

## cinema >>> **A proposito di *Vite vendute* di Henri-Georges Clouzot e *Il salario della paura* di William Friedkin**

*Il mese scorso, al cinema Massimo di Torino, è stato riproposto, in occasione del suo restauro, il film Il salario della paura (The Sorcerer, 1977) di William Friedkin. Il film è tratto dal libro Le Salaire de la peur di Georges Arnaud, che aveva già ispirato, nel 1953, l'omonimo film di Henri-Georges Clouzot, arrivato in Italia con il titolo di Vite vendute.*

di Enrico A. Pili

Georges Arnaud, nome d'arte di Henri Girard, è uno studente francese di ventiquattro anni quando, nel 1941, in seguito a un'accusa di triplice omicidio, scappa dalla Francia per rifugiarsi in Venezuela, dove lavora come contrabbandiere e autista di camion. Questa esperienza lo ispira a scrivere il romanzo *Il salario della paura*, uscito nel 1950 e destinato a un immediato e straordinario successo di pubblico.

Il libro capita tra le mani del regista francese Henri-Georges Clouzot, che decide di trarne un film con Yves Montand, Charles Vanel, Folco Lulli, Peter Van Eyck e Vera Clouzot, sua moglie. Il film, presumibilmente ambientato in Venezuela, parla di quattro stranieri che vivono alla giornata nel villaggio di Las Piedras, in attesa di un'occasione per lasciare il Paese. L'occasione arriva quando, in seguito all'incendio di un pozzo di petrolio, una compagnia petrolifera statunitense va alla ricerca di quattro piloti disposti a guidare dei camion pieni di nitroglicerina per qualche centinaio di chilometri in cambio di una lauta ricompensa.

Il film inizia con una serie di inquadrature che mirano a dare allo spettatore un'idea della vita a Las Piedras. All'interno di una panoramica che mostra vari abitanti del villaggio vediamo, quasi di sfuggita, un giovane del luogo che apostrofa una nera, anch'essa del luogo, invitandola prima a schiarirsi la pelle con la candeggina, poi a mostrargli il corpo. Sebbene molto breve, questo momento è assolutamente interessante e mira a sollevare il problema della discriminazione esistente tra cittadini di pelle più chiara, vicini ai parametri di bellezza dei vecchi colonizzatori, e cittadini più scuri, magari dai tratti centroafricani; discrimine che, quando questi ultimi sono donne, non li protegge dal venir molestati sessualmente, in quanto con il declassamento razziale viene anche la reificazione: la donna nera, non avendo diritto alla dignità di essere umano, cade più facilmente nella categoria di oggetto sessuale.

È una delle tante spie dell'interesse di Clouzot a restituire la realtà nella sua complessità, complessità che risiede per esempio nelle articolate dinamiche di discriminazione razziale, tanto quelle che permeano



*Le due fotogrammi sono relativi ai momenti che precedono la morte dei protagonisti dei due film. Nel primo Montand mostra un ghigno felice e soddisfatto: i soldi ottenuti dalla compagnia petrolifera gli han fatto dimenticare gli amici morti (incluso Vanel, della cui morte si è reso responsabile) e gli fan sognare lussi da tempo dimenticati. Euforico, inscenerà alla guida del proprio camion una danza che lo porterà a precipitare da un dirupo. Clouzot ci mostra un mondo atroce nel quale i miserabili si fanno la guerra tra di loro per le briciole di pane che cadono dalla tavola imbandita degli sfruttatori. Yves Montand, sopravvissuto ai suoi simili che, come gli scarafaggi della prima sequenza del film, erano legati a lui da un filo che qualcun altro aveva legato, è finalmente libero di muoversi in libertà, ma è la libertà illusoria ed effimera di chi è rimasto uno sfruttato, uno "scarafaggio sociale". Il secondo fotogramma ci mostra invece Roy Scheider, appena tornato a Las Piedras dopo la missione. Mentre i suoi compagni di tavolo gli parlano, il suo sguardo è assente e la macchina da presa va a stringere sul suo volto, isolandolo nella sua solitudine. Siamo di fronte al momento epifanico nel quale il nostro eroe comprende finalmente la vanità del tutto e decide di andare incontro a quella che, di lì a pochi secondi, sarà la sua morte per mano dei killer che un boss mafioso gli ha messo alle calcagna. Il messaggio è che il mondo e tutto ciò che vi accade non è un nostro problema: la violenza quotidiana che abbiamo sotto gli occhi e dentro di noi è un destino inalienabile. Non esistono rapporti di forza, non esiste la società o la cultura, non esistono nemmeno i nostri vicini, ma solo noi, chiusi in noi stessi di fronte a un destino avverso. Inutile dire che questa cinica visione del mondo è spesso uno degli alibi di chi cerca giustificazioni per la violenza che è lui stesso a praticare.*

la cultura del luogo, influenzate pesantemente dai modelli culturali e dai canoni di bellezza importati dai colonizzatori europei nel corso dei secoli passati, quanto quelle che riguardano i nuovi stranieri bianchi, come sono i protagonisti del film, che certamente non si distinguono per la loro sensibilità umana (Montand definisce la sua amante, Vera Clouzot, una «mezza selvaggia» in quanto sudamericana dai tratti «europei»).

Un'altra maniera interessante attraverso la quale Clouzot ci parla di Las Piedras è costituita dalla decisione di affidare a Yves Montand il compito di elencare al personaggio interpretato da Vanel le caratteristiche del villaggio, in una maniera modernissima che sembra anticipare certi momenti di *Questa è la mia vita* di Jean-Luc Godard (*Vivre sa vie*, 1962): così come in quest'ultimo la narrazione viene sospesa per permettere a un personaggio di elencare numeri e dati relativi alla professione di prostituta nella Parigi dei primi anni sessanta, così in *Vite vendute* Montand presenta al pubblico una serie di informazioni relative ai trasporti, al clima, alle malattie, al lavoro, al cibo e infine alla presenza statunitense nell'area. Gli statunitensi in questione sono i membri della compagnia petrolifera SOC e vivono isolati dal resto della comunità: hanno le loro baracche, i loro spacci di cibo e il loro cimitero personale.

Andiamo ora a *The Sorcerer*, il film di Friedkin arrivato in Italia con il nome di *Il salario della paura*. Sappiamo che Friedkin era interessato a girare un film «cinico», «più crudo di quello di Clouzot», mentre lo sceneggiatore Walon Green riferisce che lui e Friedkin erano interessati a «parlare della realtà del Sudamerica e della presenza di stranieri in Sudamerica». Così, mentre Clouzot aveva ricostruito il villaggio nel sud della Francia, Friedkin decide di girare nella Repubblica Dominicana, con attori e luoghi che il pubblico statunitense possa facilmente riconoscere come *sudamericani*. A parte la discutibilità dell'affermazione di Green, che sembra parlare del Sudamerica come se questo fosse una realtà omogenea e non un continente della dimensione di quasi diciannove milioni di chilometri quadrati (e il fatto che il film sia stato girato nella Repubblica Dominicana crea il sospetto che, tanto per il regista quanto per lo sceneggiatore, tutti i popoli e tutti i Paesi situati sotto il Messico siano pressoché la stessa cosa), ciò che colpisce del risultato finale è che, nell'ipernaturalismo di questa scelta, così come nella decisione di soffermarsi ossessivamente sui corpi martoriati dalla fame, sui morti e i mutilati in seguito all'esplosione del pozzo di petrolio, la realtà scompare.

Non vi è complessità nella rappresentazione di Friedkin: la sua Las Piedras, che vorrebbe parlare dell'America del sud nella sua interezza, non «dice» niente, se non che i suoi abitanti sono poveri e che la polizia è corrotta. Allo spettacolo dei morti di fame e dei corpi mutilati e carbonizzati viene affidato il compito di restituire la realtà del luogo, come se la fotografia di un uomo (o meglio: la fotografia di un uomo che interpreta qualcun altro in maniera molto realistica) fosse in grado di restituire la complessità dei rapporti di potere presenti all'interno di un nucleo sociale. Curiosa poi la scelta di non parlare mai di problemi razziali: paradossalmente l'unico epiteto razzista che sentiamo nel film di Friedkin è proferito da un partigiano palestinese, interpretato da Amidou, che in preda alla rabbia apostrofa Francisco Rabal chiamandolo «ebreo» e «sionista».

[Curiosa la scelta di Friedkin e Green di inserire nel film un palestinese in fuga da Gerusalemme in seguito alla messa in atto di un attentato dinamitardo, per poi non far intendere altro del personaggio se non che, nel suo vocabolario, il termine «ebreo» costituisce il più infamante degli insulti. Vogliono forse suggerire allo spettatore che i palestinesi che lottano per la liberazione della propria patria sono tutti dei pericolosi neonazisti?]

Il cinismo del film di Friedkin sta proprio nel non porre problemi. La sua Las Piedras e il rapporto che quest'ultima intrattiene con la compagnia petrolifera e con gli stranieri non sono parte di alcuna dinamica storica ma elementi caratterizzati da una eterna immobilità. Il che, più che una rinuncia a ogni possibile discorso umanitario o di lotta di classe, discorsi che chiaramente non interessano gli autori del film, denuncia una incapacità di pensare se stessi nel mondo, che ha come diretta conseguenza la riduzione dello spettacolo dei corpi degli abitanti di Las Piedras a macabra e muta cornice per gli affascinanti antieroi del film, che il fato ha voluto riunire in una terra di miserabili selvaggi destinati a rimanere tali per l'eternità.

Il film, tutto chiuso sui quattro camionisti, si incentra sul dimostrare che la verità ultima del mondo è il nulla dell'esistenza, l'impotenza a cui l'uomo è costretto e che va accettata e vissuta, appunto, con impotenza. Il fascino dell'antieroe statunitense interpretato da Roy Scheider dovrebbe risiedere proprio nel suo

raggiungere, alla fine del film, l'*illuminazione*, che per Friedkin e Green si riduce alla consapevolezza di essere un perdente destinato alla sconfitta perenne e alla morte. Il solipsismo viene scambiato per esistenzialismo.

Torniamo allora al film di Clouzot e a come questo esprime, già nelle sue prime inquadrature, un punto di vista completamente opposto a quello veicolato dal suo *pseudoremake*. Il film comincia con il dettaglio di quattro scarafaggi legati tra loro da un filo che un ragazzino solleva con un bastone. È chiaramente una metafora dei quattro protagonisti del film. Non significa però soltanto che le vite di quegli uomini sono legate, ma soprattutto che, sforzandosi ognuno di andare nella propria direzione, i quattro sono destinati a non andare da nessuna parte e a rimanere in balia di quella forza che, dall'alto, li ha legati insieme. Come gli scarafaggi sono alla mercé del ragazzino, così i camionisti, al servizio della compagnia petrolifera, sono così accecati dalla promessa di una facile fortuna (i duemila dollari che riceveranno se riusciranno a consegnare la nitroglicerina) che sono incapaci di cooperare per trovare una vera via di fuga dalla loro situazione. Questo momento iniziale dichiara quella che sarà l'esplicita posizione anticapitalista del film. *Vite vendute* dimostra già in questa scena una visione del mondo ben più articolata di quella che caratterizzerà *The Sorcerer*. Per Clouzot il mondo è fatto di rapporti di potere che legano esseri umani e gruppi sociali e culturali; l'uomo non è quindi una monade chiusa in se stessa, ma un essere in continua trasformazione e continuamente influenzato dalla realtà che lo circonda.

Quando il film di Friedkin dichiara che il mondo è inapprocciabile e incomprensibile e che l'uomo ha bisogno di una improvvisa illuminazione per capire "come stanno veramente le cose", illuminazione che si riduce e si ferma alla "tragica" presa di coscienza che tutti vanno incontro alla morte, invita anche il pubblico in sala a spegnere per sempre il cervello, in quanto ogni attività intellettuale è vana. Il film di Clouzot invece, dichiarando che la realtà è complessa e costituita da una fitta rete di problemi di vario tipo e grandezza (*Vite vendute* riflette sul razzismo nelle sue varie forme, sul rapporto sfruttatore-sfruttato, sul machismo, sulla sessualità dei protagonisti, sul colonialismo, sul rapporto tra nuovo imperialismo statunitense e politica petrolifera e su tanti altri problemi), costringe lo spettatore a uscire dalla sala cinematografica con il cervello al lavoro. Non siamo comunque di fronte a un'ode alla lotta di classe, ma a un semplice invito ad assumere un punto di vista critico sulla realtà: allo spettatore il compito di prendere coscienza di se stesso nel mondo e la libertà di decidere cosa farne.