare di film che (secondo lui) giustificano il genere parlato: *The House of the Rothschild*, *The Private Life of Henry VIII*, *Queen Christina*, *David Copperfield*, *The Story of Louis Pasteur*, *Little Women*, *Catherine the Great*, *Man of Aran*, *The Informer*. Di questi nove film salvatori, due – *The Informer* e *Catherine the Great* – sono assolutamente buoni; uno – *Man of Aran* – è una mera antologia di immagini; un altro – *The Private Life of Henry VIII* – non è insopportabile, e i cinque rimasti giustificano, per non dire reclamano, l’incendio del cinematografo in cui siano proiettati... Queste due tare – il pessimo gusto e l’informazione deficiente – dovrebbero bastare, in buona logica, a invalidare il libro. I fatti, tuttavia, sono più complessi: le premesse di Allardyce Nicoll sono vulnerabili, non così le conclusioni che Allardyce Nicoll suole derivare da esse. La loro applicazione, invece, pare insensata. Darò un esempio estremo. A pagina 149, l’autore stabilisce correttamente che “per maggior economia, si debbono preferire le immagini visive

alle parole, sempre che tali immagini visive possano comunicare l'impressione richiesta. Ciò che è primario dev'essere proposto agli occhi; l'ufficio delle parole è subalterno". Poi applica la sua legge a un certo film di Laurel e Hardy [*Bonnie Scotland*, 1935]. La situazione è questa: L. e H. si recano a incassare un'eredità in un villaggio scozzese, specchio e paradigma delle più glaciali virtù. Un avvocato, debitamente calvinista e rinsecchito, esige che essi provino la loro identità. Essi esibiscono con aria di trionfo alcuni documenti che dimostrano che sono stati in carcere, e spiegano giocondi i rischi e i contrattempi dell'evasione e della traversata clandestina su un cargo per il trasporto del bestiame vivo, il professor Allardyce Nicoll (con una gravità non indegna dell'avvocato) dichiara che quel duetto non è altro che un "racconto retrospettivo", che i "racconti retrospettivi" sono di natura drammatica, non cinematografica, e che, *di conseguenza*, meglio sarebbe stato che il film cominciasse in carcere, e ci mostrasse l'evasione della coppia, l'inseguimento e la traversata dell'Atlantico. O mi sbaglio di grosso, o questa obiezione è una vera apoteosi della pedanteria e del formalismo.

La menzione del "racconto retrospettivo" – procedimento letterario che abbonda nelle epopee omeriche – ci avvicina a un problema che l'autore discute nel capitolo più interessante del libro: il problema del tempo cinematografico, il tempo dell'arte deve corrispondere al tempo della realtà? Le risposte sono molteplici.

Shakespeare – secondo la sua stessa metafora – mise nel rovesciamento di una clessidra le opere degli anni; Joyce inverte il procedimento e dispiega l'unica giornata di Mr. Leopold Bloom e di Stephen Dedalus sui giorni e le notti del suo lettore. Più grato dell'impegno di allungare o abbreviare una successione è quello di scompigliarla, mescolando tempi diversi. Nel campo del romanzo, Faulkner e Joseph Conrad sono gli autori che meglio hanno giocato a queste inversioni; in quello del film (che, come osserva assai giustamente Allardyce Nicoll, è singolarmente capace di tali labirinti e anacronismi) non ricordo che *The Power and the Glory*, con Spencer Tracy. Questo film è la biografia di un uomo, con omissione deliberata, e commovente, dell'ordine cronologico. La prima scena è quella del suo funerale.

Un altro capitolo investiga il procedimento di intercalare immagini che abbiano un valore metaforico. Chaplin mostra un pigia pigia di operai che entrano in una fabbrica; poi una seconda folla, ma di pecore, che entrano in un recinto. “Ah! Il gregge umano”, mormora ammaliata la gente, assai soddisfatta di aver percepito all’istante questa audace reincarnazione cinematografica di un luogo comune letterario. (Tutti, inoltre, si sentono meritariamente massimalisti). (“Sur”, n. 26, novembre 1936)

*The House of Rothschild (La casa dei Rothschild)*, USA 1934. 10 rulli. Regia: Alfred Werker. Sceneggiatura: Nunnally Johnson, da un’opera teatrale di George Herbert Westley. Fotografia (ultima sequenza in Technicolor): Peverell Marley. Interpreti: George Arliss, Loretta Young, Boris Karloff, Robert Young, C. Aubrey Smith. Produttore: Darryl F. Zanuck. Produzione: 20th Century Pictures.

*The Private Life of Henry VIII (Le sei mogli di Enrico VIII)*, Gran Bretagna 1933. 97’. Regia: Alexander Korda. Sceneggiatura: Lajos Biro e Arthur Wimperis, da un soggetto di Arthur Wimperis. Fotografia: Georges Perinal. Interpreti: Charles Laughton, Robert Donat, Lady Tree, Binnie Barnes, Elsa Lanchester, Merle Oberon. Produzione: London Films Productions.

*Queen Christina (La regina Cristina)*, USA 1933. 100’. Regia: Rouben Mamoulian. Sceneggiatura: Salka Viertel e H.M. Harwood, da un soggetto di Salka Viertel e Margaret P. Levine. Dialogo: S.N. Behrman. Fotografia: William Daniels. Interpreti: Greta Garbo, John Gilbert, Ian Keith, Lewis Stone, Elizabeth Young. Produttore: Walter Wagner. Produzione: MGM.

*David Copperfield*, USA 1935. 133’. Regia: George Cukor. Sceneggiatura: Howard Eastbrook, dal romanzo di Charles Dickens adattato da Hugh Walpole. Fotografia: Oliver T. Marsh. Interpreti: W.C. Fields, Lionel Barrymore, Maureen O’Sullivan, Madge Evans, Edna May Oliver, Lewis Stone, Freddie Bartholomew. Produttore: David O. Selznick. Produzione: MGM.

*The Story of Louis Pasteur (La vita del dottor Pasteur)*, USA 1936. 85’. Regia: William Dieterle. Sceneggiatura: Sheridan Libney, Pierre Collings. Fotografia: Tony Gaudio. Interpreti: Paul Muni, Josephine Hutchinson, Anita Louise, Donald Woods, Fritz Leber. Produzione: Warner Bros.

Little Women (*Piccole donne*), USA 1933. 107'. Regia: George Cukor. Sceneggiatura: Sarah Y. Mason, dal romanzo di Louise May Alcott. Fotografia: Henry Gerrard. Interpreti: Katharine Hepburn, Joan Bennett, Frances Dee, Jean Parker, Spring Byington. Produttore: David O. Selznick. Produzione: RKO Radio Pictures.

Catherine the Great (*La grande Caterina*), Gran Bretagna 1934. 10 rulli. Regia: Paul Czinner. Sceneggiatura: Lajos Biro, Arthur Wimperis, Melchior Lengyel, da un soggetto di Arthur Wimperis e Marjorie Deans. Fotografia: Georges Perinal. Interpreti: Elizabeth Bergner, Douglas Fairbanks jr., Flora Robson, Sir Gerald du Maurier. Produttore: Alexander Korda. Produzione: London Films Productions.

Man of Aran (*L'uomo di Aran*), Gran Bretagna 1934. 76'. Regia, sceneggiatura e fotografia: Robert e Frances Flaherty. Produzione: Gainsborough Pictures Ltd. per Gaumont-British.

The Power and the Glory (*Potenza e gloria*), USA 1933. 76'. Regia: William K. Howard. Sceneggiatura: Preston Sturges. Fotografia: James Wong Howe. Interpreti: Spencer Tracy, Colleen Moore, Ralph Morgan, Helen Vinson. Produttore: Jesse L. Lasky. Produzione: Fox.

## Due film

Due film ho visto in due serate consecutive. Il primo – in entrambe le accezioni della parola – “è ispirato al romanzo di Joseph Conrad, *L'agente segreto*”. Il regista in persona lo assicura; devo confessare che, senza di lui, io mi sarei imbattuto nella filiazione che indica, ma non nel respiratorio e divino verbo *ispirare*. Destrezza fotografica, goffaggine cinematografica: tali sono i sereni giudizi che mi “ispira” l'ultimo film di Alfred Hitchcock. Quanto a Joseph Conrad... È indubbio che, scontate varie deformazioni, la trama del film *Sabotage* (1936) coincide coi fatti del racconto *The Secret Agent* (1907); è anche indubbio che i fatti riferiti da Conrad hanno un valore psicologico, hanno *solo* un valore psicologico. Conrad propone alla nostra comprensione il destino e il carattere di Mr. Verloc, uomo ozioso, obeso e sentimentale, che giunge al “delitto” per opera della confusione e della paura; Hitchcock preferisce tradurlo in un imperscrutabile satana slavogermanico. Un passo di *The Secret Agent*, quasi profetico, invalida e confuta questa traduzione: “Mr. Verloc aveva quell'aria particolare degli uomini che vivono dei vizi, delle follie o dei timori più infimi dell'umanità; quell'aria di nichilismo morale che è propria dei proprietari di bische e di postriboli; dei *detectives* privati e dei membri della polizia segreta; dei trafficanti di alcolici e (lo sospetto) di coloro che vendono cinturoni elettrici o inventano specifici. Ma di questi ultimi non parlo, perché non ho abbassato la mia ricerca a tali abissi. È molto probabile che il loro viso sia perfettamente diabolico. Non mi sorprenderebbe. Ciò che voglio dire è che Mr. Verloc non aveva nulla di diabolico”. Hitchcock ha preferito disdegnare questo avvertimento. Non deploro la sua curiosa infedeltà: deploro il compito subalterno in cui si è impegnato.

Conrad ci dà la comprensione perfetta di un uomo che causa la morte di un bambino; Hitchcock dedica la propria arte (e gli occhi obliqui e dolenti di Sylvia Sidney) a che quella mor-

te ci intenerisca. L'impegno del primo fu intellettuale: quello dell'altro è appena sentimentale. Ciò non è tutto: il film – oh complementare, insipido orrore – aggiunge un episodio amoroso i cui protagonisti, non meno continenti che innamorati, sono la martirizzata Mrs. Verloc e un gagliardo e bel *detective*, travestito da erbivendolo.

L'altro film informativamente s'intitola: *Los muchachos de antes no usaban gomina*. (Esistono titoli informativi che sono belli: *The General Died at Dawn*). Questo – *Los muchachos de antes*, eccetera – è indubbiamente uno dei migliori film argentini che abbia visto: vale a dire, uno dei peggiori del mondo. Il dialogo è affatto incredibile. I personaggi – dottori, teppisti e guappi del 1906 – parlano e vivono in funzione della differenza con l'anno 1937. Non esistono al di fuori del colore locale e del colore temporale. C'è una rissa a cazzotti e un'altra a coltellate. Gli attori non sanno né duellare né boxare, il che appanna un poco tali spettacoli.

Il tema – il “nichilismo morale” o rammollimento progressivo di Buenos Aires – è certamente attraente. Il regista del film lo spreca. L'eroe, che dovrebbe essere emblematico dell'antica virtù – e dell'antica incredulità – è un portegno (1) già italianato, troppo sensibile ai soffocanti stimoli del patriottismo apocrifo e del tango sentimentale. (“Sur”, n. 31, aprile 1937)

#### Note

1. Abitante di Buenos Aires (*N.d.R.*).

*Sabotage*, Gran Bretagna 1936. 76'. Regia: Alfred Hitchcock. Sceneggiatura: Charles Bennett, dal romanzo *The Secret Agent* di Joseph Conrad adattato da Alma Reville. Dialoghi: Ian Hay, Helen Simpson, E.V.H. Emmett. Fotografia: Bernard Knowles. Interpreti: Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder. Produttori: Michael Balcon, Ivor Montagu. Produzione: Gaumont-British.

*Los muchachos de antes no usaban gomina*. Argentina 1937. 90'. Regia e sceneggiatura: Manuel Romero. Fotografia: Francisco Mugica. Interpreti: Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Santiago Arrieta, Irma Córdoba, Martín Zabalúa. Produzione: Lumiton.

*The General Died at Dawn (Il generale morì all'alba)*, USA 1936. 98'.  
Regia: Lewis Milestone. Sceneggiatura: Clifford Odets dal romanzo di Charles G. Booth. Fotografia: Victor Milner. Interpreti: Gary Cooper, Madeleine Carroll, Akim Tamiroff, Dudley Digges, Porter Hall. Produttore: William Le Baron. Produzione: Adolph Zuckor per Paramount.

## *La fuga*

Entrare in un cinematografo di calle Lavalle e trovarmi (non senza sorpresa) nel golfo del Bengala o in Wabash Avenue mi sembra assai preferibile all'entrare nello stesso cinematografo e trovarmi (non senza sorpresa) in calle Lavalle. Faccio questa confessione preliminare perché nessuno imputi a torbidi sentimenti patriottici questa apologia di un film argentino. Idolatrare una fesseria perché è autoctona, dormire per la patria, gradire il tedio quando è di elaborazione nazionale, mi sembra un assurdo.

La prima virtù che occorre mettere in rilievo in *La fuga* è la continuità. Vi sono numerosi film – *La passion de Jeanne d'Arc* è tuttora lo specchio e l'archetipo di questo adulato errore – che non vanno oltre la mera antologia fotografica; forse non c'è un solo film europeo che non soffra di immagini inservibili... *La fuga*, invece, scorre limpidamente come i film americani. Buenos Aires, ma Saslavsky ci risparmia il Congresso, il porto del Riachuelo e l'Obelisco; una tenuta in Entre Rios, ma Saslavsky ci risparmia la scozzonatura dei puledri, la marchiatura, le corse di cavalli, le gare di canto improvvisato e gli assai prevedibili gauchos infidi affidati a italiani autentici.

Seconda virtù: il regista ha ignorato le tentazioni lacrimose del tema. I suoi guappi esercitano l'assassinio come chi esercita una professione: non rimpiangono il tugurio natale in tanghi elegiaci, e sono capeggiati da un serio gentiluomo tedesco che si compiace di animali imbalsamati e abita in una casa funzionale grata ai paradigmi di Gropius. È vero che una delle protagoniste dà la vita per il suo uomo, ma è anche vero che non gli mantiene la fedeltà corporale che un regista americano esigerebbe da lei. L'aiuta un investigatore. Questi (caratteristica giustissima e affatto ammirevole) è assai più farabutto dei guappi cui dà la caccia.

La scena della morte della donna – la scena della sua inaudita voce moribonda – è la più intensa del film. Un altro momen-

to eccelso è la stupenda felicità della bimba, il sapere che due anni – solo due anni – la separano da una felicità che essa aveva pensato immediata.

Quanto ai difetti... Capisco che possiamo, in buona logica, ridurli a uno: la strisciante e penosa comicità. L'argomento di *La fuga* è, *mutatis mutandis*, quello del famoso film *The Preacher* [si tratta evidentemente di *The Pilgrim*, N.d.C.] di Chaplin, malamente ribattezzato in queste repubbliche *El reverendo Caradura*. Non disapprovo l'annessione di questa storia: disapprovo l'ingenuità di supporre che in una storia utilizzata da Chaplin rimangano da esplorare molte possibilità grottesche. Quelle che ci propone *La fuga* – il giovane che si siede su un foglio di carta moschicida, il giovane che conversa senza pantaloni – sono molestissime. Un altro errore, forse insanabile: l'introduzione di personaggi caricaturali (in questo caso la direttrice della scuoletta) che contaminano gli altri di irrealtà. Gli altri e la storia che li ospita. ("Sur", n. 36, agosto 1937)

*La fuga*, Argentina 1937. 92'. Regia: Luis Saslavsky. Sceneggiatura: Alfredo G. Volpe. Fotografia: John Alton. Interpreti: Santiago Arrieta, Tita Merello, Francisco Petrone, Nini Gambier. Produzione: Pampa Film.

*La passion de Jeanne d'Arc*, Francia 1927. 110' poi 86'. Regia: Carl Dreyer. Sceneggiatura: Carl Dreyer, Joseph Delteil, dai documenti originali del processo. Fotografia: Rudolf Maté. Interpreti: Maria Falconetti, Eugène Silvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud. Produzione: Société Générale de Films.

*The Pilgrim (Il pellegrino)*, USA 1923. 4 rulli. Regia e sceneggiatura: Charles Chaplin. Aiuto regista: Chuck Riesner. Fotografia: Rollie Totheroh. Interpreti: Charles Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Loyal Underwood. Produzione: First National Films.

