

Alberto Lattuada

Il cinema e i film

a cura di Adriano Aprà

Marsilio

GIANNI VOLPI

IL SIGNORE DEI LINGUAGGI

Lattuada è stato un signore dei linguaggi. Sin dai suoi esordi (*Già come l'idealista*) tra i calligrafi, tra i letterati alla Soldati e alla Cecchi, il suo imperativo è stato quello di dare *forma* al caos. A lungo si è identificato in ciò soltanto il segno estetico di una *visione* personale, ma vieppiù quella scelta si rivelerà *anche* la sostanza di una matura coscienza dei media e dei loro mutamenti. Neppure le sue saltuarie tentazioni di fughe *off* hanno scosso la “certezza della comunicabilità” e la relazione al mercato come istanza oggettiva. In Lattuada il film è una perfetta «macchina linguistica in grado di funzionare nel circuito industriale, sotto le cui superfici, però, passano e si incrociano tensioni e discorsi ben più dirompenti»¹. Quella di Lattuada è un'opera doppia, e straordinaria anche per questo, leggibile e letta a dritto e a rovescio; l'opera di una salamandra che ha attraversato un movimento come il neorealismo scegliendo un territorio proprio, quello della *favola* (e, scandalosamente, in un intervento fuori dal coro a un convegno zavattiniano del 1949, sceglieva Méliès contro Lumière, che a volte «porta ai documentari su Hitler»), e lavorando sui generi della realtà (al movimento dà un grande *noir*, *Il bandito*, e un sublime *mélo*, *Senza pietà*, ma nati per le strade di una Torino di macerie e in una Livorno porto di tutti i traffici) prima di assumere su di sé la realtà dei generi, e poi i miti e i luoghi del boom. Ossia, l'opera di un maestro dell'industria culturale di cui è uno dei protagonisti nel cinema e oltre il cinema, da *creatore*, non da epigono e neppure da apologeta. Con un mondo che cambia, ha un rapporto profondo, su di esso riversa uno sguardo corroso ma aperto alle sue *finzioni*, ai suoi valori deformi, alla sua vitalità comunque.

1. Non tutto è cominciato ai tempi di *Anna*, ma *Anna* è già un film rivelatore. Supera il miliardo d'incasso e conclude il rapporto di Lattuada con la Lux. Più che un film a chiusura di una fase è, diceva il regista all'epoca con un *calembour* legato al soggetto trattato, un film di «suturas»². L'inizio è *documentario* e quasi sperimentale (la corsa dell'ambulanza, all'alba, per le strade deserte di Milano): è un gesto astuto che recupera dentro l'unico cinema italiano possibile, quello neorealistico appunto, il *cineromanzo* (cioè: fotoromanzo) che segue. I materiali sono *arcaici*, *popolari*, di un'Italia ancora rurale, quindi fruiti nelle varie visioni da tutti gli strati di pubblico. Scritto da un nugolo di scrittori e sceneggiatori *colti*, Berto e Brusati, Dino Risi e Sonogo, *Anna* è un film *doppio* come la sua protagonista, una Mangano divisa tra il bene e il male, presa tra due uomini, tra due condizioni, cantante di night e suora ospedaliera. In breve: *dice* altro da ciò che *racconta*. Ciò che racconta è una storia di sacrificio che è una forma di *assoluzione* dal peccato della *passione* amorosa, sul filo di una visione della donna da Italiotta clerico-degasperiana. Virtù e vizio, bianco e nero, la «divisione fotografica del mondo» in *chiaro* e *scuro*, *bianchi* monacali e *neri* espressionistici, le notti del night: altro spazio di sé, la parte nera della propria anima. Alla fine è la *coscienza* il luogo deputato dello spettacolo popolare che è *Anna*, ma il gusto del *mélo* rende il *Kitsch* materia sofisticata per le ossessioni lattuadaiane. È il male, cioè l'eros, a imporsi come spazio autonomo con autentici «pezzi di lussuria oltre che di bravura»³. Un male *confinato* ai flashback che sono quasi tutto il film, eppure sogno, latenza, *imprigionato* dentro lo schema edificante. Una messa in scena di geniale *perversione* che gioca sull'antinomia tra lecito e proibito, ed è fatta di *diversioni* che investono l'intero arco della sensualità cinematografica: immagine, racconto, attrice (una Silvana Mangano dopo *Riso amaro* – De Santis, 1949 – simbolo erotico popolare), musica (il *bajón* “El negro zumbón” – di Roman Vatro, alias Armando Trovaioli –, leitmotiv del film, diventerà un *hit* mondiale). Che la cultura da sempre lavori sulle «grosse divisioni binarie che spaccano il mondo da infiniti punti di vista, a cominciare [...] dalla scissione mitica tra Bene e Male»⁴ è un dato che «sta nelle cose» e che non ha certo inventato Lattuada, ma il suo testo-film lo inverte e lo sfrutta con insolita forza simbolica, con un gioco di devianze che esaltano le attese *mass-cult*.

Parimenti, non tutto è finito con *La Cicala*, che però è il suo vero film-testamento. Un film *perfetto* che è, o almeno vuole essere, un fotoromanzo come modello di racconto che si fa forma stessa del film. *La Cicala* non è *Lo sceicco bianco* (Fellini, 1952) o *Straziami ma di baci saziarmi* (Dino Risi, 1968) che, in forma caustica o grottesca, erano ritratti realistici sull'irrealtà dell'esistenza di personaggi che agiscono e parlano come eroi da fotoromanzo e non conoscono altra chiave di rapporto con la vita e con i sentimenti. No, Lattuada *sposa* un genere popolare. In questo *mélo* che si con-

suma attorno a una stazione di servizio spersa nella Bassa Padana, tra una sciantosa in disarmo e un Ulisse tornato da chissà quali Odissee padane, tra una cicala saggia nel suo amoralismo e uno stuolo di camionisti perennemente alla posta, domina il gusto del racconto popolare, la cui *verità* essenziale è il lavoro di messa in forma *alta* dei suoi materiali *bassi*. Immagini icastiche, definitive, un gioco della voracità e del possesso che muove e stravolge personaggi che sono archetipi, eppure alla fine hanno un volto e danno vita a una sorta di “sublime basso”. Come a resuscitare «passioni non più suscetibili col cinema»⁵, sostiene Oreste Del Buono, grande esperto di culture di massa. Di più: avanza l'ipotesi che a essere rivisitata sia l'opera stessa di Lattuada come archetipo, come *genere*, classico ormai.

Anna e *La Cicala* non sono tra i film maggiori di Lattuada, tantomeno sono segnati da ciò che lui chiamava il «vizio dell'arte». Come non lo era il lontano *La freccia nel fianco*, *diablerie* liberty in cui la coscienza linguistica di Lattuada non lascia scampo alla banalità dell'intrigo di Zuccoli. Sino a costituirsi come una sorta di storia parallela che si snoda attorno ai lunghissimi primi piani (e piani ravvicinati) di Mariella Lotti, sul cui volto è iscritta la storia del film, con i suoi sottofondi di pulsioni «un po' psicanalitiche». C'è in questi film il *cinismo* ispirato di Lattuada, che spiega il ruolo da lui giocato nel nostro cinema. Egli attraversa la produzione italiana di tre decenni con una centralità che lo rende autore di punta, *prediletto* dapprima della Lux di Riccardo Gualino, luogo topico del cinema di qualità, poi di Ponti-De Laurentiis, eredi della Lux e antesignani nella “produzione di spettacolarità”, infine dei nuovi produttori rampanti nella frammentazione degli anni '60. Più *centrale* di De Santis, il cui sogno di grande spettacolo *gramsciano* è destinato a esaurirsi presto sotto l'urto della *corruttrice* cultura yankee. Più di Germi, la cui prodigiosa capacità di romanzesco non sempre è in grado di riscattare quel fondo irrimediabilmente retorico, di esaltazione conformista di una morale piccolo-borghese, che gli rimproverava Pasolini. Più dei suoi vecchi compari Monicelli e Risi, la cui ferocia ha stentato a emergere dal cinema basso. Forme e leggi di una comunicazione in continua mutazione Lattuada le conosce e le usa invece alla perfezione. La sua padronanza dei linguaggi non è che la faccia professionale di un mai rimosso valore di *scrittura* e di *visione*, a segnare il filo rosso di una continuità di autore che rifiutava, a ragione, la definizione di eclettico. Ormai, però, è tempo di entrare nel merito di quella che uno dei suoi esegeti più acuti ed estremi, Giuseppe Turrone, chiama la sua «alterità stilistica, polivalente nei suoi esiti stilistici come lo è nelle sue matrici culturali, formative, di costume e di gusto»⁶.

2. Gli anni '50 e primi '60 sono anni di un profondo mutamento del paese, un mutamento che investe temi, linguaggi, valori, vissuti dalla nascente industria culturale in termini di *costume* e di antinomia camp-

gna/industria, arretratezza/sviluppo, nord/sud, erotismo/repressione, libertà/censura. Si potrebbe quasi abbinare ognuna di tali opposizioni a un film di Lattuada. Prendiamo *Mafioso*. Per Gianni Amelio è il più bel film fatto sulla mafia, dove la mafia è come non la immaginavano a Torino o a Roma. Sordi è un tecnico milanese, è la *modernità*. Tornato in Sicilia per le vacanze, rientra nel “ventre paterno” della mafia ed è spedito a New York per un fulmineo omicidio su ordinazione. Il film si abbandona a certi assoli geniali di Sordi, come «colpito dal demone di mezzogiorno», gioca sul confronto tra i costumi *nordici* e quelli *arretrati* di un sud lattuadiano di pigra e sensuale lentezza (visione ripresa in *Don Giovanni in Sicilia*), ma poi si fa rapido, sintetico come il «mamma comanda, picciotto va e fa» che riassume tutti i rapporti, incisivo come il viaggio (da antologia del *gangster film*) a New York, in una cassa, inesorabile nei suoi tempi filmici. Produce audaci cortocircuiti sociali (la precisione del cronometrista in fabbrica è la stessa del killer) e inconsci (il delitto come parentesi *cancellata* dal ritorno al nord, al lavoro). Sordi, così radicato nel nostro *humus*, è la maschera, più tragica che comica, di una nuova, normale canaglieria? La «morale lombarda e quella siciliana, il *nuovo* e il *vecchio* che sarà impossibile disgiungere», commenta oggi Fofi; *Mafioso* «sembra arrivare sino ai nostri anni»⁷.

Già ai tempi de *Il cappotto* Bazin formulava l'ipotesi che le qualità di Lattuada, «exemplaire d'intelligence»⁸, si adattassero straordinariamente al film comico, acuissero l'efficacia dell'ironia e della satira. Lattuada vi lascia depositare una sorta di “precipitato velenoso” che è intrinseco al suo umorismo realistico. Non ha il gusto minore di “rifare il verso”, non *rivisita* il genere. Rivisita se stesso. Lattuada non è autore di commedie all'italiana, e forse proprio per questo ha dato al genere alcuni dei suoi titoli più importanti, in una naturale osmosi di una sua vena comico-grottesca con un fondo morale, pieno di scatti, di figurazioni assai ricche. Dopo Sordi, il Tognazzi dello splendido *Venga a prendere il caffè... da noi*, poi il Giannini di *Sono stato io*. Da un *colonnello* all'altro. Se Giannini intesse il coloratissimo ritratto di un picaro operaio vittima dei paradossi della società dell'apparire, Tognazzi è un indimenticabile uomo della *mediocrità*. Agente delle tasse di una perfetta *volgarità*, il suo Emerenziano Paronzini è un califfo felice sin quando non sarà punito (dall'ictus) per la sua ingordigia amorosa. In Lattuada è sempre il sesso lo specchio rivelatore di relazioni umane represses e deformi, il riflesso di una miseria morale ed esistenziale. Sullo *sfondo*, riti e costumi provinciali e ipocrisie sessuali raccontati con tutta la sensualità che è della scrittura lattuadiana. Si scorge sotto la farsa carnale o il ritratto di carattere lo sguardo di un vero moralista che disegna con malizia amara le passioni umane. La sua inesausta curiosità per situazioni/gesti/gerghi/comportamenti di ogni giorno trapassa in una scrit-

tura che si fa modo stesso di “immaginare la vita”; e c’è forse qui il punto d’intersezione con l’amore per la letteratura russa, suo vero e proprio paese dell’anima.

