

I GRANDI DEL CINEMA

Collana diretta da Orio Caldiron

Una collana dedicata agli attori e ai registi che con la loro opera hanno fatto o stanno facendo la storia del cinema.

In ogni volume i film diretti o interpretati, la vita e la carriera, la formazione professionale dei protagonisti del cinema mondiale, accompagnati dalle più belle fotografie tratte dai film, scattate sul set o "rubate" alla loro vita privata.

Attore, autore geniale e cineasta assai attivo, Woody Allen, il più europeo dei registi americani, da *Prendi i soldi e scappa* alla *Dea dell'amore* ha attraversato e rinnovato il cinema non solo comico degli ultimi tre decenni, imponendosi come l'autentico erede di Chaplin e dell'umorismo di tradizione ebraica. Sempre attento agli intrecci sospesi tra comico puro e dramma, con il genuino talento di una scrittura frizzante e paradossale, attraverso la lente deformata del nonsense e dell'ironia, dietro la maschera del *joker* delle nevrosi metropolitane contemporanee, l'artista mette in crisi gli stereotipi sull'arte e la psicanalisi, il teatro e la cultura di massa, rivisita criticamente i generi e si interroga intorno alle nuove possibilità del cinema. L'originalità e la leggerezza raffinata dell'illusionista Woody Allen vivono nel magico *spleen* del suo cilindro nero, un'inesauribile fonte creativa di burlesco e sentimentale, di *sense of humour* e intelligenza, di memoria e di fantasia.

Fabrizio Borin insegna Storia del cinema all'Università di Venezia. Saggista e critico, ha tra l'altro pubblicato *Freedonia. Cinema comico ebraico americano (1982)*, *Jerzy Skolimowski (1987)*, *Il cinema di Andrej Tarkovskij (1989)*, *Carlos Saura (1990)*, *Lo schermo vittoriano (1992)*.

ISBN 88-7742-065-0



9 788877 420657

L. 29.000 (I.I.)

Fabrizio Borin

WOODY ALLEN

G

Woody Allen

Fabrizio Borin



Genialità
e ironia
di un
intellettuale
a Manhattan
tra mogli e mariti,
realtà
e finzione

GREMESE EDITORE



i **G**randi
del **C**inema

FABRIZIO BORIN

WOODY ALLEN

***G**randi del Cinema è una nuova collana dedicata ai protagonisti dello schermo, agli attori e ai registi che con le loro opere hanno fatto e stanno facendo la storia del cinema. Si tratta di volumi monografici che ripercorrono in modo vivo e immediato l'intera attività cinematografica dell'attore o del regista fino a suggerire un esauriente ritratto critico dei maggiori protagonisti del cinema mondiale. Ogni monografia ripropone la vita e la carriera, la formazione professionale, i film diretti o interpretati dall'attore o dal regista. I testi sono integrati da un prezioso corredo iconografico costituito dalle fotografie dei film scattate sul set o "rubate" alla vita privata. Attraverso i vari volumi i lettori avranno l'impressione di seguire un unico, lunghissimo film fatto di momenti fondamentali, volti amati, immagini entrate nella memoria di tutti. I Grandi del Cinema non è soltanto una collana di testi concepiti per le scuole e le università, alle quali offre strumenti di utile documentazione e valutazione critica, ma è anche una biblioteca di base rivolta al pubblico sensibile al fascino del cinema, dei suoi percorsi storici, dei suoi meccanismi di fascinazione.*

GREMESE EDITORE

Ricerca iconografica:

Enrico Lancia

Copertina:

Carlo Soldatini

Fotografie:

Aronowitz, Myles pag. 83. Cartwright, Richard pag. 105, 106, 107. Hamill, Brian pag. 12, 68, 69, 70, 71, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 104. Miramax International pag. 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116. Orion Pictures pag. 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 95, 96, 97, 98, 99. Paramount Pictures pag. 9, 20, 21, 22. Rollins & Joffe pag. 5. Touchstone Pictures pag. 93, 94. Tristar Pictures pag. 15, 100, 101, 102, 103. United Artists pag. 7, 11, 14, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42-43, 44, 45, 47, 48, 49, 50. Warner-Columbia pag. 6, 8, 32, 33, 46.

Per quanto è stato possibile l'Editore ha cercato di risalire al nome dell'autore di tutte le foto pubblicate in questo volume, per darne la doverosa segnalazione. Non sempre però le ricerche sono state premiate dal successo ed è pertanto con vivo rammarico che l'Editore chiede scusa degli eventuali errori, lacune od omissioni, dichiarandosi fin d'ora disposto a revisioni in sede di eventuali ristampe e al riconoscimento dei relativi diritti ai sensi dell'art. 70 della legge n. 633 del 1941.

Impaginazione:

Fortunato Romani

Fotolito e fotocomposizione:

Graphic Art 6 s.r.l. - Roma

Stampa:

SO.GRA.TE. - Città di Castello (PG)

© 1997 Gremese Editore s.r.l. - Roma

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta, registrata o trasmessa, in qualsiasi modo o con qualsiasi mezzo, senza il preventivo consenso formale dell'Editore.

ISBN 88-7742-065-0

I perdenti si riconoscono alla partenza

«Il comico è tragedia più tempo». Alla fine del secolo trascorso all'insegna del cinema, Woody Allen sintetizza così la radice della sua arte. Con questa affermazione, per un verso si propone nelle vesti di tenace e convinto continuatore dell'invenzione comica che chiama in causa la persona e la maschera, la scrittura e l'immagine, la fantasia e la realtà. Per l'altro, poiché vive ed opera in un'epoca superficiale e inaridita dalla convenzionalità televisiva, riporta alle grandi esplosioni di genialità che, con la lucida semplicità di un linguaggio universale, hanno fissato il cammino del racconto dell'uomo, con tutte le sue contraddittorie passioni, i roveli dell'anima e le debolezze del corpo.

Se è pur vero che non c'è nulla di più serio del ridicolo e di più ridicolo del serio, l'accostamento del *tempo* alla dimensione *tragica*, costruisce in modo inedito la creatività *comica* quale ricaduta culturale di una tradizione che dagli antichi si è modernizzata nell'avventura shakespeariana fino ad influenzare la contemporaneità del cinema di Woody Allen.

La caduta della maschera ridicola gli ha consentito di

esprimere gli stati d'animo più veri e più fragili, nella rappresentazione della propria timida soggettività e della gamma dei sentimenti di ciascun individuo, quelli immutabili e profondi che fanno riflettere, con ironia

Woody Allen perplesso e scettico in *Edipo RElitto* riflette: in apparenza sulla sua sorte di perdente originario, in realtà si accinge a ripercorrere alcune istantanee della sua ricchissima galleria di volti, situazioni, caratteri.

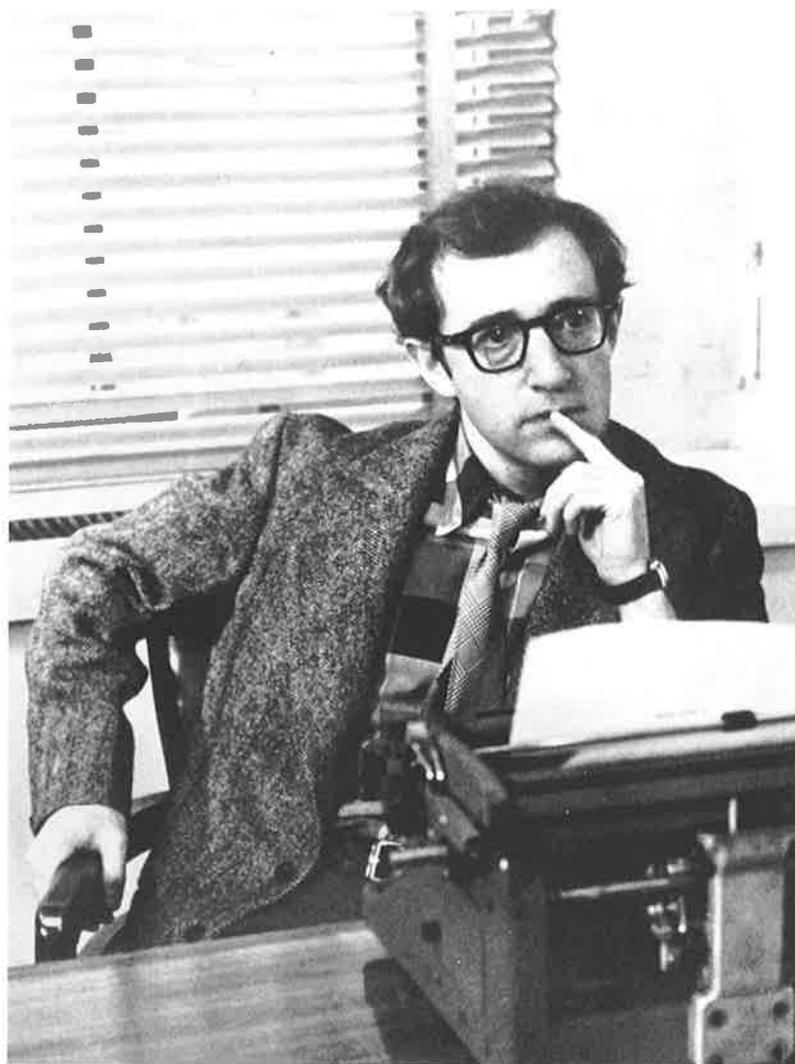
malinconica, al di là dell'apparente immediatezza delle storie che li sostengono. Un'immediatezza fatta di angosce, dolori e dubbi che proprio il comico, con la sua scrittura leggera ma penetrante, riesce a rendere più sopportabili facendone intravedere le ragioni nascoste. E lo fa con la leggerezza del cuore, prima che con quella della mente, caratteristica tutta alleniana, sintesi delle diverse manifestazioni dell'artista americano.

Se si dovesse dar conto della carriera di Woody Allen con il



metodo della *one line gag*, la battuta fulminante che lo ha reso famoso a milioni di persone, potrebbero bastare poche parole: «Ho sempre saputo scrivere. Anche da bambino riuscivo ad inventare delle buone storie addirittura prima di imparare a leggere». Potrebbe non servire quasi altro – tranne forse la confessione determinante: «Volevo diventare un autore, un autore di teatro» – per introdurre un personaggio caleidoscopico di cui si sa o si crede di sapere quasi tutto, unicamente perché, nel suo caso, la possibile sovrapposizione tra autore, regista e personaggio è forte, molto forte. Si tornerà più avanti sul suo aspetto “teatrale”, come anche sulle continue sollecitazioni al pubblico circa incaute identificazioni tra il regista e i diversi personaggi cui dà vita. E tuttavia, l'autoritratto minimo citato è il primo indizio di un processo che, partendo dalla scrittura (umoristica, ma non solo), attraverso le coordinate biografico-artistiche fornisce una cifra sufficientemente veritiera del “personaggio Allen”.

Heywood Allen Stewart Konigsberg, in arte Woody Allen, è nato il primo dicembre 1935 a Flatbush, un quartiere della media borghesia ebraica di Brooklyn, New York. Frequenta ancora le scuole secondarie quando inizia a scrivere “battute” per noti editorialisti come Earl Wilson e Walter Winchell e, a soli diciotto anni, ottiene un contratto di ben 25 dollari alla settimana con l'agenzia di David Alber. Dopo circa un anno passa alla rete televisiva NBC e poi, prima di venire ingaggiato, segue un



corso di arte della comunicazione del Writing Development Program insieme all'amico e compagno di baseball Mickey Rose, con il quale scriverà *Prendi i soldi e scappa* (*Take the Money and Run*, 1969) e *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (*Bananas*, 1971). Si iscrive intanto all'università di New York seguendo gli studi in modo saltuario e, in un secondo momento, prova con il City College che abbandona perché probabilmente già troppo impegnato a sfornare frasi

comiche a 175 dollari alla settimana, per una committenza sempre più ampia: Pat Boone, Kaye Ballard, Buddy Hackett, Peter Lindsday Hayes, Stubby Kaye. Inoltre, sempre nello stesso periodo è autore di gag per l'*Ed Sullivan Show* (CBS), il *Tonight Show* (NBC), il *Garry Moore Show* (CBS), trovando pure il tempo, almeno fino al 1960, di scrivere alcuni testi per Sid Caesar e Art Carney. Incoraggiato da Jack Rollins e Charles H. Joffe, agenti e fedelissimi produttori della sua futura carriera, già allora

Nella pagina a fianco è il finto scrittore Howard Prince nel *Prestanome* di Martin Ritt. «Meglio cercare una soluzione al senso della vita o provare a riderci sopra» come, in basso, in *Io e Annie?* Forse una geniale nevrosi può risolvere il dilemma.



amministratori delle attività professionali di cabarettisti del calibro di Mike Nichols, Mort Sahl ed Elaine May, nei quattro anni successivi Allen presenta i suoi bizzarri monologhi nei cabaret del Greenwich Village. Poiché è un tipo sveglio, si accorge subito che sfondare non sarà cosa affatto semplice. Pensa di avere la stoffa per diventare un personaggio, forse sta seguendo la strada giusta, ma è pur sempre uno sconosciuto apprendista comico, per giunta fuori dai soliti schemi.

La parte del leone l'aveva fatta finora Bob Hope, *pattern* incontrastato della risata media americana ed eponimo nazionale popolare da almeno due decenni, che però cominciava a manifestare una ripetitività eccessiva anche per un pubblico considerato di bocca buona. Gli anni Cinquanta avevano visto il trasgressivo Lenny Bruce imboccare la strada, non certo maestra ed ufficiale, dell'*hard humour*, un umorismo satirico d'assalto e, come testimonia la bella interpretazione di Dustin Hoffmann in *Lenny* (*Lenny*, 1974) di Bob Fosse, persino offensivo, tanto era diretto ed esplicito nei confronti dell'ipocrisia e del perbenismo della società opulenta. Lenny Bruce apre comunque la strada ai comici del decennio successivo, che hanno la possibilità di recitare per platee ristrette di giovani intellettuali un po' *bohémien*s, ben disposti alla risata amara provocata dalle neoavanguardie. Un pubblico ormai pronto a preconizzare la “filosofia” di questi show, l'anticamera della rivoluzione di costume che stava per abbattersi sulla coscienza sociale americana.

Il nuovo tipo di comicità, pur infrangendo molte regole, manifestava in modo abbastanza evidente una certa forma di elitarismo, una vena di vaga freddezza dovuta al fatto che, ricorderà Nichols, gli artisti volendo essere ad un tempo scettici, poeti e critici, puntando in qualche modo allo “stile di Pirandello”, davano invece vita a performance uniformate ad un cliché piuttosto snob e disincantato, connotato da

esibizioni intellettualistiche non sempre efficaci. Stando così le cose, all'esordiente Woody non resta che puntare su un'immagine diversa. È quasi obbligato a scegliere un percorso verosimilmente più complesso, a metà strada tra la concettuosità di Mort Sahl e la comicità *evergreen* di Bob Hope. Indubbiamente è conscio di averne le capacità, tuttavia per imporsi occorrono una faccia e uno stile accattivanti, familiari e, da questo punto di vista, si rende perfettamente conto di essere in una condizione di partenza del tutto sfavorevole. Per sua fortuna, nei locali in cui inizia ad esibirsi, il *physique du rôle* rappresenta un fattore assolutamente secondario; il pubblico è abbastanza distratto, l'orchestra a tratti copre la sua esile voce; in breve il luogo può essere la palestra ideale per presentare, con la determinazione dei timidi, il suo antieroe nevrotico ed esitante, portatore di una serie infinita di paradossi, nonsense, incredibili sintomi ipocondriaci e disgrazie catastrofiche. Così inizia il suo lavoro nel profondo ma per linee ironiche esterne confluenti nell'uso di larghe ed avvolgenti allusioni che, passo dopo passo, gli permettono di conquistare un suo spazio personale e l'attenzione di una platea realmente divertita. Il frutto più corposo di questa prima esperienza con il pubblico è la creazione dell'immagine del vero perdente, vittima predestinata di avventure insignificanti, la figura più indicata a mettere in moto il circuito compassione-identificazione-risata. La sua



particolarità si fonda principalmente sullo *schlemiel approach*, cioè sulla presentazione di un personaggio sciocco e simpatico, preso di peso dall'umorismo di matrice ebraica, una vena aurifera ricchissima di spunti per l'ampliamento del repertorio comico alleniano. Proprio dallo *schlemiel* derivano il tono spezzato delle frasi e della voce, le pause, le digressioni e l'*anticlimax* («Non solo Dio non esiste, ma provate a trovare un idraulico durante i weekend»), i procedimenti di ribaltamento e autodeprecazione («Sebbene gli Zelig abitassero sopra un bowling, erano i clienti del bowling a lamentarsi continuamente del baccano»; «Da ragazzo, Leonard Zelig viene sovente maltrattato dagli antisemiti. I genitori non soltanto non prendono mai le sue difese, ma si schierano spesso dalla parte degli antisemiti»). Completerà il *witz* e la maschera oggi nota a tutti, l'aggiunta di una forma sublimata di autoanalisi ironica collettiva, trasformata in futuro nella vera e propria intrusione della psicanalisi, con manifesta funzione terapeutica. Dunque, fino al 1964, anno in cui sarà "scoperto" dal cinema, Woody Allen si fa le ossa nell'intensa pratica di *stand up comedian*, il comico che, naturalmente in piedi, intrattiene il pubblico con battute a raffica. Ma non è tutto così semplice perché, come il giovane Holden, Allen è alla ricerca inquieta e panica, oltre che del coraggio di esprimersi in pubblico e di sperimentare appieno il suo linguaggio personale, soprattutto di un punto di



Nella pagina a fianco: come Harold Lloyd, sta pericolosamente in bilico sui propri guai (*Il dormiglione*); ma, sopra, non rinuncia all'illusione della perfezione nella nota gag dei pantaloni in *Provaci ancora, Sam*.

riferimento collaudato nel genere comico. Si potrebbe subito pensare al più volte citato Groucho Marx e invece il richiamo diretto si riferisce a Mort Sahl, grande cabarettista, sebbene figura marginale per lo schermo. Sahl è stato un innovatore, veramente distante dai parametri comici allora in voga negli ammiccanti spettacoli della Borscht Belt, il circuito di locali diffuso sui monti Katskill, abituale luogo di vacanza degli ebrei americani. Il suo modo di porgere le battute, sparate ad un ritmo jazzistico in un perenne flusso di coscienza colmo di divagazioni, offre un buon termine di confronto all'insicuro apprendista, facendogli in parte recuperare il sangue freddo necessario per proporsi come interprete comico in prima persona (anni dopo fornirà la chiave di lettura delle proprie radici stilistiche paragonando Mort a Mark Twain e recitando al The Hungry I, il cabaret di San Francisco dove Sahl esordì). Senza saperlo, è fin d'ora il regista-autore e, come Holden Caulfield, presenta se stesso alla stregua dell'antieroe, l'osservatore stralunato pronto a scoprire – non si sa quanto improvvisamente – nel proprio humour e nel cinema due armi formidabili per l'identificazione collettiva giovanile nella società del consumismo e dello spettacolo. Una società alla quale appartiene tanto profondamente da farne il bersaglio privilegiato della sua libertà espressiva.

La prima collaborazione cinematografica risale alla sceneggiatura e ad una piccola

parte in *Ciao, Pussycat (What's New, Pussycat?, 1965)* di Clive Donner, prodotto da quel Charles Feldman che fu il primo ad intuire le grandi capacità del piccolo comico («Si scrive il suo numero. Potrebbe essere bravo anche a scrivere un film»), tanto da decidersi a richiamarlo nel 1967 in qualità di sceneggiatore ed attore per *007 Casino Royale (Casino Royale)* diretto da John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath. La redditizia catena degli esordi alleniani, necessaria per restare nel giro, costituisce una terribile prova per la sua personalità "multipla" di autore, sceneggiatore e la non troppo velata aspirazione alla regia. La sofferenza deriva innanzitutto dal fatto che, essendo un Signor Nessuno, gli è precluso qualsiasi intervento sui dialoghi e nelle situazioni narrative, puntualmente distorte in sede di lavorazione. Per questa ragione, anche se il film ottiene un ottimo successo, l'umorismo di Woody Allen ne esce bistrattato se non tradito da una produzione insensibile alla sua vena comica innovativa. Il tirocinio cinematografico prosegue in *Che fai, rubi? (What's Up, Tiger Lily?, 1966)*, versione americana del film spionistico giapponese *La chiave delle chiavi (Kagi no kagi)* di Senkichi Taniguchi che Woody rimonta inserendo alcune scene e il doppiaggio e si chiude con *Come ti dirotto il jet (Don't Drink the Water, 1969)*, tratto dalla sua prima commedia scritta a Londra nei lunghi mesi di *Casino Royale*. Nel frattempo non smette di scrivere, continuando le

Con Peter O'Toole e Peter Sellers (in parrucca) agli esordi in *Ciao, Pussycat*. È ancora un Mister Nessuno anche se circondato da belle donne (Paula Prentiss, Romy Schneider, Ursula Andress, Capucine): quanto di meglio esiste per mettere in crisi un'identità timida e schiva.

collaborazioni con «Evergreen Republic», «Playboy», «Esquire» e soprattutto con il prestigioso «New Yorker». Un'esperienza decisamente positiva, propedeutica, come il praticantato cinematografico, alle pellicole degli esilaranti anni Settanta. I suoi pezzi umoristici, tappa non secondaria al percorso predestinato della regia, raccolti con altri originali in tre libri – *Saperla lunga (Getting Even)*, *Citarsi addosso (Without Feathers)*, *Effetti collaterali (Side Effects)* – mostrano una abilità peculiare nella costruzione narrativa e insieme gli offrono l'opportunità di sperimentare molte caratterizzazioni e una moltitudine di tipi che si riveleranno assai utili quando passerà davanti e dietro la macchina da presa. Non solo. I racconti e i pezzi comici svelano un meccanismo interno personale che, dispiegato in più di una direttrice, prende spunto da un'esperienza più che normale per costruirsi in paragrafi-spirale, più o meno esplicativi, culminanti con la battuta destabilizzante: «Sono passate quattro settimane e non riesco ancora a capacitarmi che Sandor Needleman è morto. Ero presente alla cremazione e, su





Nella pagina a fianco: sul set di *Un'altra donna*, il regista guarda in macchina mentre uno dei suoi piccoli eredi sembra interessato ai trucchi del mestiere. Sotto: con il tipico cappelluccio casual-trendy, fedele compagno delle passeggiate newyorkesi.

richiesta del figlio, avevo portato le mentine per tutti». A volte il riferimento biografico è palese, quasi realistico, in altri casi punta dritto alla religione ebraica aprendo la strada alle numerose figure rabbiniche dello schermo che Woody Allen guarda sempre con il sentimento particolare della distaccata e feroce ironia delle antiche radici. «Il rabbino Raditz di Polonia era un uomo molto piccolo con una lunga barba che si diceva avesse ispirato con il suo umorismo parecchie persecuzioni contro gli Ebrei». La religione scende nel quotidiano con il rabbino Baumel, deciso ad iniziare lo

sciopero della fame contro la legge che proibisce agli ebrei russi di portare mocassini di camoscio al di fuori del ghetto. E si allarga alle innumerevoli e divertite incursioni occulte e palesi nel religioso mondo psicanalitico: «Stavo sfogliando una rivista mentre attendevo che Joseph K., il mio braccetto, emergesse dalla sua consueta ora di cinquanta minuti che trascorreva ogni martedì nello studio di un terapeuta di Park Avenue, un veterinario junghiano che per cinquanta dollari a seduta si dava un gran daffare a convincerlo che le guance flosce non costituiscono un' inferiorità sociale».

Dunque, la fantasia non manca, basta saper attendere per cogliere l'occasione propizia di esprimere in immagini i personaggi della pagina. Per la verità, la schiera delle maschere alleniane si organizzerà, film dopo film, in tipi comici quasi familiari, di un'umanità alienata e spiazzante, con precise caratteristiche culturali, sfumature ben individuate e nette fratture. Fra tutte, comunque, persiste la sua, il brutto anatroccolo dai capelli rossi che ci accompagnerà nell'identificazione attore-personaggio, fino a *Io e Annie* (*Annie Hall*, 1977). Dopo questo film avverrà la repentina

scomparsa dallo schermo di *Interiors* (id., 1978) allorché al registro comico si sostituisce un malessere più profondo, difficile da rappresentare col volto dell'attore. A parte la ripresa ironica con variazioni di *Manhattan* (id., 1979) e *Hannah e le sue sorelle* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), il raggiunto status di autore sarà connotato dall'assenza di Allen nel cast, trasformandosi in presenza fortemente ispiratrice nella *Rosa purpurea del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) e traslata nel nostalgico *Radio Days* (id., 1987), quando le incursioni tra i prediletti registi europei confluiranno nei generi cinematografici ed i loro metalinguaggi, nelle taglienti derisioni delle nevrosi della società culturale newyorkese: in estrema sintesi, da *Settembre* (*September*, 1988) a *Tutti dicono I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996).

Sin dagli esordi, il "volto" filmografico di Woody Allen si configura nella messa a punto progressiva di un identikit comico e narrativo sufficientemente agitato e caricaturale, però mai scomposto o improvvisato, per la semplice ragione che deve acquisire per gradi la sua completa identità umoristica. «Alla vigilia del mio primo ciak ero molto emozionato perché stavo per realizzare il sogno della mia infanzia: interpretare la parte di uno spietato ma sfortunato gangster, accusato con i suoi complici solo di "aver sputato nella metropolitana", di "aver fatto gesti osceni a un postino", di "atti di libidine su un cavallo minorenne"». Con queste parole il regista rivela la stretta dinamica tra un sé artistico autobiografico e l'immagine speculare di una notevole riserva di diffusi luoghi comuni quali cultura, storia, filosofia, famiglia, sesso e oggetti vari – insomma l'altro, inteso come tutto quanto è diverso dall'attore-comico. Un atteggiamento mentale, più serrato e coinvolgente in futuro, che è il primo segnale di una soggettività talmente personale da diventare la norma generale della sua concezione dello spettacolo. Il debutto nelle sgangherate vesti di Virgil Starkwell, invischiato nei suoi inutili tentativi di acquisire uno status di vero delinquente, discende in modo innegabile dai vecchi monologhi, un'altra traccia della relazione particolarmente proficua con il funzionamento della costruzione comica per immagini. Gli «atti di libidine su un cavallo minorenne» della





Nella pagina a fianco: Woody registra al magnetofono le poche, essenziali cose per cui, in *Manhattan*, vale davvero la pena di vivere.
In basso: dopo molti anni, l'ottimismo della gioventù si è trasformato in una smagata e matura riflessione sulle contraddizioni dell'esistenza.

dichiarazione rappresentano un po' la sintesi linguistica delle molteplici situazioni "capovolte" vissute nel film, il primo esperimento di uno schema originale per il cinema ma già rintracciabile, per esempio, in quello che forse è il suo monologo migliore, *L'alce* (*The Moose*), scritto nello stesso anno di *Prendi i soldi e scappa*.

L'inizio è lapidario: «Un giorno ho ucciso un alce. Ero a caccia a nord dello stato di New York e lo caricai sul parafrangente dell'auto, ma non mi ero accorto che il colpo l'aveva solo sfiorato e non era che stordito. In una

galleria l'alce si riprende e vuole tornare indietro, ma esiste una legge nello stato di New York che proibisce di girare con un alce sul parafrangente di martedì, mercoledì e sabato». Woody ha infranto la legge e, preso dal panico, supera i limiti di velocità mentre l'alce con le zampe segnala le curve nel traffico cittadino.

All'improvviso ricorda di essere stato invitato a una festa mascherata e decide di portare l'alce con sé. «Presento l'alce ai Solomon ed entriamo, l'alce si mescola tra gli invitati e se la cava benissimo. Un tizio per un'ora e mezza tenta di

vendergli una polizza d'assicurazione finché, a mezzanotte, vengono distribuiti i premi per i costumi più originali. Vincono i Berkovitz, una coppia travestita da alce e l'alce si piazza al secondo posto. È furioso, incrocia le corna coi Berkovitz in mezzo alla sala e cadono tutti per terra privi di sensi. Agguanto l'alce, lo metto sul parafrangente e torno verso la foresta. Ma ho preso invece i Berkovitz, così mi trovo due ebrei sul parafrangente, il che è severamente vietato di martedì, mercoledì e particolarmente di sabato. L'indomani mattina i Berkovitz

si svegliano nella foresta mascherati da alce. Mister Berkovitz è abbattuto da un cacciatore, impagliato ed esposto nel New York Athletic Club, ironia della sorte, perché... l'iscrizione gli era preclusa».

L'organizzazione argomentativa dello sketch, a forte componente visiva, esprime una creatività linguistica centrata innanzitutto sul bizzarro accostamento dei personaggi la cui irruzione è concatenata e via via caricata nel senso raddoppiato. In modo analogamente ribaltato, si allacciano le azioni, assurde ma condivisibili, perché mediate sia dal panico del confuso protagonista che dalla rottura

logica rispetto al loro inizio, tutto sommato normale. Una sottolineatura d'autore, quindi, che pone in primo piano l'assurdo e ne giustifica il non semplice gioco umoristico mentale. Tutto ruota intorno alla proibizione, all'infrazione della norma e del pregiudizio, e allo stesso modo funziona la messa in scena verbale costruita con un meccanismo a metà tra il *cartoon* e l'anticipazione di temi, peraltro tipici del linguaggio comico di ogni tempo. La visione ironica della realtà messa a confronto con la malinconia del ridicolo umano, caratterizzerà d'ora in avanti la scrittura cinematografica di Woody Allen.



Chewing-gum e aragoste



Il motivo del divieto conduce direttamente all'umanissima storia del Virgil Starkwell di *Prendi i soldi e scappa* giovane aspirante criminale frustrato ogni qual volta tenta di infrangere la legge. Il suo scacco comico-morale è determinato in primo luogo dalla natura avversa – è timido, rigido, imbranato – e in secondo dallo scontro con una società civile di gran lunga più dura e amorale di lui. Da buon soggetto asociale, Virgil progetta colpi da emarginato del crimine. Rifiutato persino dalla teppaglia del quartiere, decide una solitaria escalation criminale e poiché ha ricevuto comunque una severa educazione, inizia con umiltà e imperizia dai gradini più bassi con un misero scippo e qualche insignificante rapina. L'arresto e la conseguente condanna sono per lui la prova di aver conquistato l'agognata posizione di delinquente e lo autorizzano a tentare l'evasione con una pistola intagliata nel sapone che, sciogliendosi sotto la pioggia, gli farà sfumare il piano: uscirà per un colpo di fortuna, offrendosi come cavia per un vaccino sperimentale che lo trasforma temporaneamente in rabbino.

I sogni sono duri a morire e il carcere, anziché farlo desistere, incrementa le sue aspirazioni a

guadagnarsi disonestamente la vita, soprattutto da quando ha messo su famiglia. I suoi progetti sono in generale intelligenti, ma deve curare i dettagli: tornato nuovamente dentro, prepara un'azione esemplare ideando una rapina mascherata da ripresa cinematografica. Questa volta il piano ingegnoso è però rovinato dal caso perché, in quello stesso

“Rimproverato” severamente da Peter O’Toole, Woody sembra prendere la cosa terribilmente sul serio. Però, eccentrico com’è, si consola presto, nella pagina a fianco, in una romantica silhouette con Diane Keaton sull’intrigante sfondo di una sala del Moma di New York (Manhattan).

giorno, la banca è “occupata” da altri banditi meno fantasiosi e più lesti, che lasciano Virgil alle prese con l'ennesimo arresto. L'uomo non demorde, evade con un gruppo di compagni di sventura solo per essere catturato da un vecchio amico poliziotto e condannato a ottocento anni di reclusione: un lunghissimo tempo a disposizione per modellare un'altra pistola con il sapone, sperando che non piova.

Il fatto che Allen non avesse idee molto precise sul da farsi per questo esordio si nota subito nelle linee di struttura che, attingendo alle esperienze precedenti, mettono in bella forma cinematografica i migliori spunti dei suoi sketch, adattati ai passaggi visivi del protagonista da una



disavventura all'altra. Come s'è detto, le situazioni paradossali si risolvono nel consueto ribaltamento e si associano alla intromissione di alcuni *luoghi* classici della comicità (le guardie e i ladri, i rapporti con le donne, con gli oggetti e con la società intera) e alle invenzioni in puro *Allen style*, tra cui la lunga e compiaciuta vestizione per il primo appuntamento con Louise, in cui prova allo specchio le sue fragili armi di seduzione, ma dimentica di infilare i pantaloni prima di uscire. Certo, il surrealismo della prima tentata rapina è impareggiabile perché qui Virgil è realmente se stesso: un delinquente cortese che porge un biglietto al cassiere invece di impugnare la pistola. L'incongrua stupidità degli altri, comunque più forte di lui, porta all'interminabile e divertente equivoco terminologico quando gli impiegati, per nulla intimoriti dalla sua improbabile minaccia, l'accusano di avere una pessima grafia e non si sa come, finiscono per favorirne l'arresto. Il gioco di equivoci consonantici ricorda la eco del caos comico dei fratelli Marx, un autentico culto per Allen che sembra conoscerne a perfezione tutti i meccanismi di costruzione, caricamento ed effetto finale. Il successo ottenuto da *Prendi i soldi e scappa* lo classifica come film innovativo e in qualche modo paradigmatico perché introduce due temi, la falsa intervista e il documentario, periodicamente ricorrenti nella produzione successiva, anche se con motivazioni ed esiti più disinvolte e raffinati.



Intellettuale, figlio fedele della psicanalisi e degenera della televisione – la guarderà sempre dall'alto in basso, come sottocultura – Woody non se ne sottrae del tutto, in quanto, come il giornale per Mort Sahl, la tv costituisce un inesauribile scrigno di spunti comici. Non ama di sicuro la macchina-televisione, basata esclusivamente sul profitto e sulla massiccia diffusione di programmi stupidi, pur considerandola parte del suo bagaglio interiore, immagazzinata nell'immaginario collettivo per le sue enormi possibilità di condizionamento. Per questa ragione, quando gli capita di collocare se stesso o i suoi personaggi nel mondo

televivo, fa in modo di presentarli in maniera riduttiva, sospetta, spesso e volentieri derisoria. Si accorge presto che quell'inevitabile presenza nasconde fragilità e ambiguità tali da permetterne l'utilizzo come fonte di *verità* visiva e, contemporaneamente, come ironia della programmata *falsificazione*, vale a dire la narrazione del vero e del suo opposto. La falsa intervista e i materiali d'epoca impiegati in modo inimitabile in *Zelig* (*id.*, 1983) mettono in contrasto stridente la ricostruzione e la vera vita di Virgil. Li userà fino a *Io e Annie* per "giocare" al comico, per accentuare l'esagerazione, perché più polvere di confusione umoristica alza e

migliore sarà la riuscita del film. Il comico, infatti, essendo la rappresentazione di un disequilibrio, l'intrusione straordinaria e incontrollabile nell'ordine delle cose, gli consente di sfruttare la confusa mistificazione televisiva dello scarto tra immagine e parola e tra film a colori e reperti in b/n allo scopo di ottenere dapprima un effetto di spiazzamento e in seguito il rovesciamento di senso. Cosa c'è di meglio allora dell'avere le informazioni sulla personalità di Virgil proprio da quelli che lo hanno *davvero*

Nella pagina a fianco: dall'incontro diretto con la distratta seconda moglie Louise Lasser, Allen esce piuttosto malconco e allora, in basso, cerca di buttarla sul sentimental-musicale per conquistare a suo modo, sullo schermo e nella vita, la bella Diane Keaton.



conosciuto? In tal modo si susseguono inserti che *sembrano* veri: la maestra "ideale", l'insegnante di violoncello depresso al solo ricordo della sua inettitudine («non aveva cognizione della natura dello strumento: provava a soffiarcici dentro»), il primo assistente carcerario e le altre figure preposte al suo improbabile recupero sociale. Più di tutte funzionano l'"intervista" ai genitori nascosti dietro occhiali, naso e baffi alla Groucho e gli spezzoni documentaristici ai quali è affidato, con grande efficacia, il collegamento tra cinema comico e televisione, con le immagini del nonno di Virgil che, colpito da una palla da baseball crede di essere diventato il kaiser (quello stesso che, sui pattini a rotelle, somiglia alla canottiera del protagonista nel racconto breve *Frammenti di diario* contenuto

in *Citarsi addosso*). L'invadenza e l'ottusità televisiva vengono ribadite anche in *Bananas*. L'apertura sulla cronaca "diretta" del *putch* militare nel piccolo stato latino-americano, l'incontro di nozze con sorpresa finale, le variazioni di cronaca (Cuba, Fidel Castro, le rivoluzioni e dintorni), unite a molteplici situazioni inframmezzate da gustose e velocissime gag – «mi preoccupai solo di quello che poteva far ridere il pubblico, così misi una battuta dietro l'altra» – sono tutti elementi organizzati nella forma parodica di un *mix* spettacolare che ha per protagonista Fielding Mellish, antieroe sospeso tra disavventure esistenzial-sentimentali e impeti pseudorivoluzionari. *Bananas* è però anche un'utile palestra di sperimentazione della velocità comica, del ritmo del racconto visivo e, proprio per questo motivo, si sottrae all'etichetta di mero divertissement, di pausa riposante dopo l'improvviso successo, per porsi quale ulteriore passaggio nella ricerca di nuove possibilità espressive. Lo si nota anzitutto dall'importanza attribuita all'incipit, poiché un buon inizio e un miglior finale nel cinema americano garantiscono una partecipazione immediata e un ricordo duraturo. Una legge alla quale Woody Allen si adegua focalizzando sui due estremi il suo irresistibile lato comico.

La messa a punto del motore del divertimento continua, ancora sperimentalmente, in due operine frizzanti e

gradevoli: il "Bignami" del sesso e della macrofantascienza *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*, 1971) e *Il dormiglione* (*The Sleeper*, 1973). Il lunghissimo titolo del primo (in linea con le nuove istanze sulla liberazione del corpo, dell'amore e del rapporto di coppia) è di per sé più accattivante di un buon attacco perché, suggerendo parodisticamente rivelazioni sconvolgenti su un argomento "ancora" scabroso, apre alle illusorie immagini analogiche dei conigli nei titoli di testa, per proseguire nella consueta struttura a spirale. La pellicola è costruita a episodi, alcuni dei quali interpretati dallo stesso Allen: nel primo, *Funzionano gli afrodisiaci?* è il buffone che sarà decapitato per aver aiutato la regina con una pozione magica. È poi marito di una donna frigida che raggiunge il piacere soltanto in luoghi molto frequentati (*Perché alcune donne hanno difficoltà per raggiungere l'orgasmo?*). Lo ritroviamo nel sesto episodio nei panni del sessuologo Victor alle prese con un novello dottor Frankenstein e la mostruosa mammella gigante nata da un folle esperimento (*Ci si può fidare degli studi e delle ricerche sul sesso?*). Ma è l'episodio conclusivo, il miglior finale, ad essere forse il più conosciuto ed omogeneo, basato su uno schema meno naïf dei precedenti. Sicuramente, alla domanda *Che cosa succede durante*



l'iaculazione? nessuno potrebbe rispondere meglio del timido spermatozoo alleniano terrorizzato da una prematura brutta fine nel corso del complicato amplesso di una coppia di razza bianca. L'operazione, visualizzata, organizzata e diretta dalle varie squadre di organi coordinati dalla sala operativa del cervello, dagli esiti dapprima incerti (nel gruppo d'assalto s'è infilato un nero e il prete in sala coscienza si rivela un sabotatore) si conclude con l'ottimo risultato di un'immediata replica. È vero, Woody Allen lavora ancora *in progress*, ma proprio nei suoi episodi di sesso gioioso è possibile intravedere il primo nucleo della sua crescita artistica, quando inizia a porsi il problema del film comico e non solo dell'essere comici ad ogni costo.

L'occasione ideale arriva con la fortunatissima commedia

teatrale *Provaci ancora, Sam* (*Play It Again, Sam*, 1972) interpretata a New York con gli amici di sempre Diane Keaton e Tony Roberts, sotto la direzione di Joe Hardy e successivamente, per lo schermo, di Herbert Ross. Impegnato esclusivamente nella recitazione, Allen può finalmente osservare e ragionare senza l'assillo delle rapide decisioni del set. Una pausa salutare per riflettere e cercare di risolvere, rispetto alla matrice comica, una delle sue principali contraddizioni, la difficoltà di separare fantasia e realtà. Il reale, infatti, presenta solo instabili frammenti di coerenza, un po' deboli per l'esercizio della vena satirica, anche rispetto agli spigoli più acuti. Non è tanto la realtà enigmatica diretta a coinvolgerlo quanto le sue espressioni limite, gli eventi sublimati, i luoghi comuni mescolati agli stereotipi della cultura di massa; quindi, per



Nella pagina a fianco: l'importante in amore è non scoraggiarsi mai: occorre insistere sempre e comunque, magari con il vecchio baciavano. Quando deve fronteggiare le regole dell'amore, sia quelle, in alto, della gelosia all'italiana oppure, sotto, un elaborato abbordaggio, il "piccolo sgorbio" è temporaneamente sconfitto.



esprimersi al meglio, cioè per raccontare la realtà interiore, deve per forza passare attraverso l'intermediazione culturale.

Allen, organicamente orientato all'inversione delle regole, si indirizza allora all'*abbassamento intellettuale del riso*, mettendo in atto quel metodo umoristico anglosassone noto sotto il nome di *understatement*, la minimizzazione del peso degli eventi che, più di ogni altra forma, si avvicina all'autodeprecazione ironica del *jewish humour*.

Dunque, se l'attenzione non si appunta immediatamente sulla realtà, perché non indirizzare l'*understatement* su un modello culturale forte come il cinema? E perché non scegliere al suo interno il vecchio cliché di *Casablanca* (*id.*, 1942)? L'idea è di farne un omaggio-citazione mettendo a confronto il protagonista di *Provaci ancora, Sam*, il piccolo Allan Felix, con il grande Humphrey Bogart, mito cinematografico e fulcro dell'intera storia, trasformato nel simbolo di una gratificazione più fisica e sofisticata rispetto all'originale. Per dir meglio, se prima Woody Allen giocava i suoi ritratti umani prendendosi a modello come uomo e artista, inserendo massicce dosi di umorismo e primitive allusioni al suo essere ebreo, ora racconta con lo sguardo ipercritico del tutto naturale alla sua soggettività nevrotica. Ne vien fuori il metafilm sulle avventure e disavventure postconiugali di Sam Felix (il nome viene cambiato nell'edizione italiana, forse nostalgica della battuta

«Suonala, Sam» nella primitiva versione), un goffo critico cinematografico che vive troppo nervosamente sospeso tra finzione, immaginazione e quotidianità. Nei rapporti con le donne è guidato dall'«angelo custode» Bogart che, con i suoi consigli, gli farà ritrovare un minimo equilibrio affettivo e vitale prima del finale rivelatore.

Per Sam, appassionato di Stroheim, Truffaut e di tutte le grandi interpretazioni bogartiane, il problema essenziale consiste nel conciliare cinema e vita e contemporaneamente cercare di superare la crisi seguita alla separazione dalla moglie, che l'ha lasciato con l'accusa di essere un inetto, di limitarsi a *guardare* anziché *fare*.

Ripensando al suo matrimonio andato in frantumi, Sam non può non riconoscere che il fallimento è nato proprio dalla sua congenita insicurezza e, dopo i primi disastrosi approcci, si convince ad accettare i consigli del suo cinico e sicuro alter ego che, nell'autentico impermeabile del *Mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, 1941, regia di John Huston) si rivelerà un alleato prezioso per conquistare la moglie del suo miglior amico. La perfezione, così difficile da raggiungere nella vita, per Allen è possibile nella sceneggiatura della realtà, ma per Sam Felix costituisce un'impresa disperata perché dovrebbe abbandonare l'atteggiamento ipercritico e censorio che l'ha accompagnato per tutta la vita. Certo, per uno che succhia i surgelati pur di non cucinarli o si sente dare



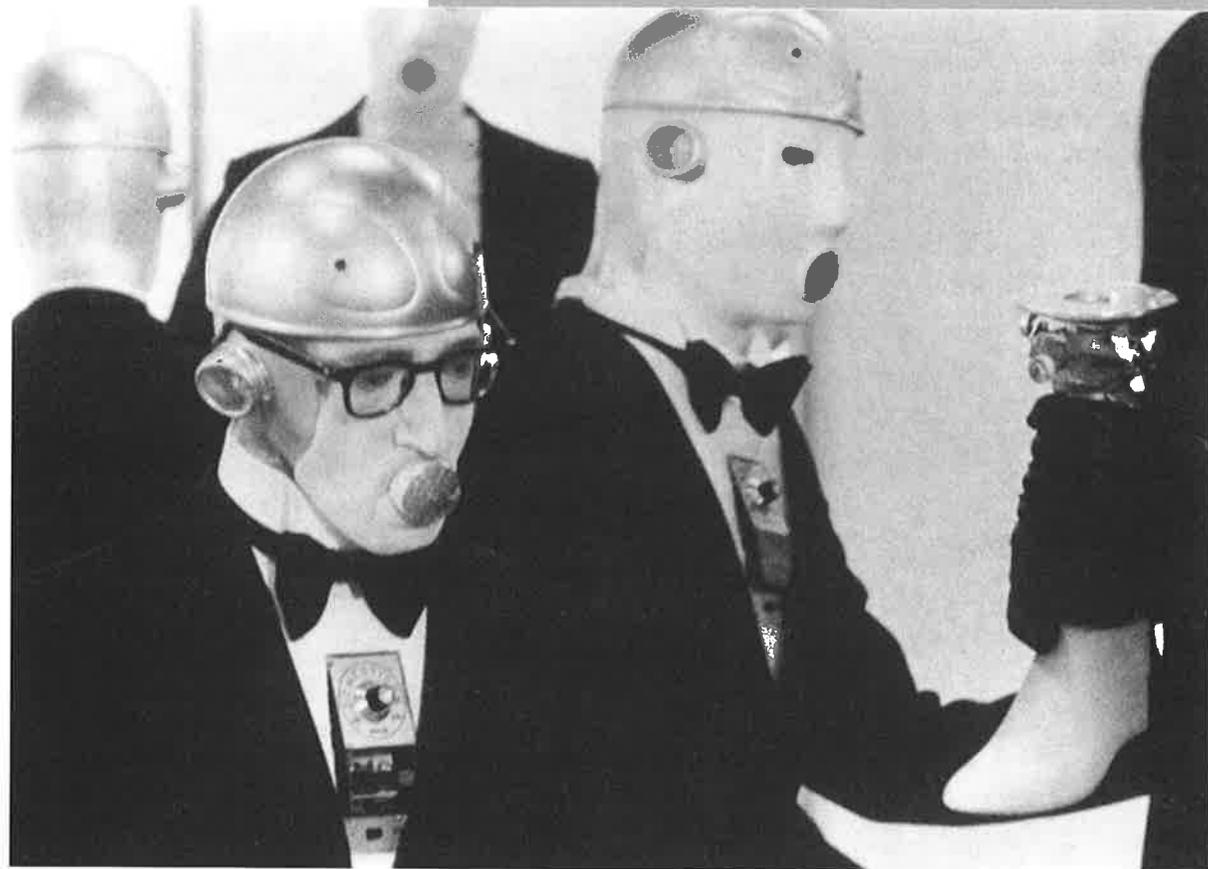
Nella pagina a fianco: Woody-Sam, consigliato da Humphrey Bogart (Jerry Lacy) rivive all'aeroporto, con Diane Keaton, il lungo addio di *Casablanca*, un mito cinematografico insuperato. La vita è dura per tutti, giullari e dormiglioni e mentre, a lato, si vive l'imprevedibile futuro fantascientifico, sotto, si può aiutare la regina (Lynn Redgrave) a risolvere un piccolo problema di castità (*Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso [...]*).



dello sgorbio dopo un macchinoso tentativo di abbordaggio, farsi coraggio e non abbattersi di fronte ad una lunga sfilza di tremende sconfitte esistenziali è una bella impresa. L'esposizione comico-malinconica del suo personaggio lo allontana visibilmente dal prossimo per timore di esserne respinto: la sua unica via d'uscita deve fargli necessariamente attraversare la soglia del ribaltamento, con la temporanea assunzione della maschera del grande amatore, buona per occultare la sua identità inetta ma delicata, sensibilissima all'amore per il cinema che racconta i sentimenti. Sappiamo già che la soluzione, seppure incompleta, risolve la



Le macchine possono dare notorietà e successo, tuttavia quando il clarinettista Miles Monroe si risveglia nel *Dormiglione* dopo duecento anni per vivere la sua storia d'amore e di ribellione, deve convincere gli scienziati e, per tirare a campare, si clona in un robot-copia.



maschera e il mito nell'abile trucco narrativo che riavvolge la vicenda *dentro* la griglia di un *cult movie* ben congegnato per garantire l'attenzione al film originale e alla sua parodia e, soprattutto, per rappresentare lo scarto tra la resa comica del personaggio di fronte alle situazioni per lui veramente scabrose (vedi il rapporto conflittuale con gli eventi più comuni, dall'uso del phon allo psicanalista introvabile d'estate) e i suoi rapporti con le persone, ad esempio la crisi di panico prima dell'appuntamento con Sharon e nello scontro non voluto con i

¹ Per una più completa informazione sulle molte altre personalità artistiche e sulla prima ricognizione italiana intorno al cinema comico ebraico americano, cfr. *Fredonia*, a cura di F. Borin, Venezia 1982.

teppistelli in azione su un'altra sua "conquista" al bar. Da questo momento la maschera cinematografica sarà la vera maschera alleniana, quella dello *schlemiel*, lo sciocco, maldestro e sfortunato della tradizione ebraica alla quale si erano già ispirati altri artisti come Larry Semon/Ridolini, Charlie Chaplin - Charlot ne è forse la più famosa personificazione - e ancora Jack Benny, Milton Berle, George Burns, Danny Kaye, Jerry Lewis, Ernst Lubitsch, i fratelli Marx, Mort Sahl, Zero Mostel, Peter Sellers, ecc.'. Lo *schlemiel*, il tipo talmente disgraziato da rompersi il naso pur cadendo di schiena, è alle origini un po' come il nostrano "scemo del villaggio", deriso perché non gliene va mai bene una, soltanto a causa di una

continua autodeprecazione e di una esistenza immaginativa esclusivamente racchiusa nel suo mondo di sogno. Fatalmente incompreso dalla società conformista, razionalmente presa dai piccoli problemi quotidiani, questo autentico "diverso" vive un conflitto interiore fantastico che si scioglie in atmosfera comica. Il suo modo di essere, da un lato lo porta a cercare rifugio nel sogno e nel pensiero come reazione a quanti lo vorrebbero realista ed attivo ad ogni costo, mentre dall'altro lo induce al compromesso perché, desiderando l'integrazione, la considerazione e l'affetto altrui, deve farsi accettare come "uguale" pur sapendosi incongruamente *altro*. Il che, per linea diretta, rimanda a Leonard Zelig, futuro campione degli indecisi alleniani. Accontentiamoci dunque di seguirne la metamorfosi almeno per una decina d'anni durante i quali il simpatico "sciocco" cambierà pelle parecchie volte, si farà uomo-camaleonte, districandosi in una grottesca e continua sintesi tra Gregor Samsa, il Karl Rossmann dell'*America* di Kafka e alcuni maligni tic chapliniani. Il problema, tornando a Sam Felix, si presenta in termini abbastanza semplici perché, sebbene instabili, le sue acquisizioni raggruppano tutti gli antecedenti, compresi i personaggi del cabaret e anticipano Alvy Singer e Isaac Davis, figure centrali di *Io e Annie* e *Manhattan*. Anche se, come molta critica ha piattamente ripetuto e continua stancamente a fare, non occorre attendere il primo per cogliere

la svolta di Woody Allen nel passaggio da comico ad autore – o se si preferisce dal comico alla *screwball comedy* e poi alla commedia pura – visto che egli con il marchio dell'autore ci nasce.

Non ce n'è sicuramente necessità, dal momento che Sam (pur non essendo Allen il direttore del film ma l'inventore e il regista primario di se stesso) manifesta pienamente le eccentriche tipicità del dissociato "Alvino", dimostrandolo nel finale all'aeroporto, specularmente alle immagini d'apertura. Dick e Linda si sono ritrovati e Sam, sulla replica del serratissimo dialogo – finalmente ce la fa ad utilizzare un brano della mitica

pellicola imparata a memoria: «Se quell'aereo decolla e tu non sarai con lui, te ne pentirai. Magari non oggi, forse neanche domani, ma presto, e per il resto della tua vita» – si allontana con l'altro Bogart, come aveva fatto Rick Blaine con il capitano Renault, sulle note della "Marsigliese". Avendo realizzato di non essere Bogart né di poterlo mai diventare, introdotto dall'ultima battuta del suo impassibile amico – «Beh, in fondo ti sei creato uno stile personale» – Sam Felix può idealmente ricongiungersi alla prima inquadratura di *Io e Annie*, ma poiché i percorsi artistici non sono sempre lineari, continua la sua autoanalisi ancora nel

Sotto e nella pagina a fianco: Woody Allen si trasforma fisicamente nell'oggetto di esagerate parodie critiche contro la superficialità di un progresso, talvolta insensato, e la massificazione consumistico-televisiva.



Dormiglione e Amore e guerra (Love and Death, 1975).

Sleeper, che in inglese si riferisce anche a qualcosa che ha ottenuto un successo inaspettato, è stato un titolo ben augurante per un film giocato su numeri comici in ambientazioni futuristiche. La fantascienza, con il suo senso di incertezza nei confronti di un domani meraviglioso ma più probabilmente catastrofico, viveva da tempo buone stagioni cinematografiche, complici le sempre più frequenti missioni spaziali ed il successo della *science fiction*, rinverdito da *2001: Odissea nello spazio (2001: A Space Odyssey, 1969)* di Stanley Kubrick. Come al solito, Allen batte sornionamente sul tasto farsesco per elaborare alcuni nuclei tematici classici del genere, inserisce qualche apporto autobiografico e, per i

personaggi, spazia tra famose reminiscenze letterarie: il Grande Fratello orwelliano, gli incredibili esperimenti del dottor Moreau, la "caverna dei sette dormienti". Miles Monroe, clarinetista jazz, si risveglia dopo duecento anni nel 2173 trovandosi, suo malgrado, coinvolto con la sedicente poetessa Luna (Diane Keaton, per la prima volta diretta dal suo compagno), nella rivolta contro il Grande Leader d'Oriente, un despota che, apparendo solo in televisione, mantiene l'ordine con un esercito di robot. Le peripezie della coppia, sottolineate da una serie di spericolate quanto surreali avventure – la fuga dal laboratorio, il lavaggio del cervello di Miles ecc. – si concludono con il sabotaggio del "Progetto-Naso", vale a dire con la distruzione dell'unica parte vivente del leader, in attesa di essere clonata.

Dunque, per questa storiellina, Woody Allen torna ad oscillare tra il ritmo delle vecchie comiche, nelle scene di fuga e confusione, e il cartone animato (poi utilizzato esplicitamente in *Io e Annie*), inserendo la sua agile catena umoristica nei codici del genere fantascientifico. Alla fine il film risulta un'amalgama di situazioni utopico-grottesche unite alla voluta banalizzazione dei consueti luoghi comuni quali l'esagerazione alimentare, il sesso meccanico ed un marcato scetticismo nei confronti del progresso, come se la sua comicità fosse alla ricerca di un'elasticità sociale francamente irraggiungibile senza il sacrificio della sua stessa origine. La parodia allora segue il preciso obiettivo di "vampirizzare" un genere molto popolare e in qualche modo fornire ad Allen una prima forma di terapia che lo porterà di lì a poco a diventare un regista colto e raffinato, il più europeo dei registi americani.

Le ultime battute del *Dormiglione* – «credo nel sesso e nel decesso, due cose veramente fondamentali nella vita» – e il logo dei titoli (d'ora in poi sarà sempre bianco su sfondo nero) aprono in dissolvenza incrociata su *Amore e guerra*, in cui al governo telematico del grande leader si sostituisce l'impero napoleonico, sfondo non indifferente dell'incursione di un brooklynese nell'atmosfera russa.

La pellicola è il pretesto ideale per intraprendere un sondaggio, in effetti un po' scomposto e generico, sull'Europa e sulla



Storia, con tutta probabilità influenzata dalla riscoperta dei grandi romanzi russi e in particolare da Čechov e Gogol', autori, con Pirandello e Oscar Wilde, che Allen non cita mai pur traendone non poca ispirazione. Ancora una volta viene riproposta la fondamentale antinomia tra azione e riflessione, fertile terreno di coltura del *jewish humour* e contraddizione irrisolta per i personaggi sospesi tra l'elogio della mente e le esigenze del corpo, i quali, seppur contro voglia, devono operare una scelta anche per gli altri, in occasione di eventi sempre più grandi delle loro

reali capacità di controllo. Il minimo che ci si possa aspettare è l'esaltazione del *nonsense*, e difatti questo accade al pavido Boris Grushenko (interpretato dallo stesso Allen alla sua quinta regia), attanagliato da pericolosi problemi esistenziali che lo impegnano in lunghi e visionari colloqui con la Morte. Vanamente innamorato della cugina Sonja, moglie di un insipido mercante di aringhe affumicate, costretto ad arruolarsi quando Napoleone attacca la Grande Madre Russia, Boris dimostra subito il suo carattere debole e vigliacco nascondendosi in un cannone.

Ma il destino decide per lui quando, "sparato" nell'accampamento nemico, distrugge la tenda degli ufficiali. Nel corso della licenza premio ottenuta per il suo involontario atto eroico, si impegna in una intensa avventura sentimentale ed è sfidato da un amante geloso ma, prima del duello, riesce a strappare all'ormai vedova Sonja la promessa di matrimonio nel caso riuscirà a sopravvivere. La fortuna è ormai dalla parte di Boris: con tre azioni decisive, uccide il rivale, vince le proprie manie suicide e ottiene finalmente l'amata. Sonja, accesa patriota,

Il delicato e poetico balletto finale del Clown con la Morte segna in *Amore e guerra* uno dei primi momenti alti nel cinema di Allen: la gag verbale e di situazione diventa d'ora in poi scrittura con la macchina da presa.

lo coinvolge però nel complotto per liberare il mondo da Napoleone e, come era già accaduto in *Prendi i soldi e scappa*, Boris è in ritardo anche sulla Storia perché un attentatore più veloce riesce nell'impresa, facendo fuori il sosia di Bonaparte. Per colmo di sventura, gli è preclusa anche la gloria: condannato e ucciso, torna a salutare per l'ultima volta la sua donna prima di allontanarsi danzando serenamente con la Morte. Un finale che costituisce senz'altro il momento più sincero e riuscito del film, sì da permettere a Woody Allen di pagare il suo debito culturale

con la letteratura russa, con il voluto caos dei fratelli Marx e, non ultimo, con *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1956) dell'amato Bergman.

Il mondo capovolto dello *slapstick* muore con Boris Grushenko e porta con sé una inconsueta leggerezza nel tocco comico e nella regia, finora assenti nelle storie *all'american*. «La mia tendenza resterebbe sempre quella di scrivere storie con una costruzione molto vecchio stile, serie o comiche che siano», dirà anni dopo il regista e, come se il Destino dei Comici avesse un progetto, la Russia, vecchia

patria di narratori e di intrecci straordinari, guiderà il Clown dell'Inconscio al centro delle crisi esistenziali nelle modificazioni dei personaggi successivi.

L'esplicito richiamo al vecchio stile al quale tanto è affezionato è tuttavia abbastanza interessante perché si dà il caso che la sfortuna del suo *schlemiel* stia migliorando in consapevolezza – sarà bene fin d'ora ristabilire la giusta distanza tra personaggio e interprete – insieme al positivo spostamento in avanti del gusto per il paradosso che, con l'esercizio, ha raggiunto livelli di quasi perfezione.

Andando a ritroso, si nota infatti come Woody Allen, partendo dalle esibizioni molto "fisiche", talvolta un po' grossolane e pesantemente gravate dalle allusioni del doppiaggio italiano – dei cui massacri tacer è cosa saggia – ha fatto agevolmente transitare il paradossale verso il mondo borghese delle aragoste di Alvy Singer. Un riferimento, questo, assai sintetico ma tutt'altro che casuale in quanto d'ora innanzi la tradizionale analogia comicità-cibo invaderà il cinema alleniano con espliciti riferimenti al mangiare, ai dolci, a pranzi, cene, feste, party, incontri, anniversari, compleanni, matrimoni, ristoranti, bar, alberghi, drugstore, sale da thè e quant'altro. Insomma, i luoghi conviviali e quelli della ritualità collettiva, sfondo della funzione metaforica del cibo, contribuiranno a marcare differenze di humour già anticipate nell'episodio "gastrico" di *Tutto quello che*



avreste voluto sapere, nel budino "blobbico" del *Dormiglione*, per non parlare delle uova psicanalitiche in chiusura di *Io e Annie*. Sebbene la metamorfosi della sua comicità percorra più la strada di modelli intellettuali che non quella di esempi viscerali – Allen è certo un comico di testa e non di stomaco – l'accettazione dell'abbinamento cinematografico tra cibo e riso è funzionale ad una sardonica critica di costume (a quando una lettura trasversale del suo cinema in chiave culinaria e

Sopra: l'improbabilissimo e totalmente inconsapevole eroe antinapoleonico Boris Grushenko si gode, nella pagina a fianco, il premio d'amore, senza rinunciare ad esibire un ricco quanto immeritato medagliere.

familiare?). Il cibo ed i suoi modi reali e simbolici di consumo nell'America ipervitaminizzata non sono naturalmente connessi alla consueta tematica della fame da miseria di Charlot o di Totò, ma segnano le fasi del termometro comportamentale del benessere, scattano un'istantanea d'impatto sociale, variando significato e valore a seconda delle circostanze.

Da qui nascono le grandi riunioni, con vocianti e combattive famiglie ebreiche intorno a tavole colme di cibo

in *Radio Days* e *Io e Annie* (in questo caso, addirittura messe a contrasto con la casa wasp ricca e sofisticata degli Hall); oppure la bella tavolata-ricordo di *Crimini e misfatti* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989), le molte cene di coppia e tra coppie sposate – *Mariti e mogli* (*Husbands and Wives*, 1992) o *Un'altra donna* (*Another Woman*, 1988) – e di appuntamenti di svago o d'altro genere.

Le motivazioni correlate al cibo, oltre a puntare sulla comicità, rispondono alle



esigenze di circuiti narrativi sempre più ampliati: il ricordo di Danny alla tavola calda in *Broadway Danny Rose* (*Broadway Danny Rose*, 1984), il dramma di *Interiors* che si accentua dopo colazione, gli eventi di *Hannah e le sue sorelle* cadenzati dai vari "Thanksgiving", i localini di *Misterioso omicidio a Manhattan* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993) e tanti altri. Accade così anche nell'attacco di *Io e Annie* con la barzelletta delle due vecchiette (si lamentano del cibo scadente e, per di più, scarso nelle porzioni), una specie di corda di sicurezza cui Allen si affida prima di addentrarsi nella commedia semiseria. Un anello sganciato solo con la storiella del finale circa l'estrema incongruenza e godibilità della vita: un tizio «va dallo psichiatra e gli fa: "Dottore – gli dice – mio fratello è pazzo. Crede d'essere una gallina". E allora il dottore gli dice: "Ma perché non lo rinchiude in manicomio?" e quel tale gli risponde: "Già! E poi a me le uova chi me le fa?"».

Legato al cibo è anche il luogo di lavoro del protagonista del *Prestanome* (*The Front*, 1976) di Martin Ritt, dove Allen interpreta per la prima e finora ultima volta un personaggio davvero "politico", caratterizzazione indispensabile, accanto a quella di Sam Felix, per una nuova e completa *performance*, il secondo cambiamento di pelle nella carriera del regista. «Comunque si voglia definire il periodo 1948-53, "il tempo dei rospi" o "il tempo dei ribaldi" o



I problemi della "caccia alle streghe" nel *Prestanome* si esprimono, a fianco, con un intenso sguardo interrogativo al pavido produttore televisivo e, sopra e nella pagina a fianco, con ammirata e sincera simpatia artistica verso Zero Mostel (Hecky Brown), il comico emarginato dal maccartismo degli anni Cinquanta.



“gli anni della peste”, esso ha rappresentato in definitiva un periodo di crisi individuali nel significato letterale di decisioni da affrontare.[...] Fu un periodo in cui vennero messi alla prova molti caratteri, quelli deboli scoprirono che erano disposti a tradire praticamente ogni cosa: fede, amici, integrità, passato pur di salvare la propria professione. Quelli che si autodefinivano “forti” soffrirono tentazioni analoghe a quelle di sant’Antonio, eppure scelsero la rovina, forse senza comprendere appieno le aride e sconfiniate prospettive che si aprivano davanti a loro». Così, nelle conclusioni di *Inquisizione a Hollywood*, un

denso saggio americano di L. Ceplair e S. Englund sulle “liste nere”, la maschera di Woody Allen si innesta nella ricostruzione semidrammatica della famosa “caccia alle streghe” contro artisti e personalità dell’industria cinematografica sospettati di far parte del “complotto comunista”. Molti di coloro che vissero quel condizionante periodo di morte professionale hanno riconosciuto in Howard Prince il personaggio sintesi degli eventi. Il prestanome è l’oscuro cassiere d’un locale cooptato per coprire il lavoro di tre sceneggiatori in disgrazia. Individuato, spiato, sottoposto

all’audizione della sottocommissione per le attività antiamericane (emanazione della HUAC, il potente organismo governativo del senatore McCarthy) concluderà la sua parabola da *real american hero*. Sparse qua e là, alcune linee di contorno indispensabili: la storia d’amore con Florence, il clima di sospetto dei finanziatori e soprattutto la vicenda di Hecky Brown, uno Zero Mostel parzialmente autobiografico, il cui esempio farà trovare al timido Howard il coraggio di ribellarsi. Il suo problema è tutto nella dicotomia tra successo e responsabilità personale, benessere contro



Diane Keaton e Michael Murphy, amici e membri fedelissimi dell'entourage alleniano, in una scena affettuosa di *Manhattan*.

diritti umani, l'importanza cruciale di un problema collettivo rispetto alla felicità individuale. E se altrove, per esempio in *Bananas*, *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso*, *Io e Annie* o *Zelig* la questione è spesso surreale e comunque interna all'ambito ironico (anche se in *Zelig* la cifra critica è particolarmente rilevante), nel *Prestanome* il personaggio Allen, un «comico doloroso», secondo la definizione di Ritt, recitando in sostanza i temi abitualmente rappresentati nei suoi film, fa coesistere un contesto decisamente inquietante e drammatico con uno stile da commedia leggera. Collante di questa non facile operazione è l'elaborazione del motivo

dell'identità, ovvero della personalità divisa, che troverà la sua apoteosi espressiva nel camaleonte *Zelig*. Qui, intanto, si allena tra le istanze dell'"uomo qualunque" che, seppure ignorante, sa tenere testa con ironia e realismo pragmatico alla minaccia del (suo) sogno nazionale.

Non dovrebbe perciò stupire se Sam-Howard, senza soluzione di continuità, ci riprova nei panni del comico Alvy che dialoga direttamente con la cinepresa, e quindi con il pubblico, per interpellarlo, tenerlo informato e renderlo realisticamente partecipe del gioco ironico legato alla sua vita professionale e amorosa. Il *camera look*, lo sguardo nella

macchina da presa, praticato fin da *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso*, primo accorgimento per agevolare il contatto con lo spettatore, viene sfruttato successivamente in modo ancor più particolare nell'episodio con McLuhan e quando Alvy e Annie discutono animatamente di psicanalisi. Il regista ne fa un procedimento doppio, usandolo in senso analogico al mestiere del comico in esibizione (Alvy all'"Adlai Stevenson Show" o all'università) e come transfert autobiografico, sull'osservatore, del proprio ruolo di protagonista, ponendosi a sua volta come straniato spettatore degli eventi inventati, scritti, costruiti e recitati. Reduce da due matrimoni

falliti, Alvy sembra aver trovato l'anima gemella in Annie, una strana ragazza giunta a New York dalla provincia per tentare la carriera di cantante. Novello pigmalione, la incoraggia a nuove letture e poi la spinge verso la psicanalisi, finché lei, dopo litigi, tradimenti e riappacificazioni, si rende psicologicamente e artisticamente indipendente decidendo, per di più, di stabilirsi in California, luogo che Alvy detesta. Malgrado ciò, poiché ne è realmente innamorato, Alvy la raggiunge, ma il contatto con un mondo a lui alieno, nel quale Annie sta invece perfettamente a suo agio, lo convince che la sua storia è conclusa. Supererà in parte la crisi, ispirandosi a quell'amore per scrivere e dirigere una commedia che, diversamente da quanto gli è accaduto, prevede un tradizionale lieto fine. La felice ispirazione di questa fortunata pellicola sta essenzialmente nella sua specificità di cinema al presente, un dispositivo adottato con frequenza in futuro, che insiste sul movimento alternato di realismo partecipativo e convenzione umoristica. In tal modo l'autore può permettersi un atteggiamento bifronte, ponendosi costantemente *dentro* al film pur fingendo di essere all'esterno, simulando di apprendere le notizie e viverle

insieme al suo pubblico. Per concludere, si potrebbe considerarla un'evoluzione nata tra le pieghe della tradizione collaudata delle barzellette e delle gag, a sua volta rovesciata, ironicamente, dall'attenzione per il reale, mediato dalla cultura e dal cinema.

La si rintraccia quando Alvy, ancora una volta specchiandosi nello spettatore, ammette di trascurare Allison perché intrigato dalla ricostruzione dell'assassinio di Kennedy, oppure nel "tormentone" nazista, puntualmente filtrato dal *Dolore e la pietà* (*Sorrow and Pity*) di Marcel Ophüls; o ancora quando presenta McLuhan (che impersona se stesso) e conclude: «Ragazzi, se la realtà fosse così». E in fondo, anche il finale esemplifica il doppio movimento in sé geniale di realismo e finzione perché l'artificio teatrale risolve nella *fiction* dell'*happy end* cinematografico l'intera dinamica creativa.

Senza alcun dubbio il primato spetta ancora al linguaggio comico («Non vorrei mai appartenere ad un club che contasse tra i suoi membri uno come me», ripete sconsolato riprendendo Groucho Marx), eppure questo *loser* non è poi così perdente come vuol far credere. Anzi, il suo senso dell'umorismo conquista Annie "Mary Poppins" Hall, riduce la saputa Allison Portchnik a «stereotipo culturale», diverte una grande platea studentesca («fui sbattuto fuori il primo anno dall'università di New York perché copiavo agli scritti di metafisica: stavo sbirciando nell'anima del vicino»), mentre

la battuta surreale «il mio canguro aveva l'epatite» lo porta dritto nel letto della mistica giornalista Pat. In sostanza, il modo grouchofreudiano di guardare all'arte e alla cultura – condito con un tocco di Lubitsch – mette osservatore e protagonista in una condizione di relativo ottimismo, senza mai abbandonare il sentimento critico: Alvy rifiuta la amoralità televisiva esemplificata dalla macchina per gli applausi e il fatuo stile di vita californiano gli fa ancora più amare la sua New York, l'unico posto adatto per scrivere («la vita di città è cerebrale»). E si sente l'influsso di Ernst Lubitsch, un vero faro dell'umorismo ebraico d'autore al quale Allen si ispira, sia per la stimolante e un po' ambigua recitazione, sia per le regole fondamentali di un più veloce ritmo narrativo, e soprattutto per quel tipico stile "vecchio mondo" contrapposto alla dinamica immagine metropolitana newyorkese. Dopo la rappresentazione in flashback della sua infanzia a Brooklyn, la memoria alleniana si prepara ad analizzare al microscopio, avvalendosi dell'abile fotografia di Gordon Willis (una collaborazione ininterrotta fino alla *Rosa purpurea del Cairo*), un argomento di riflessione ironica sostanziale circa se stesso e l'intellettualità di Manhattan, alla quale dedicherà l'omonima rapsodia poetica. Ma, forse avvertendo il pericolo della ripetizione della sua fortunata formula comica, dovrà prima fare i conti con il fortissimo, irresistibile influsso dell'universo bergmaniano.



In senso orario: Richard Jordan (lo scrittore Frederick), Marybeth Hurt (Joey, la sorella smaniosa), Kristin Griffith (Flynn, l'attrice), Sam Waterston (Mike, l'attivista politico compagno di Joey): quattro tessere di *Interiors*, primo drammatico mosaico in stile bergmaniano. Nella pagina a fianco: per Woody-Alvy la vita imita l'arte, come prova l'abbigliamento di Annie "Mary Poppins" Hall (Diane Keaton).



Luoghi della memoria e generi dello spettacolo

Per Bergman i primi anni Settanta sono segnati da *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, 1972), una serie di «interni in rosso» con protagoniste femminili e da *Scene da un matrimonio* (*Scener ur ett aktenskap*, 1973), entrambi profonde analisi della coppia e dell'amore borghese. Fondendo idealmente le due pellicole, Woody Allen muta il proprio orizzonte artistico e, imprimendo una brusca sterzata, chiude i comici anni Settanta con un film drammatico, espressione di una ricerca individuale mai finora espressa. Per comprendere una tale evoluzione, apparentemente immotivata e incoerente, sarebbe sufficiente riferirsi agli scritti, rivelatori di un irrequieto funambolismo filosofico-visivo ed elemento non secondario della sua personalità artistica. Come s'è detto, il grande successo di *Io e Annie* può aver fatto sorgere in lui il timore di trovarsi confinato nella ripetitività di attesi cliché, tuttavia l'improvvisa accelerazione verso il genere drammatico è il sintomo palese di un desiderio di verifica profondamente sentito. Quasi un voler controllare se veramente «la vita imita l'arte» e soprattutto se il metodo della costruzione ad incastro dell'infelicità e dell'insicurezza

possa essere applicato a situazioni cinematografiche ad alta drammaticità. In fin dei conti, ha tutte le carte in regola per tentare il ribaltamento e l'esaltazione della radice "tragica" del comico, e lo fa "zeligizzando" il suo cinema per la terza volta, con esiti via via più maturi e convincenti, iniziando proprio da *Interiors*,

dramma borghese ed eco evidentissima delle *Tre sorelle* cechoviane. Una ricca famiglia americana è formata dai genitori, Eve e Arthur, e dalle loro tre figlie Renata, Joey e Flynn. Le preferenze paterne sono tutte per Joey, una ragazza fragile e insicura nelle scelte (pur convivendo con l'attivista





politico Mike, rifiuta di sposarlo quando rimane incinta, cambia spesso lavoro nel tentativo di emulare Renata, poetessa di successo). Un giorno Arthur decide di lasciare la moglie, facendo precipitare la situazione familiare perché Eve, nevrotica e raffinata, vede crollare l'universo di certezze sul quale aveva organizzato la propria esistenza e quella dell'intera famiglia. Joey rimane sconvolta dalla profonda depressione che coglie la madre quando Arthur chiede il divorzio per sposare Pearl, un'energica e gioviale sessantenne. Il giorno delle nozze, a cerimonia conclusa, in un'atmosfera onirica, Eve raggiunge la spiaggia e si lascia

annegare nelle acque dell'oceano autunnale. Joey, la figlia meno amata, intuendone i propositi, si getta inutilmente tra le onde per salvare la donna, ma viene essa stessa salvata da Pearl. Le tre sorelle si ritrovano di fronte all'oceano dopo aver deposto una rosa bianca sulla bara della madre. Nell'operazione di spostamento esibita da *Interiors*, il comico Woody Allen per la prima volta è assente dallo schermo, per non intralciare l'azione drammatica e lasciare, giustamente, l'intero spazio narrativo all'indagine introspettiva sui rapporti tra donne e all'indicazione di temi specifici come il talento, la nevrosi e il senso del vuoto

evidenziati nel motivo del mortale destino comune. Già in *Io e Annie* il pensiero della morte, oggetto di riflessione semiseria sull'infelicità, aveva preso le distanze dalla "morte amica" di *Amore e guerra*, pretesto ironico tra i migliori, racchiuso nell'allontanamento a passo di danza che segnava l'alleanza scaramantica con il clown. In questo caso invece il regista prende il tema di petto spostando i termini sulla paura della fine e sull'illusione dell'immortalità: «Tutti parliamo della tragedia della morte. [...] Si cerca di escluderla in ogni modo. Ma talvolta non ci si riesce, e allora



Nella pagina a fianco: ancora da *Io e Annie* la protagonista e il fratello Duane (Christopher Walken), esponenti di una raffinata famiglia wasp, ridono di "Alvino" Singer che, fuori campo, subisce il severissimo esame della nonna, un'autentica mangiaebrei.
Sopra: il regista in compagnia di Tony Roberts (Rob) e Diane Keaton, premio Oscar 1977 come migliore attrice protagonista.

si può seguire il percorso di Renata, che cerca di esprimere certe cose attraverso la poesia. Ma se non si è fortunati, se si è come Joey, non si sa cosa fare. Non si riesce mai a trovare se stessi. Ma anche una come Renata, che è più fortunata di Joey, alla fine arriva ad un'altra conclusione, che anche se è un'artista e può esprimere in qualche modo queste idee dolorose, neppure l'arte la salverà. Morirà come tutti gli altri. Anche se le sue poesie verranno ancora lette tra mille anni». Rifiutando drammaticamente la morte, la famiglia di *Interiors* – ma potrebbe benissimo essere la stessa famiglia Hall in versione

tragica – vive il dolore passando attraverso il problema della vocazione artistica. Il talento, così connesso all'identità culturale dell'individuo, è una questione talmente vicina alla sensibilità del regista da indurlo ad insistervi ripetutamente, sia in chiave ironico-autobiografica – *Manhattan*, *Zelig*, *Broadway Danny Rose*, *Radio Days*, *Crimini e misfatti*, *Pallottole su Broadway* –, sia sotto una luce più austera (*Stardust Memories*), quando non intensamente drammatica (*Settembre*). Il talento separa Renata da Joey che, non volendo ammettere di esserne priva, passa sterilmente dalla lettura di lavori altrui alla



mobili impeccabili, ma inequivocabilmente asfittiche. Ispirati al freddo degli algidi riquadri bergmaniani, gli spazi-inquadrature delle finestre, delle porte, degli scorci controluce, dimostrano l'incapacità di mettere in contatto le due metà scisse del malessere esistenziale di limitati personaggi femminili con il mondo normale e sereno di Pearl, esempio di solarità pragmatica. «Una donna ordinaria», come rinfaccia gelosamente Joey a suo padre,

troppo americana nell'abbigliamento sgargiante, ma viva e salvifica per la stessa Joey che inconsciamente l'ha già accettata come seconda madre. Tutta la raffinatezza dei bellissimi soprammobili intonati ad un ambiente ricercato, sembra suggerire Woody Allen, è unicamente la fredda manifestazione di superficie, un inutile alibi al senso della morte, la copertura di arrovellate ed insensate angosce artistiche a malapena trascese in profonde debolezze esistenziali. Il palazzo di ghiaccio, riflesso dalla finestra che apre e chiude *Interiors*, giustifica interamente la mossa coraggiosa del regista nel narrare in stile rarefatto quanto altrove esprimeva con l'umorismo amaro delle «torte sull'inconscio», per usare

l'espressione di Umberto Eco. È personaggio esso stesso, una costruzione in progressiva evoluzione verso il profilo dei grattacieli di Manhattan, allorché il silenzio pesante degli interni sarà riempito dalle musiche di Gershwin.

Intanto, tra la ricerca dell'eternità e la comoda ispirazione della casa metropolitana, tra spazio mentale e spazio fisico, sotto l'apparenza del velo umoristico, Woody Allen si pone nuovamente al centro perché, venditore ambulante di ironia, ama spostarsi dallo spazio scenico ebraico-newyorkese, sempre più circoscritto e metaforizzato, alle zone delle confuse contraddizioni personali contemporanee. In questo tragitto porta al

Nella pagina a fianco: giovani personaggi (Richard Jordan e Marybeth Hurt) e, sotto, grandi attori, E.G. Marshall (Arthur) e Geraldine Page (Eve), per costruire Interiors, l'esordio esistenzialista dove, per la prima volta, il regista non recita in un suo film.

fotografia, alla pubblicità, instaurando con la sorella un rapporto molto simile a quello dei genitori – Eve ama le cose belle mentre Arthur è un uomo molto normale – riflesso, con appena qualche modifica, anche nel raffronto tra Renata, il suo “sregolato” marito scrittore e la tossicodipendente Flynn. Dal momento che i sentimenti inespressi difficilmente si dimenticano, il tumulto interiore di Joey e di sua madre cresce in forma esponenziale di unione nevrotica e fatale, in parallelo con l'analogo allontanamento di Arthur che produce distanza, malinconia e falsità esemplificate nelle sequenze della chiesa e del ballo dopo la cerimonia.

Sin dal principio, tutto si radicalizza nelle contrapposizioni freddo/caldo e dentro/fuori, configurandosi materialmente nell'odioso «palazzo di ghiaccio» costruito dall'irreprensibile Eve per i suoi familiari, un mondo, ricorda Arthur, dove «era tutto inquadrato, ci aveva creato intorno un mondo in cui ci limitavamo ad esistere, dove ogni cosa aveva il suo posto, dove c'era sempre una specie di armonia, tutto in odore di dignità». Uno spazio fisico-simbolico asetticamente chiuso e appunto per questo più violentemente incrinato non appena le opposizioni e le due realtà della vicenda, l'esterno – i compagni delle sorelle, la vita

che continua, il traffico nella strada, un'altra donna per il marito, l'Arte – e l'atmosfera bella ma artificiale dell'interno (la Casa, cioè *gli interni* del film), entrano in conflitto e provocano tensioni, comportamenti autopunitivi, gelosie e malinconiche memorie. Il film, accolto bene in Europa, ma assai negativamente negli Stati Uniti anche perché rappresenta la cattiva coscienza del perbenismo wasp, è in ogni modo un tentativo riuscito nella rappresentazione di questo «gruppo di famiglia in un interno», un nucleo sofferente in bilico sul filo del vuoto estetico, delineato dalle stanze aperte, arredate con pochi



“domicilio” dello spettatore i livelli rovesciati, volutamente esagerati e paradossalmente dilatati del suo percorso comico nevrotico, senza mai dimenticare di far cinema e, come si vedrà, a cominciare da *Manhattan*, mettendo in forma di parodica *mise en scène* l'evoluzione di un carattere clownesco.

Per questo suo itinerario indossa coscientemente la maschera di una comicità che, dapprima mutante, stabilisce il transfert sui personaggi nel cinema degli esordi, in modo conflittuale e *jewish*, anche se questa stessa maschera è soggetta a tentazioni di scaltra citazione comica. Fra attore e regista, comico e scrittore, personaggio pubblico e privato si instaura un autentico doppio, tanto perfetto da riproporre senza scosse il travestimento ebreo-wasp che gli servirà nella divisione tra analisi dei sentimenti e universo ironico. Un ambito in cui le tracce nascoste o esibite della diversità-integrazione ripropongono l'insopprimibile esigenza di una autoanalisi cinematografica altrettanto sincera, sia quando tratta i drammi umani, sia nelle esperienze comiche.

Il suo cinema, in origine *solo* comico diventa *anche* serio e sa trasformarsi nel più recente metacinema, reggendo nel contempo una parallela tensione verso lo spazio chiuso – l'America, New York, Manhattan, i quartieri, le strade, i cinema, le case, le stanze – e l'opposto allargamento dello spazio mentale. Paradossalmente, proprio lo spazio fisico alleniano consente il singolare rovesciamento



dell'apertura tragicomica, una terza immagine in divenire. Se ne avvertono i primi segnali sin dalla soglia di *Interiors*, quando il nostro venditore di ironia, esaurita la funzione trainante di un connotato climax comico, senza rinunciare alle sue ascendenze, si trasforma nel detective della regia che, in qualità di attore-narratore, percorrendo piste comiche, parodiche, gravi o drammatiche,

indaga e segue gli itinerari della memoria.

Con il medesimo movimento, si produce poi nella frantumazione critica dei “mestieri” intellettuali praticati dalla colta borghesia della Grande Mela, di cui è peraltro ben radicata parte. La prova di questa influenza evidente sta nella presentazione di modelli e mode precisi: basta tenere d'occhio i temi ricorrenti, lo stile di regia e gli stili di vita,



«New York era la sua città e lo sarebbe sempre stata». Tra le molte forme parodiche delle “metafore della decadenza della cultura contemporanea”, il ponte di Queensborough all'alba, come altri luoghi della mente legati alla Grande Mela, è lo spazio ideale per i sentimenti e i ricordi dei protagonisti (Diane Keaton e Woody Allen).

il *look* apparentemente dimesso (in realtà elitario casual-chic) riportato nel guardaroba firmato Brooks Brothers o Ralph Lauren e, soprattutto, la descrizione di una New York difficile da definire per schemi rigidi, quella che, ricorda in *Manhattan*, «era la sua città e lo sarebbe sempre stata». «Delle volte mi meraviglio quando persone di altre metropoli si sentono

direttamente coinvolte, perché in fondo racconto fatti che dovrebbero appartenere agli abitanti di questa città, invece, evidentemente, simili problemi esistono a Parigi come a Londra o a Dallas. New York è l'unica città degli Stati Uniti paragonabile alle importanti città europee. È sempre stata una mescolanza di molte culture, di italiani, ebrei, irlandesi, neri. New York è un centro per intellettuali». In effetti il film newyorkese, felice ritorno all'America in bianco e nero dopo l'omaggio di *Interiors* all'auratico cinema europeo, è peculiare all'autore protagonista, un tipo che «rimpiange il tempo in cui New York – la New York che si può vedere nelle vecchie fotografie color seppia – era semplice e romantica come la musica di Gershwin» e al tempo stesso ritocca, nello sviluppo non lineare dei sentimenti e della vita d'ogni giorno, l'atmosfera di *Io e Annie*.

Il gioco intellettuale-amoroso di *Manhattan* ci porta a seguire le contorsioni dello sceneggiatore televisivo Ike (Isaac) Davis (un W.A. meno nevrotico) che abbandona la giovanissima Tracy per una breve relazione con Mary, già legata al suo caro amico Yale, sposato con Emily. Quando Mary, in uno sconcertante ritorno di fiamma, si allontana da lui, Ike cerca di ricomporre le cose: si licenzia dalla rete televisiva per scrivere un libro e fa di tutto per recuperare il rapporto con Tracy, in partenza verso un futuro teatrale da lui stesso indicato per liberarsi di lei. Tra razionalità e amore, l'idea forte del film, cioè la felicità nella

nostalgia, ne avvolge l'intera intelaiatura portando lo stesso Ike-Allen a muoversi forzatamente su due livelli. In quanto "personaggio" di New York City, finisce per legarsi ai temi alti di *Interiors* - «il talento è fortuna, però l'importante nella vita è il coraggio» - e connette dal basso la sua disponibilità ottimistica ed ironica agli altri personaggi i quali, guarda caso, sono proprio quelli che inevitabilmente si creano problemi inesistenti, o peggio inutili, per evitare di occuparsi e possibilmente di risolvere quesiti universali, certamente più terrificanti ai loro occhi. Nella iperrealistica «metafora della decadenza della cultura contemporanea», Ike-Allen ci fornisce il noto elenco delle poche cose per cui dovrebbe valere la pena di vivere: «il vecchio Groucho Marx, Joe Di Maggio, il secondo movimento della sinfonia "Jupiter", Louis Armstrong, l'incisione di "Potato Blues", i film svedesi, *L'educazione sentimentale* di Flaubert, Marlon Brando, Frank Sinatra, le incredibili mele e pere dipinte da Cézanne, i granchi da Sam Wu, il viso di Tracy». Inoltre, per dare sostanza cinematografica alla forma spettacolare di New York, unisce i due movimenti del film scegliendo le immagini più "musicali" della città - i fuochi d'artificio della festa dell'Indipendenza con la "Rhapsody in Blue", il ponte di Queensborough all'alba, il Planetario, Central Park, il laghetto inquinato, i locali, l'"Elaine's Café" e la sala da the russa, le pizzerie, la Seconda Avenue - luoghi ideali per

scandire le azioni dei personaggi, divisi tra impegni intellettuali e ben più terrene attrazioni personali. L'insistenza sulle attività alte (scrivere, recitare, insegnare, andare dallo psichiatra, al cinema, ai concerti, per mostre e musei o stare davanti alla tv a rivedere vecchi film, per non parlare dei traumatici traslochi che diventano autentiche pratiche spirituali), segnano la disorganizzazione e la decadenza dei sentimenti. Per tale ragione, sembra voler dire il regista, bisogna prenderla con ironia, se non con filosofia, e così anche col Padreterno, per cui la nota battuta sull'idraulico dei primi anni viene sostituita dal più prosaico: «Mi sembri Dio!» cui Ike ribatte: «A qualche modello dovrò pur rifarmi». Il vuoto e sussiegoso pettegoletto culturale emerge in tutta la sua fatuità quando



Mary, "citandosi addosso", commenta le fotografie e pontifica su Bergman, alternandosi ai momenti di crisi delle storie d'amore, ai cambiamenti di coppia, ai matrimoni falliti, ai tradimenti, alla discussione tra i due amici divisi dall'interesse per la stessa Mary. Tutti comportamenti invis alla perbenista morale americana - pensiamo ad Ike scaricato dalla moglie lesbica o, più in generale, agli angoscianti *single*-appena-divorziati. Accanto ad uno scheletro che gli somiglia moltissimo, Ike ripropone con humour l'interrogativo angoscioso della Renata di *Interiors*, ovvero: perché darsi tanto da fare se un giorno comunque si dovrà morire? E, non contento, si chiede se la cultura non sia sinceramente un indispensabile alibi nevrotico, in quanto senza di essa la vita sarebbe un



Manhattan, istantanee familiari. Nella pagina a fianco: pigmalione con Mariel Hemingway (Tracey); sopra: invischiato nel pericoloso triangolo con Mary (Diane Keaton) che gli preferisce, sotto, il caro amico Yale (Michael Murphy), marito di Emily (Anne Byrne).



deserto invivibile. Interrogativi e dubbi ai quali Ike Davis, e prima di lui Alvy Singer, non potrebbero nemmeno tentare di rispondere senza lo sfondo del lettino dell'analista e della dura e romantica New York. Già, perché per Woody Allen la Grande Mela, al pari di Parigi, Roma o Venezia è innanzitutto un luogo della mente, città cinematografica e spazio scenico pronto. Ed è precisamente intorno alla sostanza del Cinema che si fonda *Stardust Memories*, un iperrealistico set dell'anima, lo "spazio" del ricordo tassativamente ancora in bianco e nero, il colore dell'evocazione e della nostalgia nato dalla necessità di un film-terapia, quasi per buttarsi alle spalle i residui dubbi sulle cose da fare, rammemorare il passato e dare libero sfogo alle ossessioni creative.

Se *Manhattan* è stato definito da «The Village Voice» «l'unico vero grande film americano degli anni '70», *Stardust Memories* apre sicuramente il miglior decennio di Woody Allen, quello per il quale sarà verosimilmente più ricordato nella storia della settima arte. In questa fase infatti risolve almeno uno dei nodi della sua attività, segnata in primo luogo dall'esigenza di girare, finalmente, una pellicola importante, il cosiddetto film della carriera, meditato e lungamente elaborato; un'opera che possa avvicinarsi a quelle dei suoi autori preferiti tra i quali Renoir, Bergman, Fellini, Welles, De Sica, Antonioni, Buñuel, Kurosawa. In seconda istanza, perché pensa



nuovamente di sfuggire all'evento, alle aspettative annuali di critica e pubblico per l'uscita di qualcosa di veramente divertente o di grandissima qualità, in una sorta di escalation d'autore impossibile a chiunque. La sua inesauribile immaginazione e l'innata predisposizione alla scrittura veloce giocano un ruolo preponderante nel condurre la natura del comico a sperimentare una miscela di impulsi originali e mediazioni sulle realizzazioni altrui. In tale contesto, poco o nulla importa che vi si fossero già cimentati Fellini in *Otto e mezzo* (1963) (la dimensione fantastica manifesta e diffusa nell'indifferenza di realtà e immaginario) o Alain Resnais e Robbe-Grillet (la cancellazione delle coordinate spazio-temporali nell'*Anno scorso a*

Marienbad/L'année dernière à Marienbad, 1961) oppure lo stesso Bergman (per lo scavo doloroso dei sentimenti, o il grottesco dell'Artista di *A proposito di tutte queste... signore/För att inte tala om alla dessa kvinnor*, 1964); o ancora, Wenders (il tema del viaggio quale simbolo della perdita/ricerca della memoria del cinema) e Godard (la voluta "confusione", nei piani fotografici ravvicinati, dell'attrice con il personaggio). In definitiva, vuole suggerire che la cultura è sovente continuo, onesto rifacimento e l'ispirazione a questi grandi registi certo non una colpa da nascondere. Al pari di una spugna artistica (non parassitaria), Allen assorbe a viso aperto le sollecitazioni più diverse restituendole a modo suo, ovviamente filtrate dalla sensibilità, integrata dalla

lingua comica. È perciò normale che il suo inconscio cinematografico intensamente europeo ricrei, in una dimensione *altra*, il Fellini-Guido – il regista in crisi di *Otto e mezzo* interpretato da Mastroianni – per rivelare, nello scenario americano dell'invenzione stratificata, le memorie del cineasta comico di successo Sandy Bates somigliante, ma non coincidente, con Woody Allen. L'occasione della riproposta dei suoi film all'hotel *Stardust Memories* – variante metaforica della Casa alleniana, uno spazio architettonico ospitale ma labirintico – gli fa rivivere, sull'orlo dell'esaurimento, una successione di flash: l'infanzia, il passato, i rapporti sentimentali e le vicende critiche connesse alla scelta che non sa e non vuole fare tra comico (l'Arte) e drammatico

(la Vita): «Ma che cosa ha da soffrire?» – urla il produttore – «Non sa di avere il dono più grande che un uomo possa avere? Il dono della risata?». Intorno al viaggio immaginario di questo G. Mastorna a stelle e strisce, una disordinata folla di ospiti, persone, figure, tipi, fantasmi, entra ed esce, provocandogli stupori, paure, domande, fantasie, costruzioni della mente, forme ondegianti di immagini della memoria. Sicuramente il regista conosce bene i meccanismi sottostanti all'ispirazione bergmanian-

felliniana e non si può accontentare della sola sfera lunare ed onirica del primo livello narrativo. Affinché il film-terapia sia completo e convincente, anticipa quanto realizzerà meglio in *Zelig* e *La rosa purpurea del Cairo*, introducendo il falso per avvolgere la storia di Sandy e quella dei personaggi che lo ossessionano sia nel film-nel-film, sia all'interno di *Stardust Memories*. La "scoperta" è uno specchio, un semplicissimo specchio, certo non nuovo, ma ottimamente esposto e riflesso: se il cinema è sogno, perché non fare dell'onirismo immaginativo e della memoria comica un film serio sul cinema? L'ultima sequenza mostra il bandolo della matassa svelando il trucco: le donne della sua vita, i personaggi reali, erano gli attori nella finzione di *Stardust Memories* e ora, da spettatori, abbandonano la sala lasciando il regista a fissare lo

Anche un semplice gesto con la mano può dare intensità espressiva o angoscia: nella pagina a fianco, nel *Prestanome* con Michael Murphy; sotto, in *Stardust Memories*.



schermo bianco. L'incauto lamento funebre del decennio sulla supposta Morte del Cinema ha esteso il suo contagio. Ma se nel finale di *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1975) il Weisse Wand, lo schermo bianco di Wim Wenders è una sala cinematografica desolatamente chiusa, per Woody Allen è soltanto un telo candido e riflettente su cui proiettare, di qui a qualche anno, l'altra straordinaria clonazione dell'immagine, *La rosa purpurea del Cairo*.

«Troppa realtà non è quello che vuole il pubblico», si dice in un passaggio nodale di *Stardust Memories* ed è un'affermazione sicuramente tenuta a mente da Allen. Perciò la sua esplorazione personalissima, più legata alla magia del cinema che ai fatti reali, finisce per trasmigrare nell'ispirazione di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982) e *Zelig*, opere in cui le magiche atmosfere diventano, rispettivamente, costanti nel vago spunto della commedia di Shakespeare e nel motivo del falso doppio. I due film, realizzati praticamente in parallelo, l'uno in caldissimi colori, l'altro in un b/n color depressione, hanno avuto una fortuna inversamente proporzionale. Le disavventure di Leonard Zelig rappresentano il successo di un "piccolo" grande capolavoro apprezzato anche dai critici, mentre l'eccessiva leggerezza dell'intermezzo agreste è stata accusata, esempio rarissimo nella filmografia alleniana, di

banalità e, insieme a *Settembre*, di disastro finanziario.

Le ragioni di questa mezza *défaillance* possono attribuirsi alla quiete del paesaggio naturale, del tutto inadatto al nevrotico *citizen* Allen il quale, nel tentativo di riprodurre in campagna quanto aveva fatto per New York, non riesce ad eludere una sorta di

“distrazione”, di troppa e troppo convenzionale semplicità estiva. In altre parole, per restituire la levità di impalpabili magie solari e notturne, sfondo delle sfrenate fantasie erotico-sentimentali di tre coppie che in un week-end matrimoniale del 1910 sognano, ricordano, si tradiscono, il regista propone ed impone una favola di opportunità mancate, uno stile piuttosto livellato e un po’ avvitato su se stesso, come le imperfette macchine volanti dell’inventore Edward che egli stesso interpreta.

La *rêverie*, decisamente aiutata dalle musiche di Mendelssohn-Bartholdy, è pertanto un trasparente onirismo che sostiene le atmosfere di molte situazioni in precario equilibrio narrativo e il bosco nero, ossia lo spazio centrale del film, intenzionalmente ispirato dalla «scenografia verbale» di Shakespeare, simbolizza il luogo del mistero sereno nel quale si smarriscono i pragmatismi razionali. In questa incantevole foresta – magistralmente illuminata da Gordon Willis, autentico “regista” del film – potrebbero avverarsi tutti i prodigi d’amore se il caso, gli equivoci e i folletti luminosi non ci mettessero lo zampino. Interessante è la funzione della



sfera luminosa, inerte di fronte alla routine e animata nella lettura del tempo interiore, dei molteplici stati d’animo, siano essi la nostalgia della gioventù, il rimpianto dei sentimenti passati, oppure il futuro e il palpabile timore della decadenza senile. Il magico globo materializza sotto forma di pura luce il fantasma di Leopold, candidato alla mano dell’eterea Ariel, ancor prima che questo maturo professore possa toccare il potere della visione immaginativa e confutare le sue affermazioni iniziali («Nulla è reale, tranne l’esperienza»). Nessuna novità in ciò, perché in *Stardust Memories* l’artefice del caotico cinema degli incubi aveva prescelto il sogno rispetto ad una realtà eccessiva, memore dell’insegnamento felliniano per cui l’unico vero realista è il visionario. Così, il razionalista pentito

**Nei panni del regista Sandy Bates, tra i personaggi femminili del felliniano *Stardust*.
Sopra: con la sofisticata Charlotte Rampling (Dorrie); nella pagina a fianco in alto, in compagnia della moglie francese Marie-Christine Barrault (Isobel) e, in basso, con la distaccata Jessica Harper (Daisy).**

persiste nell’ombra del bosco insieme alle fantasmagorie del proprio universo poetico. Le emanazioni umorali della macchina protocinematografica di Edward-Allen sono lucciole che accompagnano il mondo incantato di *Una commedia sexy* verso l’ottica altrettanto suggestiva del sopramondo fantastico di *Zelig* dove “polvere di stelle” e visioni luminescenti reinventano l’*understatement* del Comico



sotto forma di Mostro-alieno. L'illusionismo non è però l'orrore e il Mago Allen, più Puck che Frankenstein, trasferisce nella patetica freudiana diversità dell'uomo-camaleonte l'impronta shakespeariana di schiere di antichi buffoni.

«Il *fool* professionale era, in genere, quel che si dice un po' tocco, un *half-wit*, una intelligenza dimidiata, un paranoico innocuo»¹. Anche se Gabriele Baldini si riferisce al buffone di re Lear, la sua definizione si attaglia perfettamente al *fool* alleniano, esponente privilegiato delle intelligenze divise a metà. Per moltissimi aspetti, il completamento dello *schlemiel* della tradizione ebraica nell'invenzione del *fool* shakespeariano è congeniale, per somiglianza fisica e morale, a Leonard Zelig, sorta di «principe del mondo di sogno», capace di adattarsi ad entrambe le tipicità. Che lo sia, non ci sono dubbi, perché il timido e sfortunato *schlemiel*, pur vivendo in una dimensione immaginaria, pensa invece di agire e dunque non è tanto uno sciocco quanto un "semplice" diverso, colui che sta sempre altrove, fatalmente mai dalla parte del prossimo suo. Al contrario, il *fool* è quasi un veggente, un tipo che «serba tanto di intelligenza da vedere come più direttamente nella verità delle cose, proprio perché la sua visione è costretta a scegliere in un breve pertugio.

¹ *Manualetto shakespeariano*, Torino Einaudi 1964, p. 448.



La sua intelligenza, insomma, non è lucida: è, piuttosto, a scatti, a lampi, ed è perciò più intuitiva che analitica». Se a questo aggiungiamo che al *fool* è concesso il privilegio della follia ironica contro un Potere di cui peraltro, al pari di un *confidence man*, gode le simpatie, si finisce per ritrovarsi dinanzi all'*Uomo di fiducia*, come suona il titolo italiano del romanzo indicato quale precisa fonte di Zelig.² La semplice esposizione della storia è anche riflessione critica perché Zelig, importante metafora dell'intero cinema alleniano, si propone un testo ricco, molto articolato e costruito, un tessuto a maglie complesse in cui il consueto meccanismo della citazione

² Cfr. Guido Fink, *Lui è loro. Loro sono lui*, «L'Indice», 9, novembre 1990 per il raffronto Allen/Zelig-Queneau/*Esercizi di stile* ed Enzo Golino, *Ma chi è il padre di Zelig?*, «la Repubblica», 9.12.1990.

fornisce la chiave di lettura autoreferente. In una New York fine anni Venti, il piccolo impiegato Leonard Zelig scompare lasciando di sé solo due fotografie, mentre nel quartiere cinese viene arrestato e ricoverato un asiatico a lui molto somigliante. Sottoposto a svariati esami, lo sconosciuto risulta affetto da una strana sindrome che gli fa assumere le sembianze e la personalità degli individui con cui entra in contatto, perché è affetto da una rara forma di camaleontismo che lo porta ad essere obeso, pellerossa, suonatore negro di jazz e persino medico. Curato dalla giovane psichiatra Eudora Fletcher, confessa sotto ipnosi un disperato bisogno di sentirsi uguale agli altri e di essere accettato. Nel frattempo il Paese, in preda a un pernicioso conformismo di massa, prende a considerare Zelig come una leggenda

americana: la stampa non gli dà tregua e persino la sorella Ruth, che l'aveva sempre ignorato, ora lo reclama con il non tanto segreto intento di esibirlo come fenomeno da baraccone e guadagnarci un bel po' di dollari. Personaggio pubblico per eccellenza, fotografato con il presidente Coolidge ed il pugile Dempsey, ispiratore di musiche e canzoni, Leonard, nonostante gli sforzi di Eudora, rimane sempre un *lonely guy*, un solitario. Un giorno, per una serie di circostanze favorevoli, riesce a sparire dalla circolazione e, qualche anno dopo, quando tutti l'hanno dimenticato, lo si nota in un cinegiornale accanto al Papa in Vaticano. Rispedito alle cure della dottoressa se ne innamora ed è ricambiato. L'amore gli dà la sicurezza e il coraggio di mostrarsi nuovamente in pubblico con la fidanzata: tutto sembrerebbe

superato senonché, alla vigilia delle nozze, si fa avanti uno stuolo di donne con l'accusa di averle abbandonate. Questo sgradevole episodio provoca un repentino ribaltamento d'opinione nei fans che ora mostrano tutta la loro avversione e condanna, spezzando il fragile equilibrio nervoso di Zelig e mettendolo ancora una volta in fuga. Per puro caso Eudora lo individua in un filmato sulla Germania nazista e riesce a raggiungerlo a Monaco mentre presenzia ad un comizio accanto a Hitler. L'uomo si riprende e dopo una rocambolesca fuga raggiunge gli States dove riceve un'accoglienza trionfale: sposerà Eudora e, nell'anonimato, cercherà di riprendere una vita normale. Un ometto di stampo chapliniano chiamato Zelig che cerchi l'integrazione nell'immedesimazione totale

Nella pagina a fianco: ancora da Stardust Memories, con la Barrault poco prima del finale metalinguistico. Sotto: "lonely guy" per antonomasia, Leonard Zelig qui con la neofidanzata Eudora Fletcher (Mia Farrow) è sereno davanti al fotografo. L'"uomo camaleonte" stupisce l'America degli anni Venti e rappresenta un'efficace metafora cinematografica.



con il prossimo («Mi dà sicurezza essere come gli altri. Voglio che mi si voglia bene» ammette in stato ipnotico) non può più, come Sam Felix, accontentarsi di copiare Bogart, né tantomeno gettarsi nell'onda paranoico-ipocondriaca di Alvy Singer e Sandy Bates, ma deve scegliere l'unica strada consentita, assumere fisicamente il modello e seguire un percorso esclusivo in cui il doppio è sostituito dal multiplo, cioè dalla serialità della contaminazione psichica. Sopra ogni suggestione politica o artistico-filosofica, Woody Allen adotta il camaleontismo per esaltare innanzitutto il sentimento d'amore, l'unico ad offrire una qualche risposta positiva al senso della vita. Con questo stratagemma si libera dei diversi strati di pelle indossati in precedenza (il vaudeville, il comico, il dramma a vicolo cieco, il sesso, la cultura), smette gli alienanti abiti altrui e, trascurando le maschere del *fool* e dello *schlemiel*, si abbandona ad un "fregolismo" rigenerante che, attraverso l'identità di Leonard Zelig salvata dal sentimento amoroso, si estende al suo trasformismo personale legato all'accettazione di sé e al cinema.

A parte gli obiettivi personal-creativi, è interessante notare come il contesto storico e sociale di *Zelig* sostiene notevolmente lo sviluppo dell'intreccio, a tratti decisamente effervescente. È il caso della sequenza del litigio di Ruth con l'amante, geloso di un torero, un autentico pezzo di bravura tutto costruito sul vecchio schema della spassosa sfida dell'alce dei Berkovitz. La



costruzione dei fatti comici, casuali e involontariamente caotici, contrapposti alla profonda solitudine del protagonista e all'onniscienza psicoanalitica, è tematicamente in funzione dei trucchi formali e degli elaborati artifici; basti pensare alla programmata falsificazione della pellicola rigata, alla distorsione del sonoro, ai cinegiornali veri e fasulli, ai montaggi impossibili, alle immagini d'epoca rigorosamente nuove. Per non parlare delle interviste ai veri Irvin Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim, Susan Sontag («era più famoso di Lindberg») e della sterminata tipologia di autorità, esperti, commentatori,

Come in una vera immagine d'epoca, Zelig si fa immortalare con il casco del pugile Dempsey; anche questo serve a confondere abilmente il vero e il falso di un'identità dissociata. Nella pagina a fianco: Mia Farrow nel ruolo shakespeariano di Ariel (*Una commedia sexy in una notte di mezza estate*) è musa ispiratrice dell'arte comica e della vita privata alleniana.

gente comune assolutamente *falsa* come la sorella della psichiatra e il cugino Paul Deghuee, inventore e fotografo a tempo perso, ripresi in gioventù e in vecchiaia. Un procedimento di commistione falsata – al quale verosimilmente non è estraneo in Woody Allen il lavoro di Welles, il mago di *F come Falso* (*F for Fake*, 1975) – mira ad impedire la riconoscibilità e in qualche modo capovolge quanto aveva sostenuto Roland Barthes nella *Camera chiara* a proposito della fotografia, ritenuta falsa a livello della percezione, ma

vera per quanto riguarda il tempo (tra i molti richiami alle fonti del film è "singolare" che la stanza delle sedute psicanalitiche filmate dalla impresa seminascosta di Paul, si chiami la Stanza Bianca). Zelig è quindi un personaggio artificiale che raggruppa le sue dissociate identità. Freak dei falsari, è uno, nessuno e centomila, l'astratto e il simbolico e non potrebbe essere altrimenti in quanto la sua "mostruosità" visibile non è altro che una proiezione della mente: «Quando un uomo muta aspetto fisico», dice Eudora al

cugino, motivando con ciò stesso la genialità dell'intero film, «lo si vuole *vedere*. Non basta leggerne». Il potere magico e "furtivo" del cinema ha lasciato ancora un segno nella finzione della normalità (si pensi alla forma parodica delle *News on the March* di *Quarto potere/Citizen Kane*, 1941) e dunque l'assidua frequentazione dell'ironia e dell'amore, senza certamente trascurare la lettura integrale di *Moby Dick* – la bugia di Leonard per non averlo letto diviene il pretesto, ovviamente fittizio, scatenante l'alterità – è una pratica trasformistica che può risolvere, nell'illusione realistica e cinematografica del falsario Allen, le componenti di zelighismo di cui nessuno di noi, *everymen* inconsapevoli e mutanti, è mai totalmente privo.

Altra acuta analisi del disordine è *Broadway Danny Rose* del 1984. Se *Zelig* si occupava del caos della personalità, la vita dell'oscuro impresario Danny Rose detto "Broadway", si allarga alle contraddizioni degli artisti dei quali amministra l'immagine. Woody Allen prova un altro assestamento di tiro intorno ad uno dei suoi temi peculiari, il mondo dello spettacolo leggero, una realtà in questo caso non di primissimo livello, anzi di qualità secondaria e tuttavia molto umana. Come sempre, non è tanto interessato alla diretta rappresentazione di un reale sociale da cui estrarre un qualsivoglia tipo di "messaggio", quanto piuttosto a quella sua ostinata e lucida mediazione culturale, in questo caso la rappresentazione comica

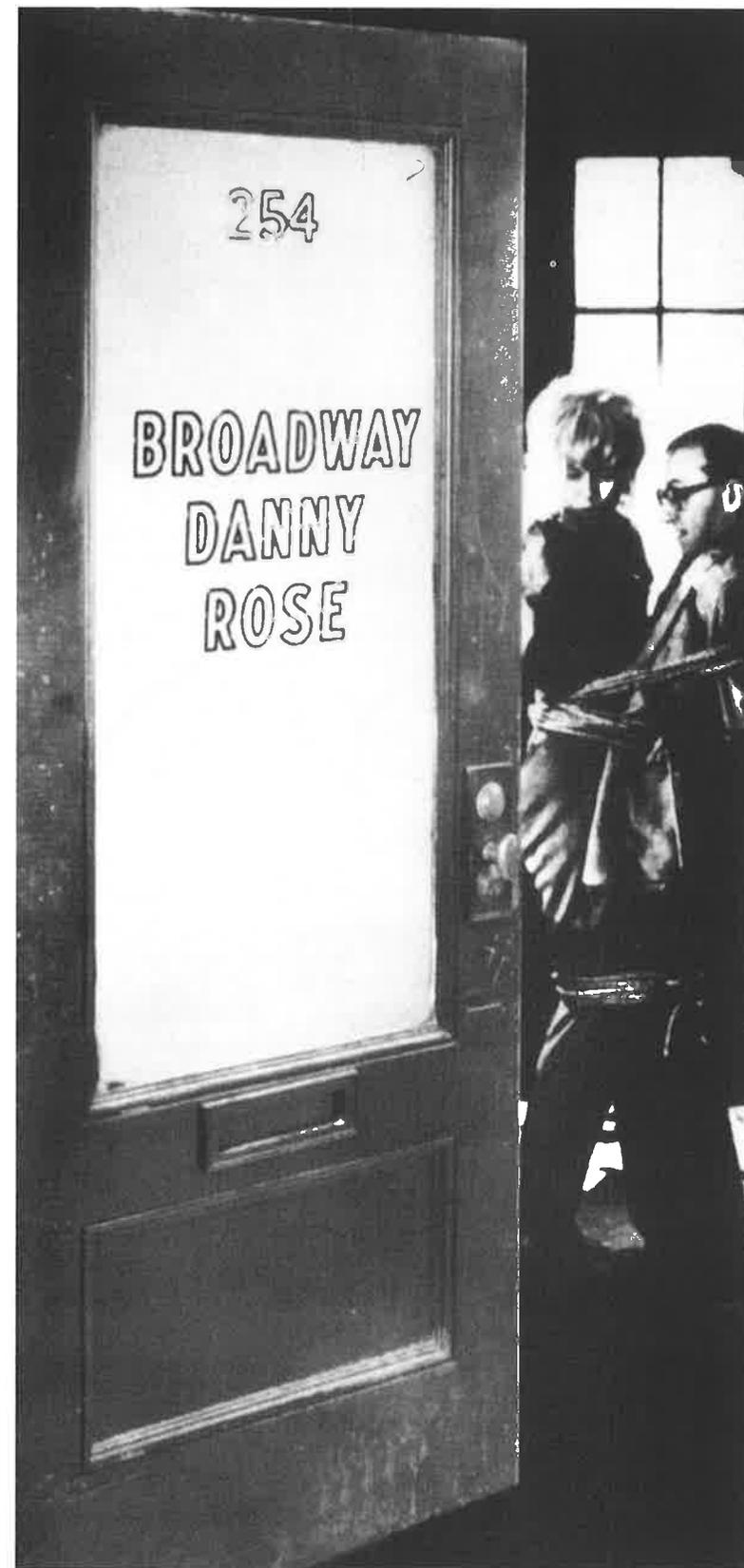
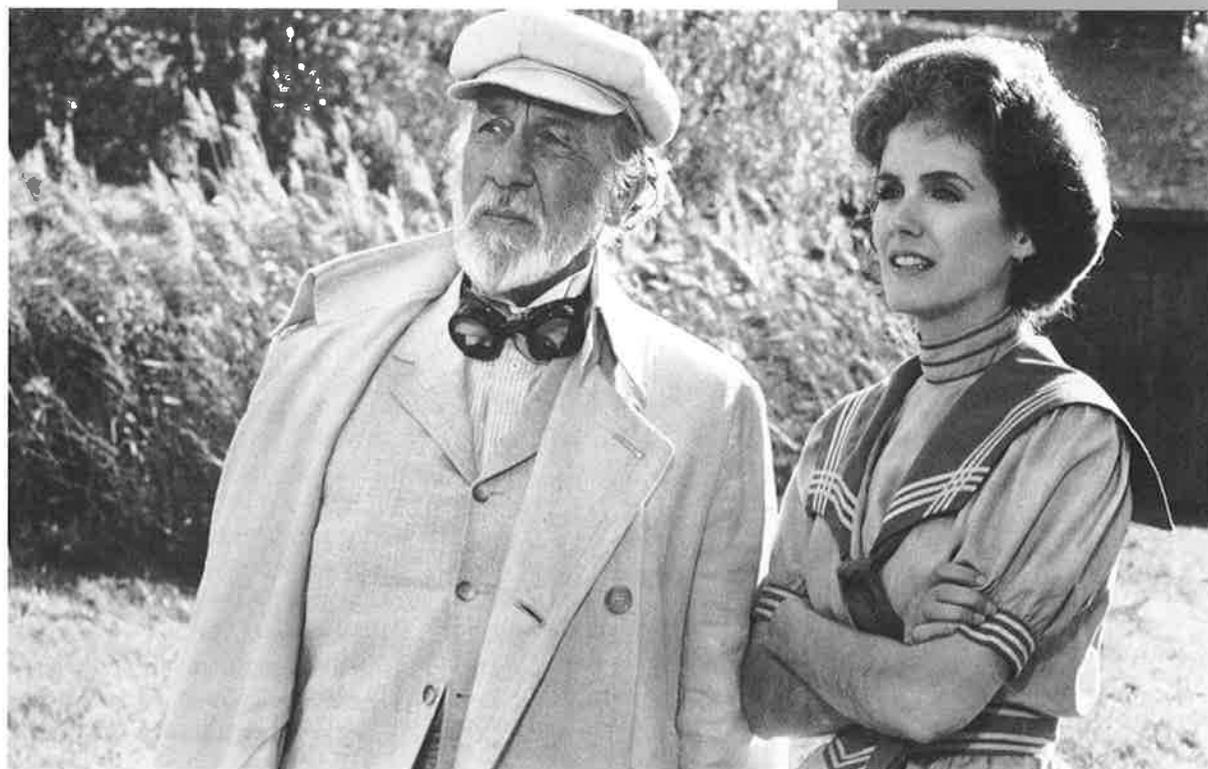


di una rappresentazione o, per dirla con François Truffaut, il riflesso della vita al posto della vita stessa.

Noto nell'ambiente come sfortunato impresario di tipi eccentrici e artisti semifalliti – amministra un ventriloquo balbuziente, uno xilofonista cieco, il ballerino di tip tap con una gamba sola, un ipnotizzatore incapace di risvegliare i suoi soggetti, il pinguino pattinatore con la barba da rabbino – l'ebreo Danny Rose si pone tra Leonard the Lizard e il personaggio che la vecchia nonna antisemita di Annie Hall definirebbe «un perfetto giudeo». Senza meno potremmo considerarlo, uscendo dall'epoca e dal bianco e nero sgranato della fine degli anni Cinquanta, la copia vivente di Zelig oppure la metafora progressiva di una

contraffazione autentica perché Danny, alla stregua del camaleonte umano, coltiva le identità altrui, le plasma e si fa coinvolgere in tutto e per tutto, come nella storia di Lou Canova, il cantante confidenziale italo-americano il cui rilancio costituisce la trama del film. Non è soltanto un fatto professionale: Danny sente realmente le vicende delle sue "creature" («se sua moglie non si sveglia più», dice al marito preoccupato di una signora ipnotizzata, «le prometto di portarla in qualsiasi ristorante di sua scelta», e paga di tasca sua le spese mediche del ventriloquo malmenato al posto suo); le sente tanto da viverle in prima persona sostituendosi letteralmente ai suoi assistiti per poi passare, in modo quasi naturale e solo quando questi, più sicuri, l'abbandonano, ad

Sotto: José Ferrer (Leopold Sturgis) e Julie Hagerty (Dulcy Ford) in *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* osservano le meraviglie della natura e quelle dei sentimenti non coincidenti. Nella pagina a fianco: Danny Rose, impresario sfortunato, è legato alla procace Tina Vitale (Mia Farrow) in una vicenda nella quale il bianco e nero si fonde con l'affetto per tutti gli artisti perdenti di *Broadway Danny Rose*.



altre anime in crisi. A prima vista siamo sostanzialmente di fronte ad un paziente pigmalione da rosticceria, lo sfortunato manager di attrazioni sgangherate e bizzarre da esibizione di quart'ordine, ma Danny Rose è qualcosa di più, poiché porta in sé l'assurda comicità del *freak* Zelig, quell'aspetto umoristicamente incongruo scaturito dall'attrito tra spettatore e attore al quale, come se fosse sempre nei panni altrui, ne succedono di tutti i colori.

Intorno al tavolo del Carnegie Delicatessen, un gruppo di artisti e generici racconta la storia del mitico ebreo Danny Rose, ex *entertainer* in pensioni termali per tardone, passato al manageriato artistico. Si ricorda, in particolare, la sua riscoperta di Lou Canova – interpretato dal pianista Nick Apollo Forte alla sua prima prova di recitazione –, un'operazione che per Danny significava l'occasione giusta per rifarsi delle perdite accumulate nella gestione di altre particolarissime carriere. Passato nel dimenticatoio, Lou ha finalmente una nuova chance con il revival di motivi nostalgici sul genere di "My Bambina", la canzone che l'aveva portato al successo, ma è anche tutto da rimettere a posto: semialcolizzato, si muove in palcoscenico come nella sceneggiata, ha un repertorio antiquato e per di più tradisce la moglie con la sedicente arredatrice Tina Vitale, procace vedova di un malavitoso. La prima grande opportunità è l'invito al programma televisivo



dell'anziano comico Milton Berle: Danny prende i contatti e prepara il suo pupillo che, preso dal panico, esige la presenza di Tina in sala. La donna però non ne vuole sapere e Danny, per convincerla, la raggiunge in un party di italoamericani spacciandosi per il suo accompagnatore.

Tutto sembrerebbe sistemato quando uno spasimante respinto da Tina si ingelosisce per la presenza di Danny e tenta il suicidio. Inseguita dai fratelli dello sfortunato innamorato, la coppia fugge e si salva per miracolo a spese di Barney, il peggior ventriloquo del mondo. Lou canterà con successo ma, consigliato dall'amante, lascia Danny per un agente più famoso. Un anno dopo, nel giorno del Ringraziamento, presa dal rimorso Tina va nel microscopico appartamento di Danny Rose. L'agente, tornato

ad occuparsi del suo gruppo di artisti falliti, dopo un moto d'orgoglio, la raggiunge davanti al Carnegie Delicatessen, il locale che lo ha reso famoso dando il suo nome ad un tramezzino. L'"immortalità" legata al sandwich con salsa di pomodoro e pane azimo è quel che si dice il finale graffiante di una vera commedia. Per un tipo fiducioso abituato a incassare i colpi bassi della vita, si tratta di una *comedy* in un certo senso più "democratica" poiché il regista questa volta concede maggior spazio alla storia e ai personaggi, confinando l'autonarrazione nell'apologo, sufficientemente distaccato, delle sue consuete esibizioni "in soggettiva".

Il narcisismo di Woody Allen ha sempre suscitato una forma di fastidio nella critica, una specie

di irritazione ambivalente che ha visto contrapporsi gli alieniani della prima ora, intellettuali e non, sempre e comunque entusiasti, come gli spettatori-adoratori di *Stardust Memories*, a quanti, delusi per il passaggio dal comico al drammatico nonostante le sfumature semiserie, hanno sbattuto con sarcastica delusione la porta del gradimento, oppure hanno sospeso il giudizio per vedere dove lo zelighismo andava finalmente a parare. E, visto che il discorso del clown si spostava dal genere alla regia e al metacinema – autoproclamatosi culturale e alto in quanto iconicamente complesso, tanto gradito ai detrattori del comico "basso" e "popolare" quanto ai patiti dell'affogamento del Cinema-Caos dentro se stesso – gli indecisi hanno concesso una provvisoria apertura di credito,



Alcuni protagonisti della *Rosa purpurea del Cairo*, l'esotico film in bianco e nero proiettato, interrotto e ripreso nella finzione alleniana dall'omonimo titolo. In senso orario a partire da in alto a sinistra: Jeff Daniels, Edward Hermann, Deborah Rush e John Wood. Nella pagina a fianco: ancora Woody e la Farrow in *Broadway Danny Rose*.



vagamente sopportata dalla metodica frequenza della sua miniera immaginativa. Bisognerà vedere come si muoverà in futuro il "pendolo di Allen". E però il problema non sta tanto nell'attestare la sopravvalutazione che pure c'è stata e un po' è ancora presente – tuttavia Woody Allen rimane l'unico talento comico erede di Chaplin – quanto di valutarne con obiettività, e complessivamente, la presenza nel panorama contemporaneo, senza radicalismi o recentissime astuzie dialettiche. Come capita di fare al critico cinematografico Vittorio Zucconi quando sostiene che mentre gli italiani amano il "loro" Allen perché sono provinciali, lui astutamente si arricchisce; come se gli americani (notoriamente esenti dal mito del denaro e dal provincialismo), non seguissero i suoi film per questa esclusiva ragione. Viene da chiedersi: perché perdere tempo dietro a "inutili" nevrosi da Oscar alla ricerca del "nostro" *country of mind*, quando nel frattempo il pubblico di Sean Penn e di *Dead Man Walking* è diventato più intellettuale ed ironico degli "sprovvoluti" intellettuali newyorkesi ed europei? Per intanto, tornando a *Broadway Danny Rose*, le piroette metacinegrafiche di Allen riprendono la prassi della citazione nell'episodio della fuga. Le due visite alla santona Angelina sono un chiaro omaggio al desichiano *Ladri di biciclette*, anche se qui Tina vuole un parere sul suo futuro sentimentale e Danny una più terrena indicazione per sfuggire ai due stralunati



vendicatori agli ordini di una feroce *mamma* mafiosa (la brava caratterista Gina De Angelis che ritroveremo in un ruolo consimile nel futuro *Radio Days*). Il motivo della fuga, poi, costella l'intero film comprendendo l'evasione sia dalla mediocrità del mestiere che dalla crudele morale dello *showbiz* («la gente preferisce dimenticare i propri inizi»), un mondo in cui, soffrendo un po', si può ottimisticamente credere di diventare qualcuno in una notte, passare «da morto di fame a eroe» perché il sogno americano di Virgil Starkwell è duro a morire. E infine c'è la fuga, ben più importante, della coscienza inquieta di Danny, un testimone-critico che si sobbarca le miserie quotidiane di piccole esistenze artistiche, cercando ingenuamente di entusiasmare quei patetici rottami con lo slogan "vincente" delle "tre S" («Dovete guardarvi

Sopra: Cecilia (Mia Farrow) alle prese con il marito Monk (Danny Aiello) che non le impedirà di frequentare l'amatissimo cinema e, nella pagina a fianco, addirittura dentro la pellicola prediletta con l'esploratore Tom Baxter (Jeff Daniels).

allo specchio e dire: "Star, Sorrido, Sfondo"»). Per l'ennesimo perdente della collezione Allen, aver lasciato la propria traccia nel menu del bar dello spettacolo di Broadway, equivale ad essere veramente «una leggenda vivente».

Il potere suadente del cinema non ha evidentemente insegnato ancora tutto agli antieroi alleniani. Infatti, se Danny Rose continuerà a "battere" Broadway, la protagonista della *Rosa purpurea del Cairo* cercherà proprio nell'illusione

della pellicola la compensazione ai suoi problemi esistenziali e quotidiani. Nei favolosi anni Trenta, in piena crisi economica, molti americani, per dimenticare i propri guai, si rifugiavano nei cinema che, proponendo il meraviglioso Sogno Collettivo, concedevano a poco prezzo almeno novanta minuti di sollievo dall'incubo di una vita travagliata. Cecilia (una Mia Farrow ancora legata al regista e rientrata, dopo il personaggio

forte di Tina, nel collaudato ruolo di figura esile, fragile e bisognosa di protezione), sposata ad un uomo brutale e per di più disoccupato, infinitamente timida e scialba, fa la cameriera part-time in uno snack e, come i suoi compatrioti, trascorre il tempo libero nell'unica sala della sua cittadina a vedere più volte lo stesso film. Quando va in cartellone *La rosa purpurea del Cairo* non perde una proiezione, innamorata

com'è del protagonista, il romantico e ricco esploratore Tom Baxter. Una sera, mentre ripete battute che ormai conosce a memoria, Tom la sente, esce dallo schermo e, nel panico generale, fugge con la sua ammiratrice in un'avventura tanto entusiasmante quanto impossibile. Il contatto con la realtà rende ancor più macroscopiche le differenze. Tom, personaggio fittizio, non riesce nemmeno a concepire la diversità tra i due mondi: paga il





Sopra: un'inquadratura suggestiva dei garruli interpreti della *Rosa purpurea del Cairo* in uno dei loro avventurosi viaggi e, nella pagina a fianco, una vecchia gloria di Hollywood, Van Johnson (Larry) accanto a Zoe Caldwell (la contessa).

conto al ristorante con i dollari di scena, aspetta al volante che la macchina si muova da sola e vuole risolvere le risse a pugni figurati. Come se non bastasse, la fuga dallo schermo ha creato parecchie difficoltà ai suoi comprimari che prendono a litigare col pubblico in sala, comprensibilmente deluso perché ha pagato per uno spettacolo che non procede né può interrompersi: spegnere il proiettore significherebbe infatti far morire i personaggi e impedire al transfugo di tornare al suo posto. A questo quadro catastrofico si aggiungono i guai economici del gestore, del produttore e infine dell'attore interprete di Tom, il fascinoso e scaltro Gil Sheperd, che sente

svanire una carriera promettente. Come si vede Woody Allen ha costruito un sofisticato meccanismo ad orologeria narrativa superando, con un'azione semplice e impossibile, la barriera convenzionale tra film e spettatore, tra il vecchio schermo vuoto di *Stardust Memories* e il desiderio di proseguire il suo racconto nei generi. A questo punto non gli resta che mettere ordine nel caos, muovendosi dall'interno del dispositivo messo in funzione, con l'invenzione di altre sorprese centrate, questa volta, sull'ultimo personaggio entrato in scena, l'ambiguo Gil.

Con il passare del tempo si fa improrogabile la necessità di catturare Baxter che, a zonzo per il New Jersey, ha combinato un sacco di guai. L'unica possibilità è naturalmente quella di contattare Cecilia, cosa di cui s'incarica Gil per farsi condurre dal suo doppio. Nel frattempo però i Tom Baxter presenti in tutte le altre copie del film proiettate nel Paese iniziano a dare vistosi segni d'inquietudine e lo stesso Tom, abbandonato a se stesso, si sente ormai perduto. Cecilia, confusa dalla corte insistente dell'attore, viene raggiunta da Tom e accetta di entrare con lui nel film, ma al momento di scegliere, preferisce un uomo in carne ed ossa. Pronta a fuggire con lui, scopre l'inganno di Gil, che ottenuto il suo scopo, è ripartito per Hollywood.

Amareggiata, torna alla sua solita vita e al cinema Gioiello, pronta a riprendere un nuovo sogno dinnanzi a Fred Astaire e Ginger Rogers intenti a volteggiare con "Cheek to Cheek" nelle immagini di *Cappello a cilindro* (*Top Hat*, 1935 di Mark Sandrich). La linea della finzione realtà-cinema, con il suo raddoppiamento speculare del contesto è riproposta nell'opzione di Cecilia che «non può scegliere la fantasia, perché una scelta del genere può condurla alla pazzia; perciò bisogna scegliere la realtà. E quando si sceglie la realtà, si rimane feriti». Questo, ricorda il regista, è il nucleo originario della storia per il quale dichiara apertamente di non avere alcun debito diretto con *La palla numero 13* (*Sherlock Junior*,

1924, conosciuto anche come *Calma, signori miei!*) di Buster Keaton. Tuttavia, volendo andare alla ricerca dei prestiti ci si potrebbe domandare, come fa ad esempio Gianni Toti, se Allen abbia mai conosciuto il suo *Cuor di télema*, elaborazione di *Incatenata alla pellicola* di Nikandr Turkin, scritto e interpretato nel 1918 da Majakovskij e Lili Brik, presentato in varie occasioni anche negli Stati Uniti.³ In quel vecchio film muto, andato purtroppo distrutto durante la guerra «è un uomo (un poeta-pittore) che chiama l'immagine dell'attrice nella realtà, mentre nella *Rosa purpurea* è una donna che chiama l'immagine dell'attore». Che si tratti dell'ascendenza del '24 in cui il proiezionista Keaton, sdoppiandosi in sogno entra nel film attraverso lo schermo, oppure dell'utilizzazione dell'idea majakovskiano-totiana, resta che l'interpretazione e la messa a punto della storia di Cecilia hanno il pregio della perfezione e della linearità, qualità riconosciute a non poche commedie alleniane. Ma se, ad esempio, nella *Commedia sexy* e in *Amore e guerra* la levità dello scontro tra "love" e "death" era trasferita nel movimento musicale di chiusura, questa volta – quasi come per la prima delle *Lezioni americane* di Italo Calvino – la carta vincente è la leggerezza, l'idea di *levare* anziché aggiungere peso e



³Cfr. a questo proposito l'articolo-lettera di Toti a Callisto Cosulich, «Il Messaggero», 27.5.1985 sulle possibili fonti del film di «(Holly)Woody Allen».

sovraccaricare gli eventi. L'abilità di Woody Allen è tutta qui, nel mantenere l'equilibrio tra l'interno e l'esterno, il vero e il falso, il reale e l'immaginario, in definitiva tra le diverse coppie oppostive di cui è lastricata la storia e la forma della pellicola (il film dei telefoni bianchi a fronte dei colori caldi, l'attore e il personaggio, l'amore e il dovere, la squallida povertà e l'apparente ricchezza delle "commedie allo champagne", la convenzione e la libertà espressiva).

Una forma libera che non è possibile non collegare, e per l'ultima volta, al dinamismo di una scrittura visiva sempre più orientata verso la leggerezza calviniana e soprattutto ai suggerimenti accumulati nella stesura dei racconti brevi, buona guida critica per riannodare il filo, apparentemente interrotto, che legando lo *stand-up comedian* al regista-detective, permette di scoprire spunti e derivazioni interessanti. La *comic prose* degli esordi, chiaramente indebitata con J.S. Perelman, passa dal racconto filosofico al saggio filologico in *Le liste di Metterling* «travagliato genio, noto ai suoi contemporanei come il "Pazzo di Praga"». Dimostrò non solo che Kant aveva preso una *cantonata* sull'universo, ma che, al momento di pagare il conto al ristorante, riusciva sempre ad assentarsi con una scusa qualsiasi; si avventura nel saggio letterario *Chi ha paura di Francis Bacon?*, tocca l'epistolario fra Theo e Vincent Van Gogh in *Se gli impressionisti fossero stati dentisti*. Una morte assai



Nella pagina a fianco: sempre dalla Rosa purpurea del Cairo, tra fantasia e mondo "reale" Cecilia sceglie l'attore Gil Shepherd (Jeff Daniels). Sotto: una bella foto di scena per le sorridenti Mia Farrow, Barbara Hershey e Dianne Wiest in Hannah e le sue sorelle.

somigliante a quella bergmaniana del *Settimo sigillo* colloquia cordialmente con Nat Ackerman e perde a ramino in *La morte bussa*, mentre il *Discorso ai laureandi* – ricordo di uno analogo di Groucho Marx (*Crine di cavallo/Horse Feathers*, 1932) nei panni del prof. Quincy Adams Wagstaff in tocco, toga e sigaro – e insieme la *Dialettica escatologica come cura per le emorroidi*, suggeriscono di evitare le trappole dello studio, «prendere al balzo le opportunità e rientrare all'ora di cena». E ancora, sicuramente *Viva Vargas* torna nel *Dittatore dello stato libero di Bananas*, *Il racconto del pazzo* adombra lampi in *Stardust Memories*, l'inizio del *Più superficiale degli uomini* è

simile a quello di *Broadway Danny Rose*. E, per *La rosa purpurea del Cairo*, c'è *Il caso Kugelmass* dove l'operazione consiste nel far entrare il professore omonimo dentro *Madame Bovary* – virtualmente Emma e Kugelmass percorreranno il medesimo itinerario di Cecilia e Tom Baxter – per poi farlo uscire, dopo svariate disavventure, e cadere tra le pagine del manuale *Lo spagnolo in 10 lezioni*. A ben vedere Cecilia è, in ogni caso, più fortunata dei personaggi monocromatici di *The Purple Rose*, simboli di uno spettacolo d'evasione nell'attesa un po' pirandelliana del loro esploratore. Nonostante tutto può contare sulla affabulazione consolatoria del cinema,

inesauribile riserva di romantici ricami dell'immaginazione e valvola di sicurezza della fantasia alla quale l'arguzia alleniana sa ricondurre anche lo spettatore più distratto o smaliziato. Diversamente da *Zelig* o *Broadway Danny Rose*, *La rosa purpurea del Cairo* non ha bisogno della faccia di Woody Allen, né della mediazione di qualche genere definito e neppure di scorci particolari nell'universo-spettacolo perché è un film che, depurato dalle "nebbie incoscienti" di *Stardust Memories* e dalla *naïveté* di *Provaci ancora, Sam*, interviene esplicitamente nelle regole del cinema per richiamarne i tratti originari. E non lo fa tanto per mera

operazione estetica o magari per uno snobistico effetto-nostalgia ma, in quanto *Commedia del Mito*, per non smarrire il tono di una forma e di una visibilità di mondi da descrivere e modi di raccontare. C'è nella *Rosa purpurea* una velata allusione «al peso di vivere», caratteristica intrinseca a molti film degli anni Ottanta e anche in qualche prolungamento più recente (*Settembre*, *Alice*, *La dea dell'amore*, *Tutti dicono I love you*). Di sicuro questa prerogativa si attaglia ad *Hannah e le sue sorelle*, rappresentazione familiare organizzata in "inquadrature" sceniche di tipo teatrale che frutta due Oscar (a Dianne Wiest quale attrice non



protagonista e allo stesso Allen per la sceneggiatura); premio che, insieme ad altri, compreso il Leone d'oro alla carriera (Venezia '95), il regista non ha mai ritirato personalmente («Chissà perché si ostinano a organizzare di lunedì la serata degli Oscar, lo sanno che quel giorno sono al Michael's Pub sulla 55ma Strada a suonare il clarinetto!»).

Hannah pare una storia russa dell'Ottocento portata con ironico realismo nella New York contemporanea tra eventi incrociati, dubbi esistenziali-religiosi, passioni per l'arte, amori e adulteri. Rileggendo *Anna Karenina*, Woody Allen pensa di fare il film ispirandosi al romanzo, sia per le vicende intrecciate, sia per quanto riguarda la figura di «Nicolaj Levin, che ha paura della morte e non capisce se c'è un significato nella vita». Appunto su di lui, in particolare nella seconda parte della pellicola, modella Mickey, il vero protagonista, nonostante il titolo segnali un centro tutto femminile, così Allen-Mickey diventa la variante contemporanea del possidente ansioso di trovare la vera fede e le intime ragioni dell'esistenza. A ben vedere, gran parte della letteratura del secolo scorso e principalmente i procedimenti di costruzione delle grandi «cattedrali narrative», rifugio di compatti personaggi principali e di figure minori determinanti nell'affresco complessivo, rappresenta un richiamo irresistibile per la cultura d'introspezione di un americano sui generis. Che, a dieci anni da *Amore e guerra* è sempre più

sospeso tra gli effetti dell'influsso ambiguo dello spirito russo, le tradizioni comiche e classiche del vecchio continente e l'humus indigeno (ad esempio il realismo filtrato dai riflessi europei di William Dean Howells, la memoria e l'umorismo di Mark Twain o l'influsso più moderno di O'Neill e Tennessee Williams). Inoltre, probabilmente in forza della fiducia che Danny Rose e Zelig erano finalmente disposti a riporre nel prossimo, l'umorismo di Allen segue la medesima traccia muovendosi per gradi, dalle autobiografiche idiosincrasie nevrotiche verso gli «stampi» di matrice russa (e non solo: basti pensare, con

Giannalberto Bendazzi, alle variegata «mascherature» del repertorio di commedia come «il miles gloriosus, Arlecchino il furbetto, Pierrot il melanconico, il malato immaginario, il burbero benefico. Per non parlare di quella grande commedia mai rappresentata che furono i *Caractères* di La Bruyère. Si può suscitare ilarità parlando dei vizi degli uomini, in generale»⁴. Tutte tipologie assunte e messe in rilievo in prima persona e in seguito rifluite scioltamente in altri personaggi; cosa che gli ha

⁴ Woody Allen, Firenze, La Nuova Italia 1976, p. 50.



In alto: tre intensi ritratti da Hannah, variazione in commedia di Interiors. Dianne Wiest, premio Oscar 1986 come migliore attrice non protagonista (Holly), Mia Farrow (Hannah) e Barbara Hershey (Lee) nei rispettivi ruoli di intellettuale confusa, altruista fragile e avvenente inesperta. Nella pagina a fianco: il compassato Michael Caine anche lui Oscar 1986 come miglior attore non protagonista (Elliot) cerca un appagante amore extraconiugale e insieme l'intimo significato dei versi di E.E. Cummings.





consentito, già nella storia delle due sorelle di Hannah, di mostrare in modo diversificato i lati deboli altrui e nel contempo di adattare il suo ruolo ad una presenza più sfumata. Gli avvenimenti di *Hannah*, fissati temporalmente dalla triplice ricorrenza del giorno del Ringraziamento, l'evento che riunisce intere famiglie americane, sono annunciati da sedici didascalie al cui interno i personaggi partecipano a turno alla scomposizione e ricostituzione della felicità familiare. Malgrado le periodiche crisi attraversate, Woody Allen vuole attribuire a questa istituzione pericolante quel ruolo unificante carente nella cultura

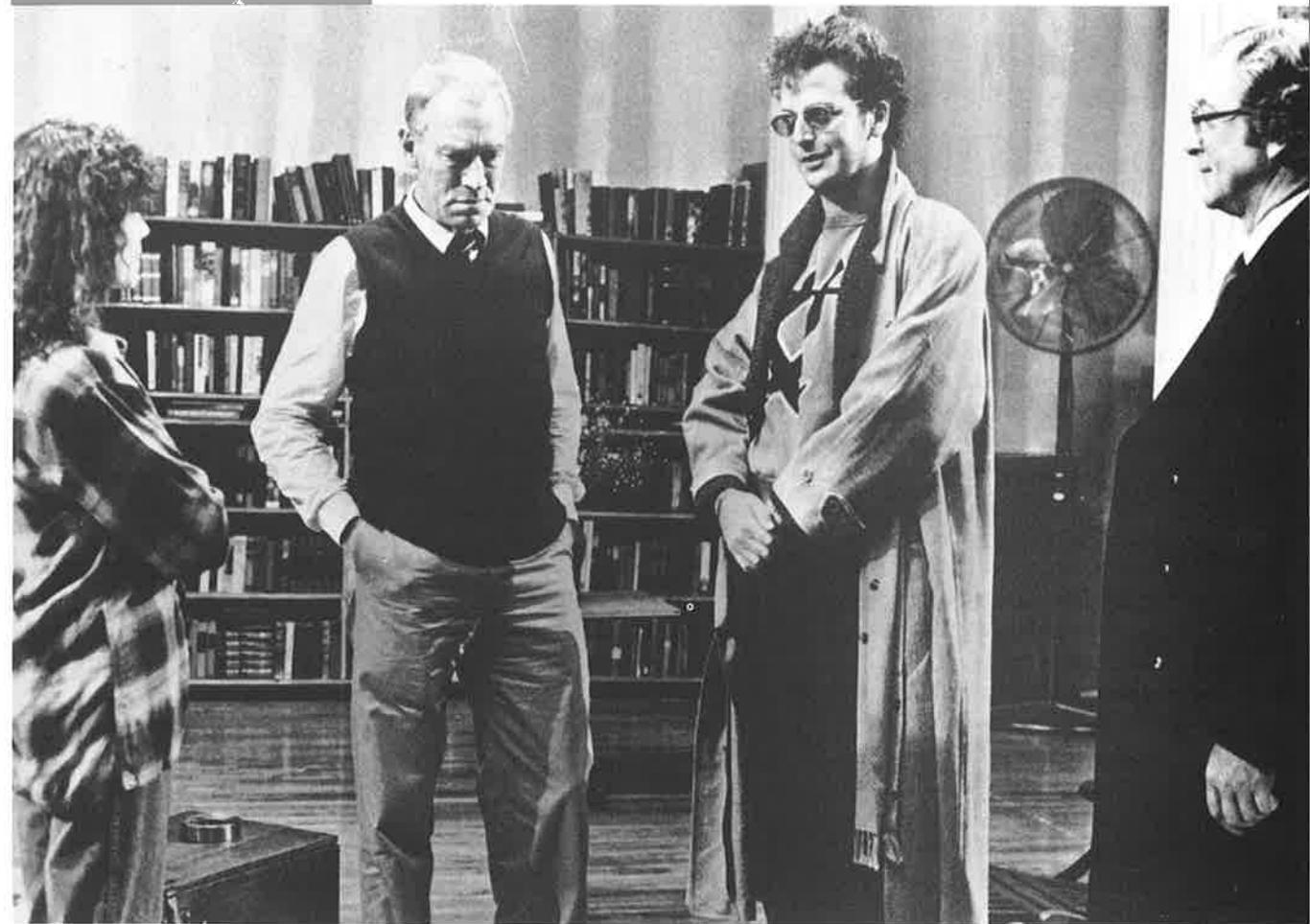
e, a giudicare da alcuni episodi della sua vita privata, non soltanto nella finzione spettacolare. Hannah (Mia Farrow), vive una rinnovata serenità matrimoniale dopo una crisi con Elliot, reduce da una relazione con sua sorella Lee, ex compagna dell'asociale pittore Frederick. L'altra sorella, Holly, variante femminile dell'insicuro *schlemiel*, dopo alcuni fallimenti professionali, trova la sua strada nella scrittura e sposa il primo marito di Hannah, Mickey. Questi, per quanto lo riguarda, è un uomo tormentato dall'imprevedibilità della vita e dei sentimenti che la colorano (a proposito, a Gordon Willis subentra nella direzione della fotografia l'italiano Carlo

Di Palma, con il quale Allen continua tuttora a lavorare: «È come una piccola crisi matrimoniale», ha commentato il regista tanto per rimanere in tema, «da un lato sono dispiaciuto perché la moglie se ne va, dall'altro sono eccitato per l'arrivo dell'amante»). Nella parte conclusiva, mentre la regia con un piano-sequenza circolare al ristorante stringe i sentimenti e le aspirazioni dei personaggi femminili, Mickey, a modo suo, prende consapevolezza che sui grandi misteri della vita nessuno sa niente e la situazione è poco chiara anche riguardo ai piccoli («E che ne so perché c'erano i nazisti, io non so come funziona un apriscatole», lamenta suo

Nella pagina a fianco: Woody Allen (Mickey Sachs) e Mia Farrow (Hannah) hanno opinioni divergenti sulla masturbazione maschile (causa di sterilità, per lei e per lui «sesso con una persona che amo»). Sotto: Barbara Hershey, Max von Sydow e Michael Caine insieme al cantante rock nello studio dello scostante pittore Frederick.

padre) ma non rinuncia per questo alla ricerca. In crisi profonda, abbandonato da Hannah perché sterile, si fa prima cattolico, poi buddista, lascia il lavoro in televisione per dedicarsi alla letteratura e infine sposa Holly che, annunciandogli di essere incinta, almeno lo toglie da quella gravosa incertezza. Gli elementi positivi della filosofia alleniana mostrano, fuori dalla routine di maniera, quel medesimo denominatore comune già più volte emerso: l'amore e la passione per il cinema. Per i sentimenti, l'intellettuale Mickey è costretto a dar ragione ai poeti,

«non c'è che l'amore» infatti, contro l'angoscia, l'arrabattarsi per sfondare nello spettacolo, le malattie e l'inevitabile decadimento. Una constatazione banale che però cerca di superare i rimorsi di Lee, lo straniamento della pittura di Frederick e, per Elliot, gli amati versi di E.E. Cummings. Un riconoscimento che non gli consente di riportare il mondo in una prospettiva equilibrata e razionale. Per rientrare in quella vita da cui si era autoescluso, umoristicamente ma non troppo, c'è il cinema: Mickey va a vedere *Duck Soup*, ovvero l'anarchica *Freedonia* della *Guerra lampo dei fratelli Marx*



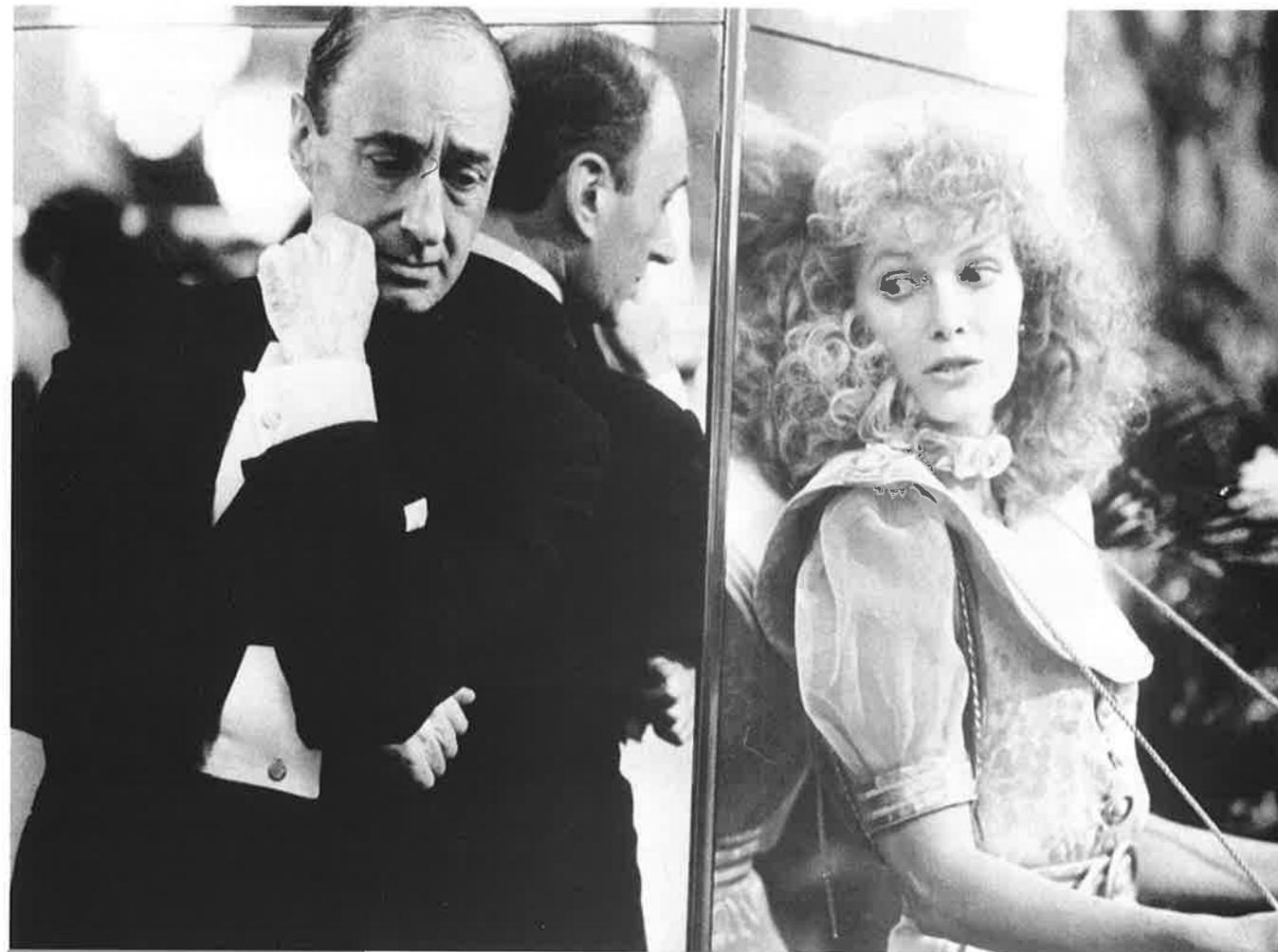
(o *Zuppa d'anitra*, 1933), una nazione immaginaria, libera e felice perché, non c'è che dire, per Mickey «il cuore è davvero un muscoletto molto elastico». Concludendo una nota su *Hannah e le sue sorelle*, Marco Giusti osserva come si possa amare il cinema di Allen senza necessariamente amare tutti i suoi film. Forse è vero, anzi lo è senz'altro, innanzitutto perché non è affatto corretto identificare il cinema di un regista con tutte le sue pellicole come è altrettanto ingiusto un incondizionato assenso a fronte di prevedibili soluzioni diseguali. Va bene che il comico è un "alieno", ma sarebbe veramente aberrante se anche al più ridimensionato e "distratto" Woody Allen non si potesse riconoscere la facoltà di rimanere sottotono tra l'idea e la realizzazione, tra la voglia di raccontare e gli esiti della scrittura comica. Insomma, sarebbe bizzarro se anche Allen, fatte le debite proporzioni, non potesse far pensare a "Omero- che-si-addormenta". E semmai qualche "appisolamento" è rintracciabile qua e là - con certezza in *Una commedia sexy*, *Ombre e nebbia* (*Shadows and Fog*, 1991), parzialmente per *Mariti e mogli*, *Settembre* e forse per *Pallottole su Broadway* - la cosa non vale per *Hannah* in cui, come in *Radio Days*, mette alla prova il "distacco" creativo. Le commedie di costume-consentimento, tanto per fare un esempio, sono lunghi e ininterrotti flashback delle sue "immagini allo specchio" che, al pari di quelle bergmaniane, travalicando il giudizio della contaminazione contingente,



non avrebbero bisogno della svalutazione (sempre in agguato) del comico nei confronti dei generi "alti", bensì di un'affezione cinefila e non soltanto critica.

In questa prospettiva, la dolce nostalgia per gli anni della radio, con interi periodi dimenticati senza rimpianto, dà vita all'ennesima tessera del romantico mosaico alleniano: «Quattro mesi di riprese, una pausa per il premontaggio e

ancora due settimane di lavorazione, novantasette personaggi e quarantatré motivi musicali: con la nuova saga familiare di *Radio Days* (1987) Allen porta a livello di gigantismo il suo metodo. Nonostante le dimensioni colossali dell'operazione, non rinuncia alla consueta atmosfera familiare (una piccola troupe, sempre la stessa, immortalata sui titoli di testa). Ancora recitano amici come Tony Roberts, due figli della Farrow (tre invece



Due espressioni di Mia Farrow, la svampita Sally White di *Radio Days*. In alto: con David Warrilow (Roger) disposta a concedersi pur di elevarsi da sigaraia di night-club a cantante confidenziale. Malgrado la voce stonatissima e insopportabilmente stridula, ha successo e, nella pagina a fianco, si trasforma in un'elegante rappresentante del bel mondo.

sono con i tecnici) e ritornano vere celebrità della radio e talenti già sperimentati come Jeff Daniels, Danny Aiello e Dianne Wiest. Mia Farrow e Diane Keaton, in una fugace apparizione, cantano entrambe dal vivo».⁵ La vita di una numerosa e simpatica famiglia ebrea è ritmata dalle canzoni e dai programmi radiofonici del cuore. Zia Bea ama le musiche languide, sottofondo di innumerevoli fidanzamenti

andati a monte; la cugina Ruth ammira ed imita la sensuale Carmen Miranda; zio Abe, grosso e vorace come sua moglie (alla quale ripete: «Se non ti va attaccati al tubo del gas»), predilige le cronache sportive, mentre la madre di Joe (Allen bambino) non perde mai le cronache mondane di "Colazione con Irene e Roger", l'ingresso fantastico in un mondo proibito a chi, come lei, ha sposato un taxista che oltretutto si vergogna del proprio mestiere. Il film rappresenta quindi un omaggio, personale e collettivo, dove per una volta non è la sola New York, ma l'America intera a fare

⁵ Elio Girlanda, Annamaria Tella, *Woody Allen*, Firenze, La Nuova Italia 1990, p. 109.

da sfondo, metaforicamente riunita dalle vecchie storie sulla radio e dalla ricostruzione di un amaro ed affettuoso tuffo all'indietro. Un *looking back* per interrogarsi sull'intimo senso dell'inarrestabile perdita delle atmosfere di un'epoca, memore del clima di *Hannah*, dei valori, degli amori e della vita quotidiana, a Rockaway, Brooklyn, dalla fine degli anni Trenta al Capodanno del 1944. A coronamento, per il giovane protagonista, la voce narrante dello stesso regista e per gli spettatori il racconto di momenti particolarmente intensi, con cui poter ricreare le sensazioni del "c'era una volta": il programma del "Vendicatore mascherato" con il suo mitico anello; la beffa radiofonica dello sbarco dei marziani di Orson Welles con la

Guerra dei mondi (1939), le grandi orchestre sudamericane, la prima volta al Radio City Music Hall – «fu come entrare in Paradiso» – a vedere Katharine Hepburn e James Stewart in *Scandalo a Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940) di George Cukor. In questa *formless comedy*, il racconto procede per aneddoti biografici sparsi, con l'inserimento naturale dei fatti veri. L'annuncio del bombardamento giapponese di Pearl Harbour e l'entrata in guerra degli americani coprono il debutto radiofonico della stridula voce di Sally White, protagonista della storia parallela che lega le atmosfere radiofoniche al pubblico; le prove d'incursione aerea, le notizie dal fronte si mescolano

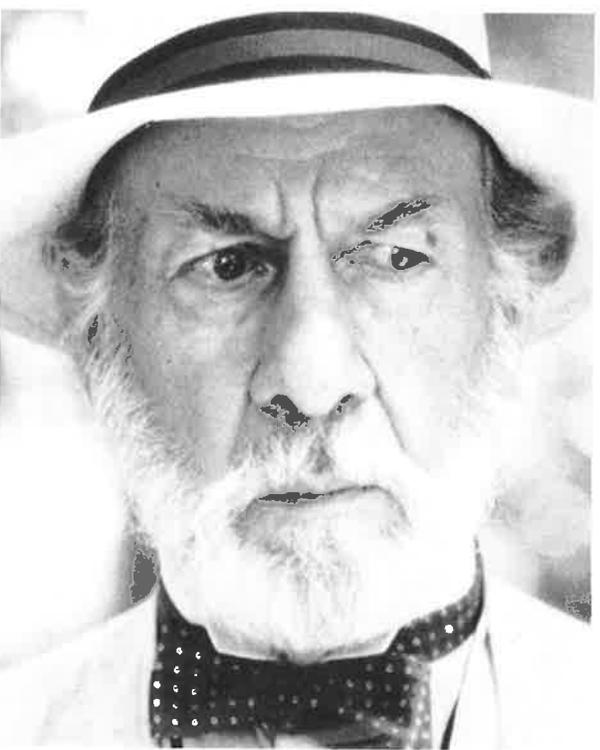
alla radiocronaca del mancato salvataggio di una bimba incastrata nel pozzo. Il Capodanno si festeggia in montaggio alternato tra le coppe di champagne dell'esclusiva King Cole Room e la sala da pranzo dei nostri simpaticissimi personaggi con la differenza che, alle sofisticate danze dei ricchi, corrisponde la tremenda battuta di zio Abe che rifiuta di bere nella "scarpetta" della procace consorte perché non può «prendere tanto liquido». Come al solito, e più di prima, Allen frappono l'ironia fra sé e il mondo già nell'episodio d'apertura con i due topi d'appartamento che, indovinando i motivi musicali fanno vincere il premio ai derubati, e poi ci sono la parodia



Sopra: il giovane Seth Green di *Radio Days* (Joe-W.A.) sta tra Julie Kavner (Tess, sua madre) e Michael Turner (Martin, il padre taxista). È il tempo dei programmi radiofonici avventurosi, delle canzoni immortali e delle voci di un'epoca lontana. Nella pagina a fianco: un bel primo piano di zia Bea (Dianne Wiest), alter ego casalingo di Sally alla costante ricerca del marito perfetto.

"politica" del riposo ebraico o l'avventura della svampita sigaraia Sally, testimone oculare del delitto del mafioso Rocco e allo stesso tempo vittima partecipe dei progetti omicidi dell'anziana e pratica madre dell'assassino (prima le offre gentile "e pupparuole", poi con spietata naturalezza cerca di far ragionare il figlio: «E a' e quattro d'o morning tu vuo' annà a jettà stuccadavere a Jersey? Ma buttalo a Red Hook, noo?»). Senza dimenticare i quadretti di vita spicciola nel vecchio quartiere, la difficile scalata al successo di Sally, il quiz sui pesci, l'emergente e pacifica invasione della pubblicità con il lassativo Relax, ed i segnali "scenografici" affidati a marchi di fabbrica, manifesti o cartelloni stradali per i più diversi

programmi d'intrattenimento popolare. Un mondo di "tipi", di nomi famosi del microfono, di canzoni della radio che Allen, per paura dell'oblio, vuole salvare e reinventare visivamente, un po' come aveva fatto per Broadway e per la stessa settima arte nella *Rosa purpurea del Cairo*. Un mondo provvisorio, minacciato nella sua popolarità dall'incombente televisione, chiuso in una terrazza e destinato a svanire con l'eleganza e lo stile malinconico di un luccicante cappello a cilindro: «Non dimenticherò mai nessuna di quelle persone o nessuna di quelle voci che sentivamo alla radio. Benché la verità è che col passare di ogni fine d'anno, quelle voci sembrano affievolirsi sempre di più, sempre di più...».



Alcuni protagonisti di *Una commedia sexy in una notte di mezza estate*. Da sinistra in alto: Mary Steenburgen (Adrian Hobbs), Mia Farrow, (Ariel Weymouth), Julie Hagerty (Dulcy Ford), José Ferrer (Leopold Sturgis) e Tony Roberts (Maxwell Jordan). Nella pagina a fianco: con la Steenburgen, Woody Allen (Andrew Hobbs) si prepara a sperimentare l'ebrezza del volo con la sua nuova macchina leonardesca.

Universi sconosciuti: i film delle donne

La sinfonia radiofonica completa al meglio la "trilogia dei mass media" e dimostra come la vena corrosiva del primo Allen contro i mezzi di comunicazione si sia stemperata a favore di una più quieta maturità espressiva, prossima alle seduzioni teatrali di *Settembre* e alle angosce di *Un'altra donna*.

«La scena della commedia è scivolata dall'esterno all'interno. Oggi non è più divertente vedere una ruota che

sfugge all'automobilista che la sta cambiando. Oggi, a mio giudizio, è divertente vedere come soffre un individuo, magari perché si è innamorato della cognata». La precisazione, riferita a Elliot di *Hannah e le sue sorelle*, riporta al suo grande interesse per il luogo chiuso e alla consueta tematica del sentimento non corrisposto, oltre qualsiasi modificazione strutturale. La casa alleniana, nel ruolo di protagonista primario,

differentemente da quella di *Interiors*, in *Settembre* è calda e accogliente, immersa nella campagna del Vermont. Questo non è unicamente dovuto al cambio di colori e di luci dei toni fotografici di Carlo Di Palma, ma al fatto che è interamente mutata l'atmosfera che la pervade, così diversa dal freddo fisico trasmesso dal marmo, dalle lastre di vetro, dagli oggetti rarefatti ed esangui del vecchio dramma "nordico": impenetrabile al



calore perduto del tempo passato, ovvero il tema centrale di *Settembre*.

Qui Allen sembra avere tutta l'intenzione di proseguire il suo discorso, prendendo a parametro architettonico-sentimentale la casa di Adrian e Andrew della *Commedia sexy* per farne una replica più intensa e struggente. Le stanze a pianterreno e la veranda sono organizzate alla stregua di un microcosmo familiare, la calamita del ricordo che attira irresistibilmente personaggi ispirati dagli amatissimi Čechov, Strindberg e Ibsen, uomini e donne che si muovono su un palcoscenico incongruo, recitando una parte, amando le persone sbagliate, rimanendo in

quella casa mentre in realtà vorrebbero essere altrove. È il caso di Lane, aspirante fotografa amata senza speranza dal maturo Howard in cerca di Peter, a sua volta preso da Stephanie, in piena crisi coniugale. Tra loro Diane, la madre di Lane, che amando soltanto se stessa e la casa, provoca l'esplosione drammatica, troppo quietamente placata dall'arrivo del mese di settembre che conclude la storia.

Le pareti, i tramezzi e le porte di comunicazione vengono creati quali elementi analogici ai nodi visivi e narrativi poiché la cinepresa gira, fruga meticolosamente all'interno, cerca, svela, nasconde, torna indietro e procede fino alla

In basso: la magia shakespeariana di *Una commedia sexy...* conquista al tradimento Andrew e Ariel. Nella pagina a fianco, un nuovo ruolo per Mia: in *Settembre* è la giovane Lane che volta le spalle all'amore del romantico e maturo Howard (Denholm Elliott) perché vanamente innamorata del suo affascinante scrittore.

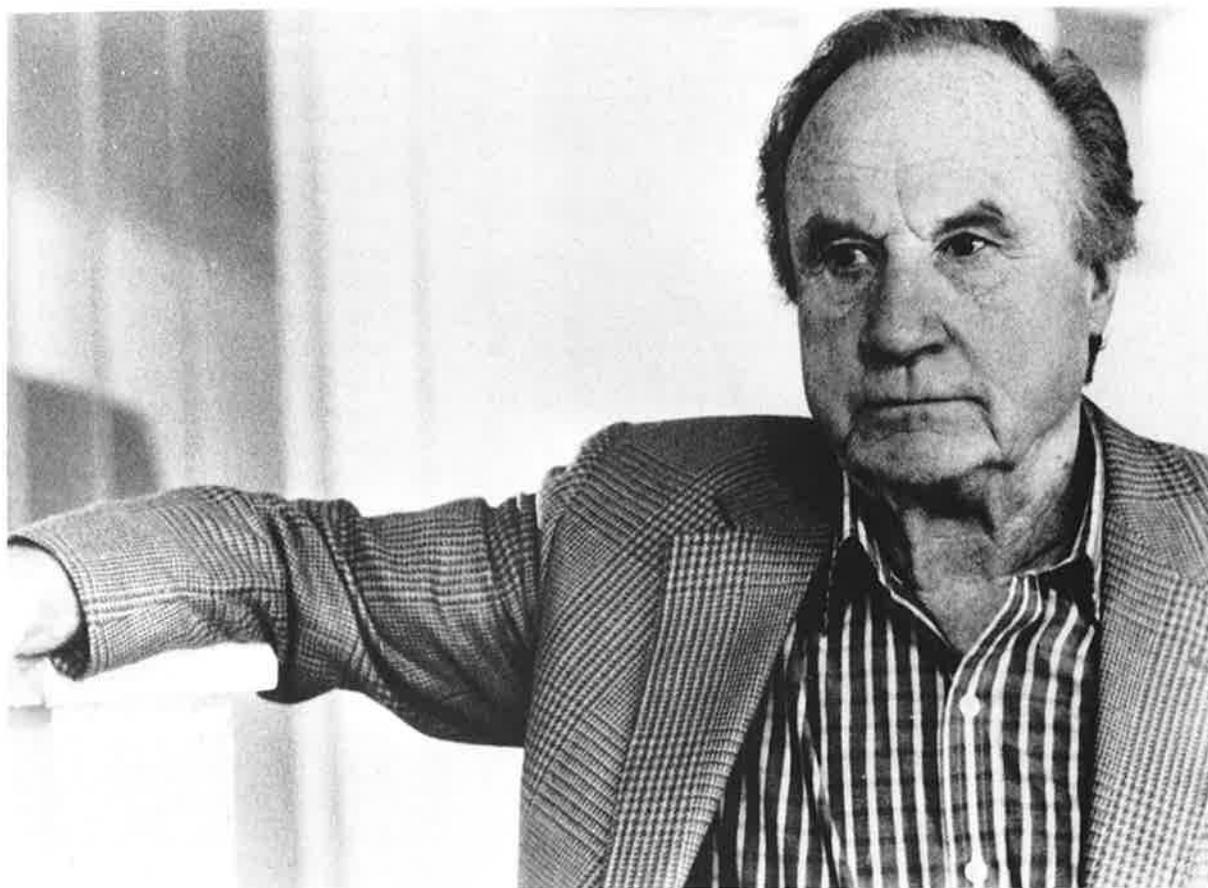


soglia senza mai uscire. In tal modo il sole si intuisce dai controtuce, il temporale elettrico, metafora di quello tumultuoso dei sentimenti, viene solo sentito, citato, descritto, in quanto ai personaggi (ed allo spettatore) non è dato di vedere alcunché della realtà esterna, di quell'«universo [che] è una casualità moralmente neutra e di inimmaginabile violenza». Un'affermazione che potrebbe essere una battuta se il contesto ed il regista lo volessero – «si può far ridere con qualsiasi soggetto» ha sempre sostenuto – ma che in questo caso particolare riconduce le psicologie individuali alla chiusura drammatica delle loro situazioni. I personaggi, come molte volte avviene nel cinema alleniano, sono pesci in un acquario tormentato. Pesci ricchi o benestanti che si agitano,

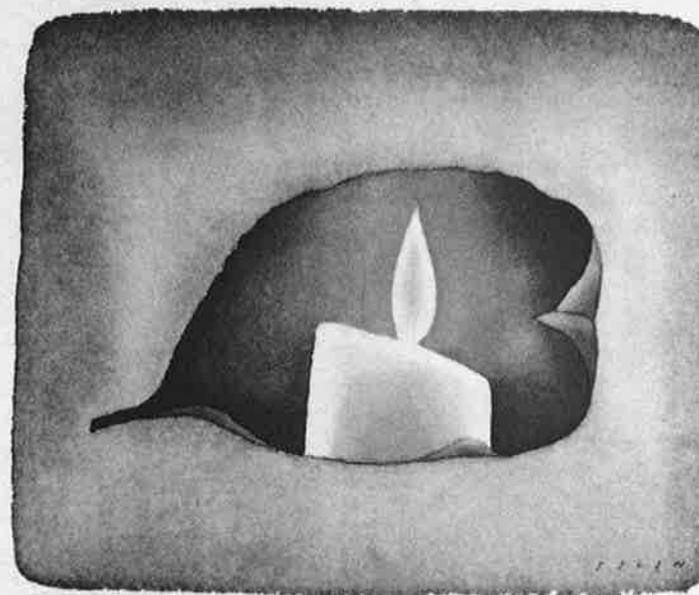
amano, litigano, sognano e vivono sperando che qualcuno li aiuti indicando la via d'uscita per le acque più calme e naturali dell'equilibrio interiore. Difatti Lane, per scrollarsi il peso dell'esperienza traumatica infantile quando, non punibile per legge, le fu addossata la responsabilità materna per la morte del patrigno, si aggrappa alla casa ma desidererebbe essere a New York possibilmente con Peter, in un nuovo studio fotografico. Peter stesso tenta di scrivere un romanzo serio sulla sopravvivenza, vorrebbe in realtà essere come suo padre, un insegnante perseguitato dal maccartismo, ma scrive poco e vive con la pubblicità. Non abita la casa e, con Howard, lascia volentieri la foresteria per corteggiare Stephanie sognando di condurla a Parigi, città in cui la giovane donna

aveva conosciuto un indimenticato amore, molto somigliante a Peter. L'ex attrice Diane, per molti aspetti simile alla pianista Charlotte (Ingrid Bergman) di *Sinfonia d'autunno* (*Höstsonaten*, 1978) avrebbe forse potuto brillare per una stagione nel mondo di *Broadway Danny Rose* – «la vita è troppo breve per sedersi sulle tragedie», dice all'addio – è in continuo movimento: vorrebbe restare nella casa, si arrabbia perché la figlia vuole venderla ma poi, egocentrica e superficiale, parte per la Florida con il nuovo marito al quale, peraltro, non sono affatto sufficienti le affascinanti teorie del suo lavoro di fisico, perché come gli altri, ha soprattutto bisogno di appoggiarsi all'energia altrui per essere felice.

Insomma, in questo *kammerspielfilm*, un film da camera, i sogni irrealizzati e la sincerità di un gruppo di "pesci" di mezz'età sono provocati da un black out sul presente per rimpiangere le passioni non consumate ed intravedere «il solito futuro». La casa da vendere, al pari della pioggia che isola la zona, si fa elemento spiccatamente cinematografico, di intimità, di memoria e, al pari della sfera magica di *Una commedia sexy*, di immaginazione irreali cui abbandonarsi quando le difese culturali e le convenienze stanno per cadere. Però, ad un passo dall'irreparabile, dal superamento del limite estremo al quale Allen non pensa si debba concedere più importanza del caos della vita stessa, qui come altrove, tutto si



Settembre



**Denholm Elliott Mia Farrow Elaine Stritch
Jack Warden Sam Waterston Dianne Wiest**

Una Produzione Jack Rollins e Charles H. Joffe "Settembre" (September)
Costumi di Jeffrey Kurland Montaggio di Susan E. Morse A.C.E. Scenografia di Santo Loquasto
Direttore della Fotografia Carlo Di Palma A.S.C. Produttori Esecutivi Jack Rollins e Charles H. Joffe
Prodotto da Robert Greenhut Scritto e Diretto da Woody Allen

ORION

CDI

Nella pagina a fianco: lo scienziato Lloyd (Jack Warden) e Howard (Denholm Elliott), due personaggi indispensabili nell'acquario malinconico del film d'autunno. Sopra: l'immagine di Folon illustra l'edizione italiana di *Settembre*.

ricompono nella conformistica misura del buonsenso borghese. Sì, perché Allen non è né Buñuel né Cassavetes e allora, se la vita continua la casa sarà venduta, la vacanza (della giovinezza) è terminata, tutti devono tornare fuori, alle loro apparentemente gratificanti occupazioni adulte. Howard insegnerà francese, Stephanie andrà a Filadelfia per occuparsi del marito e dei figli, Peter

scriverà, Lane si abbandonerà alle infinite occasioni newyorkesi dove, in uno dei tanti party intellettuali, potrebbe benissimo incontrarlo. Il regista "esistenzialista" démodé, nella sua idea del mondo inteso quale imprevedibile assurdità, racconta la fragilità, l'insoddisfazione, i ricordi di questi personaggi, sommati al caso, ai rimpianti resi dai piani-sequenza e filtrati dal teatro russo, ovvero dalla cultura francese: una terapia cinematografica personale tesa a "bypassare" nel dramma borghese la sua America di oggi. Una cura che comunque deve aver significato molto in termini di perfezionismo: il cambiamento dell'interprete di Diane (Maureen O'Sullivan, madre della Farrow, cede il passo a Elaine Stritch) e soprattutto il film rifatto quasi integralmente – una clausola che Allen inserisce sempre nei suoi contratti consiste nella possibilità di girare *ex novo* le sequenze che non lo soddisfano, anche al termine delle riprese – hanno determinato, come si è accennato a proposito di *Una commedia sexy*, uno scarso successo di pubblico e di critica.

Dopo la breve vacanza nel piccolo ruolo di Alien, il montatore cinematografico nell'eccentrico *Re Lear* (*King Lear*, 1987) di Jean-Luc Godard, reinterpretazione radicale di Shakespeare e della creazione dell'Immagine, nonostante l'inefficace risposta alle meditazioni di *Settembre*, Allen si reimmerge nella sfera

privatissima del film intimista per consegnare nelle mani di Marion Post, in *Un'altra donna*, l'ansia del male di vivere e di arrivare... senza eccessivi traumi al traguardo del mezzo secolo («la sola cosa bella nel fare i cinquant'anni è che non li rifai»).

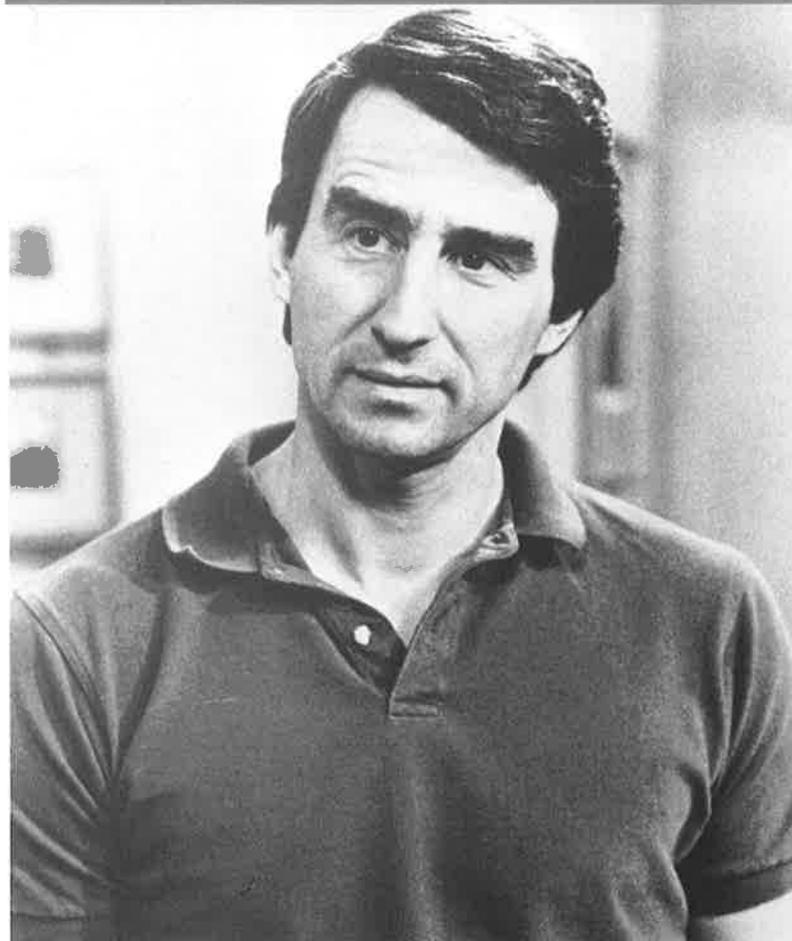
Quindi l'età di mezzo è il nuovo pretesto per la riflessione sul tempo trascorso. Se non fosse retorico, si potrebbe parlare di una *recherche* (del "tempo perduto") *in progress*, per questa storia di una «donna forte dal punto di vista intellettuale ma bloccata nei sentimenti», un personaggio portatore di passioni filosofiche e di tutte le ragioni dei molti personaggi maturi presenti nel cinema alleniano, l'inevitabile bilancio esistenziale.

Il caso – l'involontario ascolto di alcune sedute psicanalitiche – con l'onda di quella voce sconosciuta, immette Marion lungo il fluire ininterrotto della coscienza, aprendo ad un vagabondaggio tra le scelte di un passato deludente, i roveli presenti e le ansiose speranze per il futuro. Un viaggio interiore lacerante a cui abbandonarsi per riaffiorare, al pari di Lane o delle sorelle di *Interiors*, se non riconciliata con la vita, per lo meno placata nelle sue esterne contraddizioni.

D'altra parte, già in *Io e Annie* l'istanza filosofica d'apertura rammentava la consapevolezza che, pur essendo la vita piena di miseria, malattie, crisi e incomprensioni, sfortunatamente era troppo breve, e allo stesso modo agiva Danny Rose sostenendo, con la sua morale spicciola, che la



Sotto: Sam Waterston (Peter) vorrebbe scrivere opere impegnate, ma rimane incerto tra la letteratura leggera e l'attrazione per Dianne Wiest (Stephanie), sopra. Nella pagina a fianco: una scena della memoria in *Un'altra donna*.



gioia vera si ottiene passando attraverso la sofferenza. Nel "nipotino di Bergman" gli elementi classici presentano una forma ispirativa di superficie e fintamente "ingenua", fatta di coppie, di memoria, di sogni e angosce, di psicanalisi e paura del tempo, ovvero degli elementi consueti del registro drammatico. Contemporaneamente, però, segnano un preciso e coerente itinerario artistico, esibendo con grande chiarezza il debito ideale di *Un'altra donna* verso *Persona* (id., 1966) e *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, 1957), per non dire della scelta del direttore della fotografia, Sven Nykvist, il collaboratore più fedele del regista svedese. Pur rispettando le regole dei generi, il comico di Woody Allen ha sempre avuto la sua

bella parte di malinconia, depressione e senso della morte puntualmente riversati nella formulazione di infinite domande intorno alle questioni centrali della vita. Temi significativi ai quali, il più delle volte, il regista non è in grado di fornire risposte umoristiche nemmeno nei film-commedia, specialmente da quando ha ridimensionato l'autoesibizione. Come per i vasi comunicanti, l'eccesso di comicità inespressa sente periodicamente la necessità di trasferirsi in forma di rappresentazione diversa e trova una compensazione narrativa nello "scaricamento" creativo del profondo – quello specifico dei film drammatici o seri – grazie ai quali, come la protagonista di questo film, si ristabilisce un circuito virtuoso

accettabile, segno della persistenza tenace di una vaga speranza.

Per questa ragione, *Un'altra donna* fotografa con grande intensità la catarsi di un modello al quale, per avere spessore e forza espressiva servono molti, forse troppi elementi di scrittura. La sua acuta densità drammatica dipende da un testo eccessivamente spiegato a parole, nel quale giocano ruoli indeterminati la filosofia, la poesia di Rilke, la pittura di Gustav Klimt e, appunto, *Hope*, il fecondo personaggio in analisi, inequivocabile personificazione – a partire proprio dal dipinto malinconico – delle speranze future. Nel percorso si affiancano altri segnali immaginifico-visivi: la sfera psicanalitica (le





Tre momenti di *Un'altra donna*. A sinistra: la serena immagine di una coppia nei volti di Ian Holm (Ken) e Gena Rowlands (Marion Post) si trasforma in angoscianti simbolismi psicanalitico-teatrali. Sopra e nella pagina a fianco: Sandy Dennis (Claire, l'amica di Marion) con Holm e ancora la Rowlands con Mia Farrow (Hope).



sconvolgenti sedute attraverso la grata nell'appartamento, il ricordo-immaginazione, la compassione); il teatro (le sequenze dell'incontro di Marion con Claire, l'attrice amica d'infanzia, il sogno-spettacolo e poi Brecht); la musica (la *Gymnopédie n. 3* di Erik Satie, Bach, Oscar Hammerstein II, Cole Porter); la Storia (la figura del padre dall'adolescenza a oggi); i doveri (Marion è preside della facoltà, deve scrivere un nuovo libro, i rapporti con il fratello e con il marito che la tradisce). E poi ci sono l'amicizia (sincera e struggente con Hope, risentita con Claire, serena con la figliastra) e i sentimenti (i matrimoni in crisi,

l'anniversario di routine, il sesso negato, la relazione con il suo professore, l'amore per lo scrittore ed il suo romanzo). Indubbiamente Allen, come per *Interiors*, ha prescelto un intreccio narrativo complesso per la rappresentazione sovraesposta di un viaggio nella mente dove i confini, se pure ci sono, stanno nel rapporto tra l'introspezione psicologica e lo stile. Proprio lo stile, mentre connota l'attenzione ampliata per le peculiarità dell'immagine, fornisce una soluzione complessivamente più che accettabile anche nella voce fuori campo e nei primi piani: «In un film drammatico» – ricorda nel libro-intervista del '94 – «posso usarne di più. Nei

film più comici, mi piace usarli con molta parsimonia, perché non penso che siano molto divertenti. Nei film drammatici è diverso, perché creano una certa imponenza. [...] Hanno quasi qualcosa di artificiale». Tra la solennità dei temi e la costruzione della sofferenza in piani ravvicinati, la sensazione insinuata dalle pellicole a dominante drammatica, così come in alcune parti di qualche commedia amarognola, è quella dell'insofferenza per deprivazione, per mancanza d'aria, insomma, per soffocamento. Preparata con cura in *Un'altra donna*, l'impressione di asfissia costituirà una delle chiavi di interpretazione dei

comportamenti dei personaggi di *Crimini e misfatti*, ma sarà in parte rintracciabile anche nella surreale esperienza di *Edipo RELitto* (*Oedipus Wrecks*, 1988), improvviso ritorno di fiamma, con adeguata apnea comica stile anni Sessanta, nell'umorismo puro.

Edipo RELitto, terza parte del film a episodi *Storie di New York* (*New York Stories*, 1988) – gli altri due sono diretti da Martin Scorsese (*Lezioni di vero/Life Lessons*) e Francis Ford Coppola (*La vita senza Zoe/Life Without Zoe*) – è una riuscita favola psicanalitica. Un *entr'acte* d'autore sistemato tra due pellicole austere, omaggio indiretto alla Grande Mela e riproposta della "immortale" figura della Grande Madre ebrea. Possessiva, autoritaria e castratrice, ma ben provvista di senso pratico in quanto simbolo della stabilità familiare, la *jewish mama* rappresenta un *topos* centrale nella narrativa e nel cinema di tradizione. Basti pensare a *Portnoy's Complaint* dal romanzo di Roth, in italiano *Se non faccio quello non mi diverto* (1972, di Ernest Lehman) o a *Stop a Greenwich Village* (*Next Stop: Greenwich Village*, 1976 diretto da Paul Mazursky).

Qui la sua presenza ingombrante condiziona l'esistenza del maturo avvocato Sheldon Mills (W.A.): non riesce a liberarsi dal suo affetto e lei ne approfitta per trattarlo come un bambino, umiliandolo davanti alla futura moglie, una *shiksa* wasp con tre figli che non le piace per niente. Per cercare di guarire il suo complesso, Sheldon, che pure



le vuole molto bene, va dallo psichiatra, la sogna morta, tenta tutte le strade razionali, ma solo un'imponderabile magia nel corso di un gioco illusionistico risolverà il problema. Come già era capitato all'anziana spettatrice ipnotizzata di *Broadway Danny Rose*, Sadie Millstein svanisce misteriosamente dall'interno di una scatola a doppio fondo, per riapparire, di lì a poco, nel cielo di New York. Il prodigio fa ripiombare il figlio, incredibilmente rinato alla felicità professionale e sessuale, nella frustrazione e nello sconforto perché la mamma,

dall'alto della sua "posizione", racconta all'intera città i fatti di famiglia. Abbandonato dalla fidanzata, Sheldon si affida scetticamente agli improbabili rituali di una veggente tanto improvvisata quanto simpatica e, innamorandosene, accelera una imprevista soluzione: la madre gradisce la nuova compagna (ebrea) del figlio, scende dalle nuvole atterrando tranquillamente in salotto, per condividere con la coppia una nuova felicità.

I giochi di prestigio cinesi, come le prossime polverine di *Alice*, compiono il portento, portando anche in luce un



New York è ancora una volta sfondo scenografico privilegiato. Nella pagina a fianco: il viale deserto raccoglie le confidenze di Martha Plimton (Laura) e Gena Rowlands.

Sopra: sagome di grattacieli per una rara foto di gruppo. Francis Ford Coppola, Woody Allen e Martin Scorsese, registi di New York Stories (La vita senza Zoe, Edipo RELitto, Lezioni di vero).

simpatico riferimento autobiografico a certi esperimenti di prestidigitazione cui il giovanissimo Woody si dedicava con assiduità, forse intuendone per istinto le forti affinità con il magico mestiere del cinema.

Il successo critico di questo film, per la prima volta non più prodotto dalla Orion ma dalla Touchstone (Walt Disney), va equamente ripartito tra Allen, abile narratore e sornione dispensatore di battute e situazioni divertenti, il direttore della fotografia e i tecnici degli effetti speciali (per l'immagine della madre in cielo dentro le

inquadrature) e la simpatica Mae Questel, perfetta nel ruolo dell'incontentabile brontolona donna ebrea.

Non tutti gli illusionismi hanno però quella vena fatata che permette a *Edipo RELitto* di essere sì qualcosa di *dejà vu*, ma in quanto variante nella rappresentazione delle fissazioni nevrotiche dell'antieroe genuino. L'occhialuto intellettuale newyorkese, dopo aver risolto il complesso edipico deve forzatamente tornare ad esplorare i profondi roveli dell'insoluto senso di colpa.



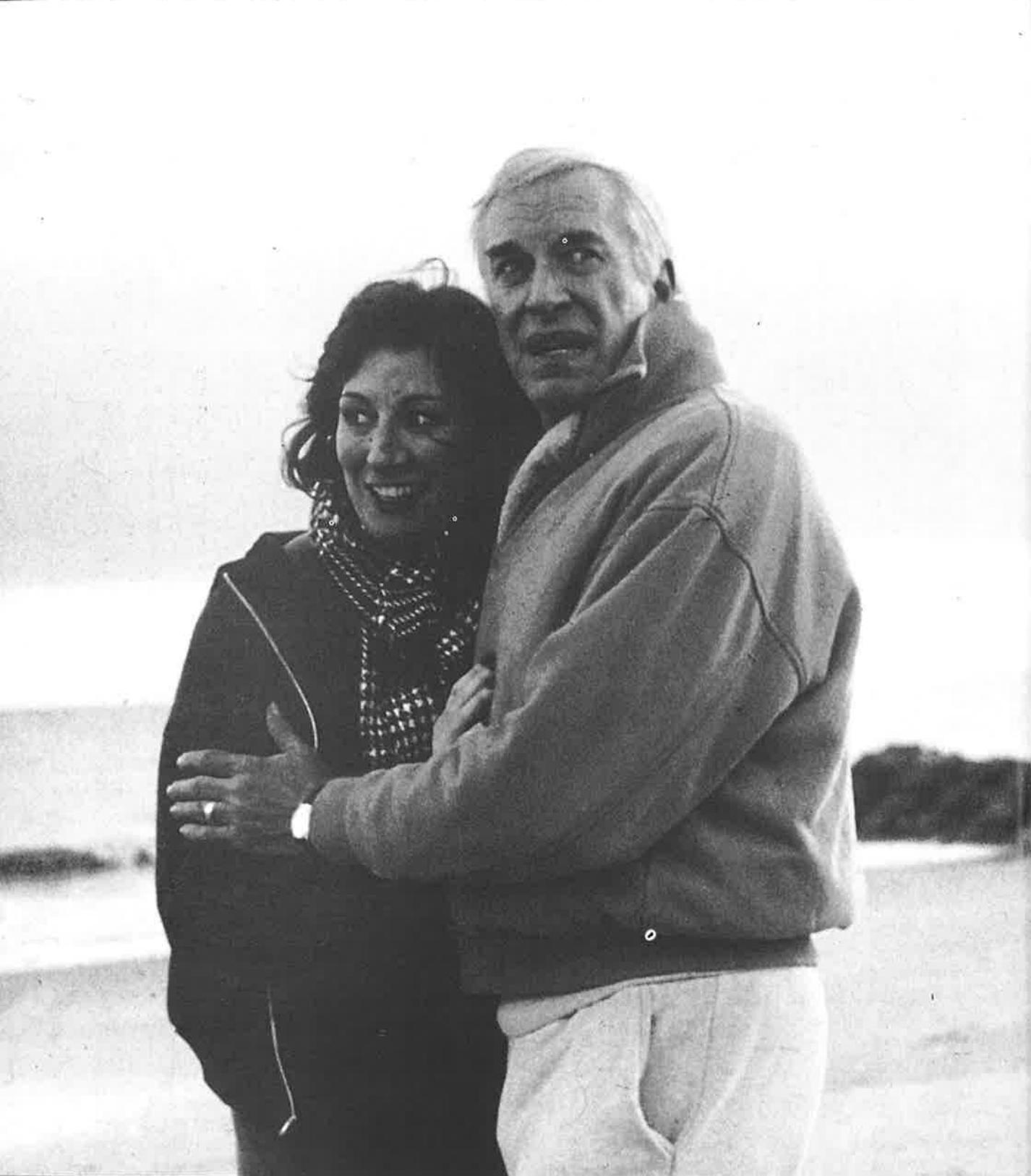
A sinistra: sotto l'occhio più stupito che professionale della veggente Treva (Julie Kavner) in *Edipo RElito*, Sheldon Mills[tein] sembra chiedere a noi dove può essere finita la sua brontolona jewish mama (Mae Questel, sotto). Per superare il complesso d'Edipo bisognerà farla sparire per un po'. Nella pagina a fianco: Martin Landau e Anjelica Huston in *Crimini e misfatti*.



Il complesso di colpevolezza, incuneato nel motivo della violenza spirituale, è infatti il leit-motif di *Crimini e misfatti*, cineromanzo dostoevskiano che narra in parallelo di delitti, investigazioni e altre microstorie di contorno. Autore dei "crimini" è Judah, un ricco oculista ebreo che, per paura della moglie, fa uccidere l'amante psicopatica e troppo esigente; tormentato dal rimorso, soffocherà poi la morale per continuare una confortevole vita di privilegiato. I "misfatti" sono invece tutti attribuibili al fatuo Lester, showman di successo. Tra questi due estremi si pongono il cinema – impersonato dal regista impegnato Cliff (cognato di Lester) interpretato da Woody Allen – e la morale,

esemplificata dal rabbino Ben (cognato di Cliff). E quando si dice cinema, oltre ai riferimenti diretti, si intendono alcune metafore della visione: gli occhi come finestra spirituale, la progressiva perdita della vista di Ben, i seri documentari di Cliff, la realizzazione del profilo di Lester per la serie "Grandi menti creative" («il comico se piega fa ridere, se spezza non fa ridere»), i film passati alla moviola (*Il signore e la signora Smith/Mr. and Mrs. Smith*, 1941 di Alfred Hitchcock e *Cantando sotto la pioggia/Singin' in the Rain*, 1952 di Gene Kelly e Stanley Donen), il materiale girato sul filosofo Levy, il Bleeker Street Cinema, il dialogo finale tra Judah e Cliff sulla *fiction* e sulla realtà.

La morale, invece, prende soprattutto in considerazione la religione ebraica, la colpa e la morte (la sinagoga, la cena della memoria alla vecchia casa dell'oculista, i precetti etici soffocati come i rimorsi, l'assassinio di Dolores, inutilmente convinta «che gli occhi sono lo specchio dell'anima», l'inaspettato suicidio di Louis Levy). Posto che *Hannah e le sue sorelle* sia l'immagine corale di caos ed eros e *Un'altra donna* il film in cui una sola persona vede con gli occhi della mente, in *Crimini e misfatti* i personaggi sembrano incapaci di vedere l'evidenza, non sanno riconoscere il rapporto tra sentimento e ragione, e tantomeno discernere il bene ed il male delle loro situazioni personali. Così Judah cura la



Un raro momento di dolce intimità tra Dolores (Anjelica Huston) e Judah (Martin Landau) prima che, *nella pagina a fianco*, i misfatti ed i crimini di una società che soffoca il senso di colpa, l'amore e la cultura, costringano il regista ad indicare la via per liberarsi dal rimorso.

vista altrui ma, scrutando in se stesso, si autoassolve del delitto commissionato al fratello comportandosi secondo le proprie convenienze borghesi, soffocando la sua crisi morale. Ben, più vicino al mondo dello spirito, vive la realtà (come Jack-“Caino”, il fratello malavitoso di Judah) ma vedendo sempre meno perché la sua fede, soffocata dalla cecità, non sa dirigere più lo sguardo verso il basso dove vive la gente, e questo offuscamento annulla completamente o riduce moltissimo il suo modello di elevato potere etico e di punizione. L'intellettuale Cliff osserva ingenuamente le cose terrene e dello spirito attraverso l'obiettivo con la pretesa di afferrare l'impossibile immagine di un mondo passato, onesto, coerente, bello ed armonioso dove amore e cultura trovino valorizzazione e

giustizia. Anch'egli deve, se non rinunciare ai propri ideali – il vero cinema-documento, il modello del filosofo suicida, l'amore della bella Halley che, manco a dirlo, preferisce il brillante Lester alla sua etica austera – almeno soffocare le aspettative, in attesa di un futuro migliore, forse quello del figlio del rabbino il cui matrimonio conclude il film. Tra i personaggi minori infine, la sorella vedova di Cliff soffoca per la mancanza di un compagno, sottoponendosi ad avventure grottesche, mentre la moglie soffoca la sua relazione extraconiugale e a stento riesce a trattenere una sconfinata ammirazione per gli arrivisti intelligenti simili a suo fratello Lester. Uno di quelli che, lo dice Allen, «hanno valori superficiali, si prendono molto sul serio e le altre persone li prendono molto sul serio». È vero, il comico è tragedia più

tempo perché, come si è anticipato, senza il movimento della dimensione tragica, il cinema (comico) di Woody Allen semplicemente sarebbe privo di senso. Il pessimismo della sua memoria appare dunque sempre instabile, disposto alla fiducia e all'innamoramento; tale è la maschera malinconica del personaggio morale del film, il professor Levy (molto vicino alla figura di Primo Levi), al quale sono affidate la sintesi di *Crimini e misfatti* e la premessa dell'avventura di Alice nel paese delle meraviglie americane. «Quando ci innamoriamo, si verifica uno strano paradosso: da una parte cerchiamo di ritrovare tutte o alcune delle persone a cui eravamo attaccati da bambini, e dall'altra chiediamo alla persona amata di correggere tutti i torti che quegli originari genitori o fratelli ci hanno inflitto nella verde età. Cosicché l'amore contiene in sé la contraddizione tra il tentativo



di ritornare al passato e il tentativo di annullare il passato». Per Allen, alla fine degli edonistici anni Ottanta, l'Ingenuità e l'Amore sono davvero l'immagine di un cinema che sottrae al soffocamento culturale la maschera sempre più leggera dello *schlemiel*.

Nel giochino cinefilo delle fragili riconoscibilità che puntualmente accompagna ogni nuova regia, *Alice* denota una certa analogia, in chiave comica, con *Un'altra donna*, a conferma, se ve ne fosse ancora bisogno, della continuità alternata tra humour, dramma e commedia di costume, ormai un "classico" del nostro regista. Senza peraltro dimenticare gli



Sopra in *Crimini e misfatti* il fatuo Lester (Alan Alda) ha conquistato Halley Reed (Mia Farrow) malgrado le timide carezze dell'impegnato Cliff Stern (Woody Allen, sotto). Nella pagina a fianco: Joe Mantegna (Joe Ruffalo) e Mia Farrow in *Alice*.



influssi ed i riferimenti a *Giulietta degli spiriti* (1965) di Fellini, a *Mary Poppins* (*id.*, 1964) di Robert Stevenson, alle *Avventure di Peter Pan* (*Peter Pan*, 1953) o all'*Uomo invisibile* (*The Invisible Man*, 1933) diretto da James Whale e, naturalmente, ad *Alice nel paese delle meraviglie* (*Alice in Wonderland*, 1951) diretto da Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson. La storia è strutturata come una fiaba contemporanea. Alice, una candida e graziosa mogliettina cattolico-borghese esponente di una vita chic e pettegola – non è forse vero che per Allen il pettegolezzo è la nuova pornografia? – fatta di eleganti strade newyorkesi, famosi parrucchieri, boutiques esclusive e feste. Uno sfondo abituale che viene a

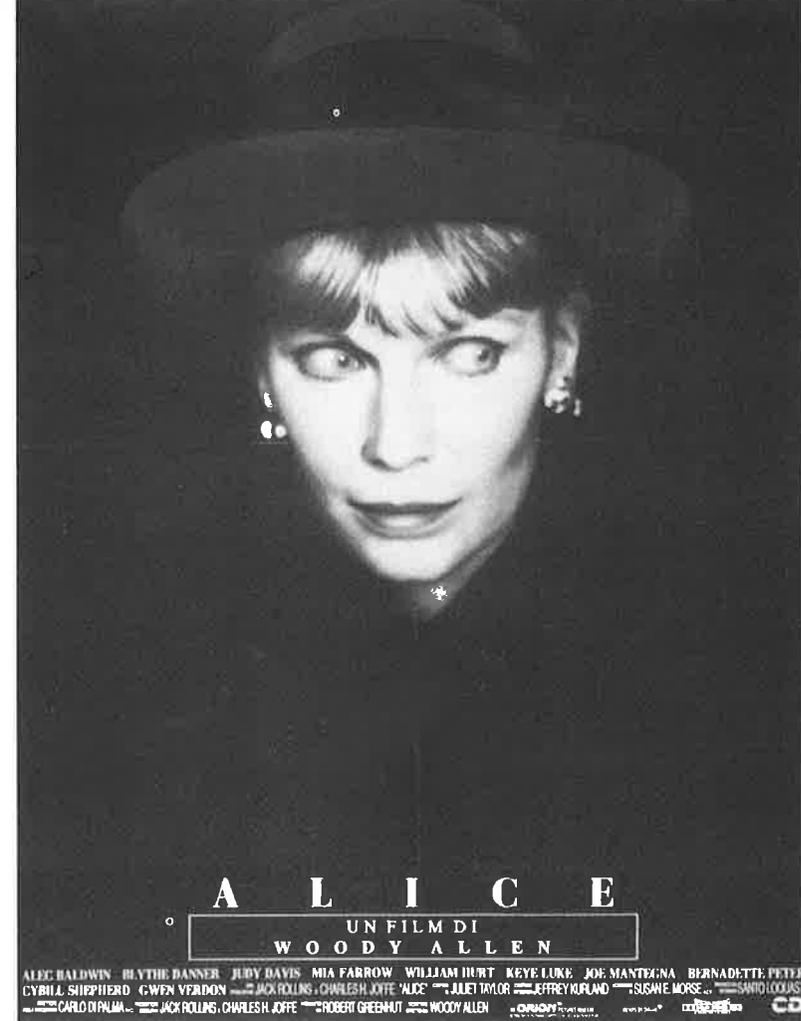
contrapporsi problematicamente alle "meraviglie" e ai prodigiosi imprevisti del suo immaginario non del tutto sopito. Superficialmente soddisfatta dal lusso della sua esistenza iperorganizzata, la donna, percependo un grande vuoto interiore si rivolge al dottor Yang ed alle sue erbe magiche per risolvere le sue dorate frustrazioni. Le pozioni cinesi la fanno ritornare agli anni dell'adolescenza e della formazione religiosa, portandola a rivivere i momenti degli affetti e delle scelte e alla breve relazione con il sassofonista Joe. Scoperta l'infedeltà del marito, Alice si risolve a lasciarlo e, aprendo finalmente gli occhi sui problemi che travagliano il mondo, va volontaria in India.

Tornata in patria, si dedicherà definitivamente ai diseredati, come madre Teresa di Calcutta. La trama di *Alice* non deve trarre in inganno. Allen non è tanto interessato al finale e al prevedibile amore tra la protagonista e il suo musicista, quanto piuttosto al sentimento del rimpianto e al timore per il declino fisico che, ad un certo momento della vita, coglie questa lussuosa variante dei suoi ben noti antieroi. La prosecuzione del suo cammino, valida anche per il futuro del linguaggio cinematografico, non può prescindere dallo sguardo critico al passato, cioè allo spazio di conservazione delle ragioni del presente e degli scopi futuri. Per rappresentare questo transfert, Woody Allen, il comico-filosofo del



Altri momenti di Alice, delicata favola contemporanea. In alto: i suggerimenti matrimoniali a William Hurt (Doug Tate) vengono vanificati, a sinistra, dalle prodigiose erbe cinesi di Keye Luke (il dottor Yang) che magicamente permettono alla raffinata Alice di conquistare il musicista Joe. Nella pagina a fianco: un bel ritratto di Mia Farrow per la locandina del film.

capovolgimento, deve ancora rivolgersi a componenti irreali, strane, bizzarre ed eccentriche rispetto alla realtà di riferimento. Una realtà aggredita, nell'arco di trent'anni, dal nonsense parodico delle origini al pastiche; dal *jewish humour* alla commedia tra eclettici "amarcord", tecniche (drammatiche) di fuga e metodici *camouflages*, per giungere oggi alla sublimazione semiseria dell'ottimismo tragico, allo sguardo ironico su un mondo del tutto imprevedibile. A dire il vero, la visione fantastica del reale non l'ha mai abbandonato, e se la regola è parlare di sé come se si trattasse di un altro, in *Alice*, uno dei film recenti più ingiustamente sottovalutati, il racconto fantastico si esprime al meglio nel realismo magico, con la metafora della piacevolissima libertà del volo, dell'invisibilità e in particolare con la serena ma decisa rivisitazione della memoria. La protagonista assapora l'inconsueto piacere della trasgressione e dell'autonomia personale, si libra sopra una fantasmagorica New York con il fantasma del suo primo romantico amore, si fa una fumatina d'oppio dal dottore cinese, seduce ed è sedotta dal sassofonista, si rende invisibile per spiare i comportamenti degli uomini della sua vita, fino a far innamorare tutti quelli presenti ad una festa. Fa insomma tutto ciò che la timidezza e la morale di buona cattolica le avrebbero impedito di pensare e intanto ricostruisce un passato di possibilità un tempo sognate (disegnare,



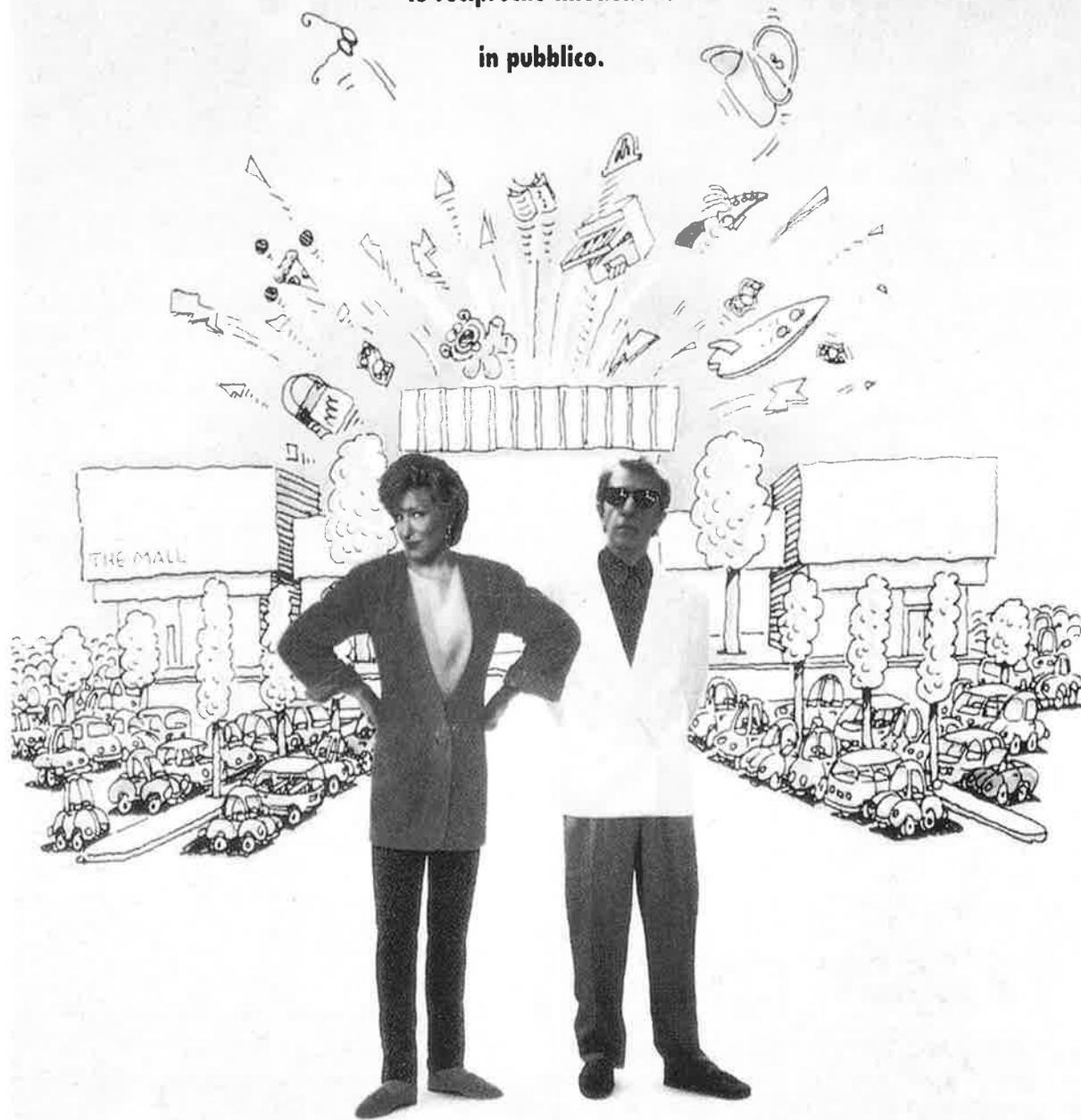
lavorare nel mondo della moda, farsi santa) ed ora finalmente esaudite nel suo mondo prodigioso (la musa smaliziata, il tentativo di scrivere, il recupero della madre e della sorella), al fine di preparare il futuro con i bambini e l'azione di volontariato missionario in periferia. Com'era già accaduto, il potere della magia sublima la dimensione comica liberando dalla lampada di Aladino-Allen un genio che, al pari di Cecilia nella *Rosa purpurea* – altra indubbia Alice nelle Meraviglie Cinematografiche – ripropone sottovoce, tra il buffo ed il sentimentale, uno dei temi principali della poetica

alieniana, il motivo della scelta. Evidentemente la catarsi borghese di *Un'altra donna*, rispetto ai *Crimini e misfatti* impuniti per l'assenza di un ordine etico, non ha avuto ancora una risposta convincente. «L'universo è un luogo assolutamente freddo», diceva il professor Levy, mentre il dottor Yang qui ricorda che «la libertà è un pensiero che spaventa» e la commistione tra vita e arte, certezze e desideri, vero e falso non potrebbe essere più stretta e offuscata. Certo, non a caso, stanno per incombere altri esempi di *soffocamento alleniano*, gli ultimi (ma solo per ora).

BETTE MIDLER WOODY ALLEN

Per il loro sedicesimo anniversario
Deborah e Nick decisero di confessarsi
le reciproche infedeltà...

in pubblico.



STORIE DI AMORI E INFEDELTA'

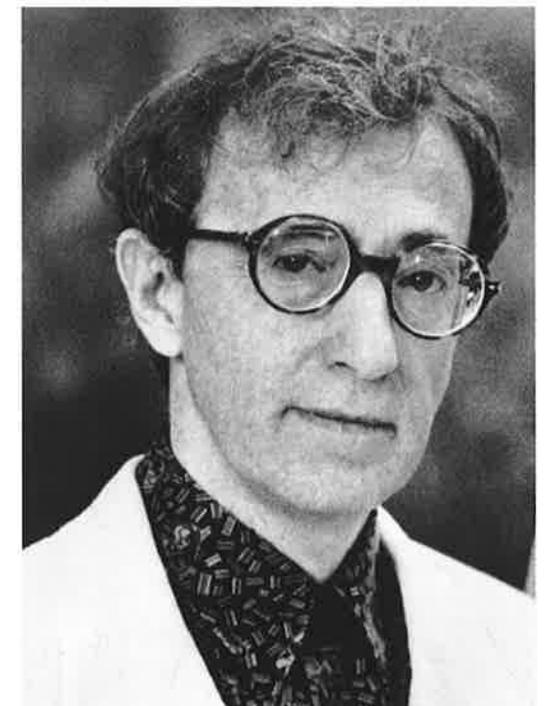
TOUCHSTONE PICTURES PRESENTA SILVER SCREEN PARTNERS UN FILM DI PAUL MAZURSKY CON BETTE MIDLER E WOODY ALLEN IN "STORIE DI AMORI E INFEDELTA'"
MUSIC BY MARC SHALMAN COSTUME DESIGNER STUART PAPPÉ EDITOR FRED MURPHY EXECUTIVE PRODUCERS BOB SUTMAN PATRICK MCCORMICK PRODUCED BY ROGER L. SIMON & PAUL MAZURSKY DIRECTED BY PAUL MAZURSKY

Tra vita e arte. La maturità di uno schlemiel

La confessione dei reciproci tradimenti di *Storie di amori e infedeltà* (*Scenes From a Mall*, 1991) interpretato da Allen e da una smagliante Bette Midler, sotto la direzione di Paul Mazursky, è un ulteriore passaggio. Raramente attore in un'opera non sua, Woody accetta il ruolo forse in virtù di un sublimato debito di riconoscenza artistica per l'autore che, nel 1970, quindi prima di *Alice*, *Stardust Memories* e *Edipo RElitto*, aveva avuto il coraggio di fare *Alex in the Wonderland* (*Il mondo di Alex*) e di affrontare la terribile madre ebrea con l'ottima Shelley Winters di *Stop a Greenwich Village*. *Storie di amori e infedeltà* condensa alcune "scene da un matrimonio" americano nella composizione di un quadretto di agiata vita solare, incastrata nello sfondo di un mastodontico centro commerciale dove le convenzioni dei comportamenti di coppia e la ritualità consumistica affiancano la sincerità dei sentimenti, l'invadenza della concitata vita professionale, il grottesco dei gusti. Tutto avrebbe molto meno spessore se non si svolgesse all'interno di una *shtetl* californiana contemporanea, un "villaggio" alienante, un *mall* appunto, in cui lo strano *schlemiel* è un Woody Allen

inedito: professionista di successo, ha il codino, gira con una tavola da surf, indossa abiti dai colori impossibili e, se è davvero nevrotico, lo è per il mimo inseguitore o per la gag ripetuta del *sushi*, il pesce crudo giapponese che scandisce gli alti e bassi dell'intreccio. Il secondo esempio, realizzato sulla falsariga di *Broadway Danny Rose*, è il ritorno alla parodia in bianco e nero delle inquietanti *Ombre e nebbie* del cinema espressionista tedesco. L'illusione delle immagini, al pari dei vecchi giochi di prestigio, potrà mai portare gli artisti del Circo Allen ad una visione chiara della vita e ad un giudizio disinteressato sulle scelte fondamentali? Forse no, anche se è ormai chiaro che i suoi personaggi fanno di tutto per riuscirci. In effetti è un problema fittizio, meglio, una falsa pista – l'hitchcockiano Mac Guffin – perché con il cinema di Allen la cosa importante non è trovare la risposta, ma cercare, continuare a porre sempre nuove domande

(comiche, tragicomiche, melodrammatiche, drammatiche ecc.), allo stesso modo in cui, invece di arrestarsi perplesso, il regista profonde le energie nel lavoro quotidiano, unica vera distrazione indispensabile ai rischi di somatizzazione (cinematografica) delle nevrosi esistenziali. Allora la questione della scelta diviene convivenza con la crisi e la permanenza



Un inedito Woody Allen nell'eccentrica versione middle class da *mall* californiano.



Nella pagina a fianco: scene da *Storie di amori e infedeltà* di Paul Mazursky. Nel ruolo dell'avvocato Nick Fifer, Allen si esibisce con Bette Midler (Deborah, sua moglie) in una commedia d'interni sospesa tra consumismo yuppy e romantiche cenette riparatrici con tanto di mariachi. Sotto: John Malkovich è il clown di *Ombre e nebbia*.



dell'opzione umoristica il diversivo sicuro nei confronti del suo risvolto tragico, il contrappeso indispensabile alla gravità della vita.

Non è dunque un impegno fuori tema quello di Allen nei panni del pavido impiegato ebreo Kleinman che, svegliato in piena notte per partecipare ad una caccia al mostro, riesce a confondere talmente le acque, ad alzare tanta polvere, cioè... nebbia, da riuscire a cavarsela piuttosto bene: probabilmente, nel suo girovagare, Leonard Zelig deve essere passato anche per quella brumosa cittadina. Il genere gotico, al pari di *Manhattan*, ennesima variazione della *shtetl*, permea l'atmosfera e gli esterni, interamente ricostruiti negli studi Kaufman Astoria sul modello di Lang o di Murnau in cui *M. Il mostro di*

Düsseldorf (*Mörder unter uns*, 1931), e *Nosferatu* (*Nosferatu. Ein Symphonie des Grauens*, 1922) sono per Allen un dichiarato punto di riferimento, ma non l'unico, di *Ombre e nebbia*, rielaborazione dei suoi tre vecchi atti unici, *La morte bussava*, *Dio e M.*

«La timidezza nutre le ombre e le ombre nutrono i vampiri» amava ripetere il regista inglese Terence Fisher, che di cinema gotico se ne intendeva tanto da essere, negli anni Cinquanta-Sessanta, l'artefice, con la Hammer Film, del rilancio sullo schermo dei miti di Frankenstein e di Dracula. E la congenita "qualità" di campione dei timidi induce Kleinman ad applicare alla lettera la progressione horror perché la sua nebbiosa codardia nutre di paura ogni fremito, ogni



invisibile inquietudine, anche il minimo riflesso scuro e deformato dalla prospettiva o dal terrore per le gesta del maniaco.

L'atmosfera, ricreata dalle tonalità dei bianchi e dei neri, dalle canzoni di Kurt Weill e Bertold Brecht e dall'abilità dei consueti collaboratori – tra questi, Di Palma alla fotografia, Santo Loquasto, Jeffrey Kurland e Susan E. Morse per scene, costumi e montaggio – è un vero e proprio atto d'amore al cinema muto, una tessera mancante nel mosaico dei generi oltre che un omaggio al mondo del circo. Tre motivi intrecciati con la figura di Kleinman, naturale connessione nell'abituale veste di attore-spettatore e, a dispetto delle apparenze, di guida morale. In pratica, secondo il tradizionale modello comico, Kleinman rappresenta il capro espiatorio, l'inquieto *stalker ironico* della notte in balia del movimento del film, esclusivamente per determinarne le evoluzioni narrative.

Tra gli abitanti di una cittadina tedesca di provincia che ospita il tendone di un circo, ma esclusivamente in fermento per la caccia ad un misterioso strangolatore, l'impiegatuccio terrorizzato si trova coinvolto in una serie di disavventure che ne muteranno il carattere, prima di partecipare, nella pista centrale dello stesso spettacolo viaggiante, alla liberazione dall'assassino ed alla felice soluzione della storia.

A proposito di mutazioni, fenomeno ben conosciuto da Allen, camaleonticamente evoluto da *ghost writer* a comico, da questo in *joker*, in

attore e infine in autore e regista completo, il viaggio nel fantastico similhorror di *Ombre e nebbia* prospetta diversi mutanti fisici, simbolici e riconoscibili richiami cinematografici: il Mostro, la polizia, la "corte dei miracoli" del già ricordato film di Fritz Lang con Peter Lorre; il mito fantascientifico di Frankenstein nel "cameo" di Donald Pleasance in laboratorio tra seghe, pezzi di cervello, dita



Sotto: Donald Pleasance è lo scienziato pazzo a metà tra gli esperimenti del barone Frankenstein e quelli di Arsenico e vecchi merletti. Nella pagina a fianco: Lily Tomlin, prostituta gentile, in un intenso primo piano.



umane sparse qua e là, il mondo felliniano del circo. Senza contare *Freaks* (id., 1932) di Tod Browning o il popolo malinconico e nomade di *Broadway Danny Rose*. In *Ombre e nebbia*, tra gli artisti, il clown e la mangiatrice di spade, la trapezista e l'uomo forzuto, la donna cannone ed il mago, ci sono anche le donne del bordello (ancora Fellini?), ombre dolenti, forme in

controluce di una rete tesa tra la movimentata vita dell'illusione – vedi la gag di Spiro, il "chiaroveggente annusatore" o il finale con lo specchio che fa svanire lo strangolatore come la scatola magica in *Edipo RElitto* o la levitazione di *Stardust Memories* – e quella vera, grigia e mediocre dell'inetto Kleinman, su cui ricade alla fine l'intera responsabilità della scelta.

Kleinman l'innocente, sempre sospettato e ingiustamente accusato di essere lo spietato assassino, abbandonato dalla fidanzata, inseguito dal mostro, dalla polizia, dai vigilantes e dalla prima promessa sposa abbandonata sull'altare.

Kleinman l'ambiguo, definito dal suo capo «viscido e servile parassita», se si potrà consolare nel vedere diradarsi la nebbia e il Bene prevalere sul Male (il mostro soccomberà *altrove*) o rasserenarsi perché la vita vince sulla morte e la paura (l'orfano adottato dalla mangiatrice di spade e dal clown), non potrà però ignorare le puntuali contraddizioni del suo regista-artefice (nel ruolo dello studente al bordello, i dubbi confessati sono su sesso e amore, libertà o religione, suicidio-esistenza, l'assenza di uno scopo, il caso). Infine, Kleinman l'eroe. Lo si è già detto, anche l'antieroe alleniano, al pari di qualsiasi altro vinto integrale, può alla fine ottenere qualche parziale successo, senza per questo venir meno al suo status di perdente. Allora l'insicuro "mezze maniche" dell'orrore comico, in un momento di magia circense, riscatta un'intera vita di pusillanimità e, come fa anche troppo bene il nostrano Fantozzi-Villaggio, in un sussulto d'orgoglio e di gusto per la sorpresa, decide di andarsene con il circo. Il pericolo assassino svapora insieme ai banchi di foschia e il pretesto narrativo cede il passo alla riflessione dell'autore, cosicché non possiamo evitare l'esercizio intellettuale di camminare, in compagnia del nostro saltimbanco, sul filo della commedia patetica a sfondo



Ombre e nebbia, parodia del cinema espressionista è anche omaggio al mondo del circo. Nella pagina a fianco: la cantante Madonna è la contorsionista Marie. Sotto: i ritratti femminili si completano nell'incontro tra la Farrow (Irmy) e Lily Tomlin.

falsamente pauroso. Sconfitta la morte, tra la vita vera e la vita dell'illusione Allen, cioè... Kleinman, *sceglie* e, se non nella promozione di un'infima carriera, cerca e forse trova la felicità nel fascino della piccola pista dei grandi clowns della solitudine.

«Forse il segreto è non aspettarsi troppo dalla vita», si dice in *Mariti e mogli*, un'affermazione che di primo acchito può avere il significato di una bandiera bianca della maturità issata sul tetto del romanticismo umoristico alleniano, mentre, più semplicemente, rappresenta una forma di difesa dallo scacco, la frase-chiave da preservare nella memoria con il disincanto e l'ironia del personaggio

interpretato dal regista. Gabe Roth, la moglie Judy e gli amici Jack e Sally vivono e ricostruiscono i momenti delle loro passioni, dell'affettività, del lavoro, della sfera privata e di quella culturale. Il tempo è comunque passato e se in *Io e Annie* il mondo di Alvy Singer si divideva in orribile e miserrimo, oggi l'*élan vital*, lo slancio vitale sta nell'impulso irrazionale ad agire e reagire alle difficoltà della convivenza matrimoniale, al vicolo cieco dell'«alternativa tra la cronica insoddisfazione e la monotonia del quotidiano». Interpretato, tra gli altri, dalla Farrow (nella sua ultima partecipazione ad un film del compagno), dalla nevroticissima Judy Davis (Sally) e dal regista Sydney Pollack (Jack), *Mariti e*



mogli ha come cifra la dissonanza di uno stile e di un contenuto a metà tra le radicali infrazioni godardiane e quelle "sperimentali" di Cassavetes (*Mariti/Husbands*, 1970). Per la precisione lo stile, volutamente dimesso fin dalla sequenza d'apertura della separazione tra Sally e Jack – la cinepresa a spalla, le inquadrature mosse, rapidissime, a salti, stacchi e ondeggianti – trasferisce un'atmosfera fastidiosa, stridente, nevrotica e instabile: esattamente perché gli stessi aggettivi esemplificano i personaggi, condizionano i loro stati d'animo e ne determinano le azioni.

Le immagini intenzionalmente molto "smaniose" si completano nel racconto strutturato a mo' di inchiesta televisiva, con un intervistatore anonimo (lo spettatore) che rivolge domande ai quattro protagonisti. Come in un teleincontro con lo psichiatra dove per una volta il medium fa da agente di trasferimento psichico anche ironico, a turno si incrociano le rivelazioni, i commenti e le confessioni anche controvoglia. Non mancano le punte di crisi per la maternità e le ben note ipocrisie sulla stabilità e sull'intensità del rapporto sessuale: l'attrazione di due uomini maturi per ragazze brillanti o begli "esemplari" del salutismo aerobico, i discorsi sulla gelosia, sul cambiamento delle personalità e intorno alle strategie che ciascuno pone in essere. Gabe e Jack ad esempio sanno razionalmente che abbandonare le raffinate mogli per flirtare con la studentessa, giovanissima ma devastante, o mettersi con una "sciampista" fissata per l'astrologia, è un



Sopra: Mia Farrow (Judy Roth), angosciata protagonista di *Mariti e mogli*.

In basso: Woody Allen (Gabe Roth) e Juliette Lewis (Rain): la vita imita l'arte o la cattiva televisione? E cosa ne penserebbe Oscar Wilde? Nella pagina a fianco: Alan Alda (Ted) e la Keaton (Carol) in *Misterioso omicidio a Manhattan*.



errore autodistruttivo. E anche le donne, siano esse "kamikaze" («quelle che si buttano nella vita, ma contro di te») o "passive aggressive" («tanto a modino, ma ottengono sempre ciò che vogliono»), cadono in trappole contorte (attratta dal gentilissimo Michael, Judy preferirà tornare dal marito – a sua volta pentito – lasciandolo a Sally che, separatasi da Gabe, infine lo sposerà).

Eppure, come se il microcosmo alleniano fosse davvero sempre sotto il persistente effetto di magiche fantasmagorie, non è possibile resistere alle tentazioni perché i comportamenti irrazionali, come la vita (l'arte e la cattiva televisione) hanno bisogno di uova, analogamente alla barzelletta finale di *Io e Annie*. Con ogni probabilità, l'ipercritico Gabe Roth non conosce *Mio zio d'America* (*Mon oncle d'Amérique*, 1980)

di Alain Resnais sulle teorie del sociobiologo Henri Laborit, ma che uno sia "volpe" o "porcospino", preda o cacciatore, sereno o sconvolto dall'incalzare del tempo resta il fatto che «il cuore non si intende di logica» ed i comportamenti e l'attivazione dei meccanismi di attacco o di fuga sono predeterminati ma inattesi.

Almeno questo è quanto, con gentile insistenza, a Woody Allen piace pensare nei suoi "racconti morali" senza peraltro "esportare" sullo spettatore la malinconia delle tentazioni ingenuie, dell'inutilità dell'esperienza e dei ricordi (come potrebbe, il professore, dimenticare *Il posto delle fragole* o la neve sulla Quinta Strada), ma lasciando opportunamente esprimere e sfogare questi sentimenti nel carattere di Sally.

Di tutti i mariti e le mogli, gli uomini e le donne della pellicola, alla fine l'unico a rimanere apparentemente immutato dagli eventi, solo, «temporaneamente fuori dalla partita» e uguale al suo regista è proprio Gabe. «Il cambiamento è morte», aveva detto con convinzione e gli era stato risposto: «La vita è fatta di cambiamenti. *Cambia!* Se non cambi non cresci, ti accartocci e basta». Eppure chi non rinuncia alle speranze ed ai sogni e non abbassa sopra di essi il senso della sconfitta, *il cappello grigio* del titolo di un suo racconto, è l'insostituibile Gabe, colui che pensa all'amore matrimoniale come ad un «paraurti contro la solitudine». Potrà forse apparire una soluzione semplicistica, ma questo ragionamento lo prepara a dovere per affrontare e risolvere, con la prossima moglie, il *Misterioso omicidio a Manhattan*.

Woody Allen ha un singolare destino artistico che sembra non consentirgli di esaurire l'idea chiave in unico film, forse perché già lavora mentalmente al soggetto successivo mentre ultima quello in corso, oppure perché ciascun'opera costruisce una fitta ragnatela di interconnessioni speculari, di modelli ironici stratificati. Certamente le sue storie per immagini contengono inquieti aspetti tematici e di climax che, nati ed attivati per trame





Nella pagina a fianco: gli investigatori improvvisati Diane Keaton (Carol Lipton), Ron Rifkin (Sy), Woody Allen (Larry Lipton), Anjelica Huston (Marcia Fox) e Joy Behar (Marilyn) preparano la trappola per l'assassino della porta accanto.

Sotto: il matrimonio di Larry e Carol sarà anche un "paraurti contro la solitudine" ma, se vissuto tra umorismo e suspense può svelare i segreti di un misterioso delitto.

Farrow (tra l'agosto '92 ed il gennaio '93), sia una bizzarra operazione d'intrattenimento, senza le alte aspirazioni della produzione cosiddetta seria, che magari ha ottenuto esiti complessivi inferiori alle aspettative. L'impianto ed il meccanismo tradizionale del racconto a suspense, attaccati dalla componente ironica del linguaggio e delle situazioni, si muovono con un sincronismo da treno svizzero e gli incastrati di contaminazione rivelano l'abilità nella struttura. Allen sa bene che per confondere proficuamente i

generi occorre conoscerne le specifiche regole di funzionamento interno. La sua *agudeza* è tutta nella consapevolezza che il fantastico ed il comico obbediscono alla medesima legge: presentare la normalità in equilibrio nella tranquilla vita di una delle sue coppie tipiche – lui, Larry Lipton alias W.A. è nell'editoria, lei, Carol (la Diane Keaton dei tempi di *Io e Annie*) pensa di aprire un ristorantino chic – far capitare il delitto sospetto, la morte della tranquilla signora della porta accanto e dar vita all'indagine

precedenti, sconfinano in altri intrecci e personaggi, formando una ininterrotta pellicola iniziata negli anni Sessanta. Un lungo film in cui si inseriscono anche i lavori teatrali (da un anno è in scena a New York il suo atto unico *Central Park West*) e gli spot televisivi (per tutti, l'ultima campagna pubblicitaria della Coop).

Nella commedia gialla d'ambiente *Misterioso omicidio a Manhattan*, dove l'uxoricida è incastrato dai vicini di casa dopo una serie di colpi di scena, trucchi di cinema ed intermezzi di gelosia, il cocktail risulta così composto: la coda di libertà, energia e vitalità dei colti

detectives dilettanti è quella "avanzata" da *Alice e da Mariti e mogli*; il fondo strutturale risente delle modulazioni di *Crimini e misfatti*, *Io e Annie* e *Ombre e nebbia*; lo spazio riprende i raffinati *Manhattan* e *Hannah*, mentre le accattivanti strizzate d'occhio al cinema, certo non inedite per il cinefilo autore di *Zelig* o della *Rosa purpurea del Cairo*, legano e insaporiscono il tutto.

La vena umoristica è come sempre purissima, la scrittura ed il ritmo da manuale, la proporzione di humour e thriller bilanciata in una prova di *agudeza* che, mentre ribadisce un metodico lavoro da certosino

intorno e dentro i generi spettacolari, sarà poi elemento di riporto, sia in *Pallottole su Broadway* (contaminazione fra teatro e *gangster melodrama*), sia nella *Dea dell'amore* (sintesi di tragico e commedia umoristica) sia nel musical *Tutti dicono I love you*, inevitabile dopo il finale canterino e coreografico del coro greco. Del resto, i personaggi del giallo newyorkese paiono proprio seguire la lezione della *agudeza*, l'*acume* che Balthasar Gracián aveva esposto per il barocco. A questo punto è ininfluenza che l'«arte del ingenio» del film, capitato nel periodo di crisi sentimental-legale con Mia



per ricostruire gli eventi, rivelare il colpevole e ripristinare l'ordine iniziale. Gli improvvisati investigatori coinvolgono sia Ted, l'amico scrittore single segretamente innamorato di Carol, sia l'altrettanto disponibile scrittrice Marcia Fox, in transfert editorial-sentimentale su Larry. Disposte le pedine intellettuali sulla scacchiera della tradizionale New York del divertimento e della cultura, non resta che muoverle negli spazi possibili, vale a dire indifferentemente sui bianchi (poniamo, il thriller: l'urna con le ceneri, le perlustrazioni nella casa deserta, gli inseguimenti, la morta sull'autobus, il ricatto telefonico, il finto cadavere del finale) e sui neri (lo humour: i primi sospetti di Carol, la ricerca degli occhiali, gli

appostamenti in auto, la stanza d'albergo e la vittima nell'ascensore, il falso ricatto, la disastrosa consegna della "merce" nel cinema). È un allegro gioco mentale, la variante intelligente alla noia della routine di un ménage stabile ma per questo motivo privo di sorprese e di rischi. Quindi, ancora un parauti contro quella solitudine della fantasia nell'età matura dai cui subdoli pericoli l'autore non si stanca di mettere in guardia. In questa trasgressione anticipata prima di una vita da anziani fatta di passeggiate, di minestrine tiepide, di comode vecchie pantofole in cui ci sarà anche troppo tempo per essere conservatori, magari prima di andare a finire in due tombe gemelle, risaltano un florilegio di battute a ruota libera, la

familiare figurazione del regista *thin but fun* che non rinuncia per amore all'avventura e, *last but not least*, il cinema. In *Zelig* e *Ombre e nebbia* la paura di se stessi ed il cinema erano l'eccezione per distrarre l'anonimo ometto ebreo dalla sua atavica mediocrità, dal soffocamento dell'idea della morte. Allo stesso modo, in *Misterioso omicidio a Manhattan*, di quelle stesse paure ci si continua bellamente a prendere gioco con l'umorismo di un'immaginazione iperattiva e con il fedele alleato Cinema. Le citazioni non si contano: dall'immane *Casablanca* alla *Finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) di Hitchcock, dall'Anno scorso a *Marienbad* alla *Fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, 1944) di

Billy Wilder, al finale caleidoscopico *dietro* lo schermo girato *sopra* la conclusione della *Signora di Shanghai* (*The Lady From Shanghai*, 1947) di Orson Welles.

In modo sibillino, Allen consiglia di fare o immaginare di fare qualsiasi cosa, giocare all'Indagine, scavare nella Memoria, credere nei Sentimenti, confidare nella Cultura prima di essere troppo vecchi per fare pazzie. Se poi non se ne ha il tempo o il coraggio basterà sapere che il buon cinema può riservare delle sorprese niente male, per esempio coinvolgerci in un delitto di condominio oppure tentare la strada teatrale in una nuova incursione nelle meraviglie dello spettacolo leggero.

Con *Pallottole su Broadway* si inserisce la lotta tra gang rivali riflessa nei problemi del mondo del teatro per l'allestimento di una commedia inedita, scritta dal giovane drammaturgo David Shayne e finanziata da un gangster con l'esclusivo scopo di lanciare la sua petulante amichetta Olive, priva in egual misura sia di talento sia di una voce gradevole. Cheech, guardia del corpo della ragazza, assiste alle prove e non di rado riesce a trovare ottime soluzioni di intreccio, fino a riscrivere quasi completamente il copione. Lo spettacolo ne guadagna in coerenza e gradimento, ma la presenza di Olive guasta ancora l'insieme tanto da indurre Cheech ad ucciderla per affidare la parte ad una vera attrice. Proprio al finale della prima newyorkese l'aspirante

Gli sguardi incrociati esprimono in sintesi *Pallottole su Broadway*. Nella pagina a fianco: Dianne Wiest (Helen Sinclair, la diva), che ottiene il suo secondo Oscar come miglior attrice non protagonista, è insensibile all'implorazione di John Cusack (David Shayne), regista teatrale privo di talento. Aiuto che gli verrà invece, sotto, da Chazz Palminteri (Cheech, il gangster-drammaturgo).



commediografo sarà raggiunto tra le quinte dalla vendetta del suo boss.

La ricostruzione dei ruggenti anni Venti, il binomio vita-teatro e il tema del talento sono gli elementi di sostegno di questa *screwball comedy*, ventiquattresima regia di Woody Allen dove il ritorno a Broadway e al film in costume, dopo le incursioni di *Danny Rose* e di *Radio Days*, se da un lato ricorda i travestimenti di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, 1959 di Billy Wilder), dall'altro sviluppa un'ulteriore occasione per il nostalgico tuffo nelle acque di un passato in costante pericolo di oblio.

Il film è anche l'ennesima attestazione di debito culturale alla storia dello spettacolo, alle radici dell'ispirazione, al gusto ed alla voglia di vivere, comprovata dalla funzione delle musiche che testimoniano la passione per il jazz delle origini, quello appunto degli anni Venti a cui il regista rende omaggio adottando un clarinetto Rampone a dodici chiavi con imboccatura larga costruito nel 1890 e suonato per "diletto", ma con impegno. (Un legame tutto americano, trasferito al cinema e da questo al pubblico europeo, come conferma anche la tournée di Allen nel marzo '96 con la New Orleans Jazz Band).

Lo stesso valore affettivo riveste la scelta, da vero intenditore, degli innumerevoli brani musicali e delle canzoni inseriti con una precisa funzione narrativa, evocativa, ironica e analogica, di scrittura spazio-temporale nel montaggio, determinante nella definizione dei personaggi. Le musiche sovente assumono il ruolo di *co-starring*, di indispensabili coprotagoniste, come s'è visto in *Manhattan* (Gershwin), *Un'altra donna* (Satie), *Una commedia sexy* (Mendelssohn-Bartholdy), *Settembre* (Loesser, Berlin, Kern, Hammerstein, Porter, ecc.) per non parlare di *Broadway Danny Rose* e soprattutto di *Radio Days* e altri dei quali, realmente, non citando il titolo di uno, si farebbe torto all'aura di un altro. Tra prove in teatro e sentimenti privati in *Pallottole su*

Broadway si innestano le vite degli artisti. Il giovane regista di talento, nevrotico quanto basta a configurarlo come alter ego di Allen, si innamora della diva sul viale del tramonto, sedicente «vana, futile, leggenda di Broadway», parodia di una sorpassata vamp del cinema muto, portavoce dell'ironia del contrappasso sul Teatro: una «cattedrale traboccante di ricordi, così piena di fantasmi, dove ogni rappresentazione è una nascita, ogni sipario una morte». Un "luogo" teatrale manierato che ospita il linguaggio della commedia, un «modo fesso di parlare» rileva acutamente l'illetterato Cheech quando, alla battuta «il cuore è labirintico, un dedalo negletto di biechi trabocchetti e di sinistri scogli» non potendone più, finalmente reagisce. Se nel suo lavoro da "bullo"



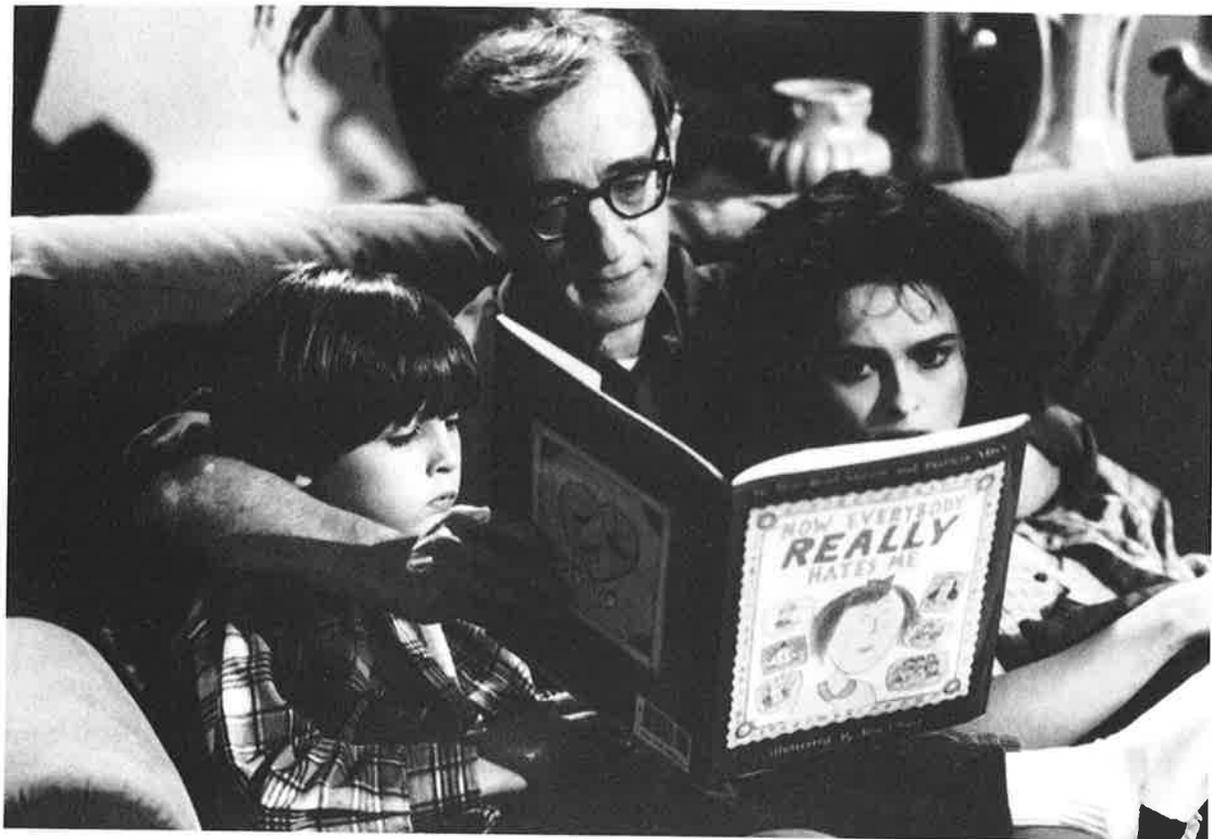
Nella pagina a fianco: Chazz Palminteri e John Cusack, due destini lontanissimi uniti dall'amore per Broadway. Sopra: Jim Broadbent (Warner Purcell) e Tracey Ullman (Eden Brent) negli abiti di scena dell'intrigante pièce riscritta dal malavitoso Cheech.



anche le controversie minori si risolvono sbrigativamente a colpi di rivoltella, qui Cheech non può liquidare il regista perché nel cast c'è la pupa del boss e soprattutto perché s'è appassionato all'intreccio che sente di dover modificare. Sì, perché Cheech è dotato di un talento naturale, di un incredibile senso drammaturgico. Il suo istinto straordinario per l'intreccio –

probabilmente derivato dalla pratica di intricati e loschi affari – lo porta a dare una lezione di creatività e di scrittura (sa come parla e vive la gente: «lui va dietro a lei, senza tante stronzate») e a rendere lo *script* naturale e disinvolto, liberando anche gli attori dal fardello di un testo affettato ed astratto. Insomma, nella Broadway del charleston, dei cinici regolamenti di conti e del gioco clandestino, Cheech, novello Cyrano del palcoscenico, scrive per Shayne restando nell'ombra. Facendolo diventare il vero autore della commedia e perno del film, Allen, come già aveva indicato con la cupa Joey di *Interiors* e la malinconica Lane in *Settembre*, torna sul motivo della semplicità, della leggerezza della scrittura e al talento, ma cambia l'atmosfera. Nell'allegro *Pallottole su Broadway* il regista teatrale impara in fretta e serenamente, trasformandosi da avido

arrampicatore intellettuale – aveva nascosto alla diva la verità pur di usarla per salire nella scala del successo – in un uomo che, consapevole del proprio talento limitato, trova il coraggio di tornare in provincia ad una vita da persona qualunque. Naturalmente, a Cheech non rimane che il finale cruento, adatto alla (sua) vita normale: non essendo possibile il compromesso, ripete il gesto vendicatore di suo padre e uccide l'attricetta da strapazzo, perché la sua vocina stona con l'armonia complessiva dello spettacolo, esponendosi così apertamente alla punizione che puntualmente arriva. Parimenti a quanto aveva fatto nelle fusioni precedenti di *Zelig*, della *Rosa purpurea del Cairo* e nel finale di *Misterioso omicidio a Manhattan* dove il rispecchiamento del cinema di Welles entra nel film, ora l'innesto cinematografico del teatro nel teatro risolve in un



colpo solo il film, la commedia e la morte di Cheech-Cyrano. Beninteso, non prima che quest'ultimo abbia avuto il tempo per un ultimo "affondo" creativo, la definitiva messa a punto del successo del plot. Se il magnate di *Quarto potere* Charles Foster Kane aveva imposto alla stonatissima moglie Susan Alexander di cantare all'opera, ottenendone la conferma del proprio dispotico effimero dominio, il tentato suicidio e la separazione dalla consorte, cinquant'anni dopo, in *Pallottole su Broadway* Woody Allen sacrifica furbescamente la vita (Olive) a vantaggio dell'arte (la commedia) e imprimendo alla narrazione il consueto ritmo musicale, evita la "stecca" del manierismo d'autore. Con questa sagace

operazione riconverte in forma parodica e poetica gli spunti offerti dai generi, mettendo a profitto i generi stessi, come si vedrà nella *Dea dell'amore* e nel film musicale successivo. E se fosse proprio Woody Allen il segreto Cyrano di fine secolo?

Il personaggio della *dumb blonde*, la bionda svampita come Olive, anticipato in parte dalla Tina di *Danny Rose* e perfezionato nella voce acuta da Sally White in *Radio Days*, torna con *La dea dell'amore*, sotto forma dell'allegria prostituta Linda, l'oca giuliva un po' sfortunata interpretata dall'esordiente Mira Sorvino, vincitrice del premio Oscar '96 per la miglior attrice non protagonista. Nelle piccole, talvolta davvero

minime pennellate con cui il cineasta continua a ritoccare instancabilmente il suo affresco autobiografico generale, stavolta i colori si ispirano alla commedia newyorkese e all'erotismo ingenuo nella cornice dell'indagine semiseria e della consueta borghesia familiare.

L'investigazione e la ricerca, emblemi della *quête* permanente che ossessiona Allen e che, spostandosi dalla sua persona ai problemi, ne costituisce la condizione stabile d'autore resistente alle mode, è a questo punto ancora quella del vecchio pigmalione Danny Rose, forse una delle maschere più riuscite, in un film denso di sfaccettature, anche se l'atmosfera caricaturale si fonde nella tragedia greca.

Il film descrive un ritrovamento singolare e un riscatto moralistico: il primo si riferisce alla madre naturale del bambino adottato dal giornalista sportivo Lenny (W.A.) e da sua moglie Amanda, una gallerista troppo impegnata per avere un figlio, pur volendolo. Il riscatto corona la difficile missione del perbenista Lenny che, recuperando Linda, finisce per trasformarla da prostituta di buon cuore e di linguaggio crudo in parrucchiera piccolo borghese con tanto di marito e figli.

Invano preavvertito in varie fasi della vicenda dal commento del coro greco, dalle profezie di Cassandra e dagli interventi di Giocasta, Laio e Tiresia in azione sul proscenio del Teatro grande di Taormina, l'antieroe alleniano, quasi fosse un Ulisse della bontà, si avventura "tragicamente" nell'esistenza

della ragazza, ne diviene amico, conosce il suo passato e, nel tentativo di toglierla dal giro degli strani clienti e dalle grinfie del truce protettore, si offre di aiutarla presentandole persino un pugile con tanti muscoli e poco cervello.

Da *Amore e guerra* in poi, il regista ha dimostrato di credere profondamente nell'irrazionalità comportamentale dei suoi personaggi. Una irrazionalità che più si rafforza nella componente casuale, tanto sfuma nelle convenzioni istituzionali e nella stanchezza delle abitudini individuali e sociali. Larry infatti non saprà mai di aver avuto un figlio da Linda e lei ignorerà che il bambino adottato è il suo, mentre nel rapporto con la moglie - «Non sai chi comanda tra me e la mamma? Io comando, la mamma prende solo le decisioni» - vengono

Nella pagina a fianco: tra Jimmy MacQuaid (Max) e Helena Bonham Carter (Amanda), Allen (Lenny Weintrib) si diverte nella Dea dell'amore a pensare che in famiglia lui comanda, mentre la moglie prende solo le decisioni. Sotto: l'incontro combinato da Lenny tra i due stralunati Michael Rapaport (Kevin) e Mira Sorvino (Linda Ash, in arte "Judy Orgasm").





Nella pagina a fianco: Mira Sorvino, sfortunata e ingenua prostituta, premio Oscar '96 come miglior attrice non protagonista. Sotto: la forza bruta e l'intelligenza al lavoro: sempre dalla *Dea dell'amore*, Michael Rapaport e Woody Allen.

implicitamente adombrate le problematiche connesse all'adozione, da parte di Mia Farrow, di Soon Yi, attuale nuovo amore di Allen. Ofa che anche Zeus si nasconde dietro la segreteria telefonica, per cercare di essere felici in questa vita terribile, e per di più breve, come lamenta oggi il corifeo Murray Abraham e vent'anni fa Alvy Singer, bisogna arrangiarsi da soli, con i propri fedelissimi complessi. E tuttavia, il pessimismo mascherato dal comico si sta forse definitivamente attenuando. Quando il buon gusto del cantore ironico delle nevrosi contemporanee ed ultimo autore della commedia cinematografica americana riesce a far ballare il coro della tragedia come sul palcoscenico

di Broadway, senza cadere nel grottesco e nel volgare, davvero il suo maturo *schlemiel* non ha più l'angoscia di scegliere tra l'arte e la vita. Con il cinema, lui ed il suo "analista" Woody Allen stanno finalmente imparando ad accettare il mestiere di vivere: certo malinconicamente, ma sempre con stile ed allegria.

Come capita sovente nel processo della creazione artistica che si costruisce sulle ispirazioni precedenti, anche al nostro autore, lo si è già ricordato, succede regolarmente di vivere le dissolvenze incrociate dell'invenzione quando, girando un film, sul set arriva l'idea giusta per la pellicola successiva: basta lasciarla maturare e finirà per



assumere caratteri chiari e definiti.

E così nel corso della rivisitazione alieniana dei generi del cinema (americano) il dissolvere del coro-balletto greco della *Dea dell'amore* nella perfezione formale del semi-musical *Tutti dicono I love you* (*Everyone Says I Love You*, 1996) è un processo perfettamente coerente.

Questo ventiseiesimo film non è tanto un moderno esempio nella tradizionale linea del cinema musicale, quanto la riflessione un po' nostalgica e molto effervescente intorno e dentro il modello del cinema cantato e ballato. Un esperimento, pienamente riuscito, per vedere cosa accade quando si integra la commedia cinematografica con canzoni e numeri di ballo eseguiti con "disinvoltura", senza la levigatezza e la classica costruzione artificiosa degli anni Trenta e Quaranta.

Una volta ancora l'*understatement* di Woody Allen risulta vincente nella studiata semplicità dell'innovazione perché mentre riesce a realizzare in qualche modo il progetto di un film sulla musica (anche se non è il costoso sogno della pellicola sul jazz che ha in mente da anni), ottiene il risultato di eludere sia l'istintiva comparazione con il modello più noto – per tutti, Fred Astaire e Ginger Rogers o *A qualcuno piace caldo* di Billy Wilder oppure le coreografie di Stanley Donen & Gene Kelly – sia la mera citazione-omaggio di sapore cinefilo.

Infatti, a differenza delle giovani artiste di talento che, nell'iconografia del musical, sono solitamente squattrinate,



discretamente imbrunate, ma non tanto da non vincere, pur dopo difficilissime prove, la loro scalata al successo sulle tavole di Broadway, qui DJ, la voce narrante, fin dalle primissime battute sottolinea un background capovolto. Giovane e spigliata, appartiene ad una irrequieta e numerosa famiglia americana: ricca, newyorkese e relativamente felice, pur con i consueti incredibili ed aggrovigliati problemi interpersonali dei personaggi di Allen. I genitori, Bob e Steffi, due autentici democratici socialmente arrivati, sono in ansia per il futuro dei tre figli: il destrorso Scott, che contesta senza tregua il loro stile radical chic (il padre è un avvocato progressista, la madre si dedica un po' ingenuamente al recupero dei delinquenti); DJ, figlia di primo letto di Steffi, sempre pronta a prendersi una cotta per tutti i ragazzi che conosce, mentre la più tranquilla Skylar pensa solo al matrimonio con Edward. Proprio a quest'ultimo è affidato il compito di aprire la

serie dei numeri musicali con «Just You, Just Me» ed il balletto dal gioielliere, «My Baby Just Cares For Me», preparatorio di quello assai efficace, «Makin' Whoopee», ambientato nell'ospedale dove Skylar viene ricoverata dopo aver inghiottito incautamente l'anello di fidanzamento. Con questi iniziali blocchi di presentazione, l'inappuntabile congegno narrativo alleniano è partito e il ritmo, la vena comica, i temi sciolti nei dialoghi come al solito serratissimi, le diverse ambientazioni geografiche, le ottime parti musicali unite agli effetti speciali e alle sorprese dell'intreccio non si incepano una sola volta, prima di arrivare, senza l'ombra di un'incertezza, al romantico, quieto finale. Proprio in questo equilibrio sperimentale di elementi difficili da tenere uniti e soprattutto negli anelli di montaggio tra situazioni di generi diversi sta la novità di questo film-ricerca. Sotto questi aspetti risultano così del tutto naturali i passaggi

dell'azione dall'esclusivo Upper East Side di New York a Parigi, dove Joe (W.A.) soffre perché ancora innamorato di Steffi e, come un redivivo Sam Felix, si barcamena splendidamente tra un fallimento sentimentale e l'altro. Dalla *ville lumière*, alla ricerca della felicità in un itinerario evidenziato dall'acqua, elemento diffusamente presente in questo film e in molto cinema di Woody Allen, passando per ambienti corrispondenti realmente alle personali predilezioni del regista, si arriva alla *ville d'eau* per eccellenza, Venezia. Qui, complice un soffuso clima oscillante tra l'americano footing per le calli

deserte e il raffinato e "serenissimo" milieu artistico-sentimentale, Joe addirittura canta «I'm Thru With Love» e decide di seguire i consigli di sua figlia che gli fornisce allettanti dettagli sulla vita privata della bella americana Von di cui s'è invaghito, particolari appresi spionando le confessioni psicanalitiche nella variante comica di *Un'altra donna*. Joe riesce ad agganciare l'amata e a conquistarla per il tempo di una breve avventura tra Venezia e Montmartre, impressionandola non poco con una serie di esclusive e privatissime rivelazioni, sul suo carattere e i suoi più intimi desideri.

Nella pagina a fianco: la giovane e intraprendente DJ (Natasha Lyonne) insegna al padre Woody Allen (Joe) che Tutti dicono I love you.
Sotto: la ragazza in un altro momento della prima commedia musicale del regista americano.



In America, intanto, le cose non vanno molto bene perché la tranquilla Skylar, attratta dal disinibito gangster Charles Ferry – simpatica versione musical del malavitoso-drammaturgo Cheech di *Pallottole su Broadway* – portato improvvidamente in casa dalla madre convinta del suo reinserimento sociale, si metterà in seri guai, mentre diversi personaggi si sentiranno idealmente uniti dalle parole di «I'm Thru With Love».

Ma prima che la stessa canzone trasferisca l'azione conclusiva del film nell'aerea e romantica performance del balletto notturno di Joe e Steffi sul Lungosenna (una scena molto "europea" illuminata dai toni cromatici di Carlo Di Palma), l'"americano" Woody Allen, mentre ricompono tutte le linee del racconto, dà contemporaneamente prova del suo ben noto senso dello spettacolo in almeno due situazioni per le quali *Tutti dicono I love you* andrà verosimilmente più ricordato. Si tratta del balletto «Enjoy Yourself (It's Later Than You Think)» con lo spirito del nonnetto di casa – forse ironicamente morto perché accaduto da Frieda, detta «la governante di Hitler» – e dell'omaggio a Groucho Marx. Il primo ripropone il messaggio che da anni il regista periodicamente lancia al suo pubblico – bisogna divertirsi e vivere al meglio la breve avventura dell'esistenza perché può sempre essere troppo tardi: la silhouette del caro estinto si stacca dalla bara con l'estrema leggerezza concessa dalle nuove tecnologie degli *special effects*



Nella pagina a fianco: in *Tutti dicono I love you* la romantica e fatua Skylar (Drew Barrymore), che non sa proprio scegliere tra il convenzionale fidanzato Holden e il simpatico e devastante delinquente Charles Ferry. A sinistra: Julia Roberts (Von).

alle anime allegre e, per così dire, piene di vita. Tema che rivive quasi senza soluzione di continuità comica tra il delicatissimo balletto della Morte e del Buffone nel finale di *Amore e guerra* e l'intensa allegria interiore da cui si sente riscaldato l'osservatore nell'ammirare i movimenti dei ballerini che trasformano una veglia funebre in uno strepitoso inno alla vita. L'altro momento, il numero musicale che precede le sequenze finali, è in qualche modo la sintesi delle continue citazioni dei fratelli Marx, ed in specie dell'amatissimo Groucho, disseminate nell'intera opera fin dai tempi di *Prendi i soldi e scappa*. Allo stesso modo in cui l'immagine di Sacha Guitry aveva il potere di far superare i momenti di grande scoraggiamento e mortale stanchezza a François

Truffaut, fino a fargli ritrovare il buon umore, la forza e tutto il coraggio del mondo, anche per Allen l'esempio di Groucho continua ad avere effetti miracolosi. Se altrove, in *Hannah e le sue sorelle*, con l'energia musicale di *Douck Soup (La guerra lampo dei fratelli Marx, 1932)* aveva praticamente salvato la vita e restituito la gioia dei sentimenti al suo personaggio Mickey, dopo dieci anni si ricompono in un'attestazione di affetto una coreografia suggestiva e perfetta per la grande festa Groucho dove i molti invitati, truccati con i famosi baffoni, le sopracciglia folte e l'immane sigarone del «libertino marxista», trascorrono in allegria la notte di San Silvestro. Contrariamente al ricevimento conclusivo di *Radio Days*,

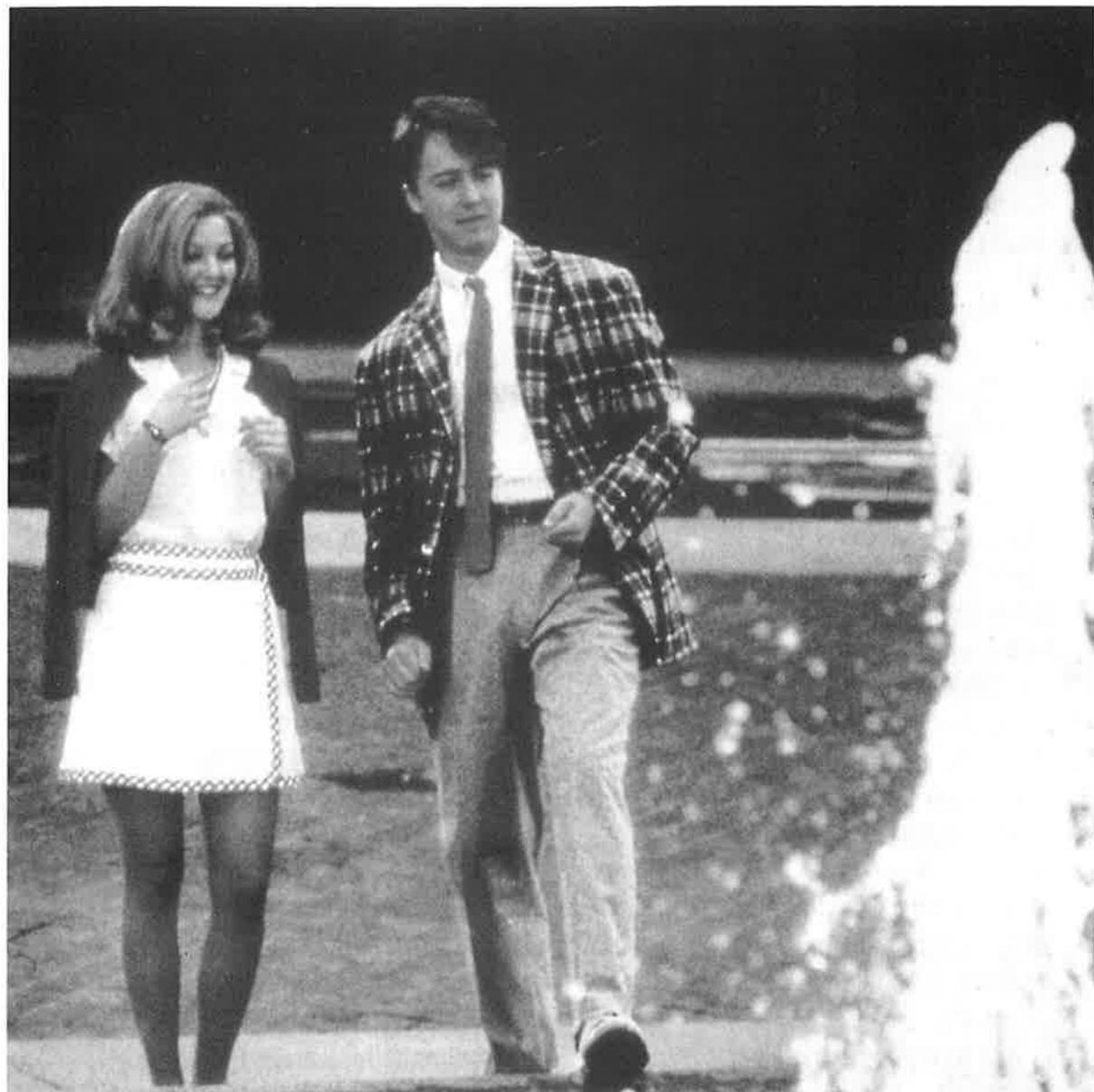
colmo di nostalgia per il ricordo di quegli irripetibili anni sfumati con l'arrivo del 1944, adesso il regista non si accontenta più di truccare gli altri ma prende coraggio e, mettendo a frutto le possibilità del suo indimenticato Zelig, diventa egli stesso il capo dei fratelli Marx, testimone mimetico del caos verbale e visivo del re di «Freedonia». Come a voler ribadire quanto aveva già espresso esaltando un inestinguibile doppio amore: da

un lato, per un cinema nel quale i telefoni erano bianchi, le vestaglie di seta e le bottiglie sembravano contenere solo champagne (*La rosa purpurea del Cairo* ne è l'esempio più calzante), dall'altro per la vita e... nient'altro. Una vita che è sufficiente amare, in ogni modo e nonostante tutte le sconfitte presenti e future. In *Tutti dicono I love you* il ritmo musicale compie il prodigio di ricreare

un'atmosfera bella e ben girata in cui tutti, protagonisti e personaggi minori, manichini di Saint-Laurent e pazienti d'ospedale, casalinghe, passanti, fantasmi e malviventi ballano, cantano e, senza interrompere la vicenda, conferiscono all'intreccio della prima smagliante commedia musicale di Woody Allen un tono incantato di maggiore divertimento, come una soffice e armoniosa nevicata di primavera.

Ancora una volta, quasi fosse un dilettante come i suoi personaggi canterini, l'autore intellettuale vince la scommessa con la critica, con il pubblico, con se stesso e l'incalzare del tempo che scorre veloce. Il segreto del suo ragionevole ottimismo comico sta nella magnifica ossessione di continuare ad osservare e neutralizzare il passaggio da un anno all'altro, da un film all'altro, e tanto per smentire qualsiasi classificazione, il *Woody Allen Fall Project* – così il titolo provvisorio di ogni nuova pellicola – è *Deconstructing Harry* (prima idea, *The Worst Man in the World*), una *dark comedy*, la storia di uno scrittore ebreo antipatico e superficiale nei suoi rapporti con le donne. Allo stesso modo di Allen-Groucho al party parigino che chiude la serie degli intermezzi musicali, la questione non è tanto quella di mettersi ad aspettare tristemente la *fine*, ma di riuscire ad essere sempre felicemente stupiti di ogni strepitoso periodico *inizio*. Ad un autore di sessant'anni suonati che potrebbe vivere di rendita comico-drammatica per il resto





della sua vita artistica, gli spettatori amanti del buon cinema non possono che essere riconoscenti: sono davvero pochi i rappresentanti del cinema internazionale in grado di scommettere ogni volta sul proprio talento, di mettersi coraggiosamente in discussione e rischiare il patrimonio d'immagine e di affettuosa simpatia conquistato.

Uscire dal cinema di Woody Allen è un po' come svegliarsi da un bel sogno: la luce della realtà fa svanire l'illusione delle immagini, lasciando un senso di piacevole appagamento e insieme il desiderio di tornare a rivivere quell'esperienza nel gradevolissimo buio di un'accogliente sala cinematografica.

Sopra: Drew Barrymore e Edward Norton, classica coppia di zuccherosi fidanzatini americani in una scena del più recente film dell'autore newyorkese. Nella pagina a fianco: il manifesto italiano del film.

MARIO e VITTORIO CECCHI GORI presentano

un film scritto, diretto e interpretato da

Woody Allen

TUTTI DICONO I LOVE YOU

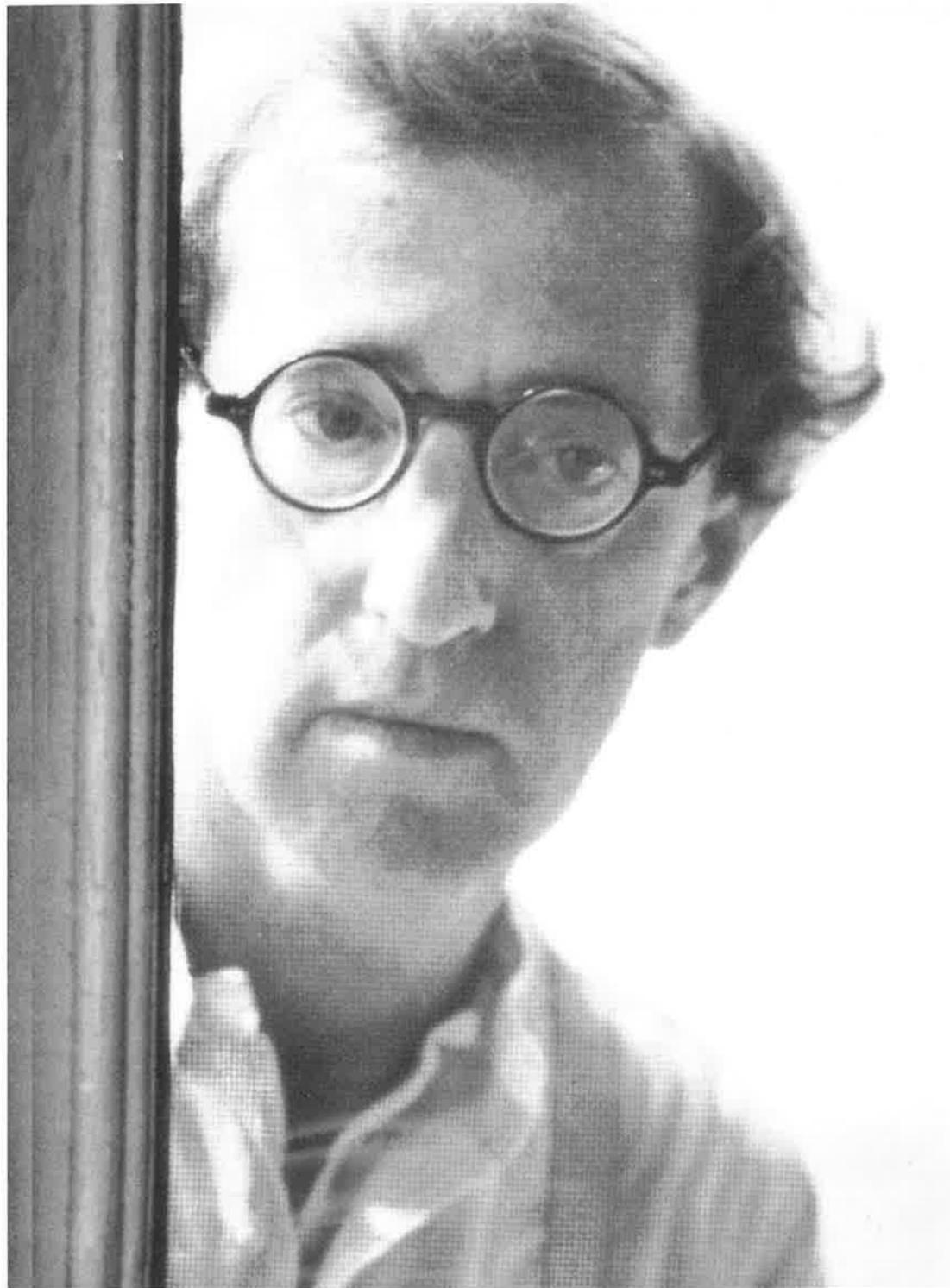
Alan Alda
Woody Allen
Drew Barrymore
Lukas Haas
Goldie Hawn
Gaby Hoffmann
Natasha Lyonne
Edward Norton
Natalie Portman
Julia Roberts
Tim Roth
David Ogden Stiers



MIRAMAX INTERNATIONAL SWEETLAND FILMS presentano una produzione JEAN DOUMANIAN "TUTTI DICONO I LOVE YOU" (EVERYONE SAYS I LOVE YOU)
casting JULIET TAYLOR musiche arrangiate e condotte da DICK HYMAN coreografo GRACIELA DANIELE co-produttore HELEN ROBIN
costumi JEFFREY KURLAND montaggio SUSAN E. MORSE a.c.e. sceneggiato SANTI LOQUASTO direttore della fotografia CARLO DI PALMA a.i.c.
co-produttori Cecchi Gori, JAMES WINS, CHARLES H. JOFFE, LETTY ARONSON produttori esecutivi JEAN DOUMANIAN, J.E. BEAUCAIRE
prodotto da ROBERT BREINHUT scritto e diretto da WOODY ALLEN
<http://www.cecchigori.com>



MIRAMAX



Filmografia

REGIE

PRENDI I SOLDI E SCAPPA (Take the Money and Run)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura:* Woody Allen e Mickey Rose; *fotografia* (Technicolor): Lester Schorr; *scenografia:* Fred Harpman; *costumi:* Erik M. Hjemvik; *montaggio:* Paul Jordan, Ron Kalish e Ralph Rosenblum; *musica:* Marvin Hamlisch; *effetti speciali:* A.D. Flowers; *interpreti e personaggi:* Woody Allen (Virgil Starkwell), Janet Margolin (Louise), Marcel Hillaire (Fritz), Jacqueline Hyde (Miss Blair), Lonny Chapman (Jake), Jan Merlin (Al), Ethel Sokolow (mamma Starkwell), Henry Leff (papà Starkwell), Don Frazier (psichiatra), Louise Lasser (Kay Lewis); *direttore di produzione:* Charles Joffe; *produzione:* Palomar Pictures; *distribuzione:* 20th Century Pictures; *origine:* USA, 1969; *durata:* 85'.

IL DITTATORE DELLO STATO LIBERO DI BANANAS

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura:* Woody Allen e Mickey Rose; *fotografia* (Color DeLuxe): Andrew M. Costikyan; *scenografia:* Ed Wittstein, Herbert F. Mulligan; *montaggio:* Ralph Rosenblum e Ron Kalish; *musica:* Marvin Hamlisch; *effetti speciali:* Don B. Courtney; *interpreti e personaggi:* Woody Allen (Fielding Mellish), Louise Lasser (Nancy), Carlos Montalban (generale Vargas) Jacobo Morales (Esposito), Natividad Abascal (Yolanda), Howard Cosell (se stesso), Miguel Suarez (Luis),



David Ortiz (Sanchez), Charlotte Rae (signora Mellish), Sylvester Stallone (teppista in metropolitana), Cheryl Craig (Miss America), René Enriquez (Diaz), Dorthi Fox (Edgar J. Hoover), Jack Axelrod (Arroyo), Dan Frazer (sacerdote), Martha Greenhouse (Dr. Feigen), Axel Anderson

(uomo torturato); *direttore di produzione:* Jack Grossberg, Rollins & Joffe; *produzione:* United Artists; *distribuzione:* United Artists; *origine:* USA, 1971; *durata:* 81'.

TUTTO QUELLO CHE AVRESTE VOLUTO SAPERE SUL SESSO MA NON AVETE MAI OSATO CHIEDERE

(Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura:* Woody Allen; *fotografia* (Color DeLuxe): David M. Walsh; *scenografia:* Dale Hennesy; *montaggio:* Eric Albertson; *musica:* Mundell Lowe; *interpreti e personaggi:* Woody Allen (buffone, Fabrizio), Victor Shkapopolis, spermatozoo), Gene Wilder (dottor Ross), Elaine Giftos (signora Ross), John Carradine (dottor Bernardo), Lou Jacobi (Sam Waterman), Louise Lasser (Gina), Lynn Redgrave (la regina), Anthony Quayle (il re), Jack Berry (se stesso), Tony Randall (capo del centro controllo), Burt Reynolds (addetto al centro di controllo), Erin Fleming (la giornalista), Titos Vandis (Stavros Milos), Ref Sanchez (Igor), Barruch Lumet (rabbino), Sidney Miller (George), Heather MacRea (Helene Lacy); *direttore di produzione:* Charles H. Joffe e Jack Brodsky; *produzione:* United Artists; *distribuzione:* United Artists; *origine:* USA, 1971; *durata:* 87'.



IL DORMIGLIONE (Sleeper)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura:* Woody Allen e Marshall Brickman; *fotografia* (Color DeLuxe): David M. Walsh; *scenografia:* Dale Hennesy; *montaggio:* Ralph Rosenblum; *musica:* Woody Allen, con la sua The Preservation Hall Jazz Band e New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra; *effetti speciali:* A.D. Flowers; *montaggio eff. spec.:* Ralph Rosenblum; *interpreti e personaggi:* Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keaton (Luna), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (Dottoressa Melik), Don Keefer (Dottor Tryon), John McLiam (Dottor Agon), Bartlett Robinson (Dottor Orva), Maria Small (Dottoressa Nero),

Il viaggio-ricerca di Woody Allen nel cinema continua: il regista si congeda momentaneamente, in attesa della prossima avventura dell'ironia.

Peter Hobbs, Susan Miller, Lou Picetti, Brian Avery, Spencer Milligan; *direttore di produzione*: Jack Grossberg; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1973; *durata*: 88'.

AMORE E GUERRA

(Love and Death)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Color DeLuxe): Guislain Cloquet; *scenografia*: Willy Holt; *costumi*: Gladys de Segonzac; *montaggio*: Ron Kalish; *musica*: Felix Giglio e Sergej Prokof'ev; *effetti speciali*: Kit West, Peter Dawson; *montaggio effetti speciali*: Ralph Rosenblum; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Boris Grushenko), Diane Keaton (Sonja), Olga Georges-Picot (contessa Alexandrovna), Harold Gould (conte Anton Lebedkov), Jessica Harper (Natasha), Jack Lenoir (Krapotkin), James Tolkan (Napoleone), Georges Adet (il vecchio Nehamkin), Zvee Scooler (il padre di Boris), Henry Czarniak (Ivan), Alfred Lutter III (Boris bambino), Denise Péron, Beth Porter, A.R. Smith, Shimen Ruskin, Frank Adou, Despo Diamantidou, Anne Lonberg, Yves Brainville; *direttore di produzione*: Charles H. Joffe; *produzione*: Rollins & Joffe Prod.; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1975; *durata*: 85'.

IO & ANNIE

(Annie Hall)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen e Marshall Brickman; *fotografia* (Color DeLuxe, Panavision): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne; *costumi*: Ruth Morley; *montaggio*: Ralph Rosenblum, Wendy Greene; *musica*: C. Lombardo e J.J. Loeb, I. Jones e G. Kahn; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts (Rob), Carol Kane (Allison), Paul Simon (Tony Lacey), Janet Margolin (Robin), Shelley Duvall (Pam), Christopher Walken (Duane), Colleen Dewhurst (madre di Annie), Donald

Symington (padre di Annie), Helen Ludlam (nonna di Annie), Joan Newman (madre di Alvy), Ruth Volner (zia di Alvy), Martin Rosenblatt (zio di Alvy), Hy Ansel (Joey Nichols), Rashel Novikoff (zia Tessie), Sigourney Weaver (amica di Alvy davanti al cinema), Walter Bernstein (amico di Annie davanti al cinema), Mordecai Lawner (padre di Alvy), Jonathan Munk (Alvy da piccolo), Marshall McLuhan (se stesso), Dick Cavett (se stesso), Russell Horton (uomo in fila al cinema), Lauri Bird (la ragazza di Tony Lacey), Jeff Goldblum (ospite al party di Tony), Bob Maroff e Rick



Petrucelli (uomini davanti al cinema), Humphrey Davis (psicoanalista di Alvy), Veronique Radburn (psicoanalista di Annie); *direttore di produzione*: Charles Joffe; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1977; *durata*: 93'.

INTERIORS

(Interiors)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne; *costumi*: Joel Schumacher; *montaggio*: Ralph Rosenblum; *musica*: T.F. Waller e A. Razaff, J. Spikes, B. Spikes e J.R. Morton; *interpreti e personaggi*: Kristin Griffith (Flynn), Marybeth Hurt (Joey), Richard Jordan (Frederick), Diane Keaton (Renata), Geraldine Page (Eve), E.G. Marshall (Arthur), Maureen Stapleton (Pearl), Sam Waterston (Mike), Missy Hope (Joey da piccola), Kerry Duffy (Renata da piccola), Nancy Collins (Flynn da piccola), Penny Gaston (Eve da giovane), Roger Morden (Arthur da giovane), Henderson Forsythe (giudice Bartel); *direttore di produzione*: Charles Joffe; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1978; *durata*: 89'.

MANHATTAN

(Manhattan)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen e Marshall Brickman; *fotografia* (Panavision, b/n): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne; *costumi*: Albert Wolsky e Ralph Lauren; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: George Gershwin; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Isaac Davis), Diane Keaton (Mary Wilkie), Michael Murphy (Yale), Mariel Hemingway (Tracey), Meryl Streep (Jill), Anne Byrne (Emily), Karen Ludwig (Connie), Michael O'Donoghue (Dennis), Victor Truro, Tysa Farrow, Helene Hanft (ospiti del party), Bella Abzug (ospite d'onore), Gary Weys (direttore della tv), Henry Vance (produttore tv), Charles Levin (Karen Allen, David Rasche (attori tv), Damion Sheller (figlio di Isaac) Wallace Shawn (Jeremiah); *direttore di produzione*: Charles Joffe; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1979; *durata*: 96'.

STARDUST MEMORIES

(Stardust Memories)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (b/n): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne e Steven Jordan; *costumi*: Santo Loquasto e Ralph Lauren; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: M.P. Musorgskij e di repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Sandy Bates), Charlotte Rampling (Dorrie), Jessica Harper (Daisy), Daniel Stern (l'attore), Marie-Christine



Barrault (Isobel), Tony Roberts (Tony), Amy Wright (Shelley), Helen Hanft (Vivian Orkin), John Rothman (Jack Abel), Anne de Salvo (sorella di Sandy), Joan Neuman (madre di Sandy), Ken Chapin (padre di Sandy), Leonardo Cimino (lo psichiatra), Louise Lasser (segretaria di Sandy),

Judith Crist, Carmin Mastrin (habitué del cabaret), Jack Rollins (executive dello "studio"), John Doumanian (fan armeno), Ely Mintz, Bob Maroff, David Lipman, Robert Munch, Sharon Stone, Irving Metzman; *direttore di produzione*: Jack Rollins, Charles Joffe e Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1980; *durata*: 89'.

UNA COMMEDIA SEXY IN UNA NOTTE

DI MEZZA ESTATE

(A Midsummer Night's Sex Comedy)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor, Panavision): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne; *costumi*: Santo Loquasto; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Felix Mendelssohn-Bartholdy; *effetti speciali*: Kurtz and Friends, Zander's Animation Parlour, R. Greenberg's Associates, Eoin Sprott Studio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Andrew Hobbs), Mia Farrow (Ariel Weymouth), José Ferrer (Leopold Sturgis), Julie Hagerty (Dulcy Ford), Tony Roberts (dottor Maxwell Jordan), Mary Steenburgen (Adrian Hobbs), Adam Redfield (Foxy), Moishe Roselfield (Hayes), Timothy Jenkins (Thompson), Michael Higgins (Reynolds), Boris Zoubok (Purvis), Thomas Barbour; *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures e Warner Bros; *origine*: USA, 1982; *durata*: 87'.

ZELIG (Zelig)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (b/n e colore): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne, Les Bloom, Michael Molly; *costumi*: Santo Loquasto; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick Hyman e musiche di repertorio; *effetti speciali*: Joel Hynick, Stuart Robinson; R. Greenberg's Associates; Stevan Plastrill, Computer Optical Inc.; Kerry Hayes; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrow (Eudora Fletcher), John Buckwalter (dottor Sindell), Stanley Swerdlow (medico), Paul Nevens (dottor Birsky), Howard Erskine (dottore), George Hamlin (dottore droghe

sperimentali), Mary Louise Wilson (Ruth Zelig), Richard Litt (Charles Koslow), Dimitri Vassilopoulos (Luis Martinez), Marianne Tatum (Fletcher attrice), Garrett Brown (Zelig attore), Stephanie Farrow (Meryl Fletcher), William Holt (Hitler), Susan Sontag, Irving Howe, Saul Bellow, Bruno Bettelheim, John Morton Blum (se stessi), Marvin Chaitinover (dottore); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures e Warner Bros; *origine*: USA, 1983; *durata*: 84'.

BROADWAY DANNY ROSE

(Broadway Danny Rose)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (b/n, Panavision): Gordon Willis; *scenografia*: Mel Bourne e Less Bloom; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick Hyman e "Agita" e "My Bambina" di Nick Apollo Forte; *effetti speciali*: Cinoptical; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Danny Rose), Mia Farrow (Tina Vitale), Nick Apollo Forte (Lou Canova), Howard Cosell (se stesso), Paul Greco (Vito Rispoli), Frank Renzulli (Joe Rispoli), Edwin Bordo (Johnny Rispoli), Gina De Angelis (la loro madre), Olga Barbato (Angelina), Bob e Etta Rollins (numero dei palloncini), Gloria Parker (suonatrice di bicchieri), Mark Hardwick (xilofonista cieco), Alba Ballard (donna degli uccelli), Maurice Shrog (ipnotizzatore), David Kissel, Joe Franklin, Maggie Ranone; *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1984; *durata*: 85'.



LA ROSA PURPUREA DEL CAIRO

(The Purple Rose of Cairo)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor e b/n): Gordon Willis; *scenografia*: Stuart Wurtzel, Carol Joffe, Justin Scoppa; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick Hyman e canzoni di repertorio; *interpreti e personaggi*: Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter/Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (direttore del cinema), Stephanie Farrow (sorella di Cecilia), David Kieserman (padrone del bar), Edward Herrmann (Henry), John Wood (Jason), Milo O'Shea (padre Donnelly), Van Johnson (Larry), Zoe Caldwell (la contessa), Eugene Anthony (Arturo), Deborah Rush (Rita), Dianne Wiest (Emma), Sidney Blake (giornalista di «Variety»), David Weber,

Loretta Tupper, John Rothman; *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1985; *durata*: 82'.

HANNAH E LE SUE SORELLE (Hannah and Her Sisters)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia*: Stuart Wurtzel, Carol Joffe, Dave Weinman; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Mia Farrow (Hannah), Woody Allen (Mickey Sachs), Barbara Hershey (Lee), Dianne Wiest (Holly), Michael Caine (Elliot), Maureen O'Sullivan (madre di Hannah), Lloyd Nolan (padre di Hannah), Max von Sydow (Frederick), Carrie Fisher (April Knox), Daniel Stern (Dusty), Sam Waterston (David Tolchin), Julie Kavner (Gail), J.T. Walsh (Ed Smythe), Joanna Gleason (Carol), Tony Roberts (Norman), Helen Miller e Leo Postrel (genitori di Mickey), Lewis Black (Paul); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1986; *durata*: 106'.

RADIO DAYS (Radio Days)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DeLuxe Color): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto, Carol Joffe e Speed Hopkins; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick Hyman e musiche di repertorio; *interpreti e personaggi*: Seth Green (Joe), Julie Kavner (sua madre, Tess), Michael Tucker (il padre, Martin), Josh Mostel (zio Abe), Dianne Wiest (zia Bea), Mia Farrow (Sally White), Danny Aiello (Rocco), Jeff Daniels (Biff Baxter), Tony Roberts (presentatore del "Dollaro d'argento"), Diane Keaton (Monica Charles, la cantante al veglione), Wallace Shawn («Il vendicatore mascherato»), Judith Malina (signora Waldbaum), Fletcher Farrow Previn (Andrew), Julie Kurnitz (Irene), David Warrelow (Roger), William Flanagan, Martin Rosenblatt, Helen Miller, William Magerman, Leah Carrey, Sal Tuminello, Larry David, Greg Almquist, Jackson Beck, Wendell Craig, W.H. Macy, Ken Roberts, Norman Rose, Robert Tate, Kenneth Welsh (voci della radio), Woody Allen (voce narrante); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1987; *durata*: 88'.

SETTEMBRE (September)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto, Speed Hopkins; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Mia Farrow (Lane), Dianne Wiest (Stephanie), Elaine Stritch (Diane), Sam Waterston (Peter), Denholm Elliott (Howard), Jack Warden (Lloyd), Ira Wheeler (signor Raines), Jane Cecil (signora Raines), Rosemary Murphy (signora Mason); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1988; *durata*: 82'.



UN'ALTRA DONNA (Another Woman)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Sven Nykvist; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Erik Satie, Kurt Weill e Bertold Brecht, J. Kern, D. Fields e J. McHugh, J.S. Bach, E. Varèse, J. Tizol, C. Porter, J. Kern e O. Hammerstein, G. Mahler, F.E. Weatherly e H. Wood; *interpreti e personaggi*: Gena Rowlands (Marion Post), Mia Farrow (Hope), Ian Holm (Ken), Blythe Danner (Lydia), Gene Hackman (Larry), Betty Buckley (Kathy), Martha Plimpton (Laura), John Houseman (padre di Marion), Sandy Dennis (Claire), Philip Bosco (Sam), Harris Yulin (Paul), Frances Conroy, Fred Melamed (voce del paziente), Heather Sullivan (Marion bambina), Mary Laslo, Carol Schultz; *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1988; *durata*: 80'.

NEW YORK STORIES

(episodio: **Edipo RELitto - Oedipus Wrecks**)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Sven Nykvist; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Sheldon Mills), Mae Questel (la madre di Sheldon), Mia Farrow (Lisa), Julie Kavner (Trevia), Jessie Keosian (zia Ceil), George Schindler (il mago Shandu), Marvin Chatinover (psichiatra), Molly Regan (segretaria di Sheldon), Ira Wheeler (Bates), il sindaco Edward Koch (se stesso); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*:

Rollins & Joffe; *distribuzione*: Touchstone Pictures; *origine*: USA, 1989 [gli altri due episodi sono Life Lessons (*Lezioni di vero*), regia di Martin Scorsese e Life Without Zoe (*La vita senza Zoe*) regia di Francis Ford Coppola]; *durata dell'episodio*: 37'.

CRIMINI E MISFATTI (Crimes and Misdemeanors)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Sven Nykvist; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Martin Landau (Judah Rosenthal), Woody Allen (Cliff Stern), Mia Farrow (Halley Reed), Anjelica Huston (Dolores Paley), Jerry Orbach (Jack Rosenthal), Alan Alda (Lester), Sam Waterston (il rabbino Ben), Daryl Hannah (Lisa Crosby), Caroline Aaron (Barbara), Claire Bloom (Miriam Rosenthal), Stephanie Roth (Sharon Rosenthal), Joanna Gleason (Wendy Stern), Martin Bergmann (professor Louis Levy), Jenny Nichols (Jenny), David S. Howard (Sol), Anna Berger (May); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1989; *durata*: 104'.

ALICE (Alice)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *effetti visivi*: Balsmeyer & Everett; *suono*: James Sabat; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Mia Farrow (Alice Tate), Joe Mantegna (Joe Ruffalo), William Hurt (Doug Tate), Keye Luke (dottor Yang), Alec Baldwin (Ed), Blythe Danner (Dorothy), Judy Davis (Vicki), Caroline Aaron (Sue), David Spielberg (Ken), Cybill Shepherd (Nancy), Bernadette Peters (la Musa), Gwen Verdon (la madre di Alice), June Squibb (Hilda), Marceline Hugot (Monica), Dylan O'Sullivan Farrow (Kate), Matt Williamson (Dennis), Holland Taylor (Helen), Robin Bartlett (Nina), Diane Salinger (Carol), Bob Balaban (Sid Moskowitz); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures; *origine*: USA, 1990; *durata*: 106'.



OMBRE E NEBBIA (Shadows and Fog)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (b/n): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Kurt Weill e di repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Max Kleinman), Mia Farrow (Irmy), John Malkovich (clown), Madonna (contorsionista Marie), Donald Pleasance (medico), Michael Kirby (l'assassino), Lily Tomlin, Jodie Foster, Kathy Bates, Anne Lange (prostitute), John Cusack (Jack, lo studente), Philip Bosco (signor Paulsen), Kate Nelligan (Eva), Julie Kavner (Alma), Kenneth Mars (il mago); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Orion Pictures-Columbia Tristar; *origine*: USA, 1992; *durata*: 86'.



MARITI E MOGLI (Husbands and Wives)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (DuArt, DeLuxe color): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *suono*: Jack Sabat; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Gabe Roth), Mia Farrow (Judy Roth), Juliette Lewis (Rain), Blythe Danner (madre di Rain), Judy Davis (Sally), Liam Neeson (Michael), Sidney Pollack (Jack), Lysette Anthony (Sam), Cristi Conaway (Shawn Grainger), Timothy Jerome (Paul), Ron Rifkin (psicoanalista di Rain); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*: Tristar Pictures; *origine*: USA, 1992; *durata*: 107'.

MISTERIOSO OMICIDIO A MANHATTAN (Manhattan Murder Mystery)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen e Marshall Brickman; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: di repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Larry Lipton), Diane Keaton (Carol Lipton), Alan Alda (Ted), Anjelica Huston (Marcia Fox), Jerry Adler (Paul House), Lynn Cohen (Lilian House), Ron Rifkin (Sy), Joy Behar (Marilyn), Melanie Norris (Helen Moss), Marge Redmond (signora Dalton), Zach Braff (Nick Lipton); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe; *distribuzione*:

Tristar Pictures; *origine*: USA, 1993; *durata*: 105'.

PALLOTTOLE SU BROADWAY (Bullets over Broadway)

Regia: Woody Allen; *soggetto*: Woody Allen; *sceneggiatura*: Woody Allen e Douglas McGrath; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: repertorio e Dick Hyman; *interpreti e personaggi*: John Cusack (David Shayne); Dianne Wiest (Helen Sinclair), Chazz Palminteri (Cheech), Jennifer Tilly (Olive Neal), Jack Warden (Julian Marx), Jim Broadbent (Warner Purcell), Mary Louise Parker (Ellen), Rob Reiner (Sheldon Flender), Tony Sirico (Rocco), Joe Vitarelli (Nick Valenti), Harvey Fierstein (Sid Loomis), Tracey Ullman (Eden Brent); *direttore di produzione*: Jean Doumanian e Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe, Sweetland Films; *distribuzione*: Filmauro; *origine*: USA, 1994; *durata*: 98'.



LA DEA DELL'AMORE (Mighty Aphrodite)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick Hyman e repertorio; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Lenny Weintrib), F. Murray Abraham (corifeo), Helena Bonham Carter (Amanda), Mira Sorvino (Linda Ash/Judy Orgasm), Michael Rapaport (Kevin), Peter Weller (Jerry Bender), Olympia Dukakis (Giocasta), David Ogden Stiers (Laerte), Jimmy MacQuaid (Max), Jeffrey Kurland (Edipo), Danielle Ferland (Cassandra), Jack Warden (Tiresia), Claire Bloom (madre di Amanda); *direttore di produzione*: Robert Greenhut; *produzione*: Rollins & Joffe per Miramax International; *distribuzione*: Cecchi Gori Group; *origine*: USA, 1995; *durata*: 105'.



TUTTI DICONO I LOVE YOU (Everyone Says I Love You)

Regia: Woody Allen; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia*: Santo Loquasto; *costumi*: Jeffrey Kurland; *coreografie*: Graciela Daniele; *montaggio*: Susan E. Morse; *musica*: Dick

Hyman e repertorio; *interpreti e personaggi*: Julia Roberts (Von), Woody Allen (Joe), Goldie Hawn (Steffi), Drew Barrymore (Skylar), Tim Roth (Charles Ferry), Alan Alda (Bob), Lukas Haas (Scott), Gaby Hoffman (Lane), Natasha Lyonne (DJ), Edward Norton (Holden), Natalie Portman (Laura), David Ogden Stiers (il padre di Holden), Trude Klein (Frieda); *produzione*: Robert Greenhut, Jean Doumanian, Rollins & Joffe per Miramax International; *distribuzione*: Cecchi Gori Group; *origine*: USA, 1996; *durata*: 101'.

~ 1997, in lavorazione: **DECONSTRUCTING HARRY** (t.l.: *Smontando Harry*). È una *dark comedy*, la storia di uno scrittore (ebreo) nei suoi rapporti con le donne e con le difficoltà dell'esistenza. Nel cast Robin Williams, Judy Davis, Demi Moore, Elizabeth Shue, Amy Irving, Mariel Hemingway e lo stesso Woody Allen, più alcuni noti volti della televisione come Julia Louis-Dreyfuss e Kirstie Alley.

INTERPRETAZIONI

CIAO, PUSSYCAT

(What's New, Pussycat?)

Regia: Clive Donner; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen; *fotografia* (Technicolor): Jean Badal; *scenografia*: Jacques Saulnier; *montaggio*: Fergus McDonnell; *musica*: Burt Bacharach; *interpreti e personaggi*: Peter Sellers (Fritz Fassbender), Peter O'Toole (Michael James), Woody Allen (Victor Shakapopolis), Romy Schneider (Carol Werner), Capucine (Renée Lefebvre), Paula Prentiss (Liz Bien), Ursula Andress (Rita), Edra Gale (Anna Fassbender), Richard Burton (uomo nel bar), Françoise Hardy; *direttore di produzione*: Charles K. Feldman; *produzione*: Famous Artists; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA-Francia, 1965; *durata*: 106'.

CHE FAI, RUBI?

(What's Up, Tiger Lily?)

Regia: Senkichi Taniguchi; titolo della versione originale giapponese *Kagi no kagi* («La chiave delle chiavi»); *soggetto e sceneggiatura*: Hideo Ando; *fotografia* (Eastmancolor): Kazuo Yamada; *montaggio*: Richard Krown; *musica*: Jack Lewis; *direttore di produzione*: Tomoyuki Tanaka; *produzione*: Toho; *distribuzione*: solo tv e video; *origine*: Giappone, 1966. **VERSIONE AMERICANA**: *Regia scene aggiunte e dialoghi*: Woody Allen; *ideazione produzione*: Ben Shapiro; *Doppiatori e interpreti scene aggiunte*: Woody Allen, Frank Buxton, Len Maxwell,

Louise Lasser, Mickey Rose, Julie Bennett, Bryna Wilson; *interpreti e personaggi*: Tatsuya Mihashi (Phil Moskowitz), Mie Hama/Hana (Terry Yaki), Tadao Nakamaru (Shepherd Wong), Susumu Kurome (Wing Fat), China Lee (spogliarellista); *durata*: 79'.

007 CASINO ROYALE

(Casino Royale)

Regia: John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath; *soggetto*: dal romanzo omonimo di Ian Fleming; *Sceneggiatura*: Wolf Mankowitz, John Law, Billy Wilder, Ben Hecht, Joseph Heller, Michael Sayers; *fotografia* (Technicolor): Jack Hildyard, John Wicox, Nicolas Roeg; *scenografia*: Michael Ayringer; *montaggio*: Richard Williams, Bill Lenny; *musica*: Burt Bacharach; *interpreti e personaggi*: Peter Sellers (Evelyn Tremble 007), Ursula Andress (Vesper Lynd 007), David Niven (Sir James Bond), Orson Welles (Le Chiffre), Joanna Pettet (Mata Bond), Woody Allen (Jimmy Bond), William Holden, Charles Boyer (Le Grand), John Huston («M»), Barbara Bouchet (Miss Money Penny), Jacqueline Bisset, Jean-Paul Belmondo (legionario francese), George Raft, Peter O'Toole, Stirling Moss; *direttore di produzione*: Charles K. Feldman; *produzione*: Famous Artists; *distribuzione*: Columbia Pictures; *origine*: USA, 1967; *durata*: 130'.

COME TI DIROTTO IL JET (Don't Drink the Water)

Regia: Howard Morris; *soggetto*: dalla commedia omonima di Woody Allen; *sceneggiatura*: R.S. Allen e Harvey Bullock; *fotografia* (Pathé): Harvey Jenkins; *scenografia*: Robert Gundlach; *montaggio*: Ralph Rosenblum; *musica*: Pat Williams; *interpreti e personaggi*: Jackie Gleason (Walter Hollander), Estelle Parsons (Marian Hollander), Ted Bessel (Axel Maggee), Joan Delaney (Susan Hollander), Michael Constantine (Krojack), Richard Libertini (padre Drobney); *direttore di produzione*: Charles H. Joffe; *produzione*: Rollins & Joffe per Avco Embassy Film; *distribuzione*: United Artists; *origine*: USA, 1969; *durata*: 98'.

PROVACIANCORO, SAM (Play it Again, Sam)

Regia: Herbert Ross; *soggetto e sceneggiatura*: Woody Allen, dalla sua commedia omonima; *fotografia* (Technicolor): Owen Roizman; *scenografia*: Ed Wittstein; *montaggio*: Marion Rothman; *musica*: Billy Goldenberg; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Allan Felix), Diane Keaton (Linda Christie), Tony Roberts (Dick Christie), Jerry Lacy (Humphrey Bogart), Susan Anspach (Nancy), Jennifer Salt (Sharon), Joy

Bang (Julie), Viva (Jennifer), Suzanne Zenor (ragazza della discoteca), Diana Davilla (ragazza del museo), Mari Fletcher (Sharon, nella fantasia), Michael Green e Ted Markland (gli incappucciati); *direttore di produzione*: Arthur P. Jacobs; *produzione*: Paramount; *distribuzione*: CIC; *origine*: USA, 1972; *durata*: 86'.

IL PRESTANOME

(The Front)

Regia: Martin Ritt; *soggetto e sceneggiatura*: Martin Ritt e Walter Bernstein; *fotografia* (Metrocolor): Michael Chapman; *scenografia*: Charles Bailey; *montaggio*: Sidney Levin; *musica*: Dave Grusin; *interpreti e personaggi*: Woody Allen (Howard Prince), Zero Mostel (Hecky Brown), Herschel Bernardi (Phil Sussman), Michael Murphy (Hennessy), Marvin Lichterman (Myer Prince), Lloyd Gough (Delaney), David Margulies (Phelps), Joshua Shelley (Sam), Norman Rose (il procuratore di Howard), Charles Kimbrough (un consigliere del Comitato), M. Josef Sommer (il presidente del Comitato), Danny Aiello (Danny La Gattuta), Georgann Johnson (intervistatore tv), Scott McKay (Hampton), David Clarke (Hubert Jackson), John Bentley (Bartender), Julie Garfield (Margo), Murray Moston (il boss), McIntyre Dixon (Harry Stone), Rudolph Wilrich (Tailman), John J. Slater (direttore tv), Andrew e Jacob Bernstein (i figli di Alfred); *direttore di produzione*: Martin Ritt; *produzione*: Martin Ritt-Rollins & Joffe; *distribuzione*: Warner-Columbia; *origine*: USA, 1976; *durata*: 95'.

RE LEAR (King Lear)

Regia: Jean-Luc Godard; *soggetto e sceneggiatura*: Jean-Luc Godard, dalla tragedia di William Shakespeare; *fotografia*: Sophie Mintigneux; *montaggio*: Jean-Luc Godard; *interpreti e personaggi*: Peter Sellars (William Shakespeare Jr. the V.), Burgess Meredith (King Learo), Molly Ringwald (Cordelia), Jean-Luc Godard (il professore), Norman Mailer (se stesso), Kate Mailer (se stessa), Woody Allen (Mr Alien, il montatore cinematografico), Quentin Tarantino; *direttore di produzione*: Menahem Globus, Yoram Golan; *produzione e*



distribuzione: Cannon; origine: USA-Svizzera, 1987; durata: 90'.

STORIE DI AMORI E INFEDELITÀ (Scenes From a Mall)

Regia: Paul Mazursky; soggetto e sceneggiatura: Paul Mazursky e Roger L. Simon; fotografia



(Eastmancolor): Fred Murphy; scenografia: Pato Guzman; costumi: Albert Wolsky; montaggio: Stuart Pappè; musica: Marc Shaiman; interpreti e personaggi: Woody Allen (Nick Fifer), Bette Midler (Deborah Feingold-Fifer), Bill Irwin (mimo), Paul Mazursky (dottor Hans Claval), Daren Firestone; direttore di produzione: P.

Mazursky, P.Guzman e Patrick McCormick; produzione: Touchstone e Silver Screen Partners IV; distribuzione: Touchstone; origine: USA, 1991; durata: 87'.

REGIE E INTERPRETAZIONI PER LA TELEVISIONE

DON'T DRINK THE WATER

Regista, sceneggiatore e attore, 1994. Dalla sua commedia omonima.

THE SUNSHINE BOYS

attore, 1995, in coppia con Peter Falk nel remake dei Ragazzi irresistibili diretto da John Erman (The Sunshine Boys, 1975, regia di Herbert Ross con Walter Matthau e George Burns).

Bibliografia essenziale

Volumi e saggi:

- AA.VV., Woody Allen, «Cult Movie», 4, giugno-luglio 1981.
- ADLER Bill, FEINMAN Jeffrey, Woody Allen: Clown Prince of American Humour, Pinnacle Books 1975.
- ALTMAN Sidney, The Comic Image of the Jew, Cranbury, Dickinson University Press 1971.
- BENAYOUN Robert, Woody Allen au-delà du langage, Paris, Herscher 1985.
- BENDAZZI Giannalberto, Woody Allen, Firenze, La Nuova Italia 1979 e Woody, Milano, Fabbri Editore 1984 e 1987.
- BORIN Fabrizio (a cura di), Freedonia. Cinema comico ebraico americano, Comune di Venezia-Comune di Modena 1982 e Woody Allen, «Circuito Cinema», quaderno 39, 1990.
- BRODE David, Woody Allen. His Films and Career, Secaucus, New Jersey, Citadel Press 1985.
- CÈBE Gilles, Woody Allen, Paris, Henri Veyrier 1981.
- FUCHS Wilhelm J., Die Vielen Gesichter des

- Woody Allen, Köln Taschen Verlag 1986.
- GIRLANDA Elio, TELLA Annamaria, Woody Allen, Firenze, La Nuova Italia 1990.
- GUERAND Jean-Philippe, Woody Allen, Paris, Rivages 1989.
- HIRSCH Foster, Love, Sex, Death and Meaning of Life. Woody Allen's Comedy, New York, McGraw Hill 1981.
- JACOBS Diane, ...But We Need the Eggs. The Magic of Woody Allen, New York, St. Martin's Press 1982.
- LAX Eric, On Being Funny. Woody Allen and Comedy, New York, Charter House 1975 e Woody Allen, Milano, Longanesi 1991.
- LEBRUN Michel, Woody Allen, Paris, PAC 1979.
- McNIGHT Gerald, Woody Allen. Joking Aside, London, W.H.Allen & Co. 1982.
- NAVACELLE Thierry de, Woody Allen sul set, Milano, Frassinelli 1987.
- SINYARD Neil, The Films of Woody Allen, London, Bison Books 1987.
- YACOWAR Maurice, Loser Take All. The Comic Art of Woody Allen, New York, Ungar 1979.

Interviste:

- GREENFIELD Robert, Seven Interviews with Woody Allen, «Rolling Stones», 30.9.1971.
- BENAYOUN Robert, Entretien avec Woody Allen, «Positif», maggio 1984.
- WEILL Charles, Io sogno di fare un "grande" film, «la Repubblica», 14.8.1987.
- BJÖRKMAN Stig, Woody su Allen, Roma-Bari Laterza 1994.
- SINISCALCO Raffaello, Woody Allen e..., Raiuno, s.d.
- LOPEZ Massimo, Intervista Woody Allen, Raiuno, 3 febbraio 1995.
- «Ciak», Italia 1, 11 febbraio 1995.
- BIAGI Enzo, Intervista a Woody Allen, Raiuno, 21 dicembre 1995.

Scritti, sceneggiature e testi teatrali di Woody Allen:

- Don't Drink the Water, Death, God, New York, Samuel French Inc. 1966, 1975, 1975.

- Getting Even, New York, Random House 1971 (trad. it. Saperla lunga, Milano, Bompiani 1973, 1980 e 1985).
- Without Feathers, London, Fist Sphere Books Editions 1972 (trad. it. Citarsi addosso, Milano, Bompiani 1980 e 1985).
- Side Effects, New York, Random House 1980 (trad. it. Effetti collaterali, Milano, Bompiani 1981 e 1988).
- Four Films of Woody Allen. "Annie Hall", "Interiors", "Manhattan", (trad. it. Manhattan, Milano, Rizzoli 1982), "Stardust Memories", New York, Random House 1980.
- Play it again, Sam, New York, Samuel French Inc. 1969.
- Four Films of Woody Allen. "Zelig", "Broadway Danny Rose", The Purple Rose of Cairo", Hannah and Her Sisters, New York, Random House 1987.
- Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere, Provaci ancora, Sam, Io e Annie, Zelig, Crimini e misfatti, Interiors, Mariti e mogli, Milano, Feltrinelli 1986, 1986, 1986, 1990, 1992, 1993, 1994.

Videografia

- Ciao, Pussycat, Warner Home Video o MGM/UA Home Video.
- Che fai, rubi?, Deltavideo e Vivivideo.
- James Bond Casinò Royale, Columbia Tristar Home Video.
- Come ti dirotto il jet, Domovideo.
- Prendi i soldi e scappa, Deltavideo o Vivivideo.
- Il dittatore dello stato libero di Bananas, Warner Home Video.
- Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso e non avete mai osato chiedere, Warner Home Video.
- Provaci ancora, Sam, CIC Video.
- Il dormiglione, Warner Home Video.
- Amore e guerra, Warner Home Video o MGM/UA Home Video.
- Il prestanome, Columbia TriStar Home Video.
- Io e Annie, Warner Home Video.
- Interiors, Warner Home Video o MGM/UA Home Video.
- Manhattan, Warner Home Video.
- Stardust Memories, Warner Home Video o MGM/UA Home Video.
- Una commedia sexy in una notte di mezza estate,

- Warner Home Video.
- Zelig, Warner Home Video.
- Broadway Danny Rose, Domovideo o De Agostini.
- La rosa purpurea del Cairo, Domovideo (Laserdisc: Multigram).
- Hannah e le sue sorelle, Columbia TriStar Home Video.
- Settembre, Columbia Tristar Home Video.
- Radio Days, Columbia Tristar Home Video.
- Un'altra donna, Columbia TriStar Home Video.
- Crimini e misfatti, Columbia TriStar Home Video.
- New York Stories, Touchstone Home Video.
- Alice, Columbia TriStar Home Video.
- Ombre e nebbia, Columbia TriStar Home Video.
- Storie di amori e infedeltà, Hollywood Pictures Home Video.
- Mariti e mogli, Columbia TriStar Home Video.
- Misterioso omicidio a Manhattan, Columbia TriStar Home Video.
- Pallottole su Broadway, Bmg Video.
- La dea dell'amore, Cecchi Gori Home Video.

Indice

| | |
|--|-----|
| I perdenti si riconoscono alla partenza | 5 |
| Chewing-gum e aragoste | 17 |
| Luoghi della memoria e generi del cinema | 37 |
| Universi sconosciuti: i film delle donne | 73 |
| Tra vita e arte. La maturità di uno <i>schlemiel</i> | 93 |
| Filmografia | 119 |
| Bibliografia | 126 |