Immaginiamo una trasposizione della Bibbia nel tempo e nello spazio (convenzionali) della letteratura gauchesca. (È impossibile che qualcuno non abbia ceduto alla tentazione di provarcisi). Il Diavolo, in questa riduzione, è Mandinga, Dio Padre è Tata Dios, Abele è un bracciante assassinato dall'agricoltore Caino, Ponzio Pilato è il Maggiore, la Vergine interrompe la recitazione di un Sanctus per rispondere "concepita senza peccato!" all'"Ave Maria purissima" di un Angelo polveroso e mattiniero che deve ancora smontare dal sauro. Inutile rivelare altri lineamenti non meno prevedibili e molesti: già i miei lettori possono pregustare l'orrore peculiare di questa brodaglia biblico-pampesca. Voglio che l'immaginino e che la odino, per dichiarare loro: questo è precisamente ciò che non è *Green Pastures*.

Smentire tale identità non è pretendere che il bituminoso mar Morto – e il Paradiso – differiscano meno dalla Louisiana o dalla Georgia che dalla provincia di Buenos Aires. Il mio intento è un altro. Penso che assimilare gli uomini della Scrittura o gli uomini di Eduardo Gutiérrez ci infastidisca per la semplice ragione che si tratta di un procedimento arbitrario. (Tale è, sia detto fra parentesi, il molesto peccato originale del nostro *Faust* creolo; la sua congiunzione del secolo sedicesimo col diciannovesimo, della Sassonia col Bragado, è del tutto casuale). Non così in *Green Pastures* di Connelly. "Ho voluto", afferma l'autore, "presentare alcuni aspetti di una religione che è viva, così come se la figurano i suoi fedeli. Questa religione è quella di migliaia di negri nel più profondo Sud. Con terribile fame spirituale e con la più grande umiltà, questi rozzi cristiani negri – molti sono incapaci di leggere il libro che tesaurizza la loro fede – hanno adattato il contenuto dei due Testamenti alle circostanze quotidiane della loro vita". La verità è che i molti anacronismi (e anatropismi) cui dà luogo questo adattamento non inficiano l'incanto del film. Ci diverte che Dio metta via "per dopo" il sigaro da dieci centesimi che gli offre l'Arcangelo; ci diverte

che alcune fitte reumatiche avvertano Noè della prossimità del diluvio; ci commuove che Dio, vagando per la campagna, chieda ad alcuni fiori come stanno, e che essi gli rispondano in coro, con una vocina puerile: “We O.K., Lawd”.

Mi diranno che quanto sopra è ingenuo. Io rispondo che sì, che è altrettanto ingenuo quanto quel “Jehova Dio che passeggiava nel giardino al fresco del giorno” (*Genesi*, III, 8). Mi azzarderò ad aggiungere che preferisco l’idea di un dio umano, di un dio maldestro, di un dio capace di pentirsi, a quella del mostro felicemente verbale che propongono i teologi, fatto di tre inestricabili Persone e di diciannove attributi? A quella del dio che secondo Wells “non può operare perché è onnipotente ed eterno, non può pensare perché è onnisciente, non si può muovere perché è ubiquo e già si trova dappertutto”. (“Sur”, n. 37, ottobre 1937)

*Green Pastures*, USA 1936. 10 rulli. Regia: Marc Connelly, William Keighley. Sceneggiatura dall’opera teatrale di Marc Connelly, suggerita da *Ol’ Man Adam an’ His Chillun*, racconti del Sud di Roark Bradford. Fotografia: Hal Mohr. Interpreti: Rex Ingram, Eddie Anderson, Oscar Polk. Produzione: Warner Bros.

## *The Road Back*

Nell'inverno 1872, fra i mobili di jacarandá di un albergo i cui balconi davano sulla disalberata Plaza de la Victoria, don José Hernández – nemico di Sarmiento e di Mitre – volle dimostrare la degradazione che operava sui cittadini di Buenos Aires il funesto regime militare, e scrisse il poema antibellico *El gaucho Martín Fierro*. L'eroe – chi non lo sa? – era un disertore dell'esercito; il suo compagno, un disertore della polizia... Conosciamo già i risultati. Unamuno, verso il 1894, scoprì che il libro di Hernández “era il canto del combattente spagnolo che, dopo aver piantato la croce su Granada, si recò in America a servire da sentinella avanzata della civiltà e ad aprire il cammino del deserto”. Lugones, nel 1916, dichiarò: “E perciò, perché personifica la vita eroica della razza col suo linguaggio e i suoi sentimenti più genuini, incarnandola in un paladino, ossia nel tipo più perfetto del giustiziere e del liberatore, *Martín Fierro* è un poema epico”.

Ho rammentato il caso del *Martín Fierro* perché non è inusuale. Le opere che denunciano l'indegnità o l'atrocità della guerra corrono sempre il rischio di sembrare un'apologia della guerra. In effetti, quanto più è orribile la guerra, maggiore è il suo prestigio satanico, maggiore è la virtù degli uomini che l'affrontano. Quell'inevitabile dottor Johnson che una volta dichiarò: “Il patriottismo è l'ultimo rifugio delle canaglie”, disse anche, verso il 1778: “La professione dei marinai e dei soldati ha la dignità del pericolo”. Dell'acclamato film pacifista *All Quiet on the Western Front*, cosa persiste ora nel nostro ricordo? Un impetuoso e appetibile assalto alla baionetta, del tutto simile a quelli che illustrano qualunque film bellicoso.

*The Road Back* è irrefutabilmente inferiore a *All Quiet*. Il suo momento più alto è ancora quello di una battaglia. Il pathos peculiare della scena deriva dal fatto che a tutti noi consta che i suoi allarmi e agonie sono inservibili: la Germania aveva già capitolato. Le altre scene mi paiono molto obliabili.

La tesi (credo) è l'inadattamento dei militari alla vita civile, i conflitti fra l'etica della città e l'etica delle trincee. Il timore di rendere antipatici i protagonisti ha intorpidito – o annullato – la dimostrazione della tesi. È vero che uno dei rimpatriati giunge all'assassinio, ma la sua vittima è uno *Schieber* tanto esecrabile, tanto untuoso, tanto minuziosamente ebreo che il suo annichilimento è con ogni evidenza un gesto meritorio. Un altro dei guerrieri rimpatriati giunge a un *mariage de convenance*; un altro, all'improvvisazione di discorsi; un altro, a bramare (e a rubare) galline altrui.

Ho sentito, vedendo *The Road Back*: il mero pacifismo non basta. La guerra è un'antica passione che tenta gli uomini con incanti ascetici e mortali. Per abolirla, bisogna opporle un'altra passione. Forse quella del *buon europeo* – Leibniz, Voltaire, Goethe, Arnold, Renan, Shaw, Russell, Unamuno, T.S. Eliot – che si sa erede e continuatore di tutti i paesi. Abbondano nefastamente in Europa il mero tedesco o il mero irlandese; mancano gli europei. (“Sur”, n. 38, novembre 1937)

*The Road Back*, USA 1937. 12 rulli. Regia: James Whale. Sceneggiatura: R.C. Sherriff, Charles Kenyon, dal romanzo di Erich Maria Remarque. Fotografia: John Mescali. Interpreti: John King, Richard Cromwell, “Slim” Summerville, Andy Devine, Louise Fazenda. Produttore associato: Edmund Grainger. Produzione: Universal.

*All Quiet on the Western Front (All'Ovest niente di nuovo)*, USA 1930. 140'. Regia: Lewis Milestone. Sceneggiatura: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott, con dialoghi di Anderson e Abbott, dal romanzo di Erich Maria Remarque. Fotografia: Arthur Edeson. Interpreti: Lewis Ayres, Louis Wolheim, John Wray, George “Slim” Summerville, Russell Gleason. Produttore: Carl Laemmle jr. Produzione: Universal.

## *Prisioneros de la Tierra*

Due personaggi uniscono i loro sforzi inutili affinché *Prisioneros de la Tierra* sia intollerabile, ineditabile. Uno: il traballante e monumentale dottor Else, precursore ignorato dell'ultraismo ("La terra rossa imprigiona gli uomini"... "Da venticinque anni sono avvolto in un sudario umido"... ) che passeggia da un capo all'altro del film il suo vasto volto da leone o da re di picche e riesce a essere non meno opprimente del temuto Emil Jannings. L'altro: un tale *amateur* di enciclopedie, che agita con allegra tenacia il braccio mutilato e ripete ciclicamente: "Sono un uomo felice. Cosa mi manca per essere felice?" o "Lei non sa che amare significa comprendere?" Malgrado questi *conversationists* questo film è buono e persino buonissimo. È superiore, meschina gloria!, a quanti ha generato (e applaudito) la nostra rassegnata repubblica. È anche superiore alla maggioranza di quelli che ci hanno inviato ultimamente la California e Parigi. Caratteristica incredibile e vera: non v'è una scena comica nel corso di questo film esemplare. Ignorare Sandrini, eludere vittoriosamente Pepe Arias, dissuadere Catita, sono tre forme della felicità che i nostri registi non avevano finora tentato. Chiaro che questi meriti negativi non sono gli unici.

C'è un soggetto vigoroso, non contaminato da pacchianeria virginale nordamericana (nella prima scena esce da un bordello il protagonista) né da quell'altra neopacchianeria che in ogni film francese mostra una coppia di amanti momentanei ed epigrammatici. C'è un personaggio, il malvagio Koerner (con la sua inviolata solitudine centrale, il suo disco di Beethoven e la sua rassegnazione a essere crudele e a essere aborrito), che certamente è più vero dell'eroe. Io sono stato, quale dei miei amici lo ignora?, cliente insaziabile e fervido di Milton Sills, di Kohler e di Bancroft; non ricordo, in tante sanguinarie pellicole, una scena più forte della penultima di *Prisioneros de la Tierra*, in cui un uomo viene incalzato a frustate verso un fiume finale. Quell'uomo è valoroso, quell'uomo è superbo, quell'uomo è più

alto dell'altro... In scene analoghe di altri film, l'esercizio della brutalità rimane a carico dei personaggi brutali; in *Prisioneros de la Tierra* è a carico dell'eroe ed è quasi intollerabile per efficacia. (Se non m'inganno, questa attribuzione magnifica è opera di Ulyses Petit de Murat; i due attori la eseguono assai bene).

Un altro memorabile momento è quello in cui uno dei *capangas*, dal cavallo, uccide il *mensù* con una sola pallottola laconica e neppure volta il capo per vederlo cadere; un altro, la fuga appassionata della donna per la trepidante notte della foresta. Le fotografie, ammirevoli. ("Sur", n. 60, settembre 1939)

*Prisioneros de la Tierra*, Argentina 1939. 85'. Regia: Mario Soffici. Sceneggiatura: Dario Quiroga, Ulyses Petit de Murat, da racconti di Horacio Quiroga. Fotografia: Pablo Taberner. Interpreti: Francisco Petrone, Angel Magaña, Roberto Fugazot, Homero Cárpena, Elisa Galvé. Produzione: Pampa Film.

## *Un film opprimente*

*Citizen Kane* (il cui titolo nella Repubblica Argentina è *El ciudadano*) ha per lo meno due argomenti. Il primo, di una imbecillità quasi banale, vuol subornare l'applauso dei molti distratti. È formulabile così: un vano milionario accumula statue, giardini, palazzi, piscine, diamanti, veicoli, biblioteche, uomini e donne; a somiglianza di un collezionista precedente (le cui osservazioni è tradizionale attribuire allo Spirito Santo) scopre che quelle miscellanee e pletore sono vanità di vanità e tutto è vanità; nell'istante della morte, anela un solo oggetto dell'universo: una slitta debitamente povera con cui ha giocato nella sua infanzia! Il secondo è molto superiore. Unisce al ricordo di Koheleth quello di un altro nichilista: Franz Kafka. Il tema (nel contempo metafisico e poliziesco, nel contempo mitologico e allegorico) è la ricerca dell'anima segreta di un uomo, attraverso le opere che ha costruito, le parole che ha pronunciato, i molti destini che ha spezzato. Il procedimento è quello di Joseph Conrad in *Chance* (1914) e del bel film *The Power and the Glory*: la rapsodia di scene eterogenee, senza ordine cronologico. Oppressivamente, infinitamente, Orson Welles esibisce frammenti della vita dell'uomo Charles Foster Kane e ci invita a combinarli e a ricostruirlo. Le forme della molteplicità, della sconnessione, abbondano nel film: le prime scene registrano i tesori accumulati da Foster Kane; in una delle ultime, una povera donna lussuosa e dolente gioca sul pavimento di un palazzo che è anche un museo, con un enorme rompicapo. Alla fine comprendiamo che i frammenti non sono retti da una segreta unità: l'abborrito Charles Foster Kane è un simulacro, un caos di apparenze. (Corollario possibile, già previsto da David Hume, da Ernest Mach e dal nostro Macedonio Fernández: nessun uomo sa chi è, nessun uomo è qualcuno). In uno dei racconti di Chesterton – *The Head of Caesar*, credo – l'eroe osserva che nulla è più terrificante di un labirinto senza centro. Questo film è esattamente quel labirinto.

Tutti sappiamo che una festa, un palazzo, una grande impresa, un pranzo di scrittori o di giornalisti, un ambiente cordiale di franco e spontaneo cameratismo sono essenzialmente orribili; *Citizen Kane* è il primo film che li mostra con qualche coscienza di questa verità.

L'esecuzione è degna, in generale, del vasto argomento. Vi sono fotografie di ammirevole profondità, fotografie i cui ultimi piani (come nelle tele dei preraffaelliti) non sono meno precisi e puntuali dei primi.

Oso sospettare, tuttavia, che *Citizen Kane* perdurerà come “perdurano” certi film di Griffith o di Pudovkin, il cui valore storico nessuno nega, ma che nessuno si rassegna a rivedere. Soffre di gigantismo, di pedanteria, di tedio. Non è intelligente, è geniale: nel senso più notturno e più tedesco di questa mala parola. (“Sur”, n. 83, agosto 1941)

*Citizen Kane (Quarto potere)*, USA 1941. 119'. Regia: Orson Welles. Sceneggiatura: Orson Welles, Herman J. Mankiewicz. Fotografia: Gregg Toland. Interpreti: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Ruth Warrick, Ray Collins. Produttore: Orson Welles. Produzione: Mercury per RKO Pictures.

## *Il Dr. Jekyll e Edward Hyde, trasformati*

Hollywood, per la terza volta, ha diffamato Robert Louis Stevenson. Questa diffamazione s'intitola *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*: l'ha perpetrata Victor Fleming, che ripete con funesta fedeltà gli errori estetici e morali della versione (della perversione) di Mamoulian. Comincio dagli ultimi, quelli morali. Nel romanzo del 1886, il dottor Jekyll è moralmente duale, come lo sono tutti gli uomini, mentre la sua ipostasi – Edward Hyde – è malvagia senza tregua e senza allegazione; nel film del 1941, il dottor Jekyll è un giovane patologo che esercita la castità, mentre la sua ipostasi – Hyde – è un teschio, con tratti di sadico e di acrobata. Il Bene, per i pensatori di Hollywood, è il fidanzamento con la pudibonda e agiata Miss Lana Turner; il Male (che ugualmente preoccupò David Hume e gli eresiarchi di Alessandria), la coabitazione illegale con Fröken Ingrid Bergman o Miriam Hopkins. Inutile avvertire che Stevenson è affatto innocente di questa limitazione o deformazione del problema. Nel capitolo conclusivo dell'opera, dichiara i difetti di Jekyll: la sensualità e l'ipocrisia; in uno degli *Ethical Studies* – anno 1888 – vuole enumerare “tutte le manifestazioni della vera diabolicità” e propone questo elenco: “l'invidia, la malignità, la menzogna meschina, il silenzio meschino, la verità calunniosa, il diffamatore, il piccolo tiranno, il lamentoso avvelenatore della vita domestica”. (Io affermerei che l'etica non abbraccia i fatti sessuali, se non li contaminano il tradimento, l'avidità o la vanità).

La struttura del film è ancor più rudimentale della sua teologia. Nel libro, l'identità di Jekyll con Hyde è una sorpresa: l'autore la riserva per la fine del nono capitolo. Il racconto allegorico finge di essere un giallo; non c'è lettore che indovini che Hyde e Jekyll sono la stessa persona; il titolo stesso ci fa postulare che siano due. Nulla di più facile che trasferire al cinema questo procedimento. Immaginiamo qualunque problema

poliziesco: due attori che il pubblico riconosce figurano nella trama (George Raft e Spencer Tracy, diciamo); possono usare parole analoghe, possono menzionare fatti che presuppongono un passato comune; quando il problema è indecifrabile, uno di essi sorbisce la droga magica e si muta nell'altro. (Naturalmente, la buona esecuzione di questo piano comporterebbe due o tre rimpasti fonetici: la modifica dei nomi dei protagonisti). Più civilizzato di me, Victor Fleming elude ogni sorpresa e ogni mistero: nelle scene iniziali del film, Spencer Tracy inghiotte senza paura il versatile intruglio e si trasforma in Spencer Tracy, con diversa parrucca e fattezze negroidi.

Al di là della parabola dualista di Stevenson e vicino all'*Assemblea degli uccelli* composta (nel XII secolo della nostra era) da Farid ud-din Attar, possiamo concepire un film panteista i cui copiosi personaggi, alla fine, si risolvono in Uno, che è perenne. ("Sur", n. 87, dicembre 1941)

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Il dottor Jekyll e mister Hyde)*, USA 1941. 127'. Regia: Victor Fleming. Sceneggiatura: John Lee Mahin, dal romanzo di Robert Louis Stevenson. Fotografia: Joseph Ruttenberg. Interpreti: Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner, Donald Crisp. Produttore: Victor Fleming. Produzione: MGM.

Dicono che la dottrina della trasmigrazione delle anime e quella del tempo circolare o Eterno Ritorno furono suggerite dalla paramnesia, da una penosa e brusca impressione di aver già vissuto il momento presente; a Buenos Aires, alle 18 e 30 minuti e alle 22 e 45, non c'è un solo spettatore cinematografico, per smemorato che sia, che ignori questa impressione. In effetti, sono molti anni che Hollywood (a somiglianza dei tragici greci) si attiene a dieci o dodici temi: l'aviatore che, mediante una conveniente catastrofe, muore per salvare il compagno di cui sua moglie è innamorata; la fallace dattilografa che non ricusa donazioni di pellicce, appartamenti, diademi e veicoli, ma che schiaffeggia o uccide il donatore quando questi "passa i limiti"; l'ineffabile ed encomiato reporter che cerca l'amicizia di un gangster col puro proposito di tradirlo e di farlo morire sul patibolo...

L'ultima vittima di questo sconcertante ascetismo è Miss Bette Davis. Le hanno fatto rappresentare questa storia: una donna, oppressa da un paio di occhiali e da una madre tirannica, si crede insipida e brutta; uno psichiatra (Claude Rains) la induce a villeggiare fra alberi decorativi, a praticare il tennis, a visitare il Brasile, a deporre gli occhiali, a cambiare modista. Il quintuplici trattamento prospera: il capitano della nave che la rimpatria ripete con evidente veracità che non una delle dame di bordo ha ottenuto il successo di Miss Davis; innanzi a questa garanzia, una nipote, prima *redoutable* per il sarcasmo, ora le chiede singhiozzando perdono. Allora si diffonde per le più remote platee la vigorosa tesi del film: *Sfigurata, Miss Davis è meno carina*. La deforme commedia che ho riassunto s'intitola *Now Voyager*; l'ha diretta un tale Irving Rapper che, probabilmente, non è un imbecille.

È lamentabile che degradino così la tragica protagonista di *The Little Foxes*, di *The Letter*, di *Of Human Bondage*. Meno ambizioso e più tollerabile è il film *Nightmare*. Comincia come un film giallo; non tarda a decadere in irresponsabile film d'av-

venture. Soffre di tutti i difetti dei due generi: ha l'unica virtù di non appartenere al *genre ennuyeux*. La sua trama è di quelle che hanno sorpreso centinaia di volte ogni spettatore: il duello di una pura fanciulla e un uomo medio con una onnipotente e malevola società che prima della guerra era cinese e ora è la Gestapo o le spie internazionali del Terzo Reich. Due propositi urgono agli sventurati registi di tali film: il primo, evidenziare che i gialli (o i prussiani) uniscono la perfezione del male alle perfezioni dell'intelligenza e della perfidia; il secondo, evidenziare che non c'è uomo di buona volontà che non riesca ad abbindolarli. Fatalmente, questi propositi incompatibili si annullano. Svariati e imminenti pericoli minacciano l'eroina e l'eroe; questi rischi risultano illusori e inefficaci, poiché gli spettatori sanno benissimo che il film deve durare un'ora, fatto famoso che assicura agli eroi una longevità o immortalità di sessanta minuti. Altra convenzione che invalida le pellicole di questo genere è l'inumano coraggio dei protagonisti: gli annunciano che devono morire ed essi sorridono; anche gli spettatori sorridono. ("Sur", n. 103, aprile 1943)

*Now Voyager (Perdutamente tua)*, USA 1942. 118'. Regia: Irving Rapper. Sceneggiatura: Casey Robinson, da un romanzo di Olive Higgins Prouty. Fotografia: Sol Polito. Interpreti: Bette Davis, Paul Henreid, Claude Rains, Gladys Cooper, Bonita Granville, Ilka Chase, John Loder. Produttore: Hal B. Wallis. Produzione: Warner Bros.

*The Little Foxes (Piccole volpi)*, USA 1941. 115'. Regia: William Wyler. Sceneggiatura: Lillian Hellman, da una sua opera teatrale; scene aggiunte e dialoghi: Arthur Kober, Dorothy Parker, Alan Campbell. Fotografia: Gregg Toland. Interpreti: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Dan Duryea. Produttore: Samuel Goldwyn. Produzione: RKO Radio Pictures.

*The Letter (Ombre malesi)*, USA 1940. 95'. Regia: William Wyler. Sceneggiatura: Howard Koch, dall'opera teatrale di William Somerset Maugham. Fotografia: Tony Gaudio. Interpreti: Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson, Frieda Inescort, Gale Sondergaard. Produttore: Hal B. Wallis; produttore associato: Robert Lord. Produzione: Warner Bros.

*Of Human Bondage (Schiavo d'amore)*, USA 1934. 83'. Regia: John Cromwell. Sceneggiatura: Lester Cohen, dal romanzo di William Somerset

Maugham. Fotografia: Henry W. Gerrard. Interpreti: Leslie Howard, Bette Davis, Frances Dee, Kay Johnson, Reginald Denny, Alan Hale. Produttore: Pandro S. Berman. Produzione: RKO Radio Pictures.

*Nightmare (Incubo)*, USA 1942. 8 rulli. Regia: Tim Whelan. Sceneggiatura: Dwight Taylor, da un'idea di Philip MacDonald. Fotografia: George Barnes. Interpreti: Diana Barrymore, Brian Donleavy, Gavin Muir, Henry Daniell, Hans Conreid. Produttore: Dwight Taylor. Produzione: Universal Pictures.

Le possibilità dell'arte di combinare non sono infinite, ma sogliono essere spaventose. I greci generarono la chimera, mostro con testa di leone, con testa di drago, con testa di capra; i teologi del secondo secolo, la Trinità, in cui inestricabilmente si articolano il Padre, il Figlio e lo Spirito; gli zoologi cinesi, il ti-yang, uccello soprannaturale e vermiglio, provvisto di sei zampe e quattro ali, ma senza volto né occhi; i geometri del diciannovesimo secolo, l'ipercubo, figura a quattro dimensioni, che racchiude un numero infinito di cubi ed è limitata da otto cubi e ventiquattro quadrati.

Hollywood ha appena arricchito questo vano museo teratologico: per opera di un maligno artificio che si chiama doppiaggio, propone mostri che combinano le illustri fattezze di Greta Garbo con la voce di Aldonza Lorenzo. Come non pubblicare la nostra ammirazione innanzi a questo prodigio penoso, a queste industrie anomale fonetico-visuali?

Coloro che difendono il doppiaggio, ragioneranno (forse) che le obiezioni che gli possono essere opposte possono essere opposte anche a qualunque altro esempio di traduzione. Questa argomentazione disconosce, o elude, il difetto principale: l'arbitraria inserzione di un'altra voce e di un'altra lingua. La voce della Hepburn o della Garbo non è contingente; è, per il mondo, uno degli attributi che la definiscono. Occorre inoltre ricordare che la mimica dell'inglese non è quella dello spagnolo (1).

Sento dire che nelle province il doppiaggio è piaciuto. Si tratta di un semplice argomento d'autorità; finché non saranno pubblicati i sillogismi dei *connaisseurs* di Chilecito o di Chivilcoy, io, almeno, non mi lascerò intimidire. Sento dire anche che il doppiaggio è piacevole, o tollerabile, per coloro che non sanno l'inglese. La mia conoscenza dell'inglese è meno perfetta della mia sconoscenza del russo; e tuttavia, non mi rassegnerei a rivedere *Alexander Nevskij* in una lingua diversa da quella in cui lo vidi per la prima volta e lo vedrei con fervore, per la nona

o la decima volta, se dessero la versione originale, o una che io credessi l'originale. Quest'ultimo punto è importante; peggiorare del doppiaggio, peggiorare della sostituzione che comporta il doppiaggio, è la coscienza generale di una sostituzione, di un inganno.

Non c'è partigiano del doppiaggio che non finisca per invocare la predestinazione e il determinismo. Giurano che questo espediente è il frutto di un'evoluzione implacabile, e che presto potremo scegliere tra vedere film doppiati e non vedere film.

Data la decadenza mondiale del cinema (appena corretta da qualche solitaria eccezione come *The Mask of Dimitrios*), la seconda di queste alternative non è dolorosa. Recenti porcherie – penso a *Il diario di un nazista*, di Mosca, a *The Story of Dr. Wassell*, di Hollywood – ci spingono a giudicarla una sorta di paradiso negativo. *Sight-seeing is the art of disappointment*, lasciò annotato Stevenson; tale definizione conviene al cinema, e, con triste frequenza, al continuo esercizio indilazionabile che si chiama vivere. (“Sur”, n. 128, giugno 1945)

#### Note

1. Più di uno spettatore si chiede: Poiché v'è usurpazione di voci, perché non anche di figure? Quando sarà perfetto il sistema? Quando vedremo direttamente Juana González, nel ruolo di Greta Garbo nel ruolo della regina Cristina di Svezia?

*Alexander Nevskij*, URSS 1938. 110'. Regia: Sergej Eisenstein. Sceneggiatura: Sergej Eisenstein, Piotr Pavlenko. Fotografia: Eduard Tissé. Musica: Sergej Prokofiev. Interpreti: Nikolaj Cerkasov, Nikolaj Ojlopkov, Alexander Abrikosov, Dmitri Orlov, Vasili Novikov, Nikolaj Arskij, Varvara Massalinitova. Produzione: Mosfilm.

*The Mask of Dimitrios (La maschera di Dimitrios)*, USA 1944. 95'. Regia: Jean Negulesco. Sceneggiatura: Frank Gruber, dal romanzo *A Coffin for Dimitrios* di Eric Ambler. Fotografia: Arthur Edeson. Interpreti: Zachary Scott, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Faye Emerson, Victor Francen. Produttore: Henry Blanke. Produzione: Warner Bros.

? (*Il diario di un nazista*), URSS 1942. Numero 9 di una serie di film a episodi sulla seconda guerra mondiale, esportati come “Fighting Film

Albums". Consta di tre parti: *Distretto n. 14*. Regia: Igor Savcenko. Sceneggiatura: Solomon Lazurin. *Il dirupo azzurro*. Regia: Vladimir Braun. Sceneggiatura: L. Smirnova, S. Gergel. *Il segnale*. Regia: Mark Donskoj. Sceneggiatura: N. Severov. Fotografia: Y. Ekelcik, D. Demutskij, A.M. Misurin. Interpreti: Y. Anazevskaja, M. Bernes, N. Komissarov, S. Ditlovic, L. Kmit, B. Runghe. Produttore: Mikhail Romm. Produzione: Mosfilm.

*The Story of Dr. Wassell (La storia del dottor Wassell)*, USA 1944. Regia: Cecil B. de Mille. Sceneggiatura: Alan Le May, Charles Bennett, da un racconto di James Hilton basato su testimonianze di guerra. Fotografia (Technicolor): Victor Milner, William Snyder. Interpreti: Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe. Produttore: Cecil B. de Mille. Produzione: Paramount.



## UNA PREFAZIONE

(da *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1955)



I due film che formano questo volume accettano, o vorrebbero accettare, le diverse convenzioni del cinematografo. Non ci attrasse, nello scriverli, un intento di innovazione; abordare un genere e innovarlo ci parve temerità eccessiva. Il lettore di queste pagine troverà, prevedibilmente, il *boy meets girl* e *l'happy ending* o, come già si disse nell'epistola al "magnifico e vittorioso signore Cangrande della Scala", il *tragicum principium et comicum finem*, le peripezie avventurate e il felice scioglimento. È assai probabile che tali convenzioni siano inconsistenti; quanto a noi, abbiamo osservato che i film che ricordiamo con maggior emozione – quelli di Sternberg, quelli di Lubitsch – le rispettano senza alcun nocumento.

Queste commedie sono convenzionali anche per quanto riguarda il carattere dell'eroe e dell'eroina. Julio Morales ed Elena Rojas, Raúl Anselmi e Irene Cruz, sono meri soggetti dell'azione, formano involucri in cui può penetrare lo spettatore, per partecipare così all'avventura. Nessuna caratteristica singolare impedisce di identificarsi con loro. Si sa che sono giovani, s'intende che sono belli, non mancano di dignità e coraggio. Ad altri spetta la complessità psicologica. In *Los orilleros* avremmo lo sventurato Fermín Soriano; in *El paraíso de los creyentes*, Kubin.

Il primo film corrisponde agli ultimi anni del diciannovesimo secolo; il secondo, più o meno alla nostra epoca. Poiché il colore locale e temporale esiste solo in funzione delle differenze, è infinitamente probabile che quello del primo sia più percettibile e più efficace. Nel 1951 sappiamo quali siano le caratteristiche distintive del 1890; non quali saranno, per il futuro, quelle del 1951. D'altro canto, il presente non sembrerà mai tanto pittoresco e commovente come il passato.

In *El paraíso de los creyentes* il movente essenziale è il lucro; in *Los orilleros*, l'emulazione. Quest'ultima circostanza suggerisce personaggi moralmente migliori; tuttavia, ci siamo difesi dalla tentazione di idealizzarli, e nell'incontro tra il forestiero e i ragazzi

di Viborita non mancano, crediamo, né crudeltà né bassezza. Certamente entrambi i film sono romantici, nel senso in cui lo sono i racconti di Stevenson. Li informa la passione dell'avventura e, forse, una lontana eco di epopea. In *El paraíso de los creyentes*, man mano che l'azione progredisce, il tono romantico si accentua; abbiamo ritenuto che l'impeto proprio del film può attenuare certe inverosimiglianze che all'inizio non verrebbero accettate.

Il tema della ricerca si ripete nei due film. Forse non è superfluo segnalare che nei libri antichi le ricerche erano sempre fortunate; gli Argonauti conquistavano il Vello d'Oro, e Galahad il Santo Graal. Ora invece aggrada misteriosamente il concetto di una ricerca infinita o della ricerca di una cosa che, trovata, produce conseguenze funeste. K, l'agrimensore, non entra nel castello, e la balena bianca è la perdizione di colui che infine la trova. In tal senso, *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes* non si scostano dalle modalità dell'epoca. In contrasto con l'opinione di Shaw, che sosteneva che gli scrittori devono rifuggire dai soggetti come dalla peste, noi per molto tempo credemmo che un buon soggetto fosse di importanza fondamentale. Il male è che in ogni soggetto complesso v'è qualcosa di meccanico; gli episodi che permettono e spiegano l'azione sono inevitabili, e possono non essere affascinanti. L'assicurazione e la fattoria dei nostri film corrispondono, ahinoi! , a questi tristi obblighi.

Quanto al linguaggio, abbiamo cercato di suggerire quello popolare, meno attraverso il vocabolario che attraverso il tono e la sintassi. Per facilitare la lettura abbiamo attenuato o eliminato alcuni termini tecnici riguardanti le inquadrature, e non abbiamo mantenuto l'impaginazione su due colonne.

Fin qui, lettore, le giustificazioni logiche della nostra opera. Ve ne sono altre, tuttavia, di natura emozionale; sospettiamo che siano state più efficaci delle prime. Sospettiamo che la ragione ultima che ci mosse a immaginare *Los orilleros* fu il desiderio di fare il nostro dovere, in qualche modo, rispetto a certi soborghi, a certe notti e crepuscoli, alla mitologia orale del coraggio e all'umile musica valente che rimembrano le chitarre.

*Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares*

Buenos Aires, 11 dicembre 1951

## DUE SOGGETTI CINEMATOGRAFICI

(Questi testi sono le uniche sinossi che Borges accettò di scrivere sui soggetti originali, stesi in collaborazione con Bioy Casares, che avrebbe poi realizzato Hugo Santiago).



## *Invasione*

*Invasione* è la leggenda di una città, immaginaria o reale, assediata da forti nemici e difesa da pochi uomini, che forse non sono eroi. Combattono sino alla fine, senza sospettare che la loro battaglia è infinita.

## *Gli altri*

Il figlio di un libraio di Parigi si suicida. Suo padre, più che cinquantenne, che credeva di averlo capito, ora sente che non lo conobbe mai, e lo cerca tra coloro che furono i suoi amici. Prima c'erano stati a un ballo mascherato, un film che si stava per fare, il simulacro di un duello e una partita a poker che era in realtà un duello. Poi, brusca, la morte. E poi, quando il libraio si spinge avanti nella ricerca, fatti sempre più imprevedibili che cominciano a popolarla.

