Sergio Leone: l'America della memoria

Enrico Zoi

Quello di Sergio Leone è da sempre (o quasi) un cinema che si potrebbe definire, senza alcun timore di essere smentiti, "della memoria." Figlio d'arte (il padre Roberto fu anch'egli regista, con lo pseudonimo di Roberto Roberti), non si curò di celare o di tralasciare questa ascendenza, presentando il suo *Per un pugno di dollari* (1964) anch'egli con uno pseudonimo e per giunta con quello di Bob Robertson, che, se scritto sotto la forma "Bob Robert's son," altro non significa che "figlio di Roberto Roberti," e altro non è che un omaggio alla memoria del padre.

Tuttavia, è il modo stesso di fare cinema di Leone ad essere permeato, impregnato, ricoperto dalla polvere di stelle della memoria, nella sua duplice accezione di "memoria cinematografica" e di "memoria individuale," fino a un punto in cui le due "memorie" si intersecano e si fondono in un fitto tessuto di rimandi e allusioni, che costituiscono un po' il secondo e più profondo "livello" del cinema di Leone, laddove il primo è, ovviamente, quello puro e semplice rappresentato dalla trama e dai suoi protagonisti.¹ Scrive Carlo Lizzani:

. . . Sergio Leone . . . ripropone sottilmente un discorso del cinema sul cinema che è anche memoria dell'adolescenza, rinuncia a crescere, rifiuto del mondo d'oggi e del mondo adulto, del mondo storico; Sergio Leone non fa proposte alternative . . . si limita a dirci quant'era bello quel mondo infantile del mito nel quale i colpi di pistola spaccano in mille pezzi le monetine volanti, così come le spade dei paladini d'Orlando — nel teatro dei pupi — facevano volare teste e corpi.²

E sono, queste, parole che inquadrano nella giusta ottica sia la produzione complessiva del cineasta romano, sia l'ultimo e attesissimo *C'era una volta in America*, interpretato, fra gli altri, da Robert De Niro, James Woods ed Elizabeth McGovern.

Far riferimento nuovamente a *Per un pugno di dollari* potrà essere utile per mettere in evidenza la continuità dell'ispirazione dal suo vero primo film³ sino all'ultimo *kolossal* di duecentoventi minuti di lunghezza e quindici anni di "gestazione" complessiva. All'uscita del primo *western* "all'italiana," Leone fu accusato di aver copiato una pellicola giapponese, *Yojimbo* (trad. it. *La sfida del samurai*, 1961), di Akira Kurosawa; l'accusa giunse fino in tribunale, dove la ragione toccò al regista e alla società di produzione nipponici, che vennero risarciti con i diritti esclusivi in Giappone, Formosa e Corea del Sud, e con la percentuale del 15% sullo sfruttamento; dal canto suo, Leone non negò la colpa, ma aggiunse che "avrebbero avuto maggior diritto a sentirsi frodati il regista George Stevens per *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, 1953) e Carlo Goldoni per *Arlecchino servo di due padroni*, per non parlare di Omero e del divino autore del Nuovo Testamento. . . ."⁴ Tanti erano, infatti, i più o meno colti riferimenti che il regista riteneva ammissibili per la sua opera (e, forse, anche molti di più).

Confrontiamo quelle dichiarazioni di venti anni fa con ciò che Leone affermava in un'intervista rilasciata alla vigilia del Festival di Cannes 1984, in cui *C'era una volta in America* fu presentato fuori concorso:

Il mio film . . . è soprattutto un omaggio alla mia adolescenza, a quegli anni beati in cui dall'America ci giungevano, attraverso la letteratura e il cinema, messaggi favolosi e mitici che tanto hanno influito sulla nostra formazione. Ero ragazzo e leggevo avidamente Dos Passos, Fitzgerald, Hemingway, Chandler, Hammett. Sognavo con Gary Cooper, Deanna Durbin, Shirley Temple. Ridevo con i fratelli Marx, Tom Mix, Rin Tin Tin. Parteggiavo per gli Unionisti o i Confederati, amavo Frank Capra, John Ford, aspettavo gli indiani o l'arrivo dei nostri.⁵

In ambo i casi, la stessa attenzione a far confluire nell'opera tutta una serie di allusioni, ricordi, citazioni cinematografiche e letterarie, che sono contemporaneamente emergenze personali e rimembranze adolescenziali; in ambo i casi, lo stesso gusto per il lasciarsi cullare e trasportare al di fuori, ai confini e oltre la realtà in quel mondo insieme fittizio e reale, un po' come il Noodles che De Niro impersona in *C'era una volta in America* quando, nelle scene che aprono e chiudono, con perfetta struttura circolare, il film, si isola da tutti e da tutto nella fumeria di oppio; in ambo i casi, la stessa volontà di far trapelare palesemente i referenti culturali-esistenziali che formano la sua *humus*, il suo retro terra, il suo mondo.

Tutto ciò è presente in quest'ultima fatica di Leone, che, anzi, è forse la sintesi più ambiziosa che egli ha voluto darci di tutte queste sue tensioni e nostalgie. Ma, se di una sintesi si tratta, non è certo una sintesi statica, né tanto meno priva di possibilità di sviluppi inediti per il regista medesimo; è, invece, un'opera che ancora Leone ci autorizza a vedere come "aperta," quando dice: "È un film ricco di storie, di aspetti che io stesso devo ancora esplorare."⁶

C'era una volta in America, funziona, quindi, come un intricato castello onirico in cui non tutti i trabocchetti, i passaggi segreti e i personaggi che lo popolano e vi agiscono sono perfettamente trasparenti al regista stesso. E funziona anche come una fiaba, una dolce e violenta fiaba, in cui il tempo non scorre in un unico senso (il suo proprio, quello di tutti i giorni), ma vive di ritorni e di spostamenti in avanti, di *flash-back* e di progressioni anche brusche (a volte non troppo felicemente sottolineate dalle note e dalle parole della beatlesiana *Yesterday*), nelle quali all'inizio non sempre è facile orientarsi, ma che poi si snodano e si organizzano in modo sempre più coinvolgente e affascinante: si potrebbe parlare, al riguardo, più che di causalità, di intarsio e mosaico temporali, con scarsa cura del tempo "storico" e con molta accondiscendenza per un tempo "diverso" dalla storia e proprio, al contrario, del ricordo, della fiaba, del sogno. Soccorrono, a tale proposito, ancora una volta, le parole del regista, impegnato a difendere la sua creazione dai "mercanti di Hollywood," segnatamente da Alan Ladd jr., intenzionato a "tagliare" e a "ristrutturare" con mano pesante il film:

Sono disposto a fare io stesso questi tagli purché non mi chiedano di rimontare il film in ordine cronologico. *C'era una volta in America* è un'opera sulla memoria, i salti temporali della trama sono la natura stessa del film, eliminarli sarebbe un delitto. . . . Alan Ladd jr. e compagni . . . hanno sempre bisogno di giustificare tutto, temono le ambiguità, i chiaroscuri. . . .⁷

Pare quasi che Leone, nelle interviste di presentazione del film, abbia voluto mettere immediatamente sull'avviso gli esegeti già pronti a parlare di "affresco d'epoca," "spaccato di una certa realtà americana," "documento realistico," ponendo subito l'accento, pur nella minuziosa ricostruzione degli ambienti e dei personaggi, sul fatto che quella da lui descritta, più che l'America, è la sua America, l'America della memoria (sua e, in parte, anche nostra). L'America "reale" non affascina Leone più di tanto:

Questo sapore per la ricerca degli anni perduti è presente anche nel mio film di cui, in fondo, il tempo e la realtà romanzesca sono i veri protagonisti più di questa America di cui ho tanto subito gli incantesimi, ma dove, né se avessi tre anni o venti, vorrei trapiantarmi. Perché di essa mi affascinano la follia, il crogiuolo di razze, l'esistenza da Disneyland, ma mi respinge il sistema di vita dove la gente, quando ti incontra, per prima cosa ti chiede quanto guadagni e quale macchina hai.⁸

I rapporti difficili con i produttori americani confermano nei fatti queste prese di posizione.

D'altronde, il titolo stesso, evitando accuratamente l'articolo determinativo di fronte ad "America" ed inserendo la significativa e, qui, ambigua preposizione semplice "in," chiarisce come Leone non abbia voluto minimamente fare un'opera, per esempio, di denuncia della malavita organizzata negli Stati Uniti, quanto piuttosto narrare liberamente, il più liberamente possibile, di un'America *in* cui confluiscano, insieme, naturalmente, all'America "reale," il mito americano, la nostalgia dell'adolescenza e le riflessioni di un maturo intellettuale cinquantacinquenne, al quale si attaglia perfettamente la definizione che egli stesso dà del suo "prediletto Federico Fellini, l'illusionista dello schermo, delle fantasie proprie e altrui,"⁹ ed il quale ha voluto donare all'adorato cinema "l'estremo atto d'amore nei confronti di questa arte,"¹⁰ contemporaneamente regalando agli spettatori un sogno di duecentoventi minuti, nel quale essi potranno appagarsi, contemplarsi, riconoscersi, commuoversi, gioire, inorridire, scoprirsi a parteggiare per una *gang* di malviventi, sorridere per trovate divertenti e stragemmi "tecnici" non sempre indovinati, e, infine, "ridestarsi," a "visione" avvenuta, con gli occhi ancora pieni del sorriso conciliante e accattivante di De Niro-Noodles, sorriso rivolto direttamente allo spettatore, *mutatis mutandis* né più né meno degli sguardi di Oliver Hardy.

Un sogno, una fiaba, una compiacenza ambigua e antiquaria dei ritorni della memoria. Una grande opera che tutti sapevano e si attendevano grande già prima di averla veduta e che grande sarebbe, del resto, sicuramente stata data i mezzi e i talenti individuali impiegati nella sua realizzazione. Una grande opera, dunque, ma non molto più che un quasi capolavoro del *Midcult*.

NOTE

- 1 Del resto, anche l'uso dello pseudonimo Bob Robertson è uno dei probabilmente infiniti modi in cui si può manifestare l'intersecazione delle due "memorie."
- 2 Cfr. Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. 1895-1979*, 2 Voll. (Roma: Editori Riuniti, 1980), Vol. I, p. 302.
- 3 Si omettono volutamente: *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959), iniziato da Mario Bonnard e terminato, per quanto la regia non gli sia stata ufficialmente accreditata, da Leone, che partecipò anche alla sceneggiatura, *Il colosso di Rodi* (1961), e *Sodoma e Gomorra* (1962), del quale fu co-regista insieme a Robert Aldrich; l'omissione è motivata dal fatto che l'autentico Sergio Leone, con un suo stile personale e, per certi versi, inimitabile, non vi si vedeva che confusamente e a tratti, o, quanto meno, embrionalmente.
- 4 Cfr. Sergio Leone, in *Il Cinema*, 10 Voll. (Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1983-84), Vol. 7, fasc. n. 80, pp. 88-89, alla p. 88.
- 5 Cfr. Giovanna Grassi, "Il Leone ruggisce a Cannes," in *Domenica del Corriere*, a. 86, n. 21 (26-5-1984), 18-22, alla p. 20.
- 6 Cfr. l'intervista riportata in Alberto Crespi, "Un Leone contro i mercanti di Hollywood," in *L'Unità* (20-5-1984), 17.
- 7 Ibid.
- 8 Cfr. Giovanna Grassi, "Il Leone ruggisce a Cannes," p. 22.
- 9 Ibid.
- 10 Cfr. Alberto Crespi, "Un Leone contro i mercanti di Hollywood."