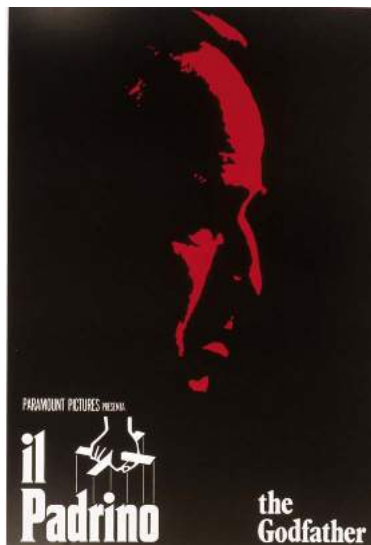




Ez
25 | 17

Ezechiele
CINEFORUM CINIT



USCITA CINEMA

21 settembre 1972 (Ita)

GENERE

Drammatico, Noir, Gangster

REGIA

Francis Ford Coppola

SOGGETTO

Mario Puzo (romanzo)

SCENEGGIATURA

Mario Puzo, Francis F. Coppola

ATTORI

Marlon Brando (don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Santino Corleone), Richard S. Castellano (Peter Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (Mark McCluskey)

FOTOGRAFIA

Gordon Willis

MONTAGGIO

William Reynolds, Peter Zinner

MUSICHE

Nino Rota

PRODUZIONE Paramount Pict.

DISTRIBUZIONE CIC

PAESE Usa 1972

DURATA 175 Min

FORMATO 1,85:1 35mm colore

NOTE Premi Oscar 1973:

Miglior film, Miglior attore

protagonista, Migliore

sceneggiatura non originale



Mercoledì 31 gennaio 2018 ore 20.30
English Film Forum

IL PADRINO (The Godfather)

Anni Quaranta. Come è consuetudine, durante il rinfresco per festeggiare le nozze della figlia Conny con Carlo, il "padrino" don Vito Corleone promette protezione a familiari e amici. Invia il figliastro Tom Hagen in California per convincere in ogni modo il produttore Jack Woltz a scritturare il cantante Johnny nel suo prossimo film. Woltz non acconsente. Tom allora lo costringe ad accettare con un "avvertimento": l'uccisione del suo cavallo di razza preferito. Sollozzo, a nome della potente "famiglia" Tartaglia, chiede a Corleone finanziamenti e appoggi per il traffico di droga. Il rifiuto scatena una lotta cruenta tra le due cosche: lo stesso don Vito viene ferito gravemente; il figlio minore Michael lo salva da un secondo attentato. Michael, poi, scavalcando l'irruento fratello Sonny e Tom, temporeggiatore, organizza un incontro con Sollozzo e con il corrotto capitano di polizia McCluskey uccidendoli entrambi. Michael, per evitare rappresaglie, si nasconde in Sicilia. Qui il giovane s'innamora di Apollonia: la sposa. Quando la moglie muore in un attentato e Sonny viene massacrato dai rivali, torna negli Stati Uniti. Partecipa ad un tentativo (vano) di riappacificazione generale fra le varie "famiglie". Don Vito nomina "padrino" Michael il quale, dopo la morte del padre, assume le redini con inaudita fermezza: tra le vittime della sua spietata repressione ci saranno Johnny, ormai famoso, e il cognato.

The Godfather si sviluppa sulla linea sottile che separa la caricatura dall'apologia, la critica storica e sociologica dall'esaltazione epica. Alla sua uscita la critica si divise nettamente fra coloro che lo trovarono retorico e sgradevolmente ambiguo e quanti, invece, ne celebrarono – sui medesimi presupposti – l'energia e la carica mitopoietica, applaudendo alla maturità di un regista appena trentenne. Certo, Marlon Brando con la bocca gonfia di cotone che interpreta 'il mafioso d'altri tempi', l'uomo che vive ai margini della legge ma conserva intatti il senso dell'onore, un codice morale che impone dei limiti al delitto, un commovente affetto per la famiglia e una tenera nostalgia per la patria lontana, è materia da feuilleton. D'altra parte, nel bene e nel male, tale è il romanzo di Mario Puzo da cui sono tratti i primi due capitoli della saga.

Non meno stilizzati, del resto, erano i mafiosi interpretati dai vari Paul Muni, Edward G. Robinson o Boris Karloff in celebri film gangsteristici del passato. In questo caso, anzi, si può quasi dire che buona parte del fascino della storia si basa sulla tensione che viene a crearsi fra la maggioranza dei personaggi, veri e propri tipi di mafiosi desunti dalla letteratura popolare, e quel Michael Corleone magistralmente interpretato da Al Pacino che aspira a essere personaggio a tutto tondo. Detto in altri termini, la saga del padrino risulta un geniale ibrido, dove Francis Ford Coppola è riuscito a far convivere il melodramma più spudorato (direttamente omaggiato nel terzo capitolo) e gli schemi psicanalitici elementari su cui si basavano le più solide sceneggiature hollywoodiane.

Il problema è quello shakespeariano del figliol prodigo che, messo di fronte alla morte del padre e alla responsabilità di una corona, dimostra di saperla portare con assoluto senso del dovere, lacerandosi interiormente nel rinnegare le aspirazioni di gioventù ma senza tentennamenti concreti. Chiaramente, il fatto che il giovane in questione aspirasse alla vita tranquilla dell'americano medio e che l'investitura del comando e l'ingresso nell'età adulta lo portino sulla strada del crimine è fattore che contribuisce non poco al fascino di The Godfather, alla sua ambiguità e alla sua tragicità di fondo. Il resto è prodotto dalla sapiente gestione di un materiale narrativo non proprio di prima mano, qualità che consente di superare anche le varie cadute di tono (dalla scolastica descrizione dei rapporti fra mafia e show-business alla rappresentazione di una Sicilia da cartolina).

Un cast stellare serve uno stile di regia semplice e lineare, in omaggio a un classicismo al quale il cinema americano guardava già con nostalgia e al quale avrebbe di lì a poco rinunciato per sempre. Partito come saga familiare, The Godfather percorre contemporaneamente molte strade: quella dell'analisi sociopolitica (dalla corruzione delle autorità alla rivoluzione cubana), del romanzo di formazione, del gangster film tradizionale, del film di denuncia (specie nel terzo capitolo), per poi tornare dove era partito, sempre più cupo e amaro, richiudendosi su se stesso. Nel pieno rispetto delle regole della tragedia, dagli antichi greci alla New Hollywood.

Giacomo Manzoli - Enciclopedia del Cinema, Treccani (2004)

Il film appare oggi come una "gigantesca metafora dell'America tra gli anni sessanta e i settanta. "I believe in America" (io credo nell'America): con questa dichiarazione di fede si apre il film, detta da un uomo che sta chiedendo un omicidio. La mafia, dunque, è come un segnale per significare altro, l'organizzazione multinazionale del capitalismo, la fine del "sogno americano", il bisogno di "paternità" e di "consenso" dell'uomo occidentale. Riemergono tracce di quell'ideologia che il cinema americano ha certamente introiettato dalla cultura e dal cinema europei; un'ideologia che la critica europea si sforza di sottolineare malgrado il garbato schivarsi del regista. Ma si tratta, comunque, di segnali sommessi, in chiaroscuro, non di messaggi ideologici precisi. Coppola sradica la mafia e l'Italia dal loro contesto storico e le tuffa in un bagno di folklore e di iconografia d'appendice, di mitologia popolare. Certo che la Sicilia può apparire fasulla, la mafia stereotipata e convenzionale; perché Coppola gioca la carta di un Mito delle origini (le sue ma anche le origini dell'umanità), in cui possono trionfare le sensazioni e le emozioni primordiali, l'odio, l'amore, la violenza, il desiderio di potenza.

Per questo Al Pacino può diventare un Faust o un Macbeth, e Marlon Brando un eroe shakespeariano. E come in una tragedia classica, l'autore mette in scena l'uccisione del padre: Al Pacino, espropria man mano il padre dal potere, ne assimila l'etica e ne succhia la carica vitale (la mascella rotta di Pacino assomiglia sempre più a quella, famosa per il make up particolare, di Brando), lo sostituisce al comando e ne decreta, per questo, la fine. Un'uccisione del padre che rappresenta anche l'ascesa di una generazione contro un'altra: vecchia-nuova mafia, vecchia-nuova America, vecchia-nuova Hollywood. La Magna Grecia è però divenuta anche una Sicilia barocca, fatta di feste, di danze, di cerimonie religiose; tutto quel "rituale" di cui è impregnata l'atmosfera del film. Non solo per ragioni di cassetta, per un'ossessione oleografica, ma anche perché quei cerimoniali, quei riti, sono archetipi di una cultura mediterranea che Coppola ben conosce. Una festa religiosa, come avverrà più coscientemente nel Padrino parte II, può essere motore di un immaginario ricchissimo, immagine-simbolo di una tensione di rinnovamento, e non solo di conservazione.

La festa di nozze iniziale segna un leit motiv di tutto il film: la festa come allegoria della vita dell'uomo (come avveniva nelle società agricole primitive), come celebrazione dei gesti quotidiani dell'uomo, la vendemmia, il raccolto, le nozze, e magari la morte. E se c'è, in quest'uso della tradizione popolare, anche una buona dose di folklore più commestibile, bisogna notare però, a beneficio di Coppola, certo rigore filologico, della ricostruzione: ad esempio, nella scelta delle canzoni (qui l'aiuto del padre Carmine, autore delle musiche di quella sequenza del matrimonio, deve essere stato determinante): spicca una "C'è la luna in mezzo 'o mare" fedelissima alla tradizione (con tanto di ammiccamenti osceni e di imenei); nel Padrino parte II ci sarà una delicatissima "avia nu sciccareddu", cantata dal piccolo Vito Corleone. Irompe insomma nell'immaginario di Coppola il mito classico; il Nostro fa i conti con il suo background culturale (la mediterraneità), e attinge dal grande magma della tradizione meridionale un atteggiamento antimanicheo: il bene e il male si mescolano e si confondono. La mafia non rappresenta del resto, tradizionalmente, questa compresenza di bene e di male? La violenza e l'onore, il sangue e il rispetto, la vendetta e la morale alternativa a quella istituzionale e statuale. Vito Corleone o Salvatore Giuliano, nell'opinione popolare, non contengono forse questa doppia anima di eroe paladino e di strumento reazionario? C'è già qui, in nuce, la morale di Kurtz in Apocatypse Now: Bene e Male si scambiano le parti, si fondono e si confondono (se ci si pensa, è anche la morale, in versione fumettistica della saga di Guerre stellari; di Lucas, uno del clan). Tenui sono i confini tra la luce e le tenebre.

Da qui anche la chiave stilistica del film, il chiaroscuro, la contrapposizione tra interno ed esterno, tra giorno e notte. Le varie sequenze sono montate, con una calcolata alternanza, in un continuo contrasto tra interni ed esterni. Ad esempio, l'eterno tragico e muto dell'attimo successivo alla morte di Santino, poi l'oscuro interno di casa Corleone; la cupa camera da letto del "padrino" convalescente e la luce abbacinante della Sicilia; la tetra camera mortuaria di Bonasera e di nuovo la stridente luminosità dell'episodio siciliano. In questo simmetrico contrasto di luci e ombre, si svolge tutta la lunga serie di sequenze che va dal matrimonio siciliano di Mike all'agguato mortale a Sonny, sino alla morte di Apollonia. Un altro esempio: l'esterno "borghese" in cui si incontrano, all'uscita di una scuola, Kay e Mike è montato, per contrapposizione, a un interno in cui si discute il nuovo assetto della Famiglia; subito dopo, di nuovo in esterni con un camera car a Las Vegas. Infine, è costruito tutto sui contrasti dentro-fuori il famoso episodio finale: l'interno della chiesa, convenzionale e rituale, è montato alternatamente con l'esterno (in senso più lato, come realtà esterna, anche se qualche omicidio avviene magari in una stanza), ritualizzato anch'esso dalla morte.

Diane Jacobs (in Hollywood Renaissance) analizza, proprio nel senso del chiaroscuro, la sequenza iniziale delle nozze: l'oscurità dell'ufficio del Don è giustapposta alla luminosità del piazzale dove si svolge la festa; nel montaggio alternato, sempre più rapido, lo studio diventa più chiaro ed emerge dal buio il volto del Don. Poi, i due mondi si fondono e Don Vito "esce dalle sue stanze cavernose" per ballare con la sposa. Luce e ombra, insomma, danno l'immagine di un'ambiguità morale, di una sospensione del giudizio, del grande "padrino" Corleone come del promettente "padrino" Coppola: al di là del bene e del male.

Lo stile del film è classico e semplice: non vi si trovano movimenti di macchina complicati né zoom, una semplicità destinata in parte a evocare i film degli anni quaranta, ma anche a lasciare la tecnica in disparte per permettere agli attori una maggiore libertà d'espressione. Classico è dunque anche il cinema hollywoodiano con cui Coppola si misura, finalmente senza timori edipici.

Coppola ha saputo malgrado tutto conciliare le proprie visioni personali con l'anonimato della grande produzione di genere; nel Padrino Coppola ha quasi riconciliato gli impulsi artistici e commerciali esistenti nelle sue opere. Due anime che restano, comunque, nel suo cinema.

Vito Zagarrio - Francis Ford Coppola, Il Castoro Cinema (9/1980)



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

Testi, foto, ricerca e impaginazione a cura di Luca Marsalla e Valentina Ravaglia.

Sito cineforumezechiele.com Facebook www.facebook.com/cineforumezechiele Tel. 3922844539

Twitter twitter.com/cineforumEze Newsletter cineforumezechiele@gmail.com

