

Il geniale Leo McCarey di Sergio M. Grmek Germani

Non è per la mania cinefila di voler vedere tutto, o per un bisogno accademico di specializzazioni, che sempre più ci accorgiamo di conoscere troppo poco del cinema. Una retrospettiva come quella che Locarno dedica a Leo McCarey, a cura di Roberto Turigliatto, è uno dei grandi eventi di quest'anno per l'intero territorio del cinema, non solo (e anzi non tanto) per chi se ne elegge a storico.

Col curatore condividiamo alcuni punti fermi sui momenti di massima conoscenza del cinema, di una critica che ponendosi le domande giuste ed eleggendo i giusti oggetti di passione poteva contribuire a un ripensamento anche storico del cinema. La capacità raddomantica di Henri Langlois, la priorità "ontologica" di André Bazin ("che cos'è il cinema?"), l'elezione a fari di Carl Theodor Dreyer e Roberto Rossellini, il dualismo hitchcocko-hawksiano inteso in senso tutt'altro che canonico, e su queste basi il fascino di certe individualità critiche, seppur discordi, capaci di rendere i propri amori sguardi imprescindibili su tutto il cinema, dalla lucidità teorica di Eric Rohmer all'azzardo di eleggere il binomio Minnelli-Cukor da parte di Douchet e Domarchi. Direi che la linea delle recenti retrospettive locarnesi consolida questo solco ampliandolo agli indispensabili detour. Tra questi si rivela un punto di riferimento sempre più imprescindibile quanto hanno saputo riconoscere grande solo i critici della rivista "Présence du cinéma" (Lourcelles, Mourlet e il recentemente scomparso Rissient), di cui oggi sono irrilevanti le beghe verso i "Cahiers du cinéma" (come lo sono, più empiricamente, quelle degli utili ampliamenti di "Positif" per opera di Roger Taillieur) rispetto alla capacità di vedere gli autori giusti: più di tutti Allan Dwan, Jacques Tourneur, Edgar G. Ulmer, Vittorio Cottafavi, Edward Ludwig, Franz Eichhorn, Blake Edwards, e, nelle passioni ulteriori di Lourcelles, Raffaello Matarazzo e John M. Stahl. In Italia queste intuizioni, che all'epoca i "canonici" liquidarono come prive di metodo, hanno prodotto il fervore dei club-cinema di Sandro Ambrogio e la rivelazione cinetecaria di Griffith da parte di Angelo Raja Humouda.

Tra tutti questi e altri nomi (non ultimo Ford) che dovremmo aggiungere, Leo McCarey è il più sorprendente caso di regista ignorato dalle scelte "Cahiers" e invece eletto da "Présence" con la giusta intuizione di qualcosa di essenziale. Egli è stato, anche per i più geniali rohmeriani, un'autentica pietra d'inciampo. Non poteva trattarsi, per loro, di superficialità contenutistica come per la critica italiana che vedeva in McCarey un esecutore del maccartismo (e un intelligente saggista americano, Wes D. Gehring, gli ha dedicato nel 2005 un volume sottotitolandolo *From Marx [intendendo i fratelli] to McCarthy*) Era la critica che guardava il dito e non la luna, maltrattando *Fiamma che non si spegne* di Cottafavi, *Reign of Terror* di Anthony Mann, i grandi Hitchcock "anticomunisti" (*Il sipario strappato* e *Topaz*), *Va e uccidi* di Frankenheimer, laddove McCarey diventava la bestia nera per eccellenza. Ma se in Italia si misconoscevano stile e messa in scena, è sorprendente che la rivista baziniana non vedesse o non sapesse vedere McCarey, con una testardaggine che (con l'eccezione del transfugo da "Présence" Noames-Skorecki e dell'inclassificabile Vecchiali) proseguì fino al periodo pre-politico degli anni 60, quando Comolli contrappose al "facile" e "gentile" (ma dove?) McCarey Douglas Sirk. Il quale oggi si può ancora amare ma non come fondatore del mélo postmoderno di Fassbinder, bensì come chiosatore del ben più grande Stahl e certo inferiore a McCarey.