C'è un uomo che si meraviglia di essere qualcuno, un mago che dice di chiamarsi Artaserse, una donna che il figlio aveva amato e un giocatore abbandonato. C'è il film che si stava per fare e non si fa, la ragazza che non dimentica l'altra parte del mare e c'è un'apparizione in una cavalcata. C'è un altro uomo che getta denaro nel fuoco e picchia la ragazza senza una ragione, c'è il libraio che ritrova l'amore in quella ragazza e quella ragazza che lo inganna con uno sconosciuto che somiglia al figlio morto. E c'è un delitto in un Osservatorio e una rivelazione finale:

Dopo la morte del figlio, il libraio passò dall'essere un uomo all'essere un altro, e a essere altri poi. Egli non intervenne in questi mutamenti, qualcosa che non capì gli accadeva e lo travolgeva. Fu colui che si meraviglia di essere qualcuno, il mago che appare e scompare, il violento che strappò il suo denaro al giocatore e lo colpì, lo sconosciuto che per una notte gli rubò

la donna. Cessò di essere se stesso per essere tanti. Ora può essere tutti e non sa più che sia.

## IL CINEMA SU BORGES

“Un libro la cui materia può essere tutto per tutti... è dunque capace di quasi inesauribili ripetizioni, versioni, perversioni”.  
(“Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, El aleph)



## LE AVVENTURE DEL TESTO

“È stata la Francia a cominciare. Se i miei testi non fossero stati tradotti in francese, credo che nessuno avrebbe mai pensato di tradurli, in altri paesi”.

(Borges intervistato da Jean de Milleret, *Entretien avec J.L.B.*, Paris, Pierre Belfond, 1967)



Benché testi isolati di Borges fossero apparsi in precedenza su riviste letterarie nordamericane, inglesi, anche francesi, il suo nome e la sua opera si inscrivono in un contesto intellettuale europeo a partire dall'apparizione successiva di *Fictions*, 1951, *Labyrinthes*, 1953, *Enquêtes*, 1957, e *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, 1958. Non solo perché da queste traduzioni ne nacquero altre, perché i suoi editori francesi abbiano rastrellato opere di Borges suscettibili di traduzione o abbiano accolto premurosamente i suoi libri seguenti, perché si siano moltiplicati studi, omaggi, tesi universitarie; più curioso è constatare come la citazione, la menzione del suo nome, l'allusione a un titolo, si siano aperte il cammino fino ad affermarsi in quell'ambito di riferimenti condivisi che, tradizionalmente, costituisce la cultura letteraria.

È naturale che tale inclusione si sia manifestata puntualmente nella critica cinematografica francese. Anche quando prestavano la loro attenzione al cinema più industriale e oscuro, le trincee parigine combattevano in termini di un lavoro culturale dichiarato; è quanto si videro costretti ad ammettere anche quegli *outsiders* che non avvertivano le differenze, spesso drammatizzate dai contendenti stessi, fra “Cahiers du Cinéma”, “Positif” o “Présence du Cinéma”, fazioni degli inizi degli anni Sessanta, che, benché giocando tra loro alla guerriglia, condividevano una frequentazione assidua di Borges. È una situazione molto diversa da quella che conosceva il castigliano d'Ispanoamerica: il vocabolario, la sintassi, le abitudini retoriche di Borges, molto prima che i rotocalchi argentini imitassero i suoi tic più superficiali, offrivano già un repertorio di forme per la sorpresa o l'ingiuria, per il gusto di far letteratura nella più umile e occasionale recensione. Uno scrittore che gioca così brillantemente con la materialità e le illusioni del linguaggio come Guillermo Cabrera Infante, raccogliendo le sue critiche cinematografiche scritte fra il 1954 e il 1960, riconosceva nell'alter ego che firmava quelle recensioni

– G. Caín – un gusto per la burla letteraria, per l’inganno erudito, che si esercitò “imitando Poe, seguendo i passi di Orson Welles, plagiando S.J. Perelman, chiedendo prestiti a Marcel Schwob e rubando a Borges” (G. Caín, *Un oficio del siglo veinte*, La Habana, Ediciones R, 1963; ristampa: Barcelona, Seix Barral, 1973).

Come a corroborare queste affermazioni, la stessa introduzione annuncia “un libro la cui sola tipografia è perversa”, parafrasi della “torre la cui sola architettura è malvagia” di cui Borges parla nell’articolo “Sobre Chesterton” di *Otras inquisiciones*.

In Francia, invece, fu necessaria l’apparizione di un film le cui ambiguità saviamente orchestrate si prestano all’esegesi anche se non la sollecitano – *L’année dernière à Marienbad* di Resnais e Robbe-Grillet – o quella di un film la cui stranezza meno vistosa suscitò uno sconcerto più complesso – *Paris nous appartient* di Rivette – perché Borges diventasse un contrassegno, la chiave di uno spazio letterario, la spinta a una vertiginosa catena di connotazioni che trascina il film nel proprio sistema di riferimenti.

(In omaggio alla verità, è necessario segnalare che la prima volta che il nome di Borges appare su una rivista cinematografica francese lo fa sotto il segno della beffa umoristica. Nel numero 13 di “Positif”, marzo-aprile 1955, esce un articolo di Paul-Louis Thirard: “Une question mal connue: les débuts de Maurice Burnam”. Nella filmografia di questo inesistente cineasta figura *La marche à la mer*. “La rigueur, l’austerité que le film tirait d’une fidélité absolue à l’oeuvre de Borges” sarebbero le caratteristiche di un’opera insolita: “nous nous rappelons mal l’étonnement avec lequel le public de 1946 accueillit *La marche à la mer*”... Fra Burnam e Herbert Quain, sventuratamente, c’è la stessa distanza che intercorre fra gli autori di queste creature immaginarie. Quasi un decennio più tardi, una citazione simile, ma dotata stavolta di senso dell’umorismo, sarebbe stata suscitata da *F for Fake*, film in cui Orson Welles gioca con le nozioni di verità e menzogna applicate all’arte, a partire da interviste col falsario Elmir de Hory e con Clifford Irving, autore di una biografia apocrifia di Howard Hughes che fu allora una *cause célèbre*. Janathan Rosenbaum – “Paris Journal”, “Film Comment”,

gennaio-febbraio 1974 – propone che “the new Orson Welles film is co-directed by Irving and de Hory, written by Jorge Luis Borges and produced by Howard Hughes”).

Il caso di *L'année dernière à Marienbad* è estremamente particolare, dato che Borges comparve al seguito di Bioy Casares. In una intervista rilasciata da Resnais e Robbe-Grillet ad André S. Labarthe e, appunto, Jacques Rivette (“Cahiers du Cinéma”, n. 123, settembre 1961), gli intervistatori (Rivette, forse?) azzardano l'ipotesi di un legame tra il film e *La invención de Morel*; Robbe-Grillet si affretta a opinare che il romanzo è “un livre étonnant” e narra che, dopo una proiezione privata del film, fu chiamato al telefono da Claude Ollier, che gli disse: “Mais c'est *L'invention de Morel!*” Poiché Resnais non conosce il libro, gli intervistatori gli spiegano quali aspetti l'associno col film, e il regista conclude che c'è un “rapport... frappant”. (Conviene ricordare che quando il romanzo di Bioy appare tradotto in francese, Robbe-Grillet pubblicò su “Critique”, n. 69, febbraio 1953, una recensione di tre pagine in cui analizzava minuziosamente la trama, riassumeva la prefazione di Borges e ammetteva la seduzione di concepire “un passé... modifiable”). Alcune pagine più avanti, nello stesso numero dei “Cahiers”, un altro articolo (*Dans le dédale* di Francois Weyergans) segnala che in *La invención de Morel* si parla di Marienbad e che nelle loro ripetizioni i fantasmi dell'isola praticano lo scambio di informazioni meteorologiche. Quanto a Ollier, il suo parallelo tra il film e il romanzo venne sviluppato in *Ce soir à Marienbad*, articolo pubblicato in due puntate sulla “Nouvelle Revue Française” (ottobre e novembre 1961); forse il miglior studio sul film che sia apparso in quell'occasione: né interpretativo né allegorizzante, attento agli effetti di connotazione e denotazione con cui operarono gli autori.

Borges, già citato di sfuggita da Robert Benayoun nel suo articolo *Marienbad ou les exorcismes du réel* (“Positif”, n. 44, marzo 1962), presiede da un'epigrafe citata da “El jardín de senderos que se bifurcan” il capitolo dedicato a *L'année dernière à Marienbad* in un libro di Roy Armes: *The Cinema of Alain Resnais*, London, A. Zwemmer, 1968. L'autore utilizza il sistema di tempi innumerevoli e coesistenti del racconto come modello per la struttura narrativa del film, e giunge ad applicare alla

protagonista una citazione da “La escritura del dios”: “Non ti sei ridestato alla veglia, ma a un sogno precedente. Questo sogno sarà dentro un altro, e così all’infinito”... Più importante, e precedente, il caso di *Paris nous appartient*, la cui associazione con Borges ha conosciuto una genealogia incalcolabile. Sul tavolo della protagonista del film, in una delle prime scene, appare una copia di *Enquêtes*. Nella seconda parte di questo capitolo si vedrà come è capitata lì l’edizione francese di *Otras inquisiciones*; ora interessa osservare se quella presenza fu avvertita o meno dai critici; e se nel film stesso, o nei testi dei colleghi.

Il primo a render pubblica la sua scoperta fu Paul-Louis Thirard, in una nota critica assai precedente alla dilazionata proiezione del film (“Positif”, n. 35, luglio-agosto 1970). Si tratta di un testo quasi sdegnoso, il cui intento è di discolpare Rivette e il suo film dal legame col gruppo rivale di “Cahiers du Cinéma”; in margine a tale banalità, non manca di interesse. A partire dalla visibile copia di *Enquêtes* (“Essayons la clé: elle semble bien marcher”), Thirard passa a *Fictions*; poi applica a Rivette una valutazione che Herbert Quain fa della propria opera; di seguito, ormai in pieno borgesismo, trascrive una frase apocrifia di Benjamin Fondane, che dichiara pubblicata su “Europe”, a proposito di un romanzo, *L’approche du caché*, che è, riconoscibilmente, *El acercamiento a Almotasim*, e in esso riconosce lo stesso meccanismo che opera in *Paris nous appartient*.

Lo sviluppo più importante di un legame tra Rivette e Borges fu opera di Claude Ollier: la prima volta in occasione della proiezione del film (*Finesse et geometrie*, “Nouvelle Revue Française”, n. 110, febbraio 1962) in una recensione in cui suppone che la ricerca della protagonista sia influenzata segretamente dalle sue letture preferite. Questo scritto ne avrebbe generato un secondo, meno occasionale ed estremamente brillante: “Thème du texte et du complot”, incluso nel volume *Navettes* (Paris, Gallimard, 1967).

Nel “Tema del traïdor y del héroe” Ollier intravede un paradigma del funzionamento di ogni narrazione, ricerca e “appropriation de l’Histoire par la Littérature”. (Occorre sottolineare che Ollier presta un’attenzione particolare al personaggio di Nolan, che “d’enquêteur se fait ordonnateur d’une vaste cérémonie”;

questo nome ricompare nel suo romanzo *L'échec de Nolan*, 1967, dove il meccanismo di un intrigo giallo funziona come metafora di ogni impresa narrativa). Intravede anche un possibile sviluppo dello schema di Nolan in un film. Senza citarne il titolo, descrive *Paris nous appartient* come una parafrasi del “Tema del traidor y del héroe”, illustrando in tal modo la sua proposta iniziale sulla variabile circolazione della narrazione nella Storia. Comincia così: “Il est remarquable qu’un thème voisin ait déjà enrichi le cinéma, voici quelques années, d’une figuration centrale analogue. L’oeuvre était longue et riche, tramée d’épisodes multiples. Nous n’avons pas eu l’occasion de la revoir depuis sa sortie: il se peut que certains points aient sombré dans l’oubli. Des détails manquent, des liaisons entre scènes. Des zones marginales de l’histoire échappent sans doute au souvenir. Aujourd’hui, 13 mai 1963, nous nous la remémorons ainsi: Faction se passe dans un pays belliqueux et tenace: la Finlande, Cuba, une capitale enviée du monde libre. Disons (pour la clarté de l’exposé): Paris, disons 1958...”

Un altro parallelo fu tracciato da Michel Delahaye in *L'idée maîtresse ou le complot sans maître* (“Cahiers du Cinéma”, n. 128, febbraio 1962). Vi si paragona l’immagine di Parigi proposta da Rivette con la Parigi di Feuillade (i cui romanzi d’appendice, incidentalmente, apparivano dopo *La invención de Morel* nell’intervista citata a Resnais e Robbe-Grillet; il che permette di supporre che fra i due intervistatori fu Rivette a citarli, soprattutto per la dimensione che Feuillade, o meglio un’idea del cinema di suspense a episodi incarnata da Feuillade, avrebbe acquistato come riferimento per la sua opera più recente: *Out One: Spectre* e il copione ancora non realizzato di *Phénix*), e anche con la Babele di Fritz Lang (*Paris nous appartient* racchiude un frammento di *Metropolis*) e con la Babilonia di *Intolerance*; ma – conclude Delahaye – “sans doute faut il situer le noeud au coeur d’un des enfers labyrinthiques de Jorge Luis Borges. Babylone, y apprenons-nous, vit sous le signe du hasard-roi: la loterie. Mais le hasard ne serait-il pas la forme sous laquelle se manifestent les complots des dieux?”

Questa associazione avrebbe conosciuto una fortuna prolungata. Per apprezzarne debitamente le peripezie, forse converrà

informare il lettore non specializzato in letteratura cinematografica che, all'inizio degli anni Sessanta, l'apparizione della cosiddetta *nouvelle vague* ebbe fra l'altro un effetto imprevisto e retroattivo sulla critica non francese: alcuni registi di talento, che sembravano modificare contemporaneamente il linguaggio e l'industria del cinema, avevano compiuto il loro apprendistato come critici sui "Cahiers du Cinema", o si erano guadagnati l'appoggio di questa rivista; in coincidenza con l'ascesa dell'"autore di film" a categoria di stella – secondo la *politique des auteurs* promulgata dai "Cahiers" – e con l'inedito glamour che parve acquistare il lavoro del critico (e che negli Stati Uniti deviò in un vero e proprio *star-system*), si verificò una consacrazione internazionale di tendenze che, con una certa imprecisione, la testata dei "Cahiers" era giunta a simbolizzare. Più che di un metodo si trattava di un gusto, che fiorì simultaneamente in nuove riviste di vari paesi, in revisioni critiche da parte di riviste già esistenti, in una effervescenza che avrebbe richiesto circa cinque anni per assestarsi e definire un nuovo equilibrio di forze, nuove accademie e nuove avanguardie.

Una di tali riviste fu l'inglese "Movie", che si impegnò a sviluppare un metodo proprio. Nel suo numero 2, settembre 1962, Borges fa la sua prima comparsa nella critica cinematografica di lingua inglese: Paul Mayersberg giustappone il primo e l'ultimo brano non già di "La lotería en Babilonia", ma di "La biblioteca de Babel" alla prima e ultima sequenza di *Paris nous appartient*, a mo' di *explanatory parallel*; paragona anche la Parigi di Rivette con la Biblioteca e la protagonista del film con l'"eterno viaggiatore", e riconosce nello scioglimento la "elegante speranza" con cui si conclude il racconto: che la reiterazione di uno stesso disordine "sarebbe un ordine: l'Ordine". (Come Delahaye, Mayersberg prende in considerazione che l'opera progettata e mai messa in scena dal gruppo teatrale è *Pericles*; nessuno dei due presta attenzione al fatto che il nome dello sfortunato regista è Lenz). A un altro livello si situa la pittoresca citazione di Raymond Durnat (*Nouvelle Vague: The First Decade*, London, A Motion Monograph, 1963), cui la lettura di Mayersberg deve aver suggerito che "La biblioteca de Babel" sia un romanzo di fantascienza di struttura analoga a quella di *Paris nous appartient*...

Gli anni (e il film di Donald Cammell e Nicolas Roeg *Performance*) avrebbero fatto sì che questa erudizione, squisita o prestata, divenisse molto accessibile. Verso il 1962 “Movie” si batteva contro un establishment britannico che vedeva rappresentato in “Sight and Sound” e nel “Monthly Film Bulletin”; è vero che, in una nota critica di Robert Vas su *Paris nous appartient*, “Sight and Sound” (inverno 1961-62) maneggia un’associazione letteraria abbastanza ovvia: “This is one of the cinema’s nearest equivalents to Kafka”; ma un decennio più tardi (nel fascicolo della primavera 1971) la stessa rivista non lesina riferimenti a Borges: in una breve intervista a Cammell e, più minuziosi, in un’analisi di *Performance* scritta da Philip French. Non meno interessante è cogliere i diversi livelli di familiarità con lo scrittore che i critici presuppongono nei loro presunti lettori: per French, Borges è “the septuagenarian Argentinian author Jorge Luis Borges”; per Jan Dawson, che scrive di *Performance* su “The Monthly Film Bulletin”, febbraio 1971, è Borges e basta.

Tanto Rivette quanto Roeg avrebbero sopportato la lunga ombra di Borges sopra la loro futura opera. Nello stesso numero di “Sight and Sound”, quello dell’autunno 1973, la Dawson si riferisce a una “Borgesian form” e cita Cortázar in rapporto a *Out One: Spectre*; e Tom Milne riconosce un “Borgesian world” in *Don’t Look Now* di Roeg. La temibile Pauline Kael, su “The New Yorker” del 24 dicembre 1973, accumula sette citazioni di Borges scrivendo a proposito di questo film di Roeg; la sua opinione è che “using Du Maurier as a base, Roeg comes closer to getting Borges on the screen than those who have tried it directly”. Il lentissimo Thirard, dal canto suo, aveva già accettato (nel 1974) il talento diseguale di Rivette. Scrivendo a proposito di *Out One: Spectre* su “Positif”, n. 160, paragona il regista al metaforico *metteur-en-scène* del “Tema del traidor y del héroe” che incarna le sue finzioni nella vita “reale”. Il titolo di questo testo è *L’écriture du dieu...*

Già nel 1963, tuttavia, i “Cahiers” avevano toccato un estremo in cui la squisitezza si confondeva con la provocazione: nel numero 145, del mese di luglio, un articolo di Lue Mollet su *El ángel exterminador* di Buñuel, dove non si allude

neppure a Borges, recava il titolo, in spagnolo, *Otras inquisiciones...* Su “Presence du Cinéma”, n. 20, marzo-aprile 1964, Jacques Lourcelles intitolava uno studio su Samuel Fuller *Thème du Traître et du Héros*, gli apponeva un’epigrafe tratta da “Nueva refutación del tiempo” (“gli toccarono, come a tutti gli uomini, brutti tempi in cui vivere”) e nell’ultima frase invocava “les quinze dernières lignes de la note sur le 23 août 1944 de Borges, qui sont en train de devenir aussi célèbres que *Le Corbeau et le Renard*”.

Nella sezione “Note di lettura” dello stesso numero di “Presence”, Lourcelles dispiega la sua paurosa conoscenza dell’argomento, quando si lancia a distruggere un articolo di Goffredo Fofi – *Borges et le cinéma* – che “Positif” aveva tradotto nel suo numero 58, febbraio 1964. È, se si vuole, un’occasione per esercitare il terrorismo fra riviste rivali (Fofi, secondo Lourcelles, “respecte la tradition de ‘Positif’, qui a toujours reposé sur une union fraternelle de l’incompétence et de la vulgarité”); ma è anche la testimonianza di un entusiasmo per nulla superficiale: dans le numéro 58 et pour la première fois, on entrevoit une intention louable, qui se trouve aussi recouper l’une des notes: publier en français des textes de l’essayiste argentin J.L. Borges sur le cinéma” (“Positif” aggiungeva all’articolo di Fofi la recensione di Borges a *Citizen Kane*). Lourcelles deplora le omissioni (Fofi ignora il volume che riunisce *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*, con la sua prefazione rivelatrice) e gli errori (Fofi suppone che “Sur” sia un quotidiano), le opinioni generali e le disposizioni particolari. Anche se incompleto, e meno inficiato da errori e omissioni che da digressioni oziose, lo studio di Fofi deriva da una lettura attenta dei testi di Borges che aveva a disposizione; fra conclusioni affrettate (una presunta influenza dello scrittore su Torre Nilsson in *Un guapo del 900* e *Fin de fiesta*), sa tuttavia scoprire il legame con von Sternberg attraverso la nozione di barocco spiegata da Borges nella prefazione alla *Historia universal de la infamia*. Quanto a Lourcelles, fedele alle posizioni più aspre di “Presence”, intesta nell’ultimo numero della rivista (24-25, autunno 1967) un riassunto dell’annata cinematografica 1966, in cui si disdegnano le tendenze più superficiali di un presunto “cinema moderno”, con una citazione da “Funes el memorioso”: “La mia memoria, signo-

re, è come un deposito di immondizie”. Borges arruolato contro il nuovo cinema, Borges usato per spiegarlo: sulla rivista romana “Cinema & Film”, in cui il gusto letterario non escluse né il dibattito ideologico né la semiologia, una recensione di Luigi Faccini a *Terra em transe* di Glauber Rocha (nel numero 3, estate 1967) comincia con una citazione da “El aleph”: precisamente della frase cui si allude nello studio che apre questo libro, in cui il narratore espone la difficoltà di ottenere “l’enumerazione, seppure parziale, di un insieme infinito”. Per Faccini “... non è poi così singolare che questa frase di Borges definisca compiutamente le ragioni filosofico-strutturali del film”; più avanti, la febbrile messinscena di Rocha gli sembra “un aleph sfocato e infinitamente finito... entro il quale si muovono innumerevoli aleph regressivi”. Il breve testo – una pagina – non termina senza associare la “sospensione del tempo narrativo, naturalistico, e dilatazione del tempo mentale, metafisico, del personaggio” del film a quella che Borges espone in “El milagro secreto”. Meno insoliti, forse, che se applicati a Rocha, altri riferimenti a Borges inondano quasi tutti i numeri di “Cinema & Film”. Nel numero 10 (inverno 1969-70), per esempio, appaiono in tre testi diversi: prevedibili, anche se sottili, in *El fracaso del arte* (sic, in spagnolo), articolo di Franco Ferrini in cui si analizzano due film argentini: *Invasión* di Hugo Santiago e *The Players vs. ángeles caídos* di Alberto Fischerman; in un saggio di Enzo Ungari su Hitchcock, in forma di epigrafe tratta da “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e quando l’autore discute come metodo critico “El acercamiento a Almotasim”; infine, in una recensione di Carlo Marietti a *La vergogna* di Bergman, che comincia citando le “Magías parciales del Quijote” da *Otras inquisiciones*.

In Francia, i riferimenti a Borges si erano fatti sempre più frequenti. Come nel caso di altri epiteti (kafkiano, brechtiano), il nome dello scrittore passa a coprire un ambito più vasto quanto meno preciso, e finisce per illuminare, più che l’opera commentata, il rapporto dell’esegeta con un ambito culturale. Sfogliando la collezione di “Positif”, per esempio, si può leggere che per J.P. Török il film olandese *Als Twee Druppels Water* di Fons Rademaker è un “intrigue à la fois hitchcockienne et borgesienne” (n. 54-55, cronaca del festival di Cannes 1963).

Lo stesso critico avrebbe presentato alla “Semaine critique” del successivo festival di Cannes un film tedesco – *Die Parallel Strasse* di Ferdinand Khittl – con un testo che proclama: “Borges... trouve en F.K. son plus fidèle répondant au cinéma” (“Positif”, n. 64-65).

(Questo film, che avrebbe suscitato l’epiteto “borgesien” anche in Robert Benayoun, “Positif”, n. 94, aprile 1968, è una curiosità. Fra lo stimolo intellettuale della sua proposta e la sua realtà cinematografica, alternativamente indifferente o ampollosa, oggi non risulta facile condividere l’entusiasmo di quei testi: per Benayoun “ce sont des films comme *La route parallèle* qui rendent sa dignità intellectuelle au cinéma contemporain, qu’il le font accéder aux fonctions nobles”. È possibile, invece, apprezzare l’astuzia dell’operazione: alcuni metri di pellicola di scarto, al livello del *travelogue* più anodino, servono da punto di partenza, come potrebbe servire qualunque immagine impressa, per un’analisi che definisce quel materiale come *objet trouvé*. Questa analisi è il tema di una storia – volontari che accettano la missione di decifrare quei documenti entro un termine stabilito, o morire – che, osserva Benayoun, si può leggere come metafora del compito del critico o, più generalmente, della situazione dell’uomo innanzi a un universo, sul cui funzionamento può solo proporre ipotesi).

Questi esempi non aspirano a essere esaurienti, ma a illustrare un processo. Verso il 1976 non solo il prevedibile Roeg con *The Man Who Fell to Earth*, ma persino Francesco Rosi con *Cadaveri eccellenti* avrebbero suscitato la menzione, sempre più unanime e insignificante, del nome di Borges. Questo processo sembra comporre un’immagine rovesciata di “El acercamiento a Almotasim”; quella di un’incessante, interminabile dispersione, a partire da un seme che un tempo fu segreto. Come i tratti di Tlön in questo mondo, l’apparizione isolata di impronte di Borges presto stabilisce una rete che le unisce, propone un ordine, sanziona un sistema. Perché fosse perfetto, i film stessi, e non solo le loro esegesi, dovevano riassumere, ed esibire, questo tragitto.

## Una citazione per cineasti

La Moda o la Storia, per sé sole, non saprebbero spiegare questo secondo processo; forse esso venne innestato da una riunione circostanziale di cause ed effetti: un ambito culturale predisposto all'esercizio letterario e alle opzioni intellettuali di uno scrittore che, tradotto tardivamente e massicciamente, gli appare all'improvviso in tutta la sua splendida stranezza; una critica cinematografica alimentata di letteratura e avida di primizie prestigiose; condizioni economiche e politiche che permettono l'accesso alla realizzazione a diversi rappresentanti di questa critica; un cinema che, sperimentando forme narrative ed esperienze di linguaggio, a sua volta esige dalla critica nuovi strumenti... Appena successivi, già sovrapposti attorno al 1960, questi fenomeni vanno tramando una figura nel tappeto.

L'edizione francese di *Otras inquisiciones* appare come *livre de chevet* della protagonista in *Paris nous appartient* di Rivette: quasi sicuramente la prima intromissione di Borges nel cinema europeo, e il primo anello di una catena incalcolabile. È degno del disegno di una "finzione" che questa presenza sia stata, in una certa misura, opera del caso: Rivette narra (intervistato da Carlos Clarens ed Edgardo Cozarinsky, "Sight and Sound", autunno 1974) che non aveva ancora letto Borges mentre stava realizzando il suo primo film; era la sua collaboratrice Suzanne Schiffman a leggerlo; poiché il titolo del libro – *Enquêtes* – parve appropriato, si incluse la copia, accanto a Shakespeare, in una delle prime scene del film. In seguito, quando i critici tracciarono paralleli tra il film e Borges, Rivette lesse questo autore di cui gli aveva parlato la Schiffman. Verso la metà degli anni Sessanta, tentò senza successo un adattamento del "Tema del traidor y del héroe" che conservasse i molteplici piani di finzione e storia presenti nel racconto. Oggi questo tentativo gli sembra vano; *Strategia del ragno* di Bertolucci, film che considera bello, è per Rivette un film che narra un'altra storia in mezzo alla quale si racconta il "Tema del traidor y del héroe".

Naturalmente, poi c'è Godard: col suo fiuto per scoprire la citazione meno riconoscibile di un autore (il “Nous sommes tous des morts en permission” che *A bout de souffle* attribuisce a Lenin, anche se Hannah Arendt nel suo saggio su Rosa Luxemburg – *Men in Dark Times*, London, Jonathan Cape, 1970 – lo cita come di Eugene Leviné, compagno Leo Jogiches, il marito della Luxemburg) o un inserimento apparentemente capriccioso che fornisce commovente eloquenza al discorso (il *Wilhelm Meister* di Goethe in *La chinoise*; *l'Emile* di Rousseau in *Le gai savoir*); di più: col suo fiuto per incorporare questi residui culturali in una struttura in cui, invece di sommersi placidamente, scontrandosi si elevano a un'imprevedibile potenza.

*Les carabiniers* è preceduto da un inserto manoscritto, in cui Borges, in un tono colloquiale che tradisce l'intervista, ammette: “Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est cela qui est éternel: les étoiles rassemblent à des yeux, par exemple, ou la mort est comme le sommeil”. Raccolte e situate a questo punto, tali parole dovrebbero annunciare il deliberato primitivismo scelto da Godard come chiave della sua storia antimilitarista. Curiosamente, se il film si collega a Borges, non è per questa sofisticata intenzione di semplicità, ma per un aspetto che avrebbe lasciato indifferente lo scrittore: la sua povertà epica, la prolissa assenza di eroismo. Secondo Richard Roud, “most war films, however pacifist in intentions, cannot avoid scenes which some viewers can take either as glorifications of the warlike spirit or as just plain exciting. Not with *Les carabiniers*, which successfully re-creates the boredom, the futility, the absolute stupidity of war” (*Godard*, London, Seeker and Warburg, 1967). Nel 1962, Godard non poteva conoscere i rimproveri che qualche decennio prima, scrivendo di *All Quiet on the Western Front* e di *The Road Back*, Borges aveva rivolto al cinema pacifista che non avrebbe potuto impedire la seconda guerra mondiale; rimproveri ancora validi per ogni pacifismo professionale.

In *Alphaville*, 1965, Godard torna a citare Borges, stavolta di nascosto, durante la battaglia finale tra Lemmy Caution

e Alpha 60, inappellabile computer che governa la società futura, immagine appena esaltata di un'Europa dove capitalismo e socialismo si sono diluiti in un totalitario mercato comune. La rauca voce della Macchina vomita nell'agonia alcune frasi da "Nueva refutación del tiempo": "Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina via, ma io sono quel fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono quella tigre; è un fuoco che mi consuma, ma io sono quel fuoco". Lo stesso testo, più completo, con la firma di Borges e stampato su un cartello, chiude un film accattivante anche se meno famoso: *Paris n'existe pas*, 1969, primo lungometraggio del critico Robert Benayoun. Il protagonista è un memore involontario, la cui capacità non si limita, come quella di Funes, alla propria esperienza individuale: un pittore che vive in morosa osservazione di stanze e strade e quadri, scoprendo quasi archeologicamente i loro volti precedenti e, in qualche caso, futuri.

Un altro memore, sottoposto a una macchina del tempo che Wells non immaginò, è la figura centrale di *Je t'aime, je t'aime*, 1968, diretto da Alain Resnais su un libro di Jacques Sternberg. Resnais, che involontariamente aveva fatto il più borghesiano dei film quando, chiamato a realizzare un cortometraggio documentario sulla Bibliothèque Nationale di Parigi, girò *Toute la mémoire du monde*, 1956, utilizza qui i meccanismi più ovvi della fantascienza per comporre un'altra variazione sul suo tema preferito: la lotta fra memoria e oblio, che delimitano senza tregua i territori in litigio. La presenza di Borges, se si vuole, impregna tutto il film; gli autori l'hanno segnalata delicatamente, in una scena in cui il protagonista, impiegato in una casa editrice, detta per telefono alcune correzioni di bozze che appartengono inconfondibilmente a un testo di, o su, Borges: vi appaiono parole come Tlön, o il nome di Evaristo Carriego, non meno fittizio per l'Europa – come osservò Emir Rodríguez Monegal nella sua prefazione all'edizione francese di *Evaristo Carriego*, Paris, Seuil, 1969 – di Herbert Quain o Pierre Menard.

Per anni, lettori e critici hanno riconosciuto Borges grazie a questi labirinti di spazio o di tempo; ora sono più sensibili al suo scetticismo rispetto al concetto di autore, o più chiaramente di identità. Il Borges di *Performance* e di *Les autres* è lo stesso,

ma i suoi lettori sono quelli di Laing o quelli di Deleuze; prima di questi film, tuttavia, una citazione nel dialogo di *L'une et l'autre*, 1967, di René Allio, già appartiene a questa nuova serie. Come in *La vieille dame indigne* e in *Pierre et Paul*, Allio mette in scena un cambiamento di identità; ma la società repressiva, che in quei film giocava apertamente una parte nel processo (sconfitta nel primo, vittoriosa nel secondo), in *L'une et l'autre* (nell'ambiente teatrale, protagonista un'attrice) agisce tra le quinte: è il cambiamento in sé ad acquistare una dimensione quasi esemplare. Questa donna che riesce a liberarsi da un'identità insoddisfacente recitando nella propria "vita privata" un'identità ideale è, naturalmente, una creatura di Pirandello; ma in un momento di riposo, mentre guarda una prova dalla platea, confessa a un amico che non conosce se stessa, che forse è come "l'unicorno del racconto di Borges", che nessuno ha visto e nessuno può essere sicuro di riconoscere se l'incontrerà. (La citazione, in realtà, proviene da "El unicornio chino", il secondo della sua specie che s'incontra nel *Manual de zoologia fantástica*). L'interesse di questo film mal conosciuto deriva in gran parte dal fatto che infittisce di osservazioni minute, quotidiane, una superficie quasi naturalista, mentre costruisce un rigoroso supporto intellettuale per il suo traffico di apparenze: questa polarità non occultata, sostenuta in tutta la sua estensione, invece di debilitarlo gli conferisce nel contempo forza e flessibilità, una certa ambiguità senza affettazione.

*Performance* risponde alla stessa visione dell'identità come ruolo assunto per rappresentare la commedia sociale, strumento di dominio e trappola allo stesso tempo. I suoi antagonisti (un gangster inseguito dai suoi complici, un idolo pop in precoce decadenza) attraversano come una iniziazione peripezie violente ed erotiche, fino a riconoscersi l'uno come alter ego dell'altro, e a confondersi. Il film moltiplica questo gioco di specchi affrontati: gli scenari chiassosi e transitori della malavita sono un negativo dell'asfissiante decorazione che protegge l'idolo, i personaggi secondari disimpegnano funzioni intercambiabili, la parola *performance* rifrange coi suoi multipli sensi (nello spettacolo, nel sesso, nella delinquenza, in ogni esercizio del potere) un sistema di corrispondenze in cui ogni particella riproduce il disegno generale.

Scritto da Donald Cammell, fotografato da Nicolas Roeg, diretto in inscindibile collaborazione da entrambi, questo film maledetto fu realizzato nel 1968, archiviato dalla Seven Arts, abbreviato e rimontato dalla Warner, proiettato nel 1970 con un successo marginale, equivoco. Anche se non adatta in particolare un testo di Borges, deriva francamente da tutta la sua opera (e in secondo termine da Artaud, Norman O. Brown e Ronald D. Laing). Reiteratamente, Borges visita il film: attraversa lo schermo due volte tramite visibili copie della *Antologia personal*; si fa sentire in due citazioni che l'idolo interpola nelle sue repliche (una da "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", l'altra da "El sur"); infine, il suo ritratto sorge dall'impatto di una pallottola con cui il gangster centra in pieno il viso dell'idolo, come se le fattezze di Mick Jagger, nel momento di annichilirsi, liberassero quest'altro volto sommerso...

Per il suo miscuglio di raffinatezza e di brutalità, per la sua mancanza di misure, *Performance* è un fenomeno cinematografico inabbordabile con criteri letterari, anche se incorpora liberamente materiali letterari. Il suo maggiore interesse è forse questo: non riflettere Borges in uno spazio culturale analogo. Salvo Godard, la cui opera rispondeva a concetti che contemporaneamente potevano maneggiare Burroughs o Rauschenberg, gli altri cineasti che citano Borges, qualunque sia il livello cui giungono, lo fanno in opere intellettuali, colte, irrimediabilmente raffinate; solo *Performance* lo inocula in un organismo il cui funzionamento è un altro. Lo stesso esoterismo del film non è aristocratico: appartiene all'ambito della droga, del *bric-à-brac* indù, della bisessualità e di altre forme culturali popolarizzate o tollerate dal tardo capitalismo. Per lo spettatore "di buon gusto" può risultare irritante, persino incomprensibile, come dimostrò John Simon in un lunghissimo attacco che rivela solo l'inadeguatezza del suo armamento critico: "... even that great writer, Jorge Luis Borges, is dragged into this cesspool... It is all mindless intellectual pretension and pathologically reveled-in nastiness, and it means nothing" (*The Most Loathsome Film of All?*, "The New York Times", 23 agosto 1970).

Un caso molto particolare di cineasta (uomo di teatro, anzitutto) che sbandiera la sua familiarità con Borges è quello di

Carmelo Bene. I suoi film non derivano dallo scrittore né coincidono con lui; Bene, piuttosto, convoca Borges come un argomento all'interno di una polemica che procede secondo i modi più eccessivi e madornali dello spettacolo (grand opéra, anzitutto, ma anche circo e una certa estetica del cinema underground americano), lottando contro il provincialismo di una certa cultura italiana, cercando nel contempo di definire le sue tradizioni più proprie. Nella poliglotta colonna sonora di *Don Giovanni*, 1970, per esempio, la frase di “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” che Borges mette in bocca a Bioy, che a sua volta l'attribuisce a un'enciclopedia dell'esistenza discutibile (“Copulation and mirrors are abominable because they multiply the number of living beings”), è pronunciata nell'ipotetico inglese originale, sopra l'immagine del protagonista e autore che si lancia contro uno specchio e scompare fra i cocci. Borges, in questo contesto, è solo cifra di uno spazio culturale: come quando lo cita – inesattamente – Jean-Pierre Léaud in *La maman et la putain*, 1973, di Jean Eustache; il suo nome, come quello di F.W. Murnau, le voci di Zarah Leander e Damia, il Café de Flore o il ristorante della Gare de Lyon, appaiono come indizi, o sintomi, di un gusto e di un atteggiamento. Valore analogo ha la glossa della “Nueva refutación del tiempo” nel film giapponese *Pastoral Hide and Seek* di Shuji Terayama. Il gioco a nascondino cui allude il titolo è quello della memoria. Il narratore, in cerca della sua identità, si chiede: “Borges dice: la moneta perduta cinque giorni fa e quella che troviamo oggi non sono la stessa. Come, allora, supporre che quel denaro esistesse ieri e ieri l'altro?”

Una nota al margine di queste avventure deve ricordare che, nel 1970, Jean-Marie Straub invocò l'articolo “Sul doppiaggio” per difendere il suo *Othon* (titolo completo: *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*), che la Radiotelevisione italiana, coproduttrice del film, pretendeva di doppiare per la diffusione in Italia. Il testo di rifiuto, pubblicato su diversi giornali, traccia una genealogia del doppiaggio come strumento autoritario e cita *in extenso* Borges. Le ragioni di Straub, valide per tutto il cinema, suscitano tuttavia stupore di fronte alla logica burocratica che intende doppiare uno (qualunque) dei suoi film; la

RAI, evidentemente, deve aver ignorato di aver a che fare con un cineasta i cui film venivano girati con la registrazione diretta del sonoro, comprese tutte le possibili imprecisioni, come materiale significante. Di più: che in *Othon* il gioco di accenti stranieri che violano (la forma canonica di recitare) la metrica di Corneille è un elemento aggiuntivo nella lettura della tragedia fatta dal film: come il gioco fra una Roma classica, indossata dagli attori, e una Roma attuale e visibile e udibile, in secondo piano dell'immagine e della colonna sonora.



## VERSIONI, PERVERSIONI



***Días de odio***, Argentina, 1953-54. 66' Regia: Leopoldo Torre Nilsson. Sceneggiatura: Jorge Luis Borges, Leopoldo Torre Nilsson, dal racconto "Emma Zunz" di Jorge Luis Borges. Fotografia: Enrique Wallfisch. Musica: J. Rodríguez Fauré. Montaggio: Rosalino Caterbetti. Produttore: Armando Bo. Produzione: SIFA. Interpreti: Elisa Christian Galvé (Emma), Nicolás Fregués (Plessner), Raúl del Valle (marinaio), Duilio Marzio (il ragazzo del parco), Enrique de Pedro, Virginia Romay, Lina Bardo, Luis Beiti, José Guisone, José Maria Fra, Carmen Giménez, Elida Dey, Leonor Barret, Angel Prío, Lois Blue, Pepe Soriano, Héctor Bianciotti.

A Borges non piace questo primo adattamento di un suo testo da parte del cinema, e non ha trascurato occasioni di rendere pubblica la sua mancanza di gradimento. I difetti del film sono evidenti, ma importano meno dei pregi; lo stesso Leopoldo Torre Nilsson, già concludendo la lavorazione, dichiarò di aver pensato *Días de odio* con una durata ideale di 25 minuti (*Historia de una película*, "Gente de cine", n. 29, Buenos Aires, gennaio-febbraio 1954). Avrebbe dovuto essere un episodio di un film, che non si fece, che doveva comprenderne tre; poi fu necessario preparare una sceneggiatura che permettesse di dilatarne la durata fino a raggiungere quella di un normale lungometraggio. Ciò costrinse a inventare situazioni che diluirono il tracciato lineare del racconto, o meglio il suo "effetto di linearità", poiché un'attenta lettura rivela un gioco costante fra diversi livelli di narrazione. Borges, dal canto suo, collaborò strettamente col regista alla redazione della sceneggiatura, e non obiettò all'inclusione del suo nome nei titoli di testa.

Anche senza un pregiudizio di fedeltà al testo letterario, anche senza arricciare il naso di fronte alle convenzioni dell'industria, è inevitabile avvertire che il film migliorerebbe senza il *romantic interest* di un incontro in un parco invernale, pensato a guisa di contrappunto di solitudini, che culmina con la cop-

pia rifugiata in una cucina, al margine di una fragorosa festa di compleanno; e senza il *comedy relief* di un pittoresco guappo, che nella connotazione puramente verbale di “La intrusa”, per esempio, potrebbe apparire come un archetipo accettabile, ma che non sopporta la minuziosa denotazione di cappello floscio, fazzoletto di seta, rughe e voce arrochita dall’alcool. Tuttavia, queste distrazioni sono ben pensate secondo un modello classico di costruzione narrativa, che definisce caratteri mediante situazioni incidentali, e pone premesse per sviluppi ulteriori: l’indeciso contatto di Emma con un malinconico corteggiatore illustra la sua timidezza sessuale, informazione importante per rendere verosimile il suo alibi e più tremenda la forma della sua vendetta; la protezione del guappo le permette di affacciarsi a una vita notturna che sarà parte del suo piano. Ci sono invenzioni eccellenti (l’anonimo funerale che Emma segue, non potendo assistere a quello del padre) che sembrano appartenere tanto allo scrittore quanto al regista: in *El protegido*, 1956, film di cui è unico autore, Torre Nilsson avrebbe incluso un riflesso brevissimo, isolato, della finzione che i personaggi, gente di cinema, fabbricano sopra la loro fittizia “vita reale”; è un momento che oggi i critici definirebbero “borgesiano”.

Più interessante è osservare, a vent’anni di distanza, cosa si proponesse il cineasta con questo suo primo lungometraggio (se si esclude *El crimen de Oribe*, 1950, che aveva codiretto col padre – Leopoldo Torres Ríos – basandosi su “El perjurio de la nieve” di Bioy Casares). Nel cinema argentino dell’epoca, non v’era nulla di simile a *Días de odio*. La ricerca di rapporti fra la narrazione orale, estremamente letteraria, nella colonna sonora, e un’azione ridotta in gran parte a un solo personaggio, è un’esperienza che nel 1953 avevano tentato solo Bresson in *Le journal d’un curé de campagne* e Astruc in *Le rideau cramoisi*. In quelle sequenze, la sobrietà dei gesti, le inquadrature studiate per valorizzare (invece che dissimulare) l’assenza di una drammaticità convenzionale, la colonna sonora ricchissima (in cui gioca una radio che è rimasta accesa e che Emma ascolta tornando in sé dopo uno svenimento, o il vento che muove i fili per stendere la biancheria nel cortile di un albergo a ore) indicano che tipo di lavoro col linguaggio cinematografico interessasse il

regista. Il suo film rivelava un senso del cinema che si sarebbe affinato in opere posteriori, ma che lì si presentava con l'impazienza e la temerità di ogni opera prima.

Il paradossale rapporto tra verità e verosimiglianza che si trova nel racconto, d'altro canto, importava a Torre Nilsson meno della solitudine del personaggio; da essa derivò il suo atteggiamento emotivo nei riguardi del film: "Man mano che il film cominciò a crescermi dentro, cominciò ad avere un senso... 'Emma Zunz' in quel momento cessò di essere la storia di una ragazza che cerca di vendicare in maniera perfetta il disonore e la morte di suo padre. 'Emma Zunz' era la storia di una solitudine in contrapposizione a un ambiente... Al di là delle peripezie psicologico-narrative di *Días de odio* ho cercato di mostrare il ripetuto scontro dell'uomo e della società" (articolo citato). Da ciò deriva l'elaborazione costante del secondo piano dell'azione, che conferisce alle situazioni una densità capace di cancellare occasionalmente le deficienze degli interpreti. Da ciò deriva anche la trasfigurazione di Buenos Aires in un ambito definito da un personaggio: anche se l'incomunicabilità di Emma ha ragioni assai romanzesche, il suo solitario pellegrinaggio, che oggi sembra anticipare le inerti eroine di Antonioni, ha per sfondo una città ostile, una fabbrica umiliante, una lugubre camera di pensione. Anche questo pessimismo romantico risultò trasgressivo per un cinema argentino svogliatamente ottimista, forzatamente anodino; per opposizione, produsse un effetto di realismo, oggi logorato; invece, la volontà di stile impressa su tutti gli aspetti del film è rimasta indenne.

***Hombre de la esquina rosada***, Argentina 1961-62. 70'. Regia: René Mugica. Sceneggiatura: Joaquín Gómez Bas, Isaac Aisemberg, Carlos Aden, dal racconto omonimo di Jorge Luis Borges. Fotografia: Alberto Etchebehere. Musica: Tito Ribero. Scenografia: Gori Muñoz. Montaggio: Jorge Garate. Tecnico del suono: Ricardo Brovelli. Edizione: Mario Fezia. Operatore: Ricardo Agudo. Trucco: Vicente Notari. Acconciature: Susana Fernández. Foto di scena: Miguel Guglielmino. Direttori di produzione: Adolfo Cabrera. Produzione: Argentina Sono Film. Interpreti: Francisco Petrone, Susana Campos, Walter Vidarte, Jacinto Herrera, Juan Carlos Galván, Berta Ortigosa, Ricardo Argemi, Jorge de la Riestra, Mario Sabino, Manuel Rosón, María Esther Podestà, María Esther Buschiazzi, Adolfo Linvel, Alberto Barcel, Tino Pascali, Isidro Fernán Valdez, Eduardo Bergara Leumann, Andrés Ernesto Ribero.

Nella prefazione del 1954 alla ristampa di *Historia universal de la infamia*, Borges opina che “Hombre de la esquina rosada” “ha ottenuto un successo singolare e un poco misterioso”. La “faticosa composizione” (*ibidem*) di questo testo non sembra guidata da altro interesse che quello di mettere in scena un folclorismo puramente verbale, quello di esercitare una filologia immaginaria, persino quello di giocare con una narrazione in prima persona, la cui autorità è messa in questione dalla brusca apparizione finale di una seconda persona: quel Borges cui, dissimulatamente, è stato rivolto il racconto. Che questo esercizio così francamente artificioso sia parso a non pochi commentatori una isolata incursione di Borges nel realismo, è un equivoco simile a quello che confuse “Emma Zunz”, gioco sulla natura della verosimiglianza narrativa, con una sorta di *tranche de vie* gialla. “Hombre de la esquina rosada” è il racconto di Borges preferito da quei lettori cui non interessa la letteratura di Borges. È possibile leggersi un certo gusto per il pittoresco folcloristico, un finale imprevisto, una rapida alleanza fra passione e morte che garantisce l'intensità dell'effetto; è stato frequente non leggersi altro.

Il film che derivò da questo racconto illustra anche altre possibilità. Prodotto nel 1962 dall'Argentina Sono Film, fu anzitutto confezionato per il prestigio della ditta: procurava di associare il nome di uno scrittore famoso (che occupava allora nella *ecclesia visibilis* della letteratura argentina un posto certamente assai diverso da quando fu prodotto *Días de odio*) con alcune possibilità di spettacolo.

L'azione fu datata dagli adattatori al 25 maggio 1910, affinché i festeggiamenti per il primo centenario della Repubblica Argentina presiedessero con la loro agitazione il breve aneddoto: balli di strada, corse di cavalli, gare di tiro alla fune, alberi della cuccagna, sono alcuni dei "numeri" che animano l'azione. Inoltre, la studiata laconicità dei dialoghi, una certa abilità di René Mugica nell'associare episodi e ambienti, conferivano all'impresa un solido livello industriale. Secondo categorie che allora conservavano ancora un'utilità strumentale, se *Días de odio* era stato un chiaro esempio di "cinema d'autore", *Hombre de la esquina rosada* rappresentava con pari certezza il "cinema di genere".

Mugica, dal canto suo, affrontò il film con idee originali: in Francisco Real vide "un personaggio dalla terribile dimensione tragica... un personaggio molto rappresentativo nel mio paese. Costoro sono stati governati per molto tempo dal tragico destino di dover uccidere senza sapere chi. Hanno dovuto uccidere persone che poco prima non conoscevano. Hanno dovuto vivere questa tragedia fino a essere uccisi loro stessi o a rimanerne distrutti... pretendo di dire attraverso di essi che il *machismo* non vale nulla, che i valori dell'uomo non possono basarsi su questa concezione della vita. Che neppure l'amore può basarsi su questo" (dichiarazioni citate da José Luis Egea in "Nuestro Cine", n.14, Madrid, novembre 1962). È il caso di legare questo intento critico a quello di alcuni registi americani che si proposero di smontare dall'interno generi come il western o figure come il gangster, per metterne allo scoperto il sottofondo ideologico. Ciò che limita gravemente questo aspetto del film, non è tanto l'accettazione di un'altra serie di convenzioni retoriche (nell'interpretazione, nell'impostazione drammatica, nell'uso delle luci), quanto una tendenza a sostituire quegli archetipi con figure da tragedia classica, omettendo gli individui che le incarnano e che

il regista ricorda nelle sue dichiarazioni. Questa tendenza prevalse nel film successivo di Mugica – *El reñidero*, 1963 – in cui, secondo l'intenzione di un'opera teatrale di successo, contraffecce col colore locale di un quartiere di Buenos Aires dell'inizio del secolo situazioni di Sofocle.

**Invasión**, Argentina 1968-69. 124'. Regia: Hugo Santiago. Sceneggiatura: Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, da un soggetto di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Fotografia: Ricardo Aronovich; fotografia aggiuntiva: Adelqui Camusso; operatore: Enrique Filippelli; assistenti: Roberto Macari, Bebe Latour. Musica e suono: Edgardo Cantón. Canzone *Milonga de Manuel Flores* (Aníbal Troilo – Jorge Luis Borges) eseguita da Ubaldo de Lío (chitarra) e Roberto Villanueva (voce). Montaggio: Oscar Montauti; assistente: Alberto Yacellini. Scenografia e costumi: Leal Rey; decoratore: Juan Romano; sarta: Julia Malfetani. Titoli: Juan Carlos Distefano; mappa di Aquilea: Hugo Scornile. Trucco: Oscar Combl; acconciature: Susana Moccagatto. Direttore di produzione: Arnaldo Limansky; assistenti: Miguel Torrado, Héctor Tokman. Ispettore di produzione: Luis César Giudice; segretario di produzione: Juan Palli. Produttore delegato: Hugo Santiago. Produzione: Proartel. Interpreti: Lautaro Murúa (Julián Herrera), Olga Zubarry (Irene), Juan Carlos Paz (Don Porfirio), Martín Adjemian (Irala), Daniel Fernández (Lebendiger), Roberto Villanueva (Silva), Oscar Cruz (capo del gruppo del sud), Jorge Cano (Julio Vildrac), Ricardo Ormellos (“Cachorro”), Leal Rey (Moon), Horacio Nicolai (un invasore), Juan Carlos Galván (capo del gruppo invasore), Aldo Mayo (capo di un altro gruppo invasore), Hedy Krilla (vecchia cameriera), Claudia Sánchez (donna del ristorante), Edgardo Lusi (difensore del gruppo del sud), Oscar Espindola, Aldo Barbero e Raúl del Valle (invasori dell’isola), Luis M. de la Cuesta (Miguel), María de los Angeles Medrano (bambina del puma), Bernardino Roperò (vecchietto nel caffè), Karen (donna con gli invasori), Norma Hummel (amica di Lebendiger), Hugo Santiago (autista), Ricardo Aronovich (uomo che pratica il tiro a segno).

Come *Im Dickicht der Städte* di Brecht, come *Men in a Landscape* di Losey, *Invasión* espone un’azione i cui motivi rimangono nascosti. In alcuni appunti sulla ristampa delle sue opere giovanili, inclusi negli *Scritti sul teatro*, Brecht ricorda la sua preoccupazione per la messa in scena di una lotta di per se stessa, un meccanismo rigoroso e autosufficiente come quello di un incontro di boxe; questo gli fece prestare un’attenzione rinnovata ai particolari più minuti dell’azione, alla sostanza e al colore delle parole in cui si compendia il conflitto; così facendo ve-

rificò la particolare complessità del processo di creazione letteraria: “forma” e “contenuto”, miserie del vocabolario critico, illusioni di una lettura sempre posteriore, scompaiono innanzi a un’interazione incessante, produttiva, tra aspetti simultanei di un solo lavoro.

Sulla scena, la parola può acquistare un vigore inedito se esaltata dall’omissione dei motivi logici di un’azione drammatica, se deve servire a una logica delle azioni che sfugge a ogni scrupolo di verosimiglianza naturalista. L’informazione non fornita allo spettatore cancella la trasparenza del linguaggio, lo rende una superficie ferma e luminosa che non si sottomette docilmente alla condizione di veicolo.

Il cinema non ammette analoghe possibilità di spogliazione: nell’immagine ogni elemento contingente produce un effetto di connotazione, tanto inevitabile quanto difficile da controllare. In *Men in a Landscape* non basta tacere il delitto commesso dai fuggitivi, la pena cui sfuggono, il paese in cui si svolge la loro fuga; alcuni indizi del passato, la presenza fisica degli attori, gesti e toni, spogliati da ogni aderenza informativa, suggeriscono immediatamente diversi contesti possibili. Il paradosso che ne risulta (valido anche per il teatro, anche se con minore intensità) è che questi meccanismi, ridotti al loro più puro funzionamento, si caricano di sensi ipotetici: esempio di *horror vacui* che Henry James calcolò accortamente in racconti in cui un’ellissi centrale sostiene complesse architetture narrative, e precipita il lettore nel gioco dell’interpretazione. *Invasión* si svolge in una città che esiste solo nel film. Il suo nome – Aquilea – riflette risonanze mitologiche. La sua pianta, mostrata varie volte, è una stilizzazione del contorno di Buenos Aires. La sua topografia visibile è quella di una Buenos Aires con vaste omissioni, i cui resti appaiono raggruppati in un ordine e in una prossimità imprevisi. La città che il film esplora è come una stenografia di segni più complessi, assenti, ma suscita al contempo in chi conosce Buenos Aires una duplice sorpresa di riconoscimento e di estraneità; paragonarla al simulacro urbano di “La muerte y la brújula” non è inappropriato. Di questa città si sa soltanto che è disputata fra invasori e difensori. La guerra ancora non è stata dichiarata e consta di scaramucce nascoste, che vanno preparando la risoluzione finale di occupazione e resisten-

za. Lo spettatore impaziente di scoprire un senso allegorico in questa azione di cui ignora le ragioni, si vede depistato da informazioni contraddittorie; la più ingannevole è l'anno 1957, che all'inizio appare accanto al nome di Aquilea; secondo gli autori, venne scelto proprio perché non era passibile di interpretazioni, e eludeva nel contempo quelle che poteva suggerire l'assenza di una data precisa.

Tuttavia, anche se Borges e Bioy Casares e Santiago lo negano, *Invasión* è andato acquistando *un* senso a partire dalla sua realizzazione; forse, nel suo corso posteriore, la Storia ha tinto di significato la pura fantasia che il film volle essere. Questa città intrepidamente grigia, quei personaggi che coltivano una stoica laconicità, possono essere elementi del romanzo *hard-boiled*, prima che la "série noire" lo rendesse popolare; ma sono anche l'ambiente di un portegno sconfitto a priori, l'erede di una tradizione che non è più possibile raccogliere. Man mano che il film avanza, gli abiti scuri, il mare solitario, la fisarmonica tenera e tagliente, divengono emblemi di un modo di vivere, idealizzabile (vale a dire: in cui si può scoprire il seme di un mito) nella stessa misura in cui lo si sente condannato, come l'orgogliosa città liberale, a rimanere al margine della Storia: abbandonata, come Alessandria o Trieste, a un'estinzione splendida o oscura. Gli invasori (abiti chiari, gesti precisi, uffici nudi) vincono come una razza di tecnocrati può vincere su un pugno di sportivi, come il concetto di efficacia annichila quello di fair play. I gruppi di giovani che compaiono occasionalmente durante il film si mutano in resistenti, e assumono su di sé la lotta, "ma alla nostra maniera". Quest'ultima sequenza è la più significativa. Appare dopo la parola "fine", e le sue dissolvenze incrociate sovrappongono immagini quasi identiche, con una minima differenza di inquadratura, producendo due effetti principali: a) moltiplicare indefinitamente il numero di giovani che raccolgono le armi per la lotta; b) violare la "grammatica" fino allora rispettata. Questo segmento si colloca, in tutti i sensi, fuori dal film e dalla sua legge, in uno spazio (narrativo, umano, cinematografico, ideologico) *altro*.

L'interpretazione può essere irresistibile, ma è certamente superflua per apprezzare un film la cui elaborazione minuziosa attraversa tutti i livelli, costruendo opposizioni sempre nuove:

ellissi che punteggiano quello che fondamentale è un film d'azione; citazioni di tango e di milonga per una colonna sonora composta come una partitura di musica concreta; uso di luce naturale per un'azione che disdegna senza enfasi ogni naturalismo; battute concise e definitive come quelle di una saga fra personaggi il cui eroismo deve vincere, in primo luogo, la propria condizione urbana e moderna. Questo suscita un gioco di tensioni e distensioni che regge tanto l'ordine narrativo quanto la messinscena, alternando violenze brevi e intense con pause fragili o di malaugurio: in una parola, il cinema.

Come i suoi personaggi, che non si propongono di piacere, ma di giocare, con eleganza e onestà, un gioco le cui regole mostrano nel momento stesso in cui le osservano, *Invasión* si va imponendo, difficile e altero, allo spettatore. Il film si presenta come uno spazio in cui si affrontano diverse concezioni del cinema, che in teoria dovrebbero escludersi a vicenda: Walsh e Bresson, per esempio. Invece di annullarsi, il loro incontro produce un oggetto cinematografico severo, complesso, intelligente, irrecuperabile tanto per l'allegoria quanto per la cronaca, che si permette di raggiungere una forma chiusa di perfezione solo per spezzarla nei suoi ultimi metri.

**Emma Zunz**, Francia 1969. 54'. Regia e sceneggiatura: Alain Magrou, dal racconto omonimo di Jorge Luis Borges. Fotografia (Eastmancolor): Daniel Vogel, Jean-Luc L'Huillier. Musica: Francois de Roubaix. Montaggio: Image de France, Walter Spohr, Patrice de Bruhard. Tecnico del suono: Severin Frankel; missaggio: Christian Forget. Assistente alla realizzazione: Bernard Bolzinger. Foto di scena: Francis Gourot. Produttori: Pierre Kafian, Alain Magrou. Produzione: Coprocine-Les Films Alain Magrou, con la partecipazione della Société C. Chevereau. Interpreti: Catherine Salviat (Emma), Michel Etchevery (Löwenthal), Marianik (Perla), Théo Fouquet e Francis Bernard (amici di Perla). Voce del narratore: Philippe Avron.

Prodotto per la televisione francese, questo secondo adattamento di “Emma Zunz” contava su un aperto vantaggio iniziale: poteva permettersi una durata inferiore all’ora, non aveva bisogno di prolungare l’aneddoto con digressioni oziose. Il film, tuttavia, è così debole, e la sua realizzazione così imprecisa, che gran parte di questo metraggio ridotto risulta ripetitiva o meramente innocua. L’adattamento sembra ispirato dalla fine del secondo brano del racconto: “Raccolse il foglio e andò in camera sua. Furtivamente lo mise in un cassetto, come se in qualche modo già conoscesse i fatti ulteriori. Già aveva cominciato a intravederli, forse; già era quella che sarebbe diventata”. Di qui sarà forse sorta la fallace impresa di costruire un lungo montaggio di immagini premonitrici a partire dal momento in cui Emma, davanti alla finestra, appallottola la lettera che le comunica la morte del padre. Questi brevissimi *flashes forward* sono insufficientemente concertati, o concertati senza un’idea cinematografica interessante; suscitano stanchezza invece che suspense, non promettono l’ulteriore rivelazione di un senso alla valanga di indizi, che dovrebbe inquietare e riesce solo a irritare. Se si eccettua la notevole presenza di Cathérine Salviat, che presta a Emma un volto ritroso, capace di resistere alla monotonia del gioco costruito da Magrou, e l’impiego di

esterni marsigliesi, che oppongono a questa cronaca di una vendetta privata la loro animazione estiva, affollata, diversa, si tratta di un film assolutamente trascurabile.

*Strategia del ragno*, Italia 1969-70. 97'. Regia: Bernardo Bertolucci. Sceneggiatura: Marilù Parolini, Eduardo de Gregorio, Bernardo Bertolucci, dal racconto "Tema del traidor y del héroe" di Jorge Luis Borges. Fotografia (Eastmancolor): Vittorio Storaro, Franco di Giacomo. Musica: brani dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi; canzone *Il conformista* di Mina e Martelli, cantata da Mina. Montaggio: Roberto Perpignani. Tecnico del suono: Giorgio Pelloni. Scenografia e costumi: Maria Paola Maino. Ispettore di produzione: Aldo V. Passalacqua. Produttore: Giovanni Bertolucci. Produzione: RAI-Red Film. Interpreti: Giulio Brogi (Athos Magnani), Alida Valli (Draifa), Pippo Campanini, Franco Giovannelli, Tino Scotti.

Forse nessun testo letterario si è offerto così provvisorio ai suoi eventuali adattatori come "Tema del traidor y del héroe", punto di partenza di *Strategia del ragno*: "ho immaginato questo soggetto, che forse scriverò e che già in qualche modo mi giustifica nelle giornate inutili. Mancano particolari, rettifiche, modifiche; vi sono zone della trama che non mi furono ancora rivelate; oggi, 3 gennaio 1944, l'intravedo così". Borges invita anche a tradurre questo soggetto in termini diversi: "L'azione si svolge in un paese oppresso e tenace: Polonia, Irlanda, la Repubblica di Venezia, qualche stato sudamericano o balcanico... Diciamo (per comodità narrativa) Irlanda; diciamo 1824".

Bertolucci e i suoi sceneggiatori (un argentino, una italiana) dissero Italia e gli anni Trenta. Ma *Strategia del ragno* non corrisponde a nessuna varietà del genere storico: non è uno spettacolo kolossal né un'interpretazione attuale di epoche e azioni passate; è, anzitutto, un film sulla continuità fra passato e presente, sui loro vincoli, sulla loro interazione. Nel racconto, Ryan è pronipote di un martire della rivolta irlandese: Kilpatrick; nel film, Athos Magnani è il figlio di Athos Magnani, eroe della resistenza antifascista. Come in *Il conformista*, il suo film immediatamente seguente, Bertolucci non affronta il

fascismo come un periodo storico chiuso, ma come un sistema di atteggiamenti e condotte in cui l'ideologia si rafforza in ragione inversa alla evidenza delle sue manifestazioni: la colazione in famiglia, o la vasta architettura ministeriale *sono* il fascismo in *Il conformista*; in *Strategia*, i movimenti con cui Athos padre balla *Giovinetta* innanzi all'uditorio paesano *sono* uno sfrontato gesto di opposizione.

Athos Magnani padre fu un vile imprigionato da una concezione romantica dell'azione politica, ingenua ed eroica al tempo stesso (illustrata, meglio che da qualunque episodio, dal nome della sua amante, figlia di un accanito partigiano di Dreyfus che la battezzò Draifa). Per questi faziosi, l'unica tradizione culturale e popolare che possa equivalere alla rappresentazione di Shakespeare nel testo di Borges è l'opera verdiana, il cui ambito storico rinascimentale è tanto appropriato alla loro milizia politica quanto al loro paesaggio. (Il film fu girato nella valle del Po, fra Mantova, scenario del *Rigoletto*, e Parma, città natale di Bertolucci; più precisamente a Sabbioneta, una città modello dell'urbanistica rinascimentale, i cui volumi quasi astratti e le prospettive geometriche oggi evocano de Chirico). La rappresentazione del *Giulio Cesare* è sostituita da quella del *Rigoletto*; si perdono in tal modo le "idi di marzo", ma si acquista il motivo del figlicidio, più importante di quel riferimento classico per la concezione del soggetto che si erano fatta gli sceneggiatori.

Per Bertolucci, il film somiglia a una terapia psicanalitica. Del racconto originale, spiega, "non attrasse la mia attenzione il riflettersi ciclico delle cose, che è molto borgesiano. Il soggetto del film, in realtà, è una specie di viaggio al regno dei morti... La ricerca intrapresa dal ragazzo è come un viaggio nella memoria atavica, nel preconcio" (*Conversazione con Bertolucci*, "Filmcritica", n. 209, Roma, settembre 1970). La continuità fra passato e presente sul piano politico e ideologico acquista così una nuova dimensione: Bertolucci ha fatto interpretare padre e figlio dallo stesso attore, li colloca in situazioni simili, rende ambigue le reazioni di Draifa (confonde a un certo punto il figlio col padre? la somiglianza fra i due risveglia il suo antico amore? forse la scena di tenerezza di fronte al figlio svenuto appartiene al passato, e accade realmente col padre?), compone un montaggio alternato per

la fuga di entrambi, a tre decenni di distanza, nello stesso bosco, con inquadrature rapidissime di gambe in corsa e altre di corpo e volto agitati, che identificano alternativamente padre e figlio. La funzione di Draifa è l'elemento più eloquente in questo elenco: Circe o Medusa, è stata lei a convocare il figlio; attraverso di lei l'incanto del "paese dei morti" opera la sua seduzione più palpabile; la sua confusione temporale (banale, come indizio di vecchiaia) annuncia il soggetto centrale del film: la sconfitta di Athos.

*Strategia* mostra un'intersezione molto particolare di piani (ideologico, estetico, psicanalitico): le inquadrature si presentano nel senso meno prevedibile, rivelando obliquamente i propri territori, scoprendo profili e volumi insoliti. Il figlio viola la tomba del padre, ma la sua furia non è liberatrice, non presuppone una piena desacralizzazione: lo fa prima di conoscere la verità. Proprio venendo a conoscenza di questa verità rimane invischiato dalla stessa menzogna che tutta una società sanziona. Questo scioglimento conferisce al film un certo pathos ideologico: per una concezione della Storia come verità dei fatti non è possibile ammettere la necessità del Mito, anche se questo può fecondare la Storia meglio di qualunque breve attimo di verità documentale. Ma, a differenza del John Ford di *The Man Who Shot Liberty Valance*, in cui l'uomo di legge accettava la supremazia dell'uomo di coraggio e permetteva che il Mito occupasse il palcoscenico della Storia, Bertolucci opera in un contesto in cui simile paradosso risulta atroce. Nella misura in cui *Strategia* presuppone una riflessione sulla persistenza del fascismo ("Il fascismo continuerà; il fascismo è ormai dentro la gente"<sup>1</sup>) nella storia contemporanea italiana, acquista senso la battuta del *Galileo* di Brecht che Bertolucci citò durante le riprese: "Sventurato il paese che ha bisogno di eroi..." (Nel dramma, Galileo pronuncia questa frase in antitesi a una precedente – "Sventurato il paese che non ha eroi" – di Andrea Sarti; Galileo ha ritrattato innanzi all'Inquisizione e sa che il suo "tradimento" sarà più utile dell'integrità dell'idealista ingenuo, impaziente di sacrificare la vita per le proprie idee).

Bertolucci ebbe anche la prudenza di ammettere, nell'intervista citata: "Tutto questo, naturalmente, lo dico ora e l'ho pensato prima di filmare, ma non c'entra niente. Vale a dire..."

la psicanalisi è psicanalisi e il cinema è cinema... e non mi interessa neppure fare un film psicanalitico”. Certo è che questo viaggio al “paese dei morti” scopre due immagini paterne: quella di un padre eroe-traditore-eroe e quella di una “madre” attraente, pericolosa, strumento di quel secondo intrigo che è la scoperta e l'accettazione del primo. La conoscenza cui il viaggiatore perviene, invece di liberarlo, lo distrugge. Nel racconto di Borges, Ryan scopre una certa soddisfazione nell'accettare i disegni del suo antenato, nel piegarsi al disegno già tracciato dalla Storia; nel film di Bertolucci, questo scioglimento implica una sconfitta. Molteplici premonizioni l'anticipano: la macchina da presa inquadra la statua del padre in modo che la sua mole copra la figura del figlio; Draifa lo veste con abiti che furono del padre; la rappresentazione del *Rigoletto*, simbolo del complotto apparente e del complotto reale del passato, presiede da ubiqui altoparlanti l'impossibile fuga presente nel figlio. Come nella tragedia classica, come nella ricerca psicanalitica, c'è una concatenazione lenta e irrimediabile di indizi e rivelazioni. Il treno tarda prima quaranta minuti, poi due ore; un capostazione scettico osserva che a volte si dimentica anche di passare; un *travelling* – ultima scena del film – scopre gradualmente l'erba sempre più alta fra le rotaie.

La vicenda si svolge in uno scenario trasfigurato. Dietro i titoli di testa, un dipinto naïf di Ligabue (*La fuga del leone nella foresta di pioppi*) stabilisce uno stile: per i campi di granturco inondati di sole come per la vegetazione troppo rigogliosa che ha invaso il giardino di Draifa. La stessa architettura di Sabbioneta non evoca soltanto de Chirico; anche Delvaux, e infine Magritte, in scene notturne fotografate senza la convenzionale compensazione di luci, in modo che la luce elettrica indica zone di un violento arancione sotto un cielo intensamente azzurro, contrasto di illuminazione naturale e artificiale che Vittorio Storaro avrebbe ripetuto in *Il conformista* e in *Ultimo tango a Parigi*. Non c'è nel film un frammento di “natura” che non sia sottolineato e assorbito da questa calligrafia, anche quando non si tratta di riferimenti plastici eruditi, ma dell'occasionale tocco di colore che un fazzoletto rosso apporta a un paesaggio, o un ramo fiorito e fette d'anguria a una tovaglia bianca.

Questo trattamento opera a mo' di lacca; come uno strato di gelatina che nel contempo preserva e distanzia l'azione, conferendole una certa emblematica, atemporale nitidezza. Si stabilisce così una tensione con gli elementi di costume, anche naturalisti, che Bertolucci vi ha incorporato: colore locale (le facce travagliate dei paesani, un bambino che recita Pascoli, gente che beve vino all'aperto) che può subire un'improvvisa elaborazione allegorica: le donne vestite di nero, ammucciate sui carri, immobili nella notte, assortite nella musica di Verdi diffusa dagli altoparlanti, mentre informano Athos figlio dei presagi che annunciarono la morte di Athos padre.

Questa operazione si può paragonare a quella che Bertolucci aveva compiuto col suo primo film: *La commare secca*, 1962. I residui neorealisti che il soggetto trascinava con sé apparivano tra virgolette, come dati culturali; l'attacco isterico di una ragazza in una cucina, di colpo piena di vicine che accorrono a calmarla, è un segmento di melodramma incluso informativamente, come differenti accenti e dialetti definiscono i molti personaggi episodici. In *Strategia*, i movimenti della macchina da presa, ampi e maestosi, conferiscono enfasi a scene la cui azione non è così grandiosa. Una sequenza esemplare di questo trattamento è quella in cui Athos figlio fa visita al commerciante di culatelli, uno degli amici che avevano cospirato col padre: la conversazione intercala, a mo' di strofe alternate, riflessioni sull'arte di curare tali insaccati e sulla necessità di lottare contro il fascismo (con citazioni da *Ernani* e da *Un ballo in maschera*), tra *fade-ins* e *fade-outs* regolari che assumono il valore di cesure.

Un altro livello di elaborazione, minore questo, è quello del cinema come memoria collettiva, che a Bertolucci, come a molti suoi contemporanei, piace citare: il marinaio che giunge in paese sullo stesso treno del figlio, figura bianca che riappare nell'ultima sequenza, è un fantasma del protagonista di *La commare secca*, ed è incarnato dallo stesso Allen Midgette; il nome scelto per il paese è Tara, che anche se non suona straniero nella regione è quello della terra natia in un classico tanto particolare come *Gone With the Wind*.

La storia universale come un racconto (o una metafora) che si scrive per mezzo di diversi attori, a sua volta scritti da essa:

questa idea, che Borges derivò dagli scolastici attraverso Bacon, si associa nel film a un'eco inaspettata. Nel discorso che si vede costretto a pronunciare in omaggio al padre, il protagonista dice: "Un uomo è fatto di tutti gli uomini, e li vale tutti, e tutti sono uguali a lui"; secondo Bertolucci (intervistato da "Sight and Sound", primavera 1971), questa frase appartiene a Sartre, ma nel contesto del film sembra citata da *El hacedor*. Athos figlio, prigioniero ed esecutore della trama che ha scoperto, rimane paralizzato: "Chi ha intravisto l'universo, chi ha intravisto gli ardenti disegni dell'universo, non può pensare a un uomo, nelle sue volgari felicità o sventure, anche se quell'uomo è lui. Quell'uomo è stato lui, e ora non gli importa" ("La escritura del Dios").

***Les autres***, Francia 1973-74. 130'. Regia: Hugo Santiago. Soggetto e sceneggiatura: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago. Fotografia (Eastmancolor): Ricardo Aronovich. Musica e strutture sonore: Edgardo Cantón. Montaggio: Alberto Yaccelini. Scenografia e costumi: Antonio Seguí. Missaggio: Jean-Pierre Turolla. Operatore: Bernard Noisette; assistenti operatori: (primi) Francois About, Daniel Leterrier; (secondo) Denis Lenoir. Assistente al suono: Bernard Leroux. Trucco: Ronaldo Ribeiro de Abreu. Script-girl: Sandra Coelho de Souza. Assistenti alla realizzazione: Alain Centonze, Chantal Nicole, Michel Champetier. Foto di scena: Muriel Bonnet. Produttore esecutivo: Pierre-Henri Deleau. Ispettore di produzione: Hubert Niogret. Produttore: Jean-Daniel Pollet; coproduttore: Vincent Malie. Produzione: Dios Film – V.M. Productions – O.R.T.F. Musica: *Sonata* di Francois Couperin; *Soneto de Spinoza* di Jorge Luis Borges musicato da Hugo Santiago; *El muelle*, canzone di Miguel Abuelo; gruppo pop Hijos de Nada. Interpreti: Patrice Daily (Spinoza), Noëlle Châtelet (Valérie), Daniel Vignat (Moreau), Roger Planchón (Alexis Artaxerxès), Bruno Devoldère (Mathieu/il giornalista), Pierre Julien (Monsieur Marcel), Dominique Guezenc (Béatrice), Pierrette Destanque (Agnès), Maurice Born (Durtain), Jean-Daniel Pollet (Adam), Marc Monnet (Vidal). Con la partecipazione di Alain Aptekman, Luc Beraud, Jean-Jacques Beryl, Cathérine Binet, Federico de Cárdenas, Alain Colas, Pierre-André Cremieu, Jean-François Dion, Nicole Gassquet, Jim Hodgetts, Alain Jomy, Pela Mozart, Jacques Robert, Antoine Roblot, J.-J. Schakmundes, J.-J. Spoliansky, Henrik Stangerup, Stanislas Stanojevic, Robert Swaim, Juan Quirno.

Come vuole quell'avanguardia che si dice materialista, *Les autres* è un film "che iscrive nel proprio testo il processo della propria produzione". C'è un'introduzione, motore, saggio, chiave evidente, ma anche sottilmente inaccessibile per la lettura che la sua ubicazione nel film impone; vi sono improvvise fratture che, nell'estasi erotica dei suoi personaggi e nell'esaltazione musicale della colonna sonora, scagliano lo spettatore di fronte a un gruppo di operatori che circonda, registra, motiva una coppia nuda, o gli scopre la visione di un'orchestra che registra quegli stessi accordi cui una presenza fino allora puramente sonora conferiva

l'illusione di una nobiltà metafisica. "Proporre una materia che esiga un vero lavoro di decodificazione: questo è anche un imperativo ideologico" (Hugo Santiago, "Introduzione" a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Hugo Santiago, *Les autres*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1974). Ma invece di realizzare queste proposte mettendo a nudo materiali fittizi, *Les autres* accumula con una certa perversità i segni esteriori della romanzeria: denaro perduto al gioco, balli mascherati in cui si decide della vita degli invitati, amore, morte, intrigo; e man mano che questo intrigo si annoda e si ritorce, la sua trama stessa si assottiglia fino a diventare solo ombra di situazioni romanzesche, segno di altri segni che fanno delle bellissime immagini riflessi dell'idea che le raduna e le supera. "Trama perfettamente classica, organizzata senza dubbio secondo tradizioni in parte anglosassoni, in parte orientali... con una originalità: che la 'spiegazione finale' del misterioso ordito, che lo chiarisce completamente, è anch'essa fantastica. (Né simboli diretti, tuttavia, né allegorie; il fantastico come mezzo di attraversamento della realtà per giungere a una realtà diversa, il fantastico come operazione analogica: un itinerario, una catena di analogie)" (H.S., *ibidem*).

Raramente un film così attento alla bellezza delle proprie immagini e dei propri suoni si è affidato tanto a un al di là di quelle apparenze, alle loro eventuali confluenze e disgiunzioni. La pelle bianchissima di una donna elusiva, la magia innocente di alcuni prestigiatori, il meccanismo dell'investigazione che finge di condurre l'intrigo, sono emblemi di un altro processo, occultano le loro apparenze indocili per affrontare lo spettatore con un film diverso, possibile, realizzabile, che potrebbe iniziare a partire dalla dissoluzione di quelle fittizie identità (di luoghi, di figure) che in *Les autres* circolano solo per condurre a un'idea del cinema.

Santiago ha reso esplicito il senso del suo lavoro: "non cercare di 'confondere' la narrazione tramite un procedimento (strumenti) letterario e riprodurre questa confusione nel cinema, ma – atteggiamento opposto – affrontare la narrazione in quanto 'oggetto naturale' (come un volto, una strada, un rumore) e trattarlo e modificarlo con mezzi cinematografici, per renderlo materia cinematografica" (*ibidem*).

Se *Invasión*, sostenuto da una “imitazione” del genere popolare, derivava da questo rapporto ironico un interesse aneddotico, prescindibile ma reale, *Les autres*, in cui Stevenson e *Le mille e una notte* sono vestigia di un sogno appena ricordato, rifiuta allo spettatore ogni godimento che non sia quello di partecipare a un’avventura intellettuale, i cui lucidi piaceri esigono la rinuncia a ogni piacere più facile.



## Appendice

**Los orilleros**, Argentina 1975. 90'. Regia: Ricardo Luna. Adattamento: Ricardo Luna, dal soggetto originale di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Fotografia (Eastmancolor): Aníbal González Paz. Musica: Sebastián Piana. Montaggio: Antonio Ripoll, Sergio Zottola. Scenografia e costumi: Ricardo Luna. Tecnico del suono: Jorge Castronuovo. Produttore esecutivo: Curio Maggioli. Produzione: Alamo Film. Interpreti: Rodolfo Bebán (Eliseo Rojas), Alberto Argibay (Fermín Soriano), Franklin Calcedo (Luna), Milagros de la Vega (Tránsito Rojas), Oscar Ferrigno (Ponciano Silveira), Antonio Grimau (Julio Morales), María Leal (Ercilia Larramendi), Inda Ledesma (Rosa Villalba), Egle Martín Florencia).

**El muerto**, Argentina-Spagna, 1975. 105'. Regia: Héctor Olivera. Sceneggiatura: Héctor Olivera, Fernando Ayala, con la supervisione di Juan Carlos Onetti, dal racconto omonimo di Jorge Luis Borges. Fotografia (Eastmancolor): Juan Carlos Desanzo. Musica: Ariel Ramírez. Scenografia: Oscar Piruzanto (interni), Emilio Basaldún (esterni). Montaggio: Carlos Julio Piaggio. Tecnico del suono: Norberto Castronuovo. Costumi: María Julia Bertotto. Produttori: Fernando Ayala, Héctor Olivera; Produttore associato: Luis Osvaldo Repetto. Produzione: Aries (Buenos Aires) – Impala (Madrid). Interpreti: Thelma Biral (O'Reilly), Juan José Camero (Benjamín Otálora), Francisco Rabal (Azevedo Bandeira), José María Gutiérrez (il Colonnello), Raul Lavié (Pini), Jorge Villalba (Mocho), Antonio Iranzo (Ulpiano Suárez), Noemí Laserre (la madama del postribolo), Ricardo Trigo (giocatore di carte).

Due documentari su interviste a Borges vennero realizzati in Argentina, in vista di una distribuzione soprattutto televisiva: *Borges sobre Borges* (1975, 40'), prodotto e diretto da Carlos Gdanský Orgambide e Adolfo M. García Videla; *Borges para millones* (1978, in episodi che totalizzano diverse ore di proiezione), realizzato da Ricardo Wulicher e Bernardo Kamin.

Inatteso e labirintico come la sua opera narrativa, il rapporto tra Borges e il cinema viene inventariato da questo libro in tutti i suoi aspetti. Ne costituiscono il nucleo le recensioni che Borges scrisse per la rivista “*Sur*” dal 1931 al 1944; Sternberg, Chaplin, Dreyer, Eisenstein, Welles, Wyler, sconosciuti film argentini e famosi film hollywoodiani notomizzati con inconsueta intelligenza, stritolati con divertita ironia da un finto spettatore della domenica. Attorno a esse Edgardo Cozarinsky, autore del saggio introduttivo e della lunga appendice, traccia tutte le linee che legano al cinema l’opera borgesiana, rintracciando insospettate ispirazioni cinematografiche nella narrativa del maestro argentino, e analizzando per converso quanto molti cineasti contemporanei debbano a Borges: citato da Godard e da Straub, adattato da Bertolucci e da Torre Nilsson, realizzato come sceneggiatore da Hugo Santiago, Borges è entrato sornionamente nella mitologia cinematografica, per occupare un posto non meno insolito di quello che occupa nella letteratura universale.