3. «Vedere comicamente e sentire tristemente», teorizzava Gogol’, uno dei tanti russi, Čechov Puškin Bulgakov, da lui trasposti. Letti e scelti in una precisa chiave, il Gogol’ *umorista* dei racconti, non quello tragico e visionario de *Le anime morte*, il Čechov dei racconti, mai Dostoevskij, non costituiscono soltanto l’*humus* per una tessitura finissima di un reale strano, buffo (un esempio per tutti: l’apparizione dell’allampanato sarto, Giulio Calì, che ne *Il cappotto* scende da una sorta di piccionaia come da lontananze remote, in un interno *chagalliano* di soffitti, di cieli bassi, in cui è scritta tutta una stoica fatica del vivere); non vengono solo a costituire un modo di “immaginare la vita” a tratti rigato da scarti surreali, corrosivi, onirici: illuminano il suo modo stesso di essere artista. Tanto che film di matrici diversissime, il gogoliano *Il cappotto* o *Il delitto di Giovanni Episcopo*, tratto da un D’Annunzio russo nel suo vago evangelismo, *Luci del varietà*, film duale scritto con Fellini, o la sua appendice in “patetico minore” *Scuola elementare*, o le impietose commedie degli anni ’60, per oscuri meandri comunicano, rimandano a un’unica, precisa visione. Per queste opere di Lattuada si è un po’ ripetuto ciò che gli slavisti dicono di tutto un filone della letteratura russa, sempre oscillante tra pietà umana e ironia nei confronti dei personaggi, ma di cui si è colto soprattutto il primo aspetto. In questi film Lattuada disegna alcuni dei suoi personaggi più grandi, che trovano interpreti all’altezza: Fabrizi, tartufesco impiegato umbertino; lo scrivano Rascel, travet di quasi chapliniana cecità; il guitto Peppino De Filippo, triste «fuciatore d’ilarità». Nei loro confronti prende corpo il senso assai slavo, che è di Lattuada, dell’*umiliazione*. Ma il *patetico* – se si vuole: la pietà – è scandito da acri, pungenti umori e deformazioni, poiché sotteso da un *giudizio* in forma di ritratto dei caratteri deformi di questi infimi borghesi, dei loro sogni frustrati di *esistenza* e di *potere* (non a caso, per Peppino vanno di pari passo la sua passione senile e il progetto di “grande compagnia”, sono anzi la stessa cosa).

Lo *humour* insolito di questi film, mai comici, è fondato non sulla gag ma su stati d’animo: su una condizione intima misera, su una realtà insufficiente. Su una sorta di *malattia* che li ricaccia in una zona d’ombra protetta da una finzione di *status* (che in quasi tutti è il grigiore della burocrazia, lo *statale*). Come sempre in Lattuada, è il richiamo sessuale che rivela tanti suoi personaggi a se stessi, lo specchio di tutte le relazioni umane. E, come in certi film di Pabst tratti da Wedekind su cui si è formato, la donna funziona come l’immagine di un’ossessione. Per Giovanni Episcopo, per lo scrivano Carmine De Carmine (alias Akakij Akakevič), per il guitto Checco Dalmonte, un vero possesso non è possibile. Né di sé,

né della donna. Sotto un’aria patetica o beffarda c’è una crudeltà che tronca ogni possibilità di *riconoscerci* in queste vittime, in fondo complici di una logica abnorme, ma non viene negato un intenso senso del dolore. Il loro è il corpo di una solitudine e di un dolore. La *chiusura* nei confronti della *miseria* essenziale di questi destini non è incrinata, anzi è resa più acuta e *umana* da un gesto finale di dignità. Sia esso l’uccisione del proprio persecutore (*Il delitto di Giovanni Episcopo*), il funerale *clairiano*, vendetta postuma contro i *potenti* (*Il cappotto*) o un amaro ritorno alle proprie «squallide possibilità» (*Luci del varietà*). *L’ambiente* è rapportato al modo di essere del personaggio, istituisce una sorta di topografia morale, ma è un *reale* che gli *resiste*. L’epos del cappotto, del “corpo vestito”, ci rinvia più crudamente la nuda *spettralità* dello scrivano (è un’intuizione del gogoliano Nabokov). Il sogno familiare di Episcopo assume le cadenze di un intrigo maligno. Il *mondo* è come visto dalla loro *parte*, ma mai in sintonia *soggettiva*: e questo è l’aspetto artistico della visione morale di Lattuada. Semmai, Lattuada si arresta alla soglia di quella radicalità delle ragioni ultime che è dei grandissimi, se si vuole di quella «consapevolezza disperata da cui la satira trae i veleni più salutari»¹⁰. E questo, direi, per un fatto di *stile* personale: in Lattuada viene sempre a galla un fondo di pessimismo scettico.

4. Davvero: «Che regista è stato Lattuada, quando ha potuto applicare la sua lucidità e intelligenza, il suo peculiare cinismo o la sua saggezza a film che entravano nel vero dalle porte adeguate, e gli permettevano di essere allora più vero del vero, di entrare nella metafora dalla parte del grande realismo»¹¹. Quando si parla di un signore dei linguaggi, *La spiaggia* ne è una splendida dimostrazione. È un *conte moral* sull’esclusione di una prostituta in vacanza con la figlioletta, vittima del filisteismo della buona borghesia, ma è anche la rappresentazione *divisionista* della spiaggia, un piccolo *mondo* rappreso in una sorta di “giornata ideale” in cui si esprime il gusto del racconto disteso, impressionistico, *casuale* di Lattuada. Che, un po’ come era capitato in *Luci del varietà*, disintegra, anzi *sospende* il “racconto inventato”, ne sposta il baricentro verso un modo rapsodico di narrare il reale (c’è chi, Raymond Borde, si è spinto sino a evocare il nome del Vigo di *A propos de Nice*¹²). È un mondo prima balneare, poi borghese, infine summa di un paese alle soglie del boom, che viene trascritto in *sguardo*. E in *colore*. Dieci anni prima de *Il deserto rosso* (Antonioni, 1964) Lattuada dipinge tutta una zona di spiaggia e di albergo dei *propri* colori, i colori della sua *visione* delle cose. C’è in lui un piacere della visione che sa elaborare in stile la carica dirompente, scandalosa, urtante, *inaccettabile* da parte dello spettatore, di certe figure e segni di realtà: la «mondana rispettosissima»¹³ definirà autoironicamente la sua protagonista, cosciente della sua *imperfezione*, poiché ha scelto di smor-

