

28 TFF

TORINO FILM FESTIVAL

Giovedì 2 Dicembre, ore 11.00, Massimo 3

John Huston

Incontro sul cinema di John Huston con Rui Nogueira, Michel Ciment, Morando Morandini, Jim Healy, Michael Fitzgerald e Emanuela Martini. Presenti in sala, Tony Huston, Joe Lansdale, Kate O'Toole, Wieland Schulz-Keil e Roberto Silvi.

Emanuela Martini: Uno dei motivi fondamentali per cui Gianni Amelio e io abbiamo fortemente voluto questa retrospettiva è che John Huston passava un po' troppo, per la critica italiana soprattutto, per regista classico. In realtà non apparteneva proprio a quella generazione perchè è più giovane, ma soprattutto il problema è di stile e di linguaggio. Huston, a partire dal *Mistero del falco* ha inventato e rinnovato molte cose e abbia continuato a farlo fino al culmine della sua lunghissima carriera. Una cosa inusuale è stata l'ultima ventina d'anni della sua carriera che è stata tutta nel senso della libertà totale, dell'indipendenza e della corrispondenza del suo cinema con le cose innovative che stavano succedendo nello spirito del cinema americano degli anni settanta e ottanta. La critica italiana e parte di quella francese però non l'hanno pensata così, quindi mi piacerebbe ascoltare Michel Ciment raccontarci dell'amore di Positif per Huston.

Michel Ciment: In quegli anni ero molto giovane; il primo dossier su John Huston venne pubblicato nel 1952, sul numero 3 della rivista ed era un approfondimento di quarantacinque pagine. Huston in quel periodo stava girando *Moulin Rouge* e aveva alle spalle dieci film, quindi si era già affermato come autore. L'idea dell'autore esisteva in effetti dagli anni venti e non è stata inventata dai Cahiers. C'era un gruppo persone che venivano dalla sceneggiatura, come Huston e Walsh, che si sono poi affermato anche come autori. Huston era molto interessato al genere noir e ha inventato con *Il mistero del falco* il suo equivalente americano, il detective film, cui poi si è aggiunto dieci anni dopo *Giungla d'asfalto*. Kubrick in questo è un figlio di Huston. Positif all'epoca era molto di sinistra, mentre i Cahiers avevano un impianto più cristiano e conservatore; da questa differenza nacque la famosa contrapposizione tra Huston e Hitchcock. Col senno di poi devo dire che si prendevano parti in questa disputa teorica perché si condivideva una grande passione. Noi difendevamo Huston per il suo atteggiamento indipendente dall'ideologia e dalla religione, che si vede in *Moby Dick* oltre che dal dissenso dal maccartismo a causa del quale è stato a lungo lontano dagli Stati Uniti, trascorrendo lunghi periodi in Messico e in Irlanda. Era un persona molto libera e aperta di mente che girò molti film in Messico e si confronto con culture diverse. *The Dead* per esempio è girato negli Stati Uniti, ma parla dell'Irlanda e questo riassume bene il suo spirito. Anche alcune sue innovazioni stilistiche, come l'uso del colore in *Moulin Rouge* o in *Riflessi in un occhio d'oro*, sono parte di questa sua vitalità estrema e amore per la scoperta. Era inoltre uno stupendo narratore, un patriarca che amava circondarsi della sua numerosa famiglia e che amava portare sullo schermo non solo i grandi capolavori della letteratura, ma anche le piccole opere.

Emanuela Martini: In Italia negli anni cinquanta eravamo in un diverso mood critico. Proseguendo negli anni, tranne poche voci isolate, c'erano perplessità su Huston tanto vero che ricordo l'impatto avuto da *The Dead* proiettato a Venezia, pochi giorni dopo la morte di Huston, quando si disse che Huston era tornato alla grandezza. Spesso è passata la definizione "grande dilettante", che in inglese però ha una sfumatura di significato diversa. Infatti il termine "amateur" ha un significato più alto del suo corrispettivo italiano. Nel saggio che gli abbiamo chiesto Morando Morandini va abbastanza contro questa tesi del dilettantismo di Huston.

Morando Morandini: Per molti anni l'hanno definito un dilettante che faceva il cinema an amateur, per divertirsi e per girare il mondo a spese altrui. Qualcuno diceva un grande dilettante, comunque una strana definizione per qualcuno che per quasi mezzo secolo ha diretto trentotto film di finzione (tra cui annovero *Independence*, otto giorni di lavoro ben pagati per un corto di mezz'ora), fino a *The Dead*, girato a ottant'anni con una bombola d'ossigeno, oltre alla sua attività di attore (sono quaranta le sue interpretazioni) e sceneggiatore (ha scritto per altri registi ventidue film, tra cui *High Sierra* di Raoul Walsh del 1942, anno di esordio di Huston alla regia). Una volta Huston scrisse: "Sto sempre lavorando, sono sempre più occupato. Non ritengo che fare film sia un lavoro come un pittore non ritiene di lavorare quando dipinge". Qualcuno ha detto "Benedetto l'uomo che trova il suo lavoro perché in quel momento finisce di essere un lavoro". Posso aggiungere che nel mio piccolo che anch'io mi arrabbio quando mi chiedono se mi piace ancora andare al cinema, una domanda che non farebbero a un critico letterario o musicale.

Quella di Huston è stata innegabilmente una carriera diseguale: si alternano film belli, alcuni straordinari, film brutti, impegni rischiosi, lavori su commissione, grandi star e attori sconosciuti, l'altissimo costo e il basso costo, disgrazie produttive, marchette allegramente esibite, una faticosa fedeltà ai modelli narrativi e una totale, hollywoodiana adesione al cinema d'azione. Pur nella loro diversità i trentotto film di finzione sono film d'azione. Per un nordamericano come lui, legato all'Europa e non solo all'Irlanda da un contraddittorio rapporto di amore e odio tipico della Lost Generation di Gertrude Stein, Hemingway e Scott Fitzgerald, abituato sin da bambino alle camere d'albergo il viaggio è stato un modo di essere, prima ancora che la ricerca dell'avventura e dell'esotismo. Per ragioni di lavoro ha trascorso mesi nei posti più estremi del mondo senza ammalarsi mai, anche quando i suoi collaboratori tremavano per la febbre. Il segreto della sua salute diceva consistere nel metodo: minimo di cibo e massimo d'alcool. Ma il romanticismo del pericolo non l'ha mai distolto da un professionismo responsabile: si vantava di non aver mai perso un uomo e nemmeno un animale durante le riprese. A un critico rispose che per lui la macchina da presa poteva assumere due posizioni: in piedi o seduta. Nella loro diversità stilistica i suoi film migliori lo smentiscono. Una delle sue doti era quella di riuscire ad adattare il linguaggio natura del soggetto. A contraddire il suo dilettantismo sta per esempio impiegava il colore con eccezionale perizia. In tanti - formalisti di destra - sostennero che il suo non fosse cinema d'autore, altri - formalisti di sinistra - che si sottrasse all'inchiesta dei maccartisti con viaggi in Africa col pretesto delle riprese di *La regina d'Africa* e venendo a patti con l'American Legion che aveva organizzato il boicottaggio di *Moulin Rouge*. Forse aveva ragione James Agee quando scrisse che in poche parole Huston era ancor meno comunista del più retrogrado dei repubblicani perché, come i veri artisti, può essere definito tecnicamente un anarchico anti autoritario individualista e libertario senza portafoglio. Basterebbe a dimostrare la complessità dell'uomo il fatto che nel 1942 a trentasei anni Huston indossa la divisa di tenente e inviato in Alaska, gira *Report From The Aleutians*, il primo dei suoi tre documentari di guerra, che gli procura la promozione a capitano e l'invio in Inghilterra dove il tenente colonnello Frank Capra stava girando con gli inglesi un film sullo sbarco alleato nel Nord Africa. Dopo pochi giorni Capra lo manda in Italia e nasce *The Battle of San Pietro*, distribuita in

un'edizione di trentadue minuti, ma in origine di circa sessanta minuti. Secondo il critico Eugene Arch, per il quale forse è il più bel film sulla seconda guerra mondiale, Huston cerca di analizzare la natura della guerra descrivendo una lunga battaglia contro una posizione imprendibile. Quando lo vidi negli anni novanta, scrissi nella seconda edizione del *Castoro* che era la più solenne protesta contro la guerra, strano film da essere distribuito sotto gli auspici del Ministero della guerra. Secondo Huston fu il generale Marshall che tolse al film il divieto di distribuzione. Huston dichiarò che esistono due versioni del film, ma entrambe erano state comunque tagliate e a ragione perchè aveva fatto delle interviste a dei ragazzi prima della battaglia e poi le aveva montate sui loro corpi privi di vita e sarebbe stato troppo straziante per le loro famiglie vederlo. *Let Be There Light* invece parla delle terapie mentali con cui si curavano i reduci, ma anche questo film spaventò i responsabili del Ministero della Guerra e fu proibito col pretesto dell'offesa ai caduti. Nella sua autobiografia Huston riferisce che furono girati migliaia di metri di pellicola per essere sicuri di cogliere i cambiamenti straordinari che in certi casi si verificavano e aggiunge che fu l'esperienza più positiva che avesse mai avuto. Secondo lui il motivo della censura era che si doveva mantenere il mito del guerriero, dell'eroe che poteva anche morire o essere feriti ma manteneva lo spirito intatto. La voce off del film comincia riportando il dato per cui circa il 20% delle perdite di guerra furono di natura neopsichiatrica: quei pochi erano uno su cinque.

Rui Nogueira: Ho fatto un'intervista a Huston ne 1970 quando ero a Parigi e amavo artisti come Errol Flynn. Huston appartiene a quella stessa categoria di uomini avventurosi. Ho chiesto al mio amico Bernard Tavernier di accompagnarmi a intervistare Huston: ero letteralmente innamorato di *Riflessi in un occhio d'oro* e Tavernier, che è una persona di grande spirito, ha messo Huston di ottimo umore. Mi ricordo che ci fece l'imitazione di Bogart e rise così di gusto che era impossibile non farsi coinvolgere. Ancora adesso quando ho delle giornate negative, mi ascolto la registrazione di quell'intervista solo per sentire la sua risata. Huston era l'uomo delle missioni impossibili, basti pensare a film sorprendenti come *Under the Volcano*. I Cahiers hanno dovuto ricredersi sul suo conto; *The Dead* rientra a tutti gli effetti nel pantheon dei grandi film. Ricordo che un giorno mi telefonò uno scrittore che amo molto, Antonio Tabucchi, dicendomi che avrebbe passato qualche giorno a Parigi, dove io vivo. Mi chiese se avevo una copia di *The Dead* da mostrargli e naturalmente fui molto contento di potergli mostrare il film; alla fine della visione scoprii che non l'aveva mai visto e ne fu entusiasta.

Michael Fitzgerald: A proposito della questione sollevata prima sul giudizio della critica europea nei confronti di Huston, volevo dire che a John non interessava cosa pensavano i critici; lui era più interessato a mostrare i suoi film a persone del mestiere, come montatori e tecnici, gente che ammirava e di cui si fidava. Se a loro piaceva, lui era contento: mentre se avesse saputo che i critici lo chiamavano dilettante avrebbe fatto una sonora risata! Quando ho cercato la prima volta di fare film, ricordo di essere andato da Sam Spiegel, che è il produttore di diversi suoi film degli anni cinquanta e dato che non sapevo come contattare John gli chiesi come fare e lui mi disse - io avevo venticinque anni - che John era un professionista diventato dilettante e io pensai: perfetto è proprio ciò di cui ho bisogno. per lui era un insulto, invece per me era l'opposto perchè lui ha sempre trattato tutto come un amatore e l'amatore quando diventa dilettante lo diventa solo nella mente di un critico, che è un dilettante per me. Se piaceva a Biland un film, o a Roberto Silvi allora John era felice.

Michel Ciment: Volevo riportarvi un aneddoto. Quando Huston stava girando *Fobia* pagò il viaggio da Londra a Toronto a un giornalista che lo intervistò facendogli la tipica

domanda su qual'era il suo film migliore. Lui rispose che non sapevo quale fosse il migliore, ma di sicuro sapeva che quello che stava girando era il peggiore!

Jim Healy: Quando ho visto *Fobia* ho pensato che c'è un puro senso della grammatica del film. Tolto l'aspetto grottesco di alcune parti, ha una precisa mappatura degli spazi e allo stesso tempo sai sempre dove sei e cosa sta succedendo.

Michael Fitzgerald: Ritorna sempre questo maledetto film fatto in Canada! Quando ho fatto l'anno prima con lui *La saggezza nel sangue*, l'ho fatto anche se non era possibile assicurarlo perché era malato, ma questa cosa in America si può fare e infatti dopo non lo assicurava più nessuno. Se non avesse fatto *Fobia* in Canada, dove con un sistema hanno trovato il modo di riassicurarlo per la vita, non avrebbe più potuto fare film. Più professionista di così!

Tony Huston: Quando faceva un film era un grande professionista. Ma appena lo finiva se ne dimenticava. Aveva anche dichiarato che nessun critico aveva mai scritto sul modo in cui usava la macchina da presa.

Roberto Silvi: Il final cut di *The Dead* era di 83'20", ma durante una proiezione con la troupe John mi chiamò perché voleva eliminare una scena, così il film diventò 82' e aveva ragione perché così il film è davvero meglio! Però noi dovevamo presentarlo di 83'20" e abbiamo dovuto rinegoziare. Era bravissimo a giudicare i materiali. Con lui ho lavorato su *La saggezza nel sangue*, *Fuga per la vittoria*, forse un film minore perché John non capiva niente di calcio, ma è stato comunque un buon film di intrattenimento, *Sotto il vulcano* e *The Dead*, che è stato secondo me un finale bellissimo della carriera.

Wieland Schulz-Keil: Ho conosciuto John Huston sul set di *Annie* e chiunque si trovasse su un suo set si rendeva conto che aveva un modo incredibile di lavorare sulla sua semplice presenza durante la lavorazione del film. Con *The Dead* è stato davvero difficile assicurarlo perché era molto malato, allora era stato assicurato anche Carol Russell. Quando è arrivato sul set ha visto John seduto sulla sedia e chiacchierava, sembrava stanco, ma in realtà aveva solo un grande rispetto per quanto avveniva sul set e davanti alla macchina da presa. Il suo metodo era molto diverso da quello per esempio di Otto Preminger che voleva avere il controllo su ogni cosa. Sul set di John invece c'era una sorta di normalità. Lui oltretutto detestava licenziare le persone e faceva di tutto pur di non arrivare a doverlo fare, come accadde sul set di *Sotto il vulcano* in cui l'operatore non era all'altezza. Russell era comunque sbalordito nel vedere un set in cui il regista non dirigeva.

Tony Huston: La sua capacità di mettere a proprio agio la troupe era in effetti straordinaria: ricordo che alla prima lettura di *The Dead* gli attori irlandesi erano molti nervosi all'idea di lavorare con mio padre. Allora lui finse di addormentarsi e di risvegliarsi al termine della lettura!

Kate O'Toole: Sì, la sua era una tecnica invisibile di regia. Alla prima lettura di *The Dead* tutti ci chiedevamo come avrebbe fatto a dirigere il film viste le sue condizioni fisiche: era collegato alla bombola d'ossigeno, ma dopo mezz'ora di riprese, riacquistò vita e iniziò a camminare per il set. Aveva una sicurezza in sé così grande che capiva subito se la scena poteva andare bene e non la faceva ripetere agli attori senza motivo.

Joe Lansdale: Mi sento molto coinvolto dal lavoro di Huston: i suoi film mi hanno influenzato come narratore. Credo che il motivo risieda nel suo amore per la narrazione. Si è spesso rivolto a grandi narratori, come nel caso di *Moby Dick*. Lui stesso era molto

dotato sul versante letterario: ha infatti migliorato molto, portandoli sullo schermo, sia *Il tesoro della Sierra madre* sia *Wise Blood*, che tra l'altro è il mio libro preferito. Si capisce che amava molto il suono della lingua e come le storie venivano raccontate; era uno dei pochi registi a non fare danni adattando opere letterarie al cinema. Lo paragonavano a Hemingway e credo che il paragone sia azzeccato: come lui mi ha insegnato molto sul modo in cui scrivere storie.

Michel Ciment: Huston ha chiamato la sua autobiografia un "libro aperto"; gli americani amavano il suo cinema ma difficilmente sono disposti ad aiutare chi fa cinema. Devo però muovere un'obiezione a Michael: in realtà i critici cercano di distruggere come esercizio ma il vero artista non viene impattato dalla critica anche se allo stesso tempo ne ha bisogno perché se i critici smettono di parlare di te, sei finito. Come accadde per Vermeer nella pittura che fu riscoperto dopo anni da un critico e da allora è un classico.

Michael Fitzgerald: Volevo solo precisare a questo proposito che mi riferivo a ciò che John faceva prima che il film uscisse e cioè rivolgersi ad amici e persone di cui si fidava e teneva in considerazione per un giudizio. Ricordo anche che dopo che uscì *Wise Blood* mi disse che non sarebbe più capitato nella vita che un film fosse apprezzato e di non abituarmi. e in effetti è stato un ottimo consiglio!