

Anton Giulio Mancino

Il divo Julio e il remake di una guerra

Una serie di suggestioni è all'origine di questo intervento. Suggestioni, di cui intendo fornire una mappa esaustiva, cercando il più possibile di sbrogliarle, che si sono accavallate e spesso intrecciate.

Innanzitutto, la scelta di occuparmi di *The Four Horsemen of the Apocalypse* di Rex Ingram, il primo lungometraggio che vede Valentino protagonista, dunque un film che si presenta già con un carattere di unicità, procede di pari passo con l'intenzione di riflettere sul perché, proprio di questo film, sia stato realizzato un remake. E da Vincente Minnelli. La stessa riflessione avrebbe potuto riguardare per esempio il successivo *Blood and Sand* di Fred Niblo, che è – se non sbaglio – il primo film con Valentino a essere rifatto, da Rouben Mamoulian, dopo l'avvento del sonoro. Invece non è casuale la scelta di concentrarmi su *The Four Horsemen of the Apocalypse* e di prendere in esame l'asse trasversale divo/autore, ovvero Valentino da un lato e Minnelli dall'altro: un confronto, questo, più opportuno di quello immediato tra i rispettivi registi Rex Ingram e Vincente Minnelli o tra l'attore-divo Rodolfo Valentino e l'attore più a misura d'uomo Glenn Ford. L'avvento del sonoro in sé giustificherebbe la pratica ideologica del remake, inteso come sostituzione di un divismo "silenzioso" con un tipo di attore cui il realismo psicologico e borghese del film parlato conferisce un aspetto più comune, secondo la chiave interpretativa del divismo proposta a suo tempo da Alexander Walker e da Edgar Morin, e riproposta da Richard Dyer¹. Ma questo renderebbe, anche sulla base della comune matrice letteraria, analoghi ed equivalenti i percorsi che hanno portato *The Four Horsemen of the Apocalypse* e *Blood and Sand* a prestarsi alla strategia discorsiva del remake. Le cose stanno diversamente: il caso di *The Four Horsemen of the Apocalypse* è singolare perché fa i conti con una circostanza eccezionale: la guerra e, nella fattispecie, la guerra mondiale, una Grande Guerra, la più *grande* mai conosciuta fino ad allora.

¹ Cfr. Alexander Walker, *Stardom. The Hollywood Phenomenon*, Michael Joseph, London, 1974; Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, Paris, 1957 (tr. it. *I divi*, Garzanti, Milano, 1977); Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, London, 1979 (tr. it. *Star*, Kaplan, Torino, 2003).

Una guerra globale, che incide sul rapporto tra l'originale con Valentino, che è a sua volta, come il successivo *Blood and Sand*, una trasposizione cinematografica del fortunato (anche per questo motivo) romanzo di Vicente Blasco Ibáñez, e il suo indicibile “doppio”, la sua tragica “copia” di Minnelli. La guerra iscrive questo rapporto tra il primo e il secondo film in un paradigma storico-catastrofico che estende la risonanza e il senso medesimo del remake. E lo porta in questo caso alle sue estreme conseguenze concettuali. Conseguenze “apocalittiche”. Per restare in tema. Perché quello che avrebbe realizzato quarant'anni dopo Minnelli non poteva essere soltanto il remake di un film ma, inevitabilmente, il remake di una guerra.

L'aspetto emblematico della relazione fra guerre, e non già tra attori e cineasti, che si stabilisce tra le due versioni cinematografiche di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, tanto da rendere la seconda un mostruoso remake della prima, si riallaccia alle proprietà dell'«era della catastrofe». Così infatti Eric Hobsbawm ha definito il periodo che va dalla Prima alla Seconda guerra mondiale all'interno della suddivisione schematica, ovvero di quel «sandwich storico» che è «il secolo breve»²: “breve” perché terribilmente *ripetitivo*, essendosi in esso ripetuti eventi devastanti in tempi molto ravvicinati, ma “breve” anche perché tali eventi pregressi hanno *vita breve* nella memoria a causa del rapido avvicinarsi, unito alla disinformazione istituzionalizzata sul passato. Una disinformazione che grava maggiormente sulle giovani generazioni, contribuendo, come ha ben descritto George Orwell in *1984*, a effetti di cancellazione o di ridimensionamento dello spazio conoscitivo. E, con esso, del tempo che separa l'attualità assoluta del presente dal suo altrettanto assoluto passato prossimo (altrettanto assoluto perché sempre troppo ravvicinato).

La prima suggestione mi viene dunque offerta da Hobsbawm, il quale rammenta nel suo libro «la domanda, mossagli da un intelligente studente americano, se la locuzione “seconda guerra mondiale” significasse che c'era stata anche una “prima guerra mondiale”»³.

Non è un caso, forse, che la mia seconda suggestione, scaturita dalla prima, riguardi uno scambio di battute contenute in un film. Un film di Billy Wilder, guarda caso un remake. Autoreferenziale, poiché si tratta del remake di un suo film. Mi riferisco a *Fedora* (*Id.*, 1978), remake, come è noto, di *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950), dove l'autore, per così dire, “gioca in casa”. La Fedora del titolo si finge un'anziana con-

² Vedi Eric J. Hobsbawm, *Ages of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1994 (tr. it. *Il secolo breve – 1914/1991. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Rizzoli, Milano, 1995; 2000).

³ Ivi, p. 15.

tessa; scopriremo poi essere lei la vera diva, modellata sull'esempio della Garbo. Come ogni essere umano, è soggetta alle leggi del tempo e dell'invecchiamento, mentre l'altra protagonista, la figlia-sosia data in pasto ai mass-media come l'immutabile Fedora, è la vittima in parte consenziente di una mistificazione. Ebbene, l'anziana donna, l'inconfessabile Fedora, fisiologicamente mutata, nomina a un certo punto «la guerra». Il non più giovane produttore in bolletta le chiede se si stia riferendo alla *prima* guerra mondiale. Infastidita dalla domanda, l'altera contessa/diva precisa: «All'epoca non eravamo soliti numerarle», le guerre.

Ecco il punto cruciale del problema che ci aiuta a comprendere la natura concettuale, o più appropriatamente *percettuale*, che innesca un duplice effetto di «differenza pura» e di «ripetizione complessa»⁴, per adoperare la terminologia delezuziana, collegando il film numero uno, quello *con* Valentino, al film numero due, quello *di* Minnelli.

È Gilles Deleuze, infatti – e arriviamo così alla terza suggestione – a servirsi alla lettera “I” come “Idea” del suo *Abecedario* audiovisivo, proprio dell'esempio di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, quello di Minnelli, per dare una definizione di «idea» al cinema.

Vale la pena di ricordare – tra parentesi – che per Deleuze le idee, se in filosofia si manifestano sotto forma di «concetti», nell'arte intesa come «blocco di sensazioni», e quindi nel cinema, trovano il corrispettivo nei «percetti» e negli «affetti». In particolare: «I percetti [che] non sono percezioni, sono indipendenti dallo stato di chi li prova. [...] Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente»⁵.

Deleuze sostiene che la creazione di un'idea è fondamentale – cito testualmente – in

un regista che mi colpisce, quando è un buon regista... Ci sono moltissimi registi che non hanno avuto alcuna idea. Ma le idee sono qualcosa di ossessivo. Vanno, vengono, si allontanano e poi prendono diverse forme e attraverso queste forme, per quanto diverse, diventano riconoscibili. Penso a un autore di cinema come Minnelli. Si può dire che in tutta la sua opera – forse non in tutta, ma prendo questo esempio – si chiede esattamente: la gente sogna, tutti sognano – ne abbiamo parlato molto, è banale dirlo – la gente sogna, in certi momenti. Ma Minnelli pone una questione molto strana, che credo gli sia

⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (tr. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pp. 7-9).

⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Édition de Minit, Paris, 1991 (tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996; 2002, p. 162-163; 165). Cfr. anche Gilles Deleuze, *Idée*, in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, videointervista a cura di Claire Panet, regia di Pierre-André Boutang, Édition Montparnasse, Paris, 1996 (tr. it. *Abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma, 2005).

propria: che cosa significa essere imprigionati nel sogno di qualcuno? E va dal comico al tragico all'abominevole. Cosa vuol dire ad esempio essere presi nel sogno di una ragazza? Possono venir fuori delle cose terribili dall'essere presi nel sogno di qualcuno. Essere presi nel sogno di qualcuno: forse è l'orrore allo stato puro. Minnelli prende ad esempio un sogno: cosa vuol dire essere prigionieri dell'incubo della guerra? E penso a *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, che è magnifico, in cui non affronta la guerra in quanto tale, non sarebbe Minnelli. Affronta invece la guerra come un grande incubo. Cosa significa essere prigionieri di un incubo? Cosa significa essere presi nel sogno di una ragazza? Sono le sue opere musicali, le sue famose opere musicali in cui Fred Astaire, credo, o forse Gene Kelly, sfugge alle tigri, alle pantere nere, non ricordo bene⁶. Essere presi nel sogno di qualcuno: direi che questa è un'idea. Eppure non si tratta di un concetto. Se Minnelli avesse proceduto per concetti avrebbe fatto della filosofia, ma ha fatto del cinema⁷.

Ora, per comprendere il percorso compiuto da Minnelli, nella sua versione di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, occorre tener ben presente il precedente film. L'incubo della Seconda guerra mondiale che si manifesta sotto forma di ossessione biblica del vecchio Madariaga, e che totalizza dal principio l'esistenza dei personaggi, della Storia, del destino dell'umanità, è tale in Minnelli, a distanza di quarant'anni, in quanto "ripetizione" dell'incubo della Grande Guerra. Viceversa, nella versione con Valentino, l'annuncio della guerra giungeva solo in corso d'opera, all'incirca al cinquantunesimo minuto di proiezione. Minnelli marca le distanze dal prototipo preferendo introdurre l'incubo della guerra apocalittica già in una delle prime sequenze, dopo aver obbedito a un ossequio poco più che formale al film con Valentino, ripetendo la sequenza del tango argentino nella quale fa la sua prima apparizione Julio (lasciando però che lo Julio interpretato dal ben più borghese e assai poco divo Glenn Ford, neanche troppo giovane, ceda la scena – e la danza – al più vivace Madariaga). Dopodiché, ipotecando l'intero svolgimento della vicenda, gioca in anticipo l'immagine funesta e onirica dei cavalieri dell'Apocalisse preannunciando una nuova guerra che non può più dirsi "grande" perché non è più né la prima né l'unica. Tanto che il solo tratto distintivo diventa un inquietante numero.

L'incubo all'origine della delirante visione di Madariaga nasce perciò da una scoperta repentina: la contabilità della guerra. Detto altrimenti, persino la madre di tutte le guerre, la *grande* guerra, l'ex guerra non ricominciabile, l'evento estremo e definitivo sottostà ai numeri. Lui, Madariaga, erra idealmente da un film all'altro e da una guerra

⁶ Il riferimento è a *Brigadoon* (*Id.*, 1954), con Gene Kelly.

⁷ Gilles Deleuze, *Idée*, cit.

all'altra; prima di morire fulminato da un infarto, mentre le fiamme, i tuoni e i lampi ne siglano le visioni funeste, egli maledice la sua progenie e il nazismo. Urla, vede l'Apocalisse o, meglio, "rievoca" l'Apocalisse come un remake plurivalente. E induce tutti i presenti, parenti e discendenti, con le sue parole estreme, profetiche, di chi sa per aver visto la guerra e il film pregressi, a vedere concretamente i suoi stessi incubi e a condividere lo sgomento: «Prima il Kaiser, adesso... Voi volete ridare il via a tutto questo?... Seme del mio seme... Ho procreato assassini... Vecchio, vecchio stupido imbecille, credevi di non rivedere più la Fiera dell'Apocalisse?».

Le figlie, i nipoti, i generi, nazisti e antinazisti, senza soluzione di continuità, cominciano da questo momento a vivere e a morire stretti nella morsa di quest'incubo preliminare, segnati da un film e da un evento che stendono sul presente un'ombra funesta. Il patriarca Madariaga, come se provenisse direttamente dalla versione di *The Four Horsemen of the Apocalypse* del 1921, incarna una sorta di sapere spettatoriale, sostituendo da subito la figura onnisciente dello Straniero che allora evocava l'Apocalisse solo a metà del film. E lo faceva rivolgendosi al giovane Julio, al divo Valentino, e al suo segretario, a partire dalle illustrazioni di Albrecht Dürer.

Quale ruolo giocava il divo Julio nel suo primo film importante, al cospetto di una guerra senza precedenti e senza pari appena conclusa? Il grande seduttore fungeva da strumento duttile nelle mani di una guerra altrettanto grande, attraverso la mediazione erotica della donna. Se era pronto ad ammiccare allo spettatore guardando in macchina prima di ricevere la visita della lady, di fatto non sarebbe stato lui a condurre il gioco della seduzione, bensì la guerra, cioè la donna. Si sarebbe infatti lasciato spingere, per amore, a indossare la divisa come volontario, a combattere e morire. Il nascente sex symbol Valentino, vestendo i panni dell'argentino Julio, in un film che ereditava e potenziava lo spirito patriottico e francofilo dell'autore letterario Blasco Ibáñez, schierato dalla parte degli Alleati, indicava allo spettatore la giusta causa della guerra, trasformando l'amore per la patria francese in amore romantico *tout court*: una patria, *non sua*, come la donna già sposata e quindi *non sua*. L'equazione guerra-donna veniva resa inequivocabile dal montaggio alternato nella sequenza della notizia della guerra (come si è detto, allo scoccare del cinquantesimo minuto del film, con un discreto ritardo secondo la prassi inaugurata nel 1918 da Griffith nel suo contributo alla guerra *Hearths of the World* [*Cuori del mondo*, 1918]); proprio mentre Julio intrecciava la sua più importante e fatale relazione amorosa. Se Julio, nell'attesa della donna fatale come la guerra, leggeva distrattamente il giornale, presto imitato dalla scimmietta che ne accentuava ironicamente la scarsa capacità di afferrare la gravità storica della notizia, a causa proprio di quella donna, entità vicaria della guerra, si sarebbe poi visto costretto ad abbracciarne la causa. Della donna, cioè della guerra. Inizialmente ella tradiva

il marito scegliendo un amante più giovane e avvenente come Julio, ma non sarebbe passato molto tempo – tempo cinematografico dello scorrimento della pellicola – prima di rivederla tornare a occuparsi del marito, che nel frattempo era stato ferito in guerra. Una guerra nella quale il maturo coniuge si era gettato a capofitto con sprezzo del pericolo, dunque, eroicamente, soprattutto per dimenticare l'amore perduto. L'amore si era tradotto in eroismo. E l'eroismo era stato ben speso, sul fronte giusto, in guerra. A questo punto toccava a Julio subire la concorrenza della guerra che aveva riportato in auge amorosa l'ex maschio sconfitto. La sconfitta amorosa del resto era stata ribaltata dalla guerra, che lo aveva reso un vincitore in amore. La donna, che mostrava attenzioni soltanto per la guerra, nelle vesti pure, sacre e moraleggianti di infermiera volontaria, amava solo quegli uomini segnati dalla guerra, accecati fisicamente dalla guerra (il marito) o accecati sentimentalmente dall'amore (Julio), indipendentemente dall'età e dalla passione erotica. Accortosi di questo, a Julio non restava altra scelta: indossare la divisa del vero amante, andare incontro al proprio destino di *latin lover* assoggettato alle logiche della guerra amata. E morire, per amore, amore della guerra. Esattamente come accadeva all'alter ego Juan in *Blood and Sand*, altra creatura del francofilo interventista Blasco Ibáñez. Ma nel primo film di Valentino era in gioco un valore ben più alto e urgente della corrida, un valore supremo, ideologico: la guerra per la patria, corollario della donna, anche al di fuori della propria patria, ossia fuori dal vincolo nuziale. Un amore poteva persino essere illecito, a patto di godere della benedizione bellica che contava più di ogni altro obbligo istituzionale regolarmente celebrato. Si può dire, quindi, che il battesimo divistico di Valentino fu da subito strumentalizzato, canalizzato. Impiegato da Hollywood che provvedeva così a fare del divo Julio/Valentino di fatto un *impiegato* speciale del sistema e dell'ideologia dominante.

Portando alle estreme conseguenze l'analisi di Miriam Hansen⁸, potremmo affermare che la mascolinità, il *sex appeal*, il fascino di Valentino costituirono la piattaforma di *quell'*amore autentico che induceva l'uomo a farsi (fare) soldato e a sacrificarsi o farsi sacrificare in nome della guerra. La donna, così, con la guerra veniva identificata, confusa, mistificata. Sovrapposta alla guerra, in concomitanza alle pratiche in atto di linearizzazione e naturalizzazione del presunto linguaggio cinematografico.

Rispetto a quanto detto fin qui, potremmo considerare il remake minnelliano di segno opposto rispetto al film con Valentino, un sequel allucinato persino, sempre partendo dal suo nucleo percettuale, riassumibile nei termini deleuziani di "incubo eterodiretto": da un lato, remake di un film e di una guerra; dall'altro, sequel dell'uno e dell'altra. Un remake

⁸ Cfr. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1991 (tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 209-249).

o un sequel saturo cromaticamente, che rende i “normali” e assai poco “divini” personaggi pedine di un gioco che li trascende e sovrasta, come la macchina da presa di Minnelli sempre fa, in questa come in ogni circostanza. Per questa ragione, anche il nuovo Madariaga minnelliano si dichiara testimone in prima persona della vecchia guerra mondiale, la *grande* guerra, ormai la *prima* in relazione alla *seconda*, a partire dalla *seconda*, frutto a sua volta consequenziale e ripetitivo. Potremmo dire, giocando con le parole, che Madariaga cominci a dare i numeri nel momento stesso in cui si accorge che anche le guerre mondiali danno i numeri o si fanno numerare. È in quest’ottica che la guerra, ergo il film, diventa ripetizione e prosecuzione, remake e sequel, secondo una logica non solo di (ri)produzione e consumo cinematografico ma di tremenda e insanabile “coazione a ripetere” storica. Configurandosi come mito senza tempo attraverso l’opera devastante, inesorabile e diuturna delle figure bibliche dei Cavalieri evocati da Giovanni nell’Apocalisse: Pestilenza (o Conquista), Guerra, Carestia e Morte.

La conclusione di questo intervento incominciato con una suggestione deleuziana non poteva che essere deleuziana, poiché è riportando la sua definizione di «differenza» che si capisce l’interesse «singolare» per un film così consapevolmente “ripetitivo”. Remake di una guerra, senza nemmeno bisogno di far riferimento al prototipo con il divo Julio in arte Valentino:

La ripetizione – scrive Deleuze – non è la generalità. [...] La differenza è di natura tra la ripetizione e la somiglianza, anche estrema. [...] La ripetizione come condotta e come punto di vista concerne una singolarità impermutabile, insostituibile. [...] Ripetere è comportarsi, ma in rapporto a qualche cosa di unico o di singolare, che non ha simile o equivalente. E forse codesta ripetizione come condotta esterna riecheggia per proprio conto una vibrazione più segreta, una ripetizione interiore e più profonda nel singolare che la anima. La festa non ha altro paradosso apparente: ripetere un “irricominciabile”. Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, ma portare la prima volta all’ennesima potenza. [...] Sono dunque in opposizione la generalità, come generalità del particolare, e la ripetizione come universalità del singolare. [...] È sempre possibile “rappresentare” la ripetizione come una somiglianza estrema o una equivalenza perfetta. Ma il fatto di passare per gradi da una cosa a un’altra non impedisce una differenza di natura tra le due cose. [...] Se la ripetizione esiste, essa esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l’ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza⁹.

⁹ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 7-9.