zare gli aspetti più *duri* e *vulgari* legati al suo *mestiere*, quelli più difficili da recuperare nella *favola*. Da perfetto analista di un mondo di apparenze, Lattuada ha provveduto a occultarne alcuni segni.

Eppure la commedia nasconde appena la perfetta cattiveria con cui sono messi in scena rapporti e regole del gioco di una società già *immorale*. A detta dei francesi, siamo più in zone voltairiane. È una scelta che apre la strada a una figura iperrealistica come il vecchio finanziere miliardario con il suo mistero da misantropo, con il suo potere (ispirato a Rizzoli a Ischia) che non ha bisogno di essere dimostrato, con il suo parlare *saggistico* per aforismi, sentenze, riflessioni, analisi così di politica economica come di *costume*. Da agente lucidamente cosciente del suo ruolo in un racconto filosofico-morale. E nella realtà. Dice del suo contraltare, il sindaco comunista: «Vorrebbe fare tante cose: mettere i ladri in prigione, redimere le prostitute, e forse ridurre un pochino il mio patrimonio, ma è ancora troppo presto. Per il momento, sono io quello che ha in mano la situazione». Anche della *fiction*. Il sindaco comunista è destinato alla sconfitta, è un *caratterista* che non sa agire a questo livello semiotico e reggere il confronto con il Capitale. Così come quello della protagonista sarà un sogno di *normalità* impossibile. In un finale amarissimo, il suo riscatto passerà attraverso l'assimilazione disperata al vero potere, quello del denaro, che fa prevalere l'*apparenza* sull'*identità*. Sarà la compagna del vecchio, eccentrico miliardario. È un finale integrato nel passeggio serale, rito mondano e vacanziero per eccellenza (l'arte di Lattuada è sempre concreta). Tutto si svolge nei due sensi, come puntando a una diversa leggibilità dei rapporti. Il racconto è tanto più duro nella sua simmetria: una carrellata da destra a sinistra sul lungomare, lei e il sindaco, tra sguardi che sono giudizi e sprezzo; una carrellata opposta, da sinistra a destra, lei ora sottobraccio al vecchio capitalista, riveriti, ossequiati da coppie borghesi, da giovani playboy, da piccoli industriali, sublimazione della miseria piccolo-borghese. Una perfetta messa in scena delle regole del gioco. Siamo ben oltre il classico riscatto della prostituta che ha percorso tanta *letteratura*. La visuale di Lattuada si allarga a metafora di un'Italia alle soglie del boom. Al contrario di tanti altri, non lavora sulla "profondità di superficie", ma sulla superficie della profondità. È un altro modo di stare nell'industria culturale.

5. De Marchi, Zuccoli, D'Annunzio, Bacchelli, Gogol', Verga, Puškin, Piovene, Čechov, Machiavelli, Brancati, Chiara, Bulgakov, Berto, Prinetto e Di Leo, ancora Chiara, Landolfi: tanti davvero sono i testi letterari da cui ha tratto film, senza contare quelli sceneggiati e rimasti allo stato di progetto (da Moravia a Conrad, dalla Serao a Stevenson, da Melville a James), che avvalorano l'ipotesi di Lattuada come regista *letterario*. Una connotazione non di per sé negativa, ma che va (eventualmente)

letta in una precisa chiave. Che Lattuada fosse uomo di buone letture era noto e ciò ne costituisce un po' il *carattere* intellettuale, che ha l'altro suo polo in una forte cinefilia (a lungo il cinema tedesco di Weimar – Pabst, Lang – è stato per lui quello che sono stati i classici sovietici per De Santis). La sua letterarietà, però, la si ritrova forse di più in *Gwendalina*, che è un soggetto originale, nel tentativo, che è di quel film, di «usare il cinema come letteratura, cioè di avvicinare la realtà con tempi e ritmi il più possibile indifferenti al procedere di una storia prefabbricata» (sono parole sue in una lettera del 1957¹⁴). Una visione che trova nel *travelling* la figura linguistica chiave: lunghe carrellate spesso costruite come un piano sequenza ma interrotte prima di farsi a priori teorico. È un *flusso* che affonda le sue radici nel *divisionismo* de *La spiaggia* (siamo dalle stesse parti, sullo stesso mare, tra la Versilia e Spotorno), nell'*antiromanzo* di città, paesi, recite, strade, viaggi, vite precarie di *Luci del varietà*. Per *caso*, altri due soggetti originali.

Ciò che conta, comunque, è il rapporto con i testi letterari, che è quello di una dialettica cinema/letteratura come imitazione e conflitto all'interno di un sistema narrativo totale, incurante dell'insensata questione della *fedeltà*. Un film come *Venga a prendere il caffè... da noi*, tratto da *La spartizione* di Piero Chiara, mostra il carattere *attivo*, mai mimetico, mai illustrativo, che – sin dal titolo, assai più bello, allusivo a uno stile di vita, e non (im)moralistico – ha la *letterarietà* in Lattuada. «Scrivo bene e vero» sintetizza Turroni, le sue linee sono ferme, precise, ben definite, la sua eleganza è fatta di «possesso e agguato, mai di abbandoni e nostalgie»¹⁵. È così forte il suo segno che, per paradosso, lo tradisce proprio in rapporto a testi che sente vicini nella loro moralità come stile/visione. Così è per certe incursioni nel mondo di scrittori analisti dell'ambiguità e dell'ipocrisia, come il Piovene di *Lettere di una novizia*, un progetto che risale ai tempi di guerra, *settecentesco* romanzo epistolare perso proprio nei suoi più segreti sostrati culturali senza *deflagrare* in altre direzioni. Così è per *La steppa*, cui lo portava un'intima assonanza di visione della *natura* degli uomini e delle cose, di approccio alle realtà essenziali dell'esistenza. Eppure, rispetto a Čechov, la sua lettura si sposta in un altrove per segno, realistico, teso al pieno possesso del *fatto* più che all'*indifferenza* cechoviana; e per senso, che è quello di un lineare viaggio d'*esperienza*, non più di un'immersione in una steppa (al contrario del film, il racconto comincia che ci siamo già *dentro*): immagine dell'esistenza, *topos* chiuso su se stesso, in un sistema di *attesa* che si è voluto persino beckettiano.

