

L'UOMO CHE ANDAVA AL CINEMA

di Gianfranco Callieri

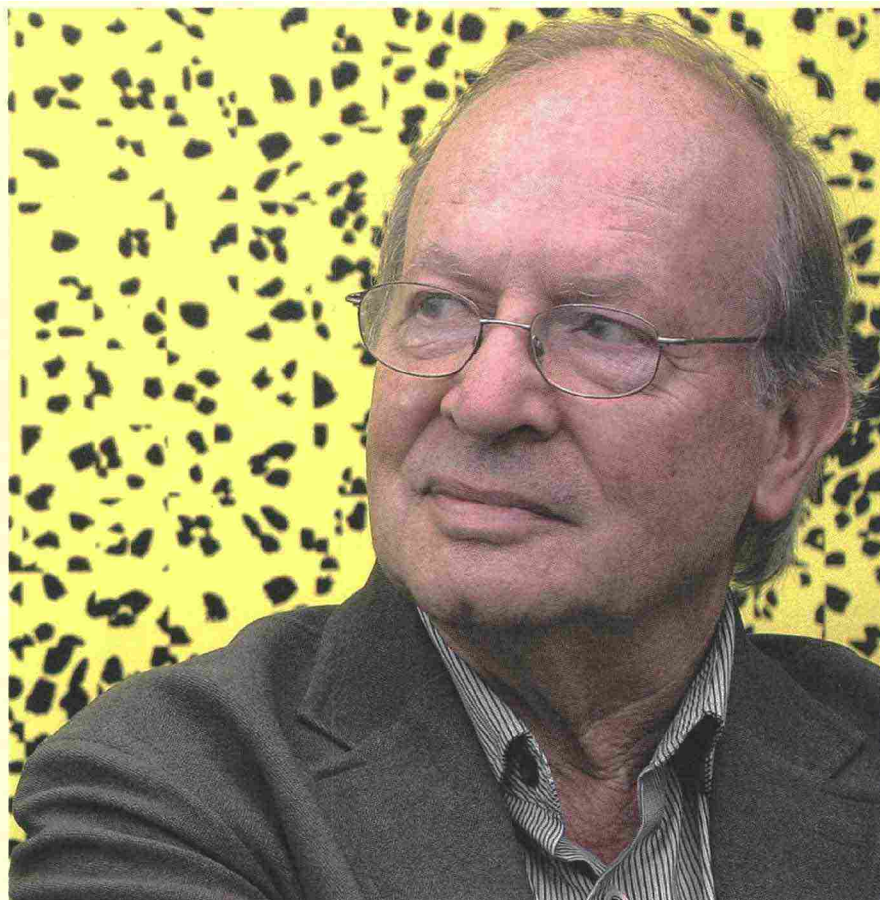
ESILIO INTIMO IL CINEMA DI IVAN PASSER 1933-2020

Non era famoso come il suo amico Miloš Forman, per il quale aveva scritto, a quattro mani, gioielli leggeri e sfuggenti della nuova sintassi cinematografica del loro paese — la Cecoslovacchia poi sbriciolata nel 1993 — come *Gli Amori Di Una Bionda* (*Lásky Jedné Plavovlásky*, 1965) e *Al Fuoco, Pompieri!* (*Hoří, Má Panenko*, 1967), e infatti, quando il collega tornò in patria, verso la metà degli anni '80, protetto dal successo internazionale di *Amadeus* (1984), lui, meno famoso, più ricattabile e precario, decise a malincuore di non accompagnarlo. Entrambi erano partiti di nascosto verso gli Stati Uniti alla fine della Primavera di Praga, dal nome della stagione riformista avviata, nel 1968, dal comunista dissidente Alexander Dubček e repressa nel sangue, pochi mesi dopo, con l'invasione del paese da parte delle truppe del Patto di Varsavia. Mentre Forman aveva però conosciuto la gloria e la notorietà, consolidate da due premi Oscar in qualità di miglior regista, **Ivan Passer** era rimasto legato a produzioni più artigianali, disincantate e meno organiche ai dettami dell'industria, in qualche modo coerenti con quella libertà formale con cui, nel 1965 di *Illuminazione Intima* (*Intimní Osvětlení*), suo primo film dietro la macchina da presa, su due amici musicisti intenti a una chiacchierata (tra un bicchiere e l'altro) durante la quale scoperchiare tutto il cinismo e la paralisi di una società in cui nulla sembrava destinato a cambiare, aveva saputo descrivere il disorientamento della provincia e la voglia, da parte dei suoi cantori di celluloidi, di staccarsi dalla morfologia tradizionale del racconto per rivendicare una rinnovata, dolorosa adesione alla sempiterna tragedia della vita di tutti i giorni. Nasceva, allora, la *nová vlna*, la «nuova onda» del cinema cecoslovacco identificata dalle pellicole di Věra Chytilová, Pavel Juráček, Jiří Menzel o, appunto, Forman e Passer, caratterizzata da una spoliazione progressiva del superfluo in favore di una scelta ambientale fatta, proprio come nella *nouvelle vague* francese, di tagli imprevedibili delle inquadrature, dettagli, primi piani, campi lunghi, stacchi, combinazioni di panoramiche e carrellate, dissolvenze, riprese prolungate e attraversamenti dello spazio volti a restituire l'incertezza e la mutevolezza del quotidiano. Forman e Passer portarono in America quella freschezza nel momento in cui anche Hollywood, destabilizzata dal riscontro senza

precedenti di *Easy Rider* (1969), decideva di sottoporsi a un profondo processo di revisione innescato, tra le tante, da maestranze provenienti dal vecchio continente, per esempio direttori della fotografia arditi, lirici e inventivi come gli ungheresi László Kovács e Vilmos Zsigmond, oppure, dalla Svezia di Ingmar Bergman, un inarrivabile compositore di luci chiamato Sven Nykvist. (Sarebbe bello, peraltro, se le università dello spettacolo, anziché continuare a considerare i registi alla stregua degli unici autori di un film, neanche fossero monadi indivisibili dai loro lungometraggi, istituissero corsi per riflettere su quanto certi responsabili dell'illuminazione, da Haskell Wexler a Gordon Willis, da Robby Müller a Nestor Almendros, da Gregg Toland a Vittorio Storaro, da Joan Churchill a James Wong Howe, senza dimenticare il Tamás Somló delle opere più radicali e innovative di Miklós Jancsó, abbiano letteralmente rivoluzionato la storia del cinema a prescindere dal valore dei cineasti di cui erano alle dipendenze.) Passer aveva in realtà esordito, magnificamente, con i quattordici minuti di *Un Pomeriggio Noioso* (*Fádní Odpoledne*, 1964), in origine realizzato per apparire nell'antologico *Perline Sul Fondo* (*Perličky Na Dně*, 1966), film col quale gli studenti della FAMU — l'accademia delle arti visive di Praga frequentata anche da Milan Kundera — avevano voluto cimentarsi nella trasposizione dei racconti di Bohumil Hrabal, grande scrittore ceco perseguitato dai nazisti negli anni '30, sorvegliato e censurato dal regime sovietico nel dopoguerra. Invece il corto di Passer era stato distribuito a parte, insospettendo le autorità (diffidenti di fronte a un linguaggio così emancipato e antiretorico) ma incantando gli spettatori con un poemetto onirico e anarchico sulla strada verso l'aldilà, verso un mondo soprassensibile (magari sospeso sopra i tavolacci di un'osteria) dove essere raggiunti non dalla cenere né da una divinità, bensì da una bella ragazza dai capelli e dal sorriso irresistibile. Altrettanto anarchico, e impensabile ai giorni nostri, era stato il suo debutto a stelle e strisce, *Il Mio Uomo È Una Canaglia* (*Born To Win*, 1971), ridicola traduzione italiana di un titolo che il regista voleva fosse *Addict*, «tossico», e ritraeva infatti, in tono crudo e realistico seppur non privo di venature picaresche, il tracollo di un ex-parrucchiere eroinomane (George Segal, a dir poco temerario), perseguitato da due poliziotti senza scrupoli (tra essi Robert DeNiro in uno dei suoi primi ruoli) in una New York livida, sudicia e priva di qualsiasi romanticismo; un

film ai giorni nostri dimenticato più o meno da tutti eppure ancora in grado di trasmettere un senso lacerante di solitudine, al punto da autorizzare un'ipotesi di identificazione tra il profugo Passer e l'isolamento del suo attore protagonista, inchiodato a una panchina nei recessi di elettricità e asfalto della metropoli. La stessa intelligenza visiva e la stessa riuscita potevano attribuirsi all'impianto satirico del successivo *Legge E Disordine* (*Law & Disorder*, 1974), con la coppia, volutamente imbolsita, formata da Ernest Borgnine e Carroll O'Connor nei panni delle sentinelle di quartiere sempre più ossessionate dalla propria missione di vigilanti privati, mentre *Un Asso Nella Mia Manica* (*Ace Up My Sleeve*, 1976), racconto morale tratto da James Hadley Chase ma con ambizioni alla Dostoevskij, un Omar Sharif totalmente fuori parte e l'algido commento sonoro di Vangelis, finiva per perdersi nella ricchezza di un'ambientazione austriaca da Passer tratta con inusitata sciattezza. Anche il non dissimile, meno pensoso *Uomini D'Argento* (*Silver Bears*, 1978), commedia d'azione a metà tra il giallo delle indagini e il rosa dei sentimenti sovvenzionata dagli inglesi (e difatti salvata *in extremis* dalla prova maiuscola di Michael Caine nel ruolo del consigliere finanziario di un criminale italoamericano), si accontentava di galleggiare senza troppa convinzione tra generi diversi. Bellissimo e definitivo, al contrario, fu *Alla Maniera Di Cutter* (*Cutter's Way*, 1981), da un romanzo esemplare di Newton Thornburg uscito cinque anni prima (da noi per Fanucci, nel 2008, come *La Strana Vita Di Cutter E Bone* [*Cutter And Bone: A Novel*]: riscopritelo, perché il suo autore è stato uno dei grandi scrittori americani del '900), su due perdenti — il nullafacente Jeff Bridges e il suo amico John Heard, reduce del Vietnam pessimista e mutilato — alle prese con un caso di omicidio forse commesso da un rispettato imprenditore della zona: un distillato purissimo di tutta la paranoia americana dell'epoca, amaro, ruvido e tragico come solo un europeo avrebbe probabilmente potuto confezionarlo, accompagnato dalle canzoni folk e jazz selezionate dall'esperto Jack Nitzche. In una successione degli eventi dove schegge di *noir* revisionista anni '70, sulla falsariga di *Chinatown* (1974) o *Vigilato Speciale* (*Straight Time*, 1978), si intrecciavano a un esistenzialismo degno di un Francis Scott Fitzgerald del post-Watergate (quale Thornburg, in fondo, è stato), restava indimenticabile la prestazione di John Heard, attore di teatro nella Broadway degli indipendenti, allora reduce da un'altra pellicola tratta da uno dei migliori romanzi americani della seconda metà del secolo (*Head Over Heels* [1979] di Joan Micklin Silver, zoppicante riduzione delle *Gelide Scene D'Inverno* [*Chilly Scenes Of Winter*, 1976] di Ann Beattie, da noi per **Minimum**

Fax nel 2009), nel ruolo dell'ex-combattente senza un occhio, senza un braccio e senza una gamba, costretto a fare i conti con la propria introversione e una mediocre quotidianità ancora ferita, in un certo senso, dalle promesse del decennio precedente, contro le quali l'interprete non smetteva di scagliare i suoi cinici, rantolanti, cavernosi e disperati blues verbali. Dopo qualche stagione di lavori televisivi, con l'adorabile *Dr. Creator, Specialista In Miracoli* (Creator, 1985) Passer otteneva, a sorpresa, un buon successo anche nelle sale italiane, nelle quali la storia del biologo (Peter O'Toole) deciso a ricreare in laboratorio la moglie scomparsa trent'anni prima univa i più piccoli e i loro familiari in un malinconico, dolcissimo, a tratti strampalato ma sempre appassionante apologo sulla forza redentrice dell'amore e della dedizione al prossimo, forse spielberghiano nelle intenzioni sebbene, al tirar delle somme, più affine al minimalismo sentimentale, alla candida semplicità e alla tenerezza d'altri tempi del *Cocoon* (1985) di Ron Howard o dello *Starman* (1984) di John Carpenter. Piovvero invece contumelie sul successivo *L'Estate Stregata* (*Haunted Summer*, 1988), rievocazione del viaggio svizzero di Lord Byron, Percy Shelley, Mary Shelley e John Polidori da cui sarebbe nato il leggendario racconto di Frankenstein (e non solo) ripresa con troppe esagerazioni *flou* da un Giuseppe Rotunno in vena di manierismi, e in effetti si trattava di un pasticcio *kitsch* con poco o punto da salvare. Di lì in poi, Passer divenne vittima di un'inesorabile decadenza a base di sceneggiati dozzinali per la televisione (tremendo lo *Stalin* [1992] interpretato, peraltro bene come d'abitudine, da un Robert Duvall comunque spaesatissimo), pellicole realizzate in condizioni di assoluta incertezza e poi rimaste nei cassetti dei distributori, filmacci dal peso specifico di poco superiore a quello di una (scadente) telenovela. E che tristezza ritrovarlo, a un lustro abbondante dall'irricevibile *Picnic* (2000), dietro la cinepresa di *Nomad – The Warrior* (*Kóshpendiler*, 2006), maldestro tentativo di soffiare *epos* visivo sui trecento anni di aggressioni degli Oirati della Mongolia ai danni dei nomadi del Kazakistan, foraggiato dal governo di Nursultan Ábishuly Nazarbaev con 40 milioni di dollari e, ciò nonostante, confezionato con rara cagneria e sconsolante approssimazione: Passer si occupò della versione internazionale, distribuita anche negli Stati Uniti da Harvey Weinstein e, diciamo così, vagamente più "intimista" (a patto di considerare tali film come *Troy* [2004] o *L'Ultimo Samurai* [*The Last Samurai*, 2003]) di quella per il mercato interno, girata invece da Sergej Bodrov in un'apoteosi di violenza grafica da cartone animato. Malgrado l'inattività, Passer, negli ultimi anni, si era tolto la soddisfazione di fare ri-



torno, da autore apprezzato e non più perseguitato, nella sua Repubblica Ceca, volentieri adoperandosi nella programmazione del festival della cittadina termale di Karlovy Vary. Aveva inoltre continuato a insegnare cinema, presso l'Università della California Meridionale, raccontando ai suoi studenti di come l'esposizione senza filtri dei riti quotidiani, l'osservazione minuziosa delle infelicità e dei sogni messi da parte, l'asciuttezza dello stile e l'improvvisazione quasi jazzistica di macchina da presa, attori e copione rappresentassero ancora, non solo nella Boemia della sua giovinezza ma ovunque, il modo migliore per immortalare le persone comuni rispettandole e tenendone in considerazione unicità e desideri repressi. È probabile nessuno, o quasi, ne custodisca il ricordo, ma a chi, giustamente, si accende di ammirazione (tanto per fare un esempio) davanti ai film dei newyorchesi Josh e Benny Safdie, dall'odissea di una tossica in *Heaven Knows What* (2014) al febbricitante ritratto di due delinquenti disabili dell'ottimo *Good Time* (2017), fino all'esplosione di schizofrenia metropolitana dell'ultimo, ancor più riuscito *Diamanti Grezzi* (*Uncut Gems*, 2019), con Adam Sandler (di bravura stupefacente) occupato a dar voce e corpo a un gioielliere ludopatico, si ricordi che per il loro cinema il termine di paragone più calzante non è quello, spesso suggerito a sproposito, con le opere di

Martin Scorsese (molto più enfatico, solenne, operistico, melodrammatico e classicheggiante rispetto allo stile spezzettato e angoscioso dei due fratelli di origine italo-franco-siriana), bensì quello con il brutale e sgradevole realismo urbano appartenuto proprio a Passer, magari con le atmosfere crepuscolari e sconfitte del Karel Reisz — altro espatriato — di *Guerrieri Dall'Inferno* (*Who'll Stop The Rain*, 1978) o con il gusto per la marginalità evidenziato dal Jerry Schatzberg amaro e disperato, su sceneggiatura di Joan Didion, di *Panico A Needle Park* (*The Panic In Needle Park*, 1971) a fare da contorno. Tracce in parte dissolte, ma in fondo sempre vive, di un cinema in grado di radiografare, anche impietosamente, la realtà; tracce pulviscolari delle vecchie risposte di quanti, dopo l'ubriacatura di sogni, utopie e ambizioni comunitarie dei '60, non seppero trattenere l'insofferenza, in America come in Europa, per tutte le illusioni naufragate nel grigiore ora ridicolo ora frustrante di una vita di compromessi. A filmare quella rabbia e quella disillusione ci pensò anche, con una forza viva dirompente persino per l'industria cinematografica "revisionista" di allora, un esule ceco di nome Ivan Passer, morto lo scorso gennaio in quel di Reno, Nevada, qualche mese prima di compiere 88 anni, a causa di un'infezione acuta ai polmoni.