Forse devo qui scusarmi di queste premesse a un'introduzione della retrospettiva locarnese, ma mi sembrano necessarie per capire come un cineasta di valore massimo (per me egli compone con Rossellini e Dreyer il vertice assoluto del cinema) sia sfuggito persino ad alcuni critici geniali. Dirò ancora soltanto che il grande critico di McCarey è stato (insieme alle voci del dizionario di Lourcelles) lo spagnolo Miguel Marías, che intervorrà a Locarno e il cui volume del 1999 è leggibile solo in castigliano, e che nei mesi scorsi le belghe edizioni Yellow Now hanno edito un saggio di Fabienne Costa sul dittico *Love Affair / An Affair to Remember*. In Italia (non vorrei doverlo dire) solo I mille occhi gli avevano dedicato una rassegna.

In sintesi ecco alcuni motivi per non accecarsi più di fronte al genio e alla bellezza di Leo McCarey.

Egli è l'incarnazione stessa dei caratteri ontologici del cinema, nei suoi rapporti essenziali tra campo e fuoricampo, tra vita e morte. Solo Griffith, Matarazzo e Dreyer raggiungono una pari limpidezza teorica nel rapporto tra queste polarità.

Grazie al suo rapporto di formazione con quell'altro sommo genio che è stato Tod Browning, McCarey coglie il corpo nella sua naturale e amata mostruosità rispetto all'essere.

Ciò gli permette di vedere la coppia e il rapporto maschile-femminile in tutta la profondità del loro apparire (come solo Jacques Demy e Blake Edwards ancora sapranno raggiungere). Diciamo subito che la brillante saggistica del filosofo Stanley Cavell, recentemente scomparso, sulla commedia del ri-matrimonio, ha troppo immerso nel sottogenere "screwball" le commedie di McCarey, che per quanto bellissime non sono i suoi vertici. E per quanto vi appaia un'attrice conflittualmente amata, e da chi scrive adorata, come Irene Dunne.

Certamente è invece un vertice di McCarey il far risplendere la coppia Stan Laurel e Oliver Hardy riunita per il produttore Hal Roach. Incollocabile tra le icone gay, essa le eccede. Si tratta di corpi sessualizzabili e nel contempo apparizioni di pura flagranza: ecco la natura del cinema di McCarey. In questa natura la società e la politica vengono accolte nel senso detto dal titolo del primo lungometraggio del regista, *Society Secrets*, purtroppo perduto, e proseguito dai suoi massimi capolavori. Tra questi il solo parzialmente conservato *Part-Time Wife* in cui il fuori campo del canile fa il paio col fuori campo del campo di concentrazione in *Once Upon a Honeymoon* (*Fuggiamo insieme*), massimi momenti dell'irrapresentabilità degli olocausti, solo film degno di *La passeggera* di Munk il secondo, e il primo eccedente l'antropocentrismo biblico su cui il passaggio dalla caccia al pasto del parroco in *La mia via* è il luogo di contraddizione.

Sono vette del rapporto vita-morte, gioventù-vecchiaia *Make Way for Tomorrow* (*Cupo tramonto*), idealmente unibile con *Nous ne sommes plus des enfants* di Genina e *L'ultima avventura* di Camerini, e *Le campane di Santa Maria* dove Ingrid Bergman si sospende oltre l'inguaribilità del corpo come in *Europa 51* di Rossellini e *Gertud* di Dreyer. E il presunto film maccartista *My Son John* è la summa più feroce del tragico americano. Robert Walker vi muore, McCarey subentra con la propria voce e le riprese scartate con l'attore dell'amico Hitchcock. Insieme a *Ordet* di Dreyer si tratta del film più essenziale per la domanda: che cos'è il cinema?