Preso da un altro punto di vista, è lo stesso rapporto che Lattuada ha con gli sceneggiatori. Al contrario del suo vecchio compare Risi o dei principali registi della grande epoca della commedia, in cui c'era sempre una sorta di "autore collettivo", nella sua opera gli sceneggiatori non contano mai molto, funzionali eppure intercambiabili. «Era sempre intorno ad

Alberto, al suo tavolo, che nascevano le storie», riconosce uno *scrittore* di forte personalità come Sonego¹⁶, cui Lattuada appare il “gestore” totale del film, il «capitano di una nave che sceglie il suo secondo, i suoi ufficiali, i suoi marinai». Testi come preziosi materiali d'uso. Tra parola e immagine si consuma un reciproco *tradimento*, per nulla in perdita se si traduce in nuove, autonome sintesi. Per usare vecchi termini benjaminiani, Lattuada non è e non vuole essere mai l'autore dei manoscritti dei suoi film, ma l'autore – cioè il *regista* – dei suoi film che, non importa da chi scritti o commissionati, restano sempre, appunto, film d'autore, film suoi¹⁷.

6. Tutti sanno che Lattuada è stato uno dei pochi autori capaci di parlare di sesso; certe sue scene sono piccoli classici dell'erotismo. L'interesse per i sottofondi sessuali, per i moventi inconsci dei comportamenti erotici era presente già nei film degli anni '40. Basti pensare al personaggio della sorella prostituta de *Il bandito*. In un'audace scena *incestuosa*, il protagonista segue in una casa di tolleranza una *signorina* sculettante che si rivelerà sua sorella, ed è quasi beffardo l'uso sessuale del *pedinamento*, *topos* tecnico-ideologico del neorealismo ribaltato da una *mdp*-sguardo valutante e desiderante. Ulteriore *transfert*, a incarnare la prostituta è Carla Del Poggio, la giovanissima moglie del regista. Era tutto già *visibile*, e c'è chi, come il grande poeta surrealista Paul Eluard, a Cannes 1946, lo vede e se ne entusiasma¹⁸. Ma non era tempo per queste *visioni*, gli strumenti critici erano tarati su altre *visioni*. Pochi anni dopo, altre sequenze di *pedinamento*, quelle de *Gli italiani si voltano*, verranno a corrodere con il loro gioco di scrittura ironica ed erotica *L'amore in città* che, promosso da Zavattini, è una sorta di manifesto al passato di teoria del documento. Beffardo, Lattuada vi cesella, invece, un *divertissement* sul gallismo, tutto truccato, sguinzagliando per le vie di Roma un nugolo di ragazze vistose di forme e di fogge. Nel ricordo del regista, Guido Aristarco e «Cinema Nuovo» parlarono addirittura di pornografia. Si tratta invece di uno *scherzo* che sa *disturbare*, giocando con le nostre implicazioni profonde, uno *scherzo* che Claude Mauriac ritiene un «chapitre superbe»¹⁹ di cinema del desiderio.

Tutto si fa ancora più esplicito, nello stesso anno, con *La Lupa*. Come e più di De Santis, cui a lungo è stato accostato e contrapposto, Lattuada finalizza l'elementarità *contadina* dei conflitti e delle passioni alla messa in atto di un nuovo livello del consumo culturale, dominato dalla centralità del corpo (e dalla sensualità delle immagini: Jacques Doniol-Valcroze scrive di «terribile efficacité» di Lattuada, «le meilleur cadreur du cinéma italien»²⁰). Lattuada lavora con enfasi *vidoriana* sul solo personaggio della *lupa*: gli altri non *esistono*. A connotarla è la *fame*. È un animale da preda, da rapina, che prende ciò che *desidera*. È lo *scandalo* di una *feroce*, non mediata sessualità. È un tema che Lattuada declina sui *topoi* erotici del

cinema popolare dell'epoca (tutti i rapporti con il genero, il “fusto” Ettore Manni: il ballo, l'amore per terra, *torrido*, sotto il sole a picco, gli schiaffi, le tirate dalla sigaretta di lui...), ma sfiorando recessi conturbanti, quelli che, con parole sue, sono i «contorni oscuri e torbidi della lussuria, cioè del sesso infrenabile». Con il suo alone maledetto, di condanna. Dopo avere sfidato la collera del coro delle donne, essa non può che bruciare come una *strega*. E distruggere con sé la manifattura, la *civiltà*, in un rogo che riproduce la *terribilità* della novella di Verga. È *natura selvaggia*, come le rocce di Matera, scenografie in esterni più che luoghi della realtà, in cui si iscrive il suo agire. Lo sguardo ferino, gli occhi scurissimi, le forme procaci, il portamento altero, essa è *corpo*: mediterranea, nera come la carne, l'istinto. Lo è per merito della violenta presenza fisica dell'interprete, la franco-algerina Kerima che, scritturata da Ponti per il ruolo della figlia, fu spostata da Lattuada a incarnare la madre, la *lupa*. Un'altra prova del suo acume nel *figurare* i caratteri nel corpo delle sue attrici. Siamo ai limiti di una coscienza di cose tutte di là da venire.

7. Adesso, Lattuada lavora da maestro sul mistero della bellezza androgina o adolescenziale delle “fanciulle in fiore” via via scoperte, sulla loro modernità e ambiguità, e ricchezza in termini di produzione di immagini e di produzione di significati. Da *Guendalina*, di grande finezza lirica, al più segreto *Dolci inganni*, al reichiano e arrischiato *Le farò da padre...*, esse diventano, per così dire, il *récit fondamental*, e le loro *figure* lo *strutturano*. Centrale diventa il rapporto tra il regista e la sua *creatura* (il vero “atto d'amore del film”), ma siamo anche in presenza di una proposta di donna che è più di un'ossessione personale (comunque produttiva). È una *figura* la cui morale è già oltre tabù e ipocrisie, «anticonformista sul piano delle convenzioni sessuali ma estranea alle pose ribellistiche» (la definizione è di Spinazzola²¹). Racconta un'altra Italia. Un cinema *urbano* in antitesi a quello “arcadico-idillico” che allora praticavano i Comencini, i Risi, i Bolognini. Quello di Lattuada è un discorso *moderno* sul corpo che non è più quello delle *pabstiane* donne di lusso che aveva disegnato nel dopoguerra. È nemmeno di quei personaggi assai belli, dignitosamente amorali, che una *comprensione* delle donne senza troppe griglie freudiane gli aveva permesso di schizzare. Lattuada non ha l'occhio freddo di un Buñuel, lo sguardo saggio e perverso sulle passioni del maestro di Calanda, né lavora sull'*ideologia*, sull'irrisolta contraddizione del rapporto uomo-donna del Ferreri datato anni '70, autori cui viene naturale paragonarlo per tipo di interessi. Via via fanno la loro comparsa e attraversano i suoi film forme di erotismo più insidiose, adorazioni, feticismi, *voyeurismi*; e *ninfette*, che fanno *scandalo*, spesso alimentato ad arte dallo stesso regista, abilissimo nel recitare la *parte* a uso dei media²². Come già sapevano i teorici degli anni '60 del rapporto arte/mercato, sempre accusate di immoralità accom-

pagnano le reazioni al «virtuosismo *cinico* del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza stagnante»²³.

Al di là delle apparenze, forse, Lattuada era solo in parte d'accordo con Moravia quando, appena uscito dalla scrittura de *La noia*, sosteneva che le cose del sesso non sono mai interessanti di per sé, lo sono invece come espressione di situazioni culturali. Guendalina/Jacqueline Sassard, Francesca/Catherine Spaak, Clotilde/Teresa Ann Savoy sono qualcosa di più: corpi che sono linguaggi, che giocano con i segni sessuali. Sono i loro corpi che trasmettono i significati. Quello di Guendalina è un gioco di pose e di seduzioni, di desideri e di travestimenti del desiderio, che introduce alla definizione di una femminilità che non potrà compiersi. A segnare la giornata-film di Francesca è il sogno e l'*ombra* della prima esperienza sessuale. Moravia parla del film come di una «specie di monologo interiore a sfondo sessuale», poiché *vive* soprattutto in «quei luoghi dove la protagonista è sola, cioè in compagnia di Lattuada»²⁴. Con lei e dopo di lei è un vasto spettro di fantasie e di varianti che esplora²⁵. Con una capacità rara, come dicevano i mistici, di scrivere diritto su righe tortuose. Con la Clotilde di *Le farò da padre...* l'eros si fa più complesso, si fa *pagano* ritorno all'Eden, messa in crisi di un ordine *normale* di valori attraverso il rapporto con l'irrazionale, la *follia*. Come in certe zone di pensiero *mitico*, il "corpo folle" è anche la realtà più naturale e liberatrice. Ed *enigmatica*. A cinquant'anni, Lattuada riflette sulla bellezza femminile e sui mutamenti della visione sessuale, come in un maturo *Diario del grande amatore*, con la sfrontatezza dell'intellettuale che produce teorie *à la page*, ma anche con la voglia di mettersi in gioco, elucidando zone più in ombra e allusive, non interamente riducibili nella testualità reale.

8. In fine, Lattuada non è uno dei grandi artigiani *di genere*, oggi oggetto di culto cinefilo e di una riabilitazione sovente acritica: è un *autore*. Di più: un autore *impuro* (e, a lungo, "di successo"), categoria tra le più ostiche per l'esegesi critica. È stato forse il più straordinario esempio di un tipo di autore raro nel cinema italiano, in cui si attua un'identità profonda di *stile*, di *pensiero* e di *ruolo*. Come gli amati Duvivier e Wyler negli anni '30, come Wilder nel dopoguerra e oltre. Raramente (o mai?) ha sacrificato a quella che già nel 1923 Benjamin definiva l'«aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato» (*Angelus Novus*). Il prestigio della firma è imploso nella produzione di superbe "macchine linguistiche", in un'arte del *fare* di cui si ritrovano i segni anche nei film più compromessi. O meno fortunati, come *L'imprevisto*, la cui scrittura razionale doppia la ferrea logica con cui Thomas "mette in scena" il suo piano di piccolo superuomo da società dei consumi, ad esso *crudelmente* specularlo²⁶. Cioè, Lattuada è stato un autore *doppio*, non un autore *disso-*

ciato che non trova il centro, l'idea unitaria. Lattuada la pensava un po' come Cocteau per cui lo «stile è cercare di non averne uno, ma senza riuscirci»²⁷. Si è mosso in una pluralità di direzioni, facendo un uso arricchito di tanti stili e linguaggi contemporanei, sotto cui corre sempre una visione personale. Con *Il mulino del Po* ha sperimentato una sorta di neorealismo storico, dando un grande affresco del mondo contadino di fine '800, terragno nella sua aspra realtà di vita e lavoro e *paesaggi* – e *fantasmi* arcaici – quale nessun film successivo saprà essere (leggi: Bertolucci e Olmi, *Novecento* e *L'albero degli zoccoli*, comunque inarrivabili nella loro potenza di utopia cinematografica e ideale). Ossia: un film di totali, di scene collettive come quelle dello sciopero che sono ora *usate* dagli storici, e ancor più un film di primi, primissimi piani, accanto, vicino alle persone, alle vittime della Storia e della *disgrazia*. In nome di una *pietas* che è già oltre, e più *in basso* delle ideologie.

