

## Il Libro del Mese

# Lui è loro. Loro sono lui

di Guido Fink

WOODY ALLEN, *Zelig*, Feltrinelli, Milano 1990, ed. orig. 1983, trad. dall'inglese di Pier Francesco Paolini, pp. 104, Lit 9.000.

"Dapprima i cabbalisti osarono identificare le sefirot con l'effettiva sostanza di Dio, e lo Zohar arriva a dire di Dio e delle sefirot che 'Lui è Loro, e Loro sono Lui', il che genera la formula piuttosto pericolosa che Dio e il linguaggio sono una sola e medesima cosa. Ma altri cabbalisti cautamente considerarono le sefirot solo come strumenti di Dio, vasi che Gli fungono da veicolo, per cui si potrebbe dire che il linguaggio è solo uno strumento o un recipiente di Dio..." (Harold Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, trad. dall'inglese M. Diacono, Feltrinelli, Milano 1981, p. 28).

Non so se Woody Allen, uomo di onnivora cultura, abbia mai letto gli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, quel testo polimorfo e paradigmatico in cui lo stesso aneddoto insignificante — anzi, poco più di un appunto casuale — viene riaccontato infinite volte con tecniche e linguaggi disparati, al futuro o al condizionale, con ripetizioni e lungaggini o concisione telegrafica, in latino maccheronico o come se fosse un rapporto burocratico. Forse non lo conosce affatto, come Leonard Zelig non ha mai trovato il tempo di finire *Moby Dick*. Ma personalmente non riesco a non sentire una certa aria di famiglia fra l'introduzione, o meglio la cosiddetta "base" di partenza degli *Esercizi* — "un tipo di ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo... non appena vede un posto libero vi si butta... due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Gare Saint Lazare..." — e l'apparizione del "curioso ometto" nel primo dei falsi cinegiornali d'epoca del film, apparizione commentata da una frase che si finge desunta dai taccuini di Scott Fitzgerald: "Parlava da ammiratore sfegatato di Coolidge e del Partito repubblicano... Ma poi, appena un'ora dopo, restai di stucco quando vidi quello stesso ometto parlare con gli sgualterri e lo uddi portare alle stelle il Partito democratico. Anche il suo accento era diverso, adesso. Parlava in dialetto, come se fosse un popolano".

In un film che è tutto fatto di citazioni non ha senso risalire alle fonti; ma è anche vero che in entrambi i casi siamo di fronte a un "dato", a una breve indicazione destinata a rimandare come costante sottintesa in una serie di trasformazioni e di riciclaggi. L'edizione italiana della sceneggiatura di *Zelig*, pur meno diffusa e più avara di didascalie o interventi narrativi rispetto a quella pubblicata a New York dalla Random House nel 1987, incoraggia poi in un certo senso a rileggerlo come testo, o come ironica antologia o collazione di testi, anche se fatalmente si diventerà di più chi abbia visto il film, magari com'è legge inderogabile per chiunque voglia o debba rileggere un film su carta stampata. "Quando un uomo muta aspetto fisico", dice del resto, nel film, la dottoressa Fletcher al suo invisibile cugino operatore, giustificando così il ricorso a una cinepresa nascosta durante le varie fasi della terapia di Zelig: "lo si vuole vedere, non basta leggere."

Attenzione però. Per quanto proteiformi e inarrestabili, gli *Esercizi* di Queneau hanno una base di parten-

za, un originale: per Zelig, è più difficile dirlo, e quel testo pseudofitzgeraldiano è già una (doppia) metamorfosi. Sappiamo, di volta in volta, che Leonard Zelig non è repubblicano né democratico, non è nero né obeso né cinese, non è un gangster né un seguace di Hitler: queste sono tutte impersonificazioni, e pertanto

temporanee. Ma la sua vera identità di ebreo brooklynese, quella che la dottoressa Fletcher è così ansiosa di scoprire e di ristabilire per sempre, è poco più di un calco vuoto: somiglia, ancora una volta, allo *schlemiel* timido ed esitante che ha bisogno di essere accettato dagli altri ("volevo piacere" e "avevo bisogno di sicurez-

za", spiega Zelig alla dottoressa che gli chiede come e perché abbia cominciato a trasformarsi) e che Woody Allen ha ampiamente e amorosamente rifinito in tanti altri film. Rischia, preso a sé, senza le sue maschere, di ridursi a un luogo comune, o almeno a un personaggio ormai ricorrente nella narrativa ebraico-ameri-

ne di personaggi possibili, proprio come il film, giocato su registri plurimi, è una serie di film diversi: cinegiornale anni trenta, inchiesta televisiva, cinema-verità, film "sociale" stile Warner Bros, parabola o apologo sull'ascesa e la caduta dell'Eroe americano, Chaplin, Lindbergh o lo stesso Fitzgerald. *Zelig*, in questo senso, è anche la summa delle aspirazioni camaleontiche altrove rivelate dal regista Allen, negli omaggi a un tempo parodistici e consacranti che ha spesso rivolto ai suoi maestri preferiti (Bergman, anzitutto; ma anche Fellini, Antonioni, De Sica: i Marx, invece, vengono più che altro "citati" in modo filologicamente irrepressibile). Solo che, in *Zelig*, tutti i film possibili vengono di volta in volta denunciati come "falsi": anche e soprattutto gli inserti che arieggiano a "verità" (Zelig saluta mestamente il cugino di Eudora che filma nascosto nell'armadio; l'uomo sandwich che reclamizza i nuovi balli, il charleston e il camaleonte, si mette vistosamente in posa); e allora non ci resta che rimettere tutto in discussione.

In un saggio scritto prima dell'uscita di *Zelig* (un saggio interessante ma riduttivo, teso a dimostrare che l'Allen "serio" e "impegnato" costituisce uno scadimento irreparabile rispetto al vecchio Woody tutto comico, più autentico e meno pretenzioso), Mark Shechner ha giustamente notato che "quel che appare più ebraico in *Annie Hall*, *Manhattan* o *Stardust Memories* è in realtà quel che ne costituisce l'aspetto più americano". In effetti, diventa sempre più difficile tenere separate le due matrici culturali: la storia stessa della *prise de pouvoir* ebraica nel mondo dello spettacolo è una storia di maschere e di mimetizzazioni (attori registi e produttori che raggiungono il successo cambiando nome e guardandosi bene dall'ostentare le loro radici etniche, il vecchio trucco del nerofumo di Al Jolson, per cui una minoranza entra in scena a spese degli stereotipi diffusi su un'altra minoranza); ma, a partire almeno dagli anni cinquanta, personaggi proteiformi e metamorfici guizzano come anguille all'interno di quell'organismo sempre tendenzialmente fluido e magmatico che è il romanzo americano. Basta sfogliare, per convincersene, lo scenario labirintico alla Borges o alla Nabokov tratteggiato da Tony Tanner nel suo libro *City of Words*: uno scenario dove si aggirano gli yo-yo umani di Thomas Pynchon, figure ubique e demoniache come il Milo di *Comma 22* (Heller) o il Rinehart di *Uomo invisibile* (Ellison), gli esercizi di dissimulazione prescritti dalla mitoterapia del primo John Barth, un eroe titolare che non è più nemmeno un essere umano, ma è al tempo stesso tutto e nulla, come *La pesca alla trota in America* di Richard Brautigan.

Ma di "necessità del travisamento" ci parla soprattutto la critica che tende a ravvisare le radici del moderno nel patrimonio della tradizione ebraica, e magari di quella più eterodossa, come la Kabbalà (Bloom) e il *midrash* (Hartman). Ancora una volta, vale la pena di rischiare di "inventare", per *Zelig*, delle fonti forse sproporzionate e oggettivamente inverosimili, di fronte alle indubbe suggestioni che possono derivare da certe convergenze. Scrive ad esempio Harold Bloom, rifacendosi al concetto cabbalistico per cui Dio

## Un personaggio tragico

di Gianni Rondolino

Parlare di una sceneggiatura cinematografica senza parlare del film corrispondente è sempre un'impresa improba e forse anche poco significativa, soprattutto quando il testo letterario è strettamente legato alle immagini, nasce quasi da esse o ad esse continuamente si richiama. Ovvero quando la sceneggiatura non è, come si suol dire, "tecnica" e nemmeno "a posteriori", cioè non è la descrizione del film per inquadratura, con tutti quei particolari che consentono, in qualche modo, di ricostruire mentalmente le immagini e le sequenze, ma è una sceneggiatura cosiddetta "letteraria", priva quindi di quegli elementi che ne permettono una lettura finalizzata. Certamente si può sostenere il contrario, e parlare di una sceneggiatura letteraria proprio in quanto tale, sottolineandone pregi e difetti con quegli strumenti critici che sono propri degli studiosi di letteratura e dei critici letterari. Oppure si può utilizzare la formula di Pasolini, della sceneggiatura cinematografica che è una struttura che vuol essere un'altra struttura, ma si rischia di cadere nella tautologia o di avventurarsi su un terreno d'indagine tanto suggestivo quanto improduttivo. In ogni caso, l'analisi critica di una sceneggiatura solleva una serie di problemi di non facile soluzione, e rimanda di continuo, e non può non rimandare, al film per il quale è stata scritta.

Questo piccolo preambolo, che è solo un invito a considerare tuttora aperti e insoluti i problemi di cui s'è detto, serve come introduzione alla lettura di *Zelig* di Woody Allen, appunto una sceneggiatura cinematografica che Feltrinelli pubblica ora, a sette anni di distanza dalla prima edizione americana. Ed è una lettura, questa, che acquista un senso, trova una giustificazione, se la si collega direttamente col film, se ci si sforza di ricordare le immagini, perché le parole sono



del tutto insufficienti a creare quel dramma dell'esistenza, quel conflitto fra l'essere e il dover essere, che è il tema centrale di *Zelig*.

In questo film infatti, più che negli altri, Allen è ricorso non già alla parola, a quei giochi umoristici che hanno dato al suo personaggio uno spessore inconsueto, a quei discorsi verbali che spesso hanno caratterizzato le immagini oltre il loro valore intrinseco, ma piuttosto ha usato queste ultime, o meglio il loro intreccio abile e suggestivo, come asse portante dell'intera costruzione drammatica e narrativa. Sicché il testo, privo della sua dimensione visiva, anzi dinamico-visiva, rischia di essere semplicemente lo scheletro di un'opera, la traccia sommaria di un percorso che bisogna fare sulla base dei ricordi e dell'immaginazione.

Se ci si mette in quest'ottica, memoriale e immaginativa, il libro riacquista il suo proprio significato e ci consente di riaprire un discorso sul film, riaffermandone il valore e anche l'attualità. Perché la vicenda paradossale, comica e tragica al tempo stesso, di Leonard Zelig è il simbolo

cana, anche se sarebbe difficile ormai stabilire quanto Allen abbia preso e quanto abbia dato a questa tipologia già così ricca e codificata. Un esempio (fra i tanti possibili) viene dall'introduzione di Bruce Jay Friedman al suo *The Lonely Guy's Book of Life* (1978): "I Tipi Solitari (*lonely guys*) hanno tutti avuto dei problemi ai campeggi estivi della scuola e hanno sempre paura di esservi spediti un'altra volta anche se hanno passato i quarant'anni. Dalla strada lanciano timide occhiate a ristoranti e caffè, attraverso le palme nei vasi, e decidono che non sono posti per loro. Sonnacchiano verso sera e si svegliano sollevati al pensiero che ormai è troppo tardi per fare qualsiasi cosa. Amano passeggiare da soli lungo il fiume. Cominciano a riempire moduli con grande entusiasmo, ma presto si perdono d'animo, appena arrivano al punto in cui si chiede di indicare il cognome della madre prima del matrimonio..."

Ma forse, più che un personaggio quasi vuoto, *Zelig* è una combinazio-

## LINEA D'OMBRA

tutti i mesi in edicola e in libreria

letteratura, spettacolo,  
scienza e politica

Linea d'ombra Edizioni - Via Gaffurio, 4 - 20124 - Milano  
tel. 02 - 6691132 fax 02 - 6691299.

in libreria la nostra collana

"A · P · E · R · T · U · R · E"

I dilemmi del nostro tempo e del nostro futuro

Lev N. Tolstoj Denaro falso  
Günther Anders Discorso sulle tre guerre mondiali  
"Voices" Gli scrittori e la politica  
Aldo Capitini Le tecniche della nonviolenza

NOVITÀ

Albrecht Goes La vittima  
AA.VV. A proposito dei comunisti