

Note al film *Tetro* di Francis Ford Coppola

Silvia Albertazzi e Ferdinando Amigoni

1.

Per rendere nella loro lingua il concetto di “perturbante”, i Francesi ricorrono all’espressione “*inquiétante étrangeté*”, “stranezza inquietante”. Questo binomio appare una descrizione più che mai perspicua della reazione che lo spettatore prova di fronte a *Tetro*, l’ultimo film di Francis Ford Coppola, *Segreti di famiglia in Italia*. È una densa narrazione cinematografica sull’origine e la persistenza dell’*Unheimliche* (perturbante) nella vita del singolo, che si presta più che mai ad una lettura freudiana. *Inquietante* è, nel film, la sensazione che dietro la fuga di Tetro, il protagonista, dalla casa paterna, si celino inconfessabili misteri (i “segreti di famiglia” del titolo italiano). Inquietanti sono, ugualmente, i rimandi (anche onirici) al suo passato, in cui un padre alquanto ingombrante porta all’apice l’inquietudine, sia dello spettatore che dei suoi due figli. Di *stranezza*, invece, si può parlare a proposito delle scelte registiche: strani sono i *flashback* a colori mentre la vicenda principale è fotografata in un nitido bianco e nero; strana la scelta di ambientare la storia in una Buenos Aires da cui è cancellata ogni traccia di colore folklorico; strano è il costante riferimento intertestuale alla precedente produzione di Coppola, intrecciato a una forte componente autobiografica che sembra svelarsi nel momento stesso in cui si nega. Così il film, mentre invita alla lettura a tema o biografica, tanto caro a certa critica, confonde il recensore proponendogli riferimenti alla poetica personale dell’autore, e al contempo lo autorizza a raffronti con altri momenti topici della storia del cinema.

Certo possiamo leggere il capostipite del clan Tetrocini – la famiglia di origine italiana protagonista del film – come una variante borghese del Kurtz, interpretato da Marlon Brando,

di *Apocalypse Now*, che Slavoj Žižek (*Welcome to the Desert of the Real*, London: Verso, 2002) legge come “il padre primordiale freudiano – l’osceno padre-godimento che non è subordinato ad alcuna legge simbolica”, mentre i suoi figli, vittime tenere e dolenti di quel padre eccessivo, da ultimo disegnano variazioni sul tema della difficoltà di crescere e di trovare la propria strada – tema già affrontato da Coppola ne *I ragazzi della 56° strada*, e, sotto forma di favola triste, in *Jack*. Il diciottenne Bennie, fratello minore di Tetro, ripropone un archetipo reperibile all’interno della filmografia coppoliana (a partire dal fratellino di Rusty il Selvaggio in *Rumble Fish*); ma ricorda anche, nel portamento e nell’aspetto, in maniera ancora una volta stranamente inquietante o inquietantemente strana, il ragazzo epilettico impersonato da Lou Castel nel film *I pugni in tasca* di Bellocchio, capolavoro della cinematografia tesa a dissacrare gli stereotipi dell’universo familiare. Se la storia di una dinastia dominata da un Padre-padrone dal cognome italiano – Tetrocini – fa ovviamente ripensare alla saga del *Padrino*, la prospettiva di dramma edipico da cui viene osservata la vicenda – soprattutto quella del complesso rapporto dei due figli tra loro e col padre – rimanda piuttosto a un classico hollywoodiano, *East of Eden* di Elia Kazan, in cui James Dean contendeva a un fratello maggiore più “familiaramente corretto” l’amore di un padre autoritario. Non mancano poi, come d’obbligo in Coppola, rimandi a Fellini (nella decisamente ‘strana’ parte della premiazione al festival teatrale di Patagonia) e a Hitchcock (un regista celebre per i suoi ricorsi al rimosso familiare e all’onirismo). Quanto alla vicenda della giovane ballerina che il perfido padre strappa a Tetro e che conduce a una fine melodrammatica, aleggia il ricordo di *The Red Shoes (Scarpette Rosse)* di Michael Powell, ma soprattutto la memoria dei film di Almodovar, evocati anche per la presenza, benché in un ruolo di contorno, della sua attrice-feticcio, la carismatica Carmen Maura.

E tuttavia, di rimando in rimando, in un gioco di incastri di inquietante stranezza, *Tetro* ritorna sempre, avvolgendosi e riavvolgendosi su se stesso, alla questione più angosciante, per ogni autore e per ogni essere umano: il nostro rapporto col Padre e con il suo imprescindibile Nome.

(Silvia Albertazzi)

2.

Quando ci si chiama Coppola, il Nome-del-Padre è una faccenda delicatissima. Tra significanti della *langue* e nomi propri, segnali distintivi di una singolarità, ma intrisi di una mostruosa densità totemica, al soggetto non resta forse che stornare lo sguardo e rimandare il confronto (confronto che Francis Ford Coppola ha rimandato per sette decenni). La *coppola* in italiano è un berretto di panno usato specialmente in Sicilia, berretto che è venuto a coincidere ampiamente, nell'immaginario italo-americano e poi planetario, con il mafioso – il serpente circolare Simbolico-Immaginario-Reale non può non mordersi la coda – grazie anche alla trilogia del *Godfather (Il Padrino)*, firmata proprio da Coppola. Questi, a ben vedere, non ha atteso sette decenni per cominciare a dare forma al totemico significante, scegliendo la via indiretta della narrazione epica e della caccia all'Oscar. Ora, proprio un'oscillante coppia di Nomi-del-Padre, Coppelius/Coppola, protagonista del racconto celeberrimo *Sandmann* di E.T.A. Hoffmann (tradotto variamente in italiano: *L'Orco Insabbia* o *Il mago sabbolino*), ha dato origine alla letteratura fantastica in Occidente, e si dà il caso che questo racconto – analizzato da Sigmund Freud in un saggio fondamentale, *Das Unheimliche (Il perturbante)* – abbia aperto la strada alla configurazione di un soggetto novecentesco che ancor oggi nel XXI° secolo prosegue; tutto questo retroterra rischia allora di assumere proporzioni soverchianti persino per un Francis Ford Coppola.

La scelta da parte di E.T.A. Hoffmann del cognome Coppola (nonché della variante tardolatino-alchemica di Coppelius) non pare affatto casuale. Anzitutto, in Hoffmann, i personaggi dotati di poteri sovrannaturali, mesmerici e funesti sono quasi sempre italiani, tanto comune era, nel Romanticismo nordeuropeo, vedere negli italiani girovaghi – e negli spagnoli o negli zingari – i rappresentanti del sapere magico. Al di là della pure essenziale italianità di *Coppola*, penso che Hoffmann - in un racconto che ruota interamente attorno ai temi dell'alchimia, dello sguardo e degli strumenti ottici – abbia tenuto conto della parola *coppella*, la quale designava il crogiolo poroso a forma di vaso o coppa adoperato per raffinare metalli

preziosi, ma che può anche significare la *coppa retinica*, o *coppo*, ovvero la cavità dell'occhio, l'orbita.

Non è certo per caso che in *Tetro* Coppola ritorni spesso, quasi ossessivamente, sul racconto di Hoffmann, anche attraverso l'opera di Offenbach *Les contes d'Hoffmann*. È difficile credere che Francis Ford Coppola non sia stato colpito dall'omonimia tra se stesso e il mago di Hoffmann. Francamente non ho pensato di stabilire contatti con l'autore di un eccellente, coltissimo film come *Tetro* per sincerarmene: sarebbe stato, oltre che ingeneroso, un modo per distrarsi dall'opera, *Tetro*, appunto. Più importante è certo segnalare gli affioramenti del Nome-del-Padre nel film, a cominciare, naturalmente, dal titolo, che altro non è che un moncherino risultato da un colpo di sciabola inferto al significante paterno Tetrocini, cognome della famiglia protagonista. Il padre di Angelo Tetrocini è un direttore d'orchestra di fama mondiale, un padre atroce, debordante e apertamente sadico; Angelo ha rotto con la famiglia, ha distrutto il proprio nome e cognome («Angelo è morto: ora sono Tetro»), cancellando ogni riferimento angelicale e castrando il *senhal* del clan familiare della sua coda ridicola e bonaria. Di lui resta solo *Tetro*, aggettivo *thanatoico* che ricorda il malinconico Amleto, nome che ben s'addice a chi ha scelto (o ha dovuto scegliere) l'ombra e il nulla. Il sadico padre, che si chiami Coppelius/Coppola o Tetrocini, ha un'eccessività meravigliosamente melodrammatica, sulla falsariga del racconto di Hoffmann, ed è meravigliosamente recitato da un Klaus Maria Brandauer in stato di grazia. Come ogni vero sadico, egli ha distrutto l'altro (il figlio) lasciandolo in vita – i morti non soffrono – impedendogli ogni possibilità di sviluppo autonomo (il figlio sembrerebbe un ottimo scrittore in potenza, ma nulla può concludere tanto l'ombra del padre lo annichila). «In famiglia un genio basta», ama ripetere al figlio l'acclamato direttore, che, prima di farsi padre, aveva rubato l'arte musicale al fratello buono, e aveva poi impedito al figlio il godimento di una vita amorosa, sottraendogli la fidanzata – danzatrice come l'Olimpia di Hoffmann, e, come quest'ultima, inerme bambola meccanica smontabile a piacere. In un'indimenticabile sequenza, il celeberrimo direttore improvvisa una canzoncina di squisita e spietata volgarità per sedurre un'affascinata, giovanissima ragazza-bambola che si abbandona al paterno, incestuoso Orco Insabbia.

Coppola sembra seguire il racconto di Hoffmann, che narra le gesta dello sfortunato Nataniele alle prese con un'immagine paterna scissa in due (nel film, il padre e lo zio buono), fino alla catastrofe finale. Ma sorge spontanea la domanda se davvero si avvertisse, allo scadere della prima decade di questo terzo millennio, la necessità di tornare a confrontarsi con due testi – di Hoffmann e di Freud – sui quali sembrava che tutto fosse già stato detto. Comunque *Tetro* - questo poema manieristico sull'ombra e sulla luce, Opera Totale (dato che fonde cinema, teatro, psicoanalisi, musica, ecc.) nella quale l'autore mette in gioco tutto se stesso - funziona perfettamente. Si sa che il padre di Francis Ford, Carmine Coppola, era un ottimo musicista, primo flauto nell'orchestra di Arturo Toscanini, nonché autore delle colonne sonore di alcuni film del figlio. Sappiamo che l'autore di *Tetro* ha avuto quattro figli, tre dei quali attori, registi e produttori cinematografici e che il figlio primogenito è morto in un incidente durante una gara, a bordo di un motoscafo da corsa (alludono anche a questo lutto i molti incidenti automobilistici che punteggiano il film?).

Non è necessario essere psicoanalisti per ipotizzare che *Tetro* affonda le sue radici anche in un universo autobiografico rielaborato artisticamente, e che l'ombra che più di ogni altra sovrasta il film non sia quella di Carmine Coppola, ma dell'autore stesso, del capoclan, del regista acclamatissimo, dell'eroe di volta in volta hollywoodiano e antihollywoodiano a suo piacere, di colui che tira le fila della bambola Olimpia come di ogni attore di tutti i suoi film: l'ombra del demiurgo. Assoluta fedeltà a Hoffmann, s'è detto. Evidentemente la bacchetta di Tetrocini, il direttore d'orchestra celebrato, svolge le stesse funzioni simboliche dell'obiettivo della videocamera di Francis Ford Coppola: non c'è calo d'intonazione, ritardo nell'attacco, per quanto impercettibile, che la bacchetta di Tetrocini non registri (nei due sensi del termine: non percepisca e non corregga), così come non c'è sospiro d'attore o angolo d'inquadratura che l'obiettivo di Coppola non determini e non possa riprendere. Nulla sfugge a quei due magici e arcipaternali strumenti, bacchetta e cinecamera - neppure la mancanza, aggiungerebbe Lacan. Nessuno spazio per il soggetto: davanti a oggetti totemici di tale potenza, al figlio non resta che perdersi nel buio e nella psicosi (Tetro finisce per diventare un addetto alle luci: piazzarsi dietro a un riflettore è l'unico modo per scomparire, per ritirarsi nel punto più arduo da penetrare da

parte dell'onniveggente occhio paterno). Tutto questo è perfettamente hoffmanniano e freudiano, oltre che perfettamente cinematografico.

In questo melodramma sontuoso e necessario, tuttavia, c'è una vistosa differenza rispetto a *Sandmann*. Per evitare il suicidio del protagonista, per giungere addirittura alla possibilità di simbolizzazione della storia (del segreto), Coppola deve infoltire i piani dell'albero genealogico: non più padri e figli, ma padri, figli e figli dei figli (ovvero, nipoti). Solo alla fine si chiarirà la catena parentale del clan Tetrocini, e un fratello/figlio minore diverrà un figlio/nipote, donando una possibilità di futuro alla vittima dell'Orco Insabbia. Coppola vuole forse dirci che, per uscire dalla psicosi, oltre a una corretta iscrizione del Nome-del-Padre deve aggiungersi un posizionamento rispettoso della verità anche da parte del figlio del figlio? Forse. L'unica cosa certa resta comunque un Nome-del-Padre che sembra scivolare da un racconto di Hoffmann all'autore di *Tetro* e che rimanda, come abbiamo già detto, al suo etimo oftalmico.

Un film tanto arduo pone spesso lo spettatore in una situazione non dissimile da quella descritta da Dante, quando il narratore, aggirandosi nei piani più bassi e gelati dell'Inferno, ha appena lasciato – è un caso? – l'ombra di un padre che s'era cibato dei suoi figli (il conte Ugolino): «Ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo».

(Ferdinando Amigoni)