Lattuada non si è negato nulla, neppure l'epos kolossale che diventa via via un viaggio nella cultura: *La tempesta*, non dimentico delle lezioni né di Olivier (*Enrico V*) né di Ejzenštejn (*Aleksandr Nevskij*), o nell'immaginario: *Fräulein Doktor*, *prezioso* e tragico gioco tra la finzione delle spie e il teatro della guerra, universo di morte che, spinto sino al *documento*, inverte tutte le finzioni. Lattuada non ha paura né della *finzione* né della *realtà*. Alla fine dell'inganno e dello spettacolo c'è la realtà come *ethos*. Ed eros. Il paradosso di un autore così compromesso con il sistema cinema è che alla fine non somiglia a nessun altro. Quello di Lattuada è lo sguardo di uno dei rari, veri borghesi (e di specie laica e libertina) in un cinema, quello italiano, di piccolo-borghesi (perlopiù cattolici), piccoli o geniali cineasti essi siano. È una *diversità* che, in fondo, tutti hanno sempre *sentito*. Con bella iperbole, Aldo Tonti, direttore della fotografia dei suoi film d'epoca neorealista, nelle sue memorie lo definiva la «nouvelle vague 1946»²⁸: forse aveva intuito meglio di altri che cosa Lattuada aveva rappresentato sul piano dei linguaggi e della coscienza di autore.

¹ È la perfetta descrizione di un processo artistico fatta a suo tempo da un critico troppo presto scomparso, Maurizio Grande, in riferimento a tutto un tipo di autore *americano* e applicata a *Billy Wilder*, Moizzi, Milano, 1978, p. 70.

² Tutte le citazioni di cui non è indicata espressamente la fonte sono tratte dai dialoghi dei film. Tutte le brevi dichiarazioni attribuite a Lattuada di cui non si indica la fonte sono tratte da mie interviste fatte tra gli anni '70 e '80 e pubblicate in «Positif», n. 210, settembre 1978, pp. 46-58, e n. 211, ottobre 1978, pp. 2-29, in «Lo Straniero», n. 66-67, dicembre 2005, pp. 69-77, e ora, in forma diversa, nel Catalogo (Silvia Tarquini, a cura di, *L'inganno più dolce. Il cinema di Alberto Lattuada*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2009), che accompagna questo volume.

³ Jacques Thévenot, «L'Écran Français», n. 376, ottobre 1952. Questa recensione di *Anna* non è fra le più positive, e per questo è ancor più significativa di un processo artistico. In Francia dove, forse, la critica era più libera da esasperate "sublimazioni ideologiche", Lattuada ha avuto sin da *Il bandito* grande "fortuna", esaltato, al pari di De Santis, come uno dei grandi autori del cinema italiano. Lattuada, almeno sino a un certo periodo, fu molto stimato sul versante Bazin, Doniol-Valcroze e poi «Cahiers du Cinéma». Ma non da Truffaut, nerissimo a proposito di *Guendalina* (Cannes 1957, n. 72, giugno 1957). Altri da subito si accorgiamo che Lattuada ha «la caméra sensuelle comme d'autres l'ont cérébrale ou indifférente» (in Barthélemy Amengual, *Alberto Lattuada*, «Premier Plan», Serdoc, Lyon, 1965). Assai amato dai post-surrealisti, da Eluard in poi, Lattuada ha trovato un'accoglienza di estimatori a «Positif», che sin dal n. 11, ottobre 1954, gli dedica un ampio dossier, anzi uno *Champ/Contre-champ*, significativamente intitolato *Néo-réalisme?* Basti citare gli articoli di Ado Kyrrou con Jacques Demeure («Film social, film érotique, film irrégulier»: così inizia la recensione a *La louve de Calabre*, n. 11, ottobre 1954, p. 62) e con Roger Tailleur («Tra i grandi registi italiani, Lattuada è uno dei più difficili da accostare. A differenza di Antonioni che un pubblico pigro respinge, egli offre agli spettatori dei film decontratti, vitali, attraenti [...] ma che portano in filigrana contraddizioni dialettiche e problemi complessi», *Marie Chantal a-t-elle une âme?*, n. 28, marzo 1958, p. 47). E così via per Jean-Louis Thirard e Goffredo Fofi, Gérard Legrand e Lorenzo Codelli. Altri consensi sono venuti a Lattuada dalla stampa quotidiana, da «Le Figaro» a «Le Monde» che, alla ripresa di *Venga a prendere il caffè... da noi*, gli dedica una presentazione in prima pagina.

⁴ M. Grande, cit., p. 77.

⁵ Oreste Del Buono, *Tardona è meglio*, «L'Europeo», 6 maggio 1980.

⁶ Giuseppe Turrone, *Alberto Lattuada*, Moizzi, Milano, 1977, p. 19.

⁷ Goffredo Fofi, *Alberto Sordi*, Mondadori, Milano, 2004, p. 152.

⁸ André Bazin, *Cannes 1952, Il capotto (Le Manteau)*, «Cahiers du Cinéma», n. 13, giugno 1952, pp. 15-16 (con la tipica *nonchalance* linguistica francese il titolo originale è scritto con una sola "p").

⁹ Ennio Flaiano, *Del varietà*, «Il Mondo», 5 maggio 1951, poi in *Lettere d'amore al cinema*, Rizzoli, Milano, 1978, p. 206.

¹⁰ Serena Vitale, introduzione a Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, Garzanti, Milano, 1973; le pagine dell'introduzione non sono numerate.

¹¹ G. Fofi, cit., p. 150.

¹² Raymond Borde, *La pensionnaire*, «Positif», n. 11, ottobre 1954, p. 61.

¹³ Stelio Martini, *Lattuada autocritico. La mondana rispettosissima*, «Cinema Nuovo», n. 39, 15 luglio 1954, p. 15.

¹⁴ In appendice a Edoardo Bruno, *Lattuada o la proposta ambigua*, Paperbacks/Cinema, Roma, 1968, p. 117.

¹⁵ G. Turrone, cit., p. 46.

¹⁶ *Il cinema secondo Sonego*, a cura di Tatti Sanguineti, Transeuropa, Ancona, 2000, p. 39.

¹⁷ In un libro inchiesta del regista americano Tay Garnett, *Directing: Learn from the Masters*, introduzione di François Truffaut, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), uscito nel 1996 ma realizzato da Garnett subito prima della sua morte nel 1977, Lattuada ribadisce questo tipo di rapporto con gli scrittori: «Diciamo che il testo letterario per me è il libretto di un'opera lirica;

e ancora: «Non ho mai girato un film se non ho scritto io stesso la sceneggiatura come risultato della collaborazione». Precisa infine: «Il copione dei miei film è scritto come un libro senza indicazioni di piani» (dichiarazioni tratte dal manoscritto originale in italiano di Lattuada).

¹⁸ Paul Eluard, «Office promotionnel du cinéma», Cannes 1946, e poi in B. Amengual, cit., p. 109. «Le film que j'ai goûté le mieux est *Il bandito* [...]. C'est du cinéma expressionniste qui nous rappelle l'insolite des films muets et qui ne craint pas d'exprimer des sentiments qui effrayent généralement les producteurs et la censure. [...] On ose montrer dans ce film une réponse aussi bien à son désir d'un meilleur sort après ses souffrances qu'à ses rêves érotiques».

¹⁹ Claude Mauriac, «Le Figaro Littéraire», 2 marzo 1957, e poi in B. Amengual, cit., p. 113-114.

²⁰ Jacques Doniol-Valcroze, «France Observateur», 23 settembre 1954.

²¹ Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano, 1974, p. 307.

²² Senza rimuovere l'argomento, ci sembra qui, *per il momento*, di poter aderire all'opinione di Turrone: «Non punterei un discorso critico su Lattuada su questo aspetto, in fondo univoco, anche se nient'affatto marginale. Sarebbe come parlare di Saba centrando il discorso sul suo amore per i ragazzi, o vedere Patti soltanto alla luce del suo amore per le donne. Un autore è altro da se stesso, dalle proprie vocazioni, dalle proprie soddisfazioni pratiche» (cit., p. 69). Sulla natura di questi personaggi in termini di "narrativa figurativa", interessanti annotazioni sono presenti già in E. Bruno, cit.

²³ Edoardo Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, «Il Verrini», n. 11, dicembre 1963. L'intervento fa parte di un dibattito su avanguardia, impegno, mercato che, sulla rivista, era cominciato almeno dal n. 8, giugno 1963, e aveva visto coinvolti Dorfles, Eco, Leonetti, ecc.

²⁴ Alberto Moravia, «L'Espresso», 30 ottobre 1960.

²⁵ Turrone (cit., p. 38) entra nel merito: «Come nei grandi scrittori della generazione che l'ha preceduto (Patti, Saba, Comisso) in Lattuada scrittore-regista la profondità del desiderio (tanto più profonda quanto più "peccaminosa", cioè a-tipica, a-normale) si identifica con un asciutto, secco, nervoso catalogo di cose, atti, gesti (la pipì, masturbazione...), ecc. Su un altro versante, Claudio Camerini (*Lattuada*, *La Nuova Italia*/"Il Castoro cinema" n. 91-92, Firenze, 1982, p. 96) analizza bene i modi in cui sono costruite le sequenze degli incontri erotici in *Oh, Serafina!* dove si somma un «insieme di citazioni tratte dal film pornografico, di cui vengono ironicamente raffigurati i tratti più riconoscibili e canonici: l'ausilio di una serie di supporti erotici (la frusta, gli stivali, la *guepière*, il vestito comprato al sex-shop), la *mostruosità* dei partners, la tendenza a caricare di una tonalità forte le riprese (il rosso e il nero degli indumenti intimi di Palmira)». Sono solo alcuni esempi di *scene* erotiche che attraversano i film degli anni '70-'80, da *Bianco rosso e...* a *Sono stato io*, da *Cuore di cane* a *Così come sei*, a *La Cicala*. Uscendo dall'ambito dei "piccoli classici" del cinema erotico, tutto un settore della filosofia vicina alla psicoanalisi ha lavorato a smascherare il carattere ideologico del concetto di *natura*, difesa per ragioni di *ordine*, ma in cui non c'è «nulla di interessante se non un gioco sessuale a bassa definizione», laddove è la sua trasfigurazione, la fantasia *perversa*, che produce seduzione e eros come «costruzione, proiezione, invenzione» (Umberto Galimberti, *I vizi capitali/7. La lussuria*, «La Repubblica», 3 settembre 2001).

²⁶ Per altri versi *L'imprevisto*, nella sua anomalia, sembra essere la conferma di quella *circularità* di visione che si ritrova nell'opera di Lattuada. Il protagonista Thomas è il professorino di provincia pieno di *noia* e d'impazienza, non lontano in certe componenti di cinismo deluso dal Giuliano di *Lettere di una novizia*. In più con tratti da superuomo che rinviano, più che a Nietzsche, a Raskolnikov (ancora i russi...).

²⁷ È Soldati a riportare l'affermazione di Cocteau in un suo articolo, *Lo stile uno non se lo può dare*, poi in *Mario Soldati*, a cura di Giuliana Callegari e Nuccio Lodato, Comune di Pavia, 1986, p. 18, e citato in Emiliano Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Le Mani, Recco (GE), 2006, p. 88; ma sia Soldati sia Lattuada ne parlavano come di una cosa detta a loro da Cocteau.

²⁸ Aldo Tonti, *Odore di cinema*, Vallecchi, Firenze, 1964, p. 113.

Il presente volume viene pubblicato in occasione del 23° Evento Speciale, all'interno della 45ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro 21 – 29 giugno 2009), organizzato con la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia



CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La 45ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (www.pesarofilmfest.it) è stata realizzata con il contributo di

Regione Marche
Provincia di Pesaro e Urbino
Comune di Pesaro
Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il Cinema



DIREZIONE GENERALE
PER IL CINEMA

Coordinamento editoriale
Pedro Armocida
con la collaborazione di Elena Muratore

© 2009 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: giugno 2009

ISBN 978-88-317-9777

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia