

GUIDO FINK

SANDRO BERNARDI

**Accadde anche ai Visigoti:
Firenze nel cinema americano /
It Happened to the Visigoths, Too:
Florence in American Films**

A stampa in

Toscana - Stati Uniti d'America / Tuscany - United States of America, a
cura di Ennio di Nolfo, Firenze, Edifir Edizioni Firenze, 2005, pp. 144-155.

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>



Accadde anche ai visigoti: Firenze nel cinema americano

Nella prima parte del film *Camera con vista* (*A Room with a View*, 1985), la scrittrice britannica Eleanor Lavish (Judi Dench) passeggiando per le vie del centro di Firenze, illustra a una connazionale arrivata da pochi giorni nella sua stessa pensione, Miss Bartlett (Maggie Smith), le segrete attrattive della città, quelle che non si trovano sulle guide di cui si premuniscono i turisti. «Giuro che ci siamo smarrite» esclama allegramente, mentre percorrono un vicolo il cui odore le sembra così «squisitamente fiorentino». «Non vorrà guardare sul suo Baedeker» aggiunge: «si deve essere aperti, spalancati». Dichiarando di detestare i semplici turisti, che a suo avviso dovrebbero essere rimandati alla frontiera, la scrittrice si dichiara interessata alla giovane cugina che Miss Bartlett ha accompagnato in Italia in qualità di *chaperon*, Lucy Honeychurch. Potrebbe persino utilizzarla come personaggio di un suo romanzo: «giovane ragazza inglese trasfigurata dall'Italia». Alle proteste di Miss Bartlett, che si preoccupa e non poco di questa misteriosa ma probabilmente sconveniente "trasfigurazione", la scrittrice chiede perché mai Lucy non dovrebbe essere "trasfigurata": non sarebbe certo il primo caso; del resto «accadde anche ai visigoti».

La "trasfigurazione", evento certamente disdicevole per una vittoriana come Miss Bartlett, è quella che accade in effetti alla giovane Lucy anche senza la mediazione della scrittrice, (che del resto adombra con un pizzico di autoironia la figura dello stesso Forster); le accadrà infatti di iniziare un lento ma radicale cammino verso se stessa e verso la sua natura di donna, fino allora sconosciuta e rimossa, al solo contatto con la esuberante, sensuale fioritura della campagna fiesolana e con la misteriosa intensità del vissuto fiorentino, dove le capita addirittura di assistere all'assassinio di un uomo che viene pugnalato sull'acciottolato di piazza della Signoria e trascinato via sanguinante dai compagni, chiara allusione a *Lorenzaccio* di De Musset, alla congiura dei Pazzi, alla morte di Giuliano dei Medici in chiesa, all'inizio del Rinascimento e dell'epoca di Lorenzo, con tutto quello che segue di leggendario e di storico. Lucy, fra le grandi opere della Loggia dei Lanzi, guardando le statue che narrano violenze mitiche e primordiali, e guardando dritta negli occhi

Guido Fink e Sandro Bernardi

Una scena di *Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci

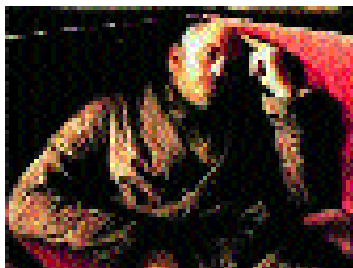
A scene from the film *Stealing Beauty* by Bernardo Bertolucci

It Happened to the Visigoths, Too: Florence in American Films

In the first part of the movie *A Room with a View* (1985), the English writer Eleanor Lavish (Judi Dench) is walking along the streets in the center of Florence with Miss Charlotte Bartlett (Maggie Smith), a compatriot who has just arrived and is staying in the same pensione; Miss Lavish is busy pointing out all the hidden charms of the city – the ones that are not to be found in the guidebooks tourists come armed with. «Bless us! We've lost the way», exclaims Miss Lavish, as they move down a dank back way, the odor of which she describes as «a true Florentine smell», adding, «And no, you are not, not, NOT to look at your Baedeker. One must remain open, wide-open, to any and all possibilities». Declaring that she loathes common tourists who should, in her opinion, all be turned back at the border, Miss Lavish says that she is instead interested in Lucy Honeychurch, Miss Bartlett's young cousin whom she is chaperoning on their tour of Italy. Miss Lavish feels that she might even be able to use Lucy as a character in one of her novels: «the young English girl transfigured by Italy». When Miss Bartlett gasps in protest, worried by this perplexing and surely inappropriate "transfiguration", Miss Lavish wonders why on earth Lucy should not be "transfigured"; it would not be the first time: after all, «it happened to the Visigoths, too».

A "transfiguration", which was most certainly distasteful for a Victorian like Miss Bartlett, was exactly what did happen to young Lucy – and with

no need for any intrusion on the part of Miss Lavish (a character who hints at the figure of E.M. Forster himself, with a touch of self-mockery). Lucy does in fact begin a slow but revolutionary journey towards the discovery of her true self and her womanhood once she comes into contact with the exuberant, sensual beauty of the flowering countryside around Fiesole and the mysterious intensity of her experiences in Florence, where she even happens to witness a murder. When she wanders into Piazza della Signoria, she sees a man being knifed in the cobble-stoned square and then, bleeding copiously, dragged away by his companions – a clear allusion to De Musset's *Lorenzaccio*, to the Pazzi conspiracy and Giuliano de' Medici's death by stabbing in the Cathedral of Santa Maria del Fiore, to the early years of the Renaissance and to the age of Lorenzo the Magnificent, with all the myths and the history that followed. Lucy looks at the great works of art in the Loggia dei Lanzi, gazes wide-eyed at the statues which represent legendary, primordial acts of violence and then stares at the icy blue eyes of the dying man and comprehends that life must be lived to the full: «one must not ask for permission where there is a right of passage». When, later on, she returns to her native England and her fiancé – an exceptionally wooden fellow – asks permission to kiss her for the first time, she understands from the banality of his bargaining for that contact between lips that she is not in love with him,



John Malkovich in *Ritratto di Signora* diretto da Jane Campion

John Malkevich in *The Portrait of a Lady* directed by Jane Campion

azzurri dell’uomo morente, apprenderà che la vita deve essere vissuta: «non si deve chiedere il permesso dove esiste un diritto di passo» e quando poi, ritornata in patria, il fidanzato, un uomo eccezionalmente impedito, le chiederà il permesso di baciarla per la prima volta, lei comprenderà che quella banale trattativa per un contatto di due labbra non è l’amore e non è la vita vera, con tutti i suoi turbamenti e le sue piccole grandi violenze. Firenze, nel grande romanzo d’iniziazione di Forster, si trasfigura anch’essa e diventa l’ardente metafora del misterioso rapporto fra vita e arte, o fra passione individuale e norme sociali, e della loro turbolenta correlazione.

Del resto, Firenze era già trasfigurata nelle opere di Henry James, in cui forse per la prima volta emerge nella sua pienezza il profondo senso di incertezza e di spaesamento che suscitano le vie fiorentine nel turista “spalancato”, attento e riflessivo. È infatti nelle pagine di *Ritratto di signora*, (*The Portrait of a Lady*) portato sullo schermo da Jane Campion nel 1996, che il ruolo di Firenze come sfondo privilegiato per l’equivoca seduzione della gentile e inesperta ereditiera Isabel Archer (Nicole Kidman), si rivela essenziale. La figura di Gilbert Osmond (John Malkovich), l’intellettuale finto *blasé* e finto snob, che la sposa per denaro, e quella di Madame Merle, la finta amica, dolce perfida, che la getta nelle braccia di Osmond. Lo fa per dare un sicuro avvenire alla figlia che essa stessa ha avuto da Osmond. Sono due autentiche ombre del passato, eredi di quei simulatori e ingannatori che hanno reso famoso il Rinascimento fiorentino, anzi è la città antica, nei suoi aspetti più tenebrosi, che rivive in loro. Aggirano, intrigano e catturano la povera ricca Isabel in una rete di desideri, misteri e attrazioni che trasformano la sua vita in un cammino di sacrificio, inevitabile ma anche voluto. Ma anche altrove Henry James aveva avvertito e trascritto puntualmente il disinganno, la fascinazione equivoca e crudele ma ineluttabile, prodotta da Firenze con la sua scenografia urbana, le mura grigiastre, la luce intensa implacabile, le strade strette, gli eleganti palazzi decaduti, i grandi parchi di Boboli e delle Cascine, disseminati di statue corrose dal tempo ed evanescenti, di irriconoscibili divinità, fauni, creature grottesche che alludono a chissà quali segreti.

In *Ritorno a Firenze* (ancora una novella di James, purtroppo mai adattata per lo schermo), un anziano soldato inglese cinquantaduenne, rimasto scapolo, ritorna nella città italiana dopo ventisette anni di assenza rievoca il suo amore lontano e mai dimenticato per una giovane, scintillante signora, *dalla quale* era rimasto sedotto, e *dalla quale* era fuggito impaurito per il cinismo con cui riceveva nel suo salotto l’assassino di suo marito. Incontra qui però solo la figlia della sua morta amica, identica alla madre, e le attribuisce «per il demone dell’analogia», lo stesso cinismo e la stessa civetteria. Conosce anche un giovane inglese inna-

that their relationship is not alive, does not have all the turbulence and turmoil of true love and real life. In Forster’s splendid novel of initiation, Florence herself is transfigured and becomes a fiery metaphor for the enigmatic relationship between life and art, or between individual passion and social norms – and for their turbulent interrelationship.

Florence had already been transfigured, after all, in the works of Henry James. James was, perhaps, the first to capture so perfectly the profound sense of uncertainty and displacement instilled in the “wide-open”, careful and reflective tourists by the streets of Florence. It is in fact in *The Portrait of a Lady* – brought to the screen in 1996 by Jane Campion – that Florence plays an essential role as privileged background for the ambiguous seduction of the genteel and inexperienced heiress Isabel Archer (Nicole Kidman) by Gilbert Osmond (John Malkovich). It is a perfect setting for the figures of Osmond, a pseudo-*blasé* intellectual and pseudo-snob who marries Isabel for her money, and Madame Merle, who pretends to be a kind and altruistic friend to Isabel but who throws her in Osmond’s way in order to guarantee her own daughter, fathered by Osmond himself, a future. Osmond and Madame Merle are two authentic shadows of the past, heirs to those dissimulators and cheats who made the Florentine Renaissance famous; more precisely, it is the ancient city herself, in her shadiest interpretation, that is reborn in them. They scheme and plot and ensnare the poor little rich girl Isabel in a web of desire, mystery and seduction that transform her life into an intentional,

inevitable pathway of sacrifice. Elsewhere, too, however, James dealt with the disenchantment and the ambiguous and cruel but ineluctable spell cast by Florence, by the city’s urban arena, gray walls, implacable and intense light, narrow streets, elegant but decaying buildings and by the immensity of her parks in the Boboli and the Cascine – studded with evanescent statues corroded by time, statues of unrecognizable divinities, fauns and grotesque creatures suggesting who-knows-what secrets.

In *The Diary of a Man of Fifty* (another of James’ short stories which, unfortunately, has never been adapted for the screen), a fifty-two-year-old English soldier who has never married returns to Florence after twenty-seven years to re-evolve his once-upon-a-time, never-forgotten love for a scintillating young woman who had captivated him and from whom he had fled in terror because of the cynicism he felt she demonstrated by receiving her husband’s assassin in her drawing-room. Upon his return, however, he finds only the daughter of his now-dead friend; she is identical to her mother and, because of the «demon of analogy», he attributes her with her mother’s same cynicism and coquettishness. He also meets a young Englishman who is enamored of his long-ago love’s beautiful daughter and in whose courtship he sees his once-young self. The old soldier reveals his past to the young man and tries to pry him away from the dangerously seductive beauty of the only recently-widowed young woman, who mimics her mother in this as well. But, unlike the main character of this story, the young Englishman does not flee

morato che corteggia la bellissima donna, e in lui rivede quel se stesso di molti anni prima. Gli rivela la sua storia passata, cerca di allontanarlo dalla pericolosa seduttrice, che da poco è rimasta vedova, esattamente come la madre. Il giovane inglese invece, a differenza del protagonista, non fuggirà, sposerà la sua amata e sarà felice, inducendo il vecchio soldato a chiedersi se ventisette anni prima, scappando, non abbia commesso un errore che ha rovinato, anzi distrutto, tutta la sua vita. Il mistero rimarrà tale e la domanda senza risposta. Ma è inutile dire che la giovane donna, la madre che si reincarna apparentemente nella figlia, impersona metaforicamente la città stessa, che chiama lo straniero a smarrirsi nei labirinti e nelle pieghe del tempo, con le sue sinuose ambiguità e tortuose bellezze.

Che da Firenze si scappi, insomma come fa il vecchio soldato inglese, o che si rimanga come accade alla giovane Isabel di *Ritratto di signora*, la vita ne risulta sempre cambiata o indelebilmente segnata. Oppure può accadere quello che accade a un altro personaggio jamesiano, il pittore americano impazzito di *La Madonna del futuro*, che, perduto nell'incanto dei sentieri fiorentini, non percepisce più il passaggio del tempo e, tutto calato nella realizzazione del suo capolavoro, una giovane Madonna, non si accorge che la sua magnifica modella e lui stesso sono diventati ormai irrimediabilmente vecchi e decrepiti. Racconto, questo, che ricorda molto strettamente un quadro famoso di un pittore toscano, il Bronzino dell'*Allegoria del tempo*.

Il fascino di Firenze e del clima rinascimentale era stato avvertito del resto fin dalle origini del cinema americano. Assassini, congiure, intrighi e tradimenti, amori e passioni sventurate sono sempre stati lo sfondo privilegiato per le grandi narrazioni del cinema classico. Lillian Gish, eroina vittoriana per elezione, adottata da Griffith per incarnare la ragazza bionda e pura, vittima ideale di seduttori e violentatori, era venuta nel 1924 a Firenze con il regista Henry King per interpretare la parte della giovane Romola dei Bardi, in un famoso colosso tratto dal romanzo di George Eliot, *Romola*, ambientato al tempo delle lotte fra Pallesechi e Piagnoni, quindi in epoca immediatamente post-laurenziana. Fortune sperperate, lussuriosi incontri, inganni e tradimenti politici, tesori d'arte venduti per nulla, fughe dal carcere, follie amorose, punizioni, solitudine e sacrificio si sprecavano in questa storia in cui Carlo VIII, Machiavelli e Savonarola stavano di casa con altri santi peccatori.

Lo sapeva bene anche Orson Welles, che aveva messo sulla bocca del suo personaggio più famoso, Harry Lime, il criminale di professione del film *Il terzo uomo* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) quello che certamente rimane il più splendido e spregiudicato elogio del Rinascimento italiano: «Guarda il Rinascimento, con i suoi Borgia, quanti crimini e assassini, ma quante opere d'arte, mentre la Svizzera che cosa ha

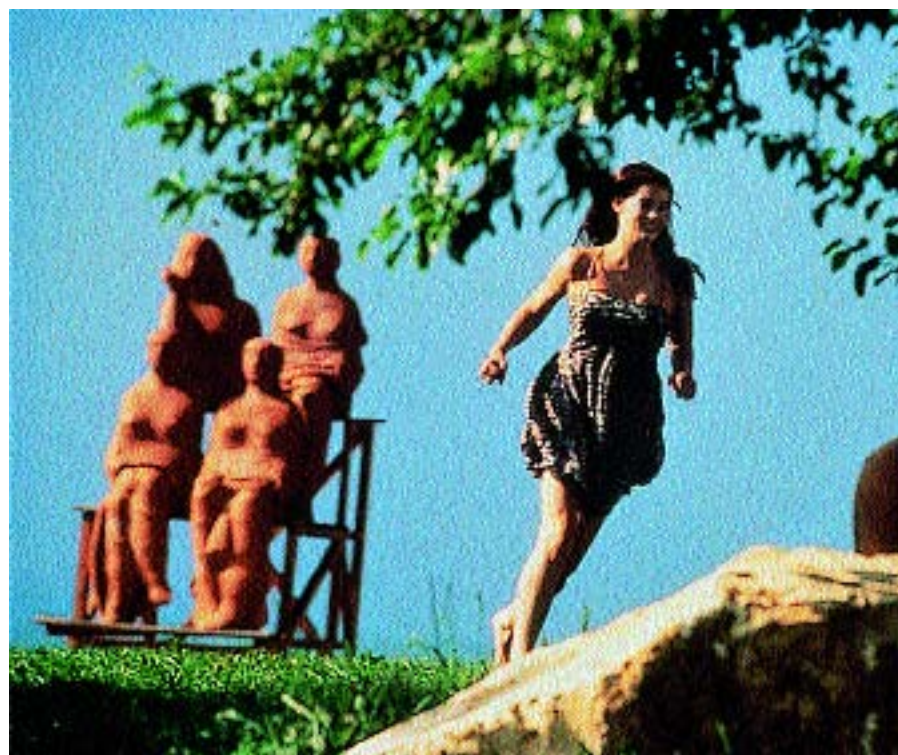
Liv Tyler in *Io Ballo da sola*

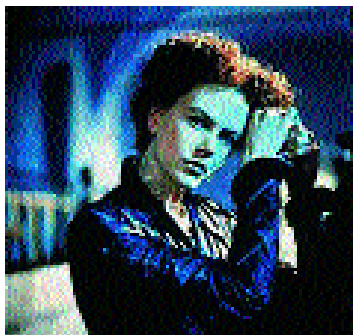
Liv Tyler in *Stealing Beauty*

from his love; he marries her and is very happy – which induces the old soldier to ask himself whether in fleeing twenty-seven years previously he had, perhaps, committed an error that had ruined, or actually destroyed, his whole life. His question is not answered nor is the mystery solved, but it is clear that the young woman, the mother apparently re-incarnated in her daughter, is a metaphorical representation of the city of Florence herself, a city whose sinuous ambiguities and circuitous beauties lure the foreigner into losing himself in the labyrinths and folds of time.

Whether one flees Florence, like the old English soldier, or is caught by it, like the young Isabel in *A Portrait of a Lady*, one's life is inevitably changed or indelibly marked by it. The main character of another of James' stories, "The Madonna of the Future", is a deranged American painter who has been mesmerized by the city's narrow streets and is no longer capable of recognizing the passage of time. He is completely caught up in the realization of his masterpiece – a young Madonna – and cannot perceive that his magnificent model and he himself have become impossibly old and decrepit. This short story is of course reminiscent of a famous painting by the Tuscan artist Bronzino: *Allegory of Time*.

The charms of Florence and of the Renaissance were recognized by American film-makers from the earliest days of the cinema in the United States. Murderers and schemers, webs of intrigue and deep-laid plots, lust and passion and stories of thwarted love have always had a hold on audiences and



Nicole Kidman in *Ritratto di Signora*Nicole Kidman in *The Portrait of a Lady*

saputo produrre in cinque secoli di democrazia? Solo cioccolata e orologi a cucù!». Perché queste idee? Nello stesso anno, poco prima, Welles era venuto in Toscana con il regista Henry King per girare *Il principe delle volpi* (*Prince of the Foxes*, 1949) fra le torri medievali di San Gimignano, usate come scenografia rinascimentale per narrare la lotta fra gli Orsini e i Borgia, e con Cesare Borgia si era identificato, dalla sua spregiudicatezza era rimasto sedotto. Ma il rigore storiografico nel cinema *poco importa*, anzi a volte può danneggiare l’effetto. Il cinema è lombrosiano, gli interessa l’apparenza, la facciata, però sa fare della superficie una sostanza, e sa anche cogliere e rappresentare l’anima dei luoghi, quando è buon cinema. Quanto a San Gimignano si potrebbe dire che ha il primato di essere il paesino più cinematografato d’Italia e forse del mondo; niente è più scenografico di questa città con il suo grappolo di torri accatastate, tronche trapezoidali, monumenti di antiche rivalità familiari, armate l’una contro l’altra, intimidatorie, inaffiate di secoli di sangue; niente è più adatto per eccitare la fantasia dello spettatore o dell’attore. Ma viceversa anche il cinema sa lasciare la sua traccia, così le stradine buie di San Gimignano ancora risuonano delle grosse smargiasse risate di Orson Welles, più Borgia dello stesso Borgia.

Del resto, non sempre la Toscana e Firenze sono emblemi della seduzione e dell’illusione: basta pensare al ruolo romantico che hanno avuto in altri film. Molti ricordano la canzone *September Song*, di Kurt Weill, con il suo magico ritmo sognante: «And the plentiful waste of time», e molti ricordano anche che si trovava in un film un tempo famoso, *September Affair*, (William Dieterle, 1950). Ricordiamo Joseph Cotton e Joan Fontaine sotto la galleria degli Uffizi o appoggiati alla murata dell’Arno vicino a Ponte Vecchio, lui un ingegnere, lei una pianista americana scampati a un disastro aereo e dati per dispersi finiscono per un poco a Firenze, dove sognano la giovinezza che non hanno avuto, pensano di rimanere insieme in Italia per sempre, lasciando credere alla loro scomparsa e abbandonando i dispiaceri della vita reale per una nuova vita più comprensiva e serena. E infatti la canzone parla del tempo vuoto, dell’autunno, dei giorni lunghi per sognare, mentre i due protagonisti scoprono che la Toscana è il paese della luce, dove le città sono quadri, i boschi sono parchi e le colline sono giardini. O altrimenti, accade come in un altro classico delle storie sentimentali, *Luce nella piazza*, dove Olivia De Havilland è una giovane signora americana con una figlia handicappata. Che può fare di meglio se non portarla a Firenze sperando nell’incantesimo? E infatti l’incantesimo avviene perché la ragazza trova, se non la salute, almeno l’amore (*The Light in the Piazza*, di Guy Green, 1962).

Tuttavia, nonostante a volte appaia come città dei miracoli, del sole e della luce, la tradizione vuole Firen-

been a sure-fire draw for cinema-goers. Lillian Gish, the Victorian heroine par excellence and D.W. Griffith’s choice as the perfect incarnation of the pure blonde virgin and ideal victim of libertines and lechers, had come to Florence in 1924. She came with the director Henry King in order to interpret the role of Romola dei Bardi in one of his colossal productions adapted from George Eliot’s novel *Romola*, set in the period immediately following the death of Lorenzo the Magnificent and characterized by internecine battles between the supporters of the Medici, known as the *Palleschi*, and the followers of Savonarola, known as the *Piagnoni*. Eliot’s story is filled with squandered fortunes, licentious encounters, political betrayals and deception, treasures of art sold for a song, escapes from prison, the follies of love and the burdens of punishment, solitude and sacrifice – all played out on a background peopled with the likes of Charles VIII, Machiavelli and Savonarola.

Orson Welles, too, was familiar with this landscape; in his best-known role, that of Harry Lime, the professional criminal who is the protagonist of Carol Reed’s *The Third Man* (1949), his words praising the Italian Renaissance are without doubt the most splendid and unconventional description of that period: “In Italy for thirty years under the Borgias they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had five hundred years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.” Where did he get these ideas? That same year he had come to Tuscany with direc-

tor Henry King to film *The Prince of Foxes* (1949) under the medieval towers of San Gimignano, used as a Renaissance background for the narration of the struggles between the Orsinis and the Borgias; Welles had identified himself with Cesare Borgia and been seduced by his unconventional behavior. In films, historical accuracy is of little importance; indeed, at times it can ruin the overall effect. The world of the cinema is reminiscent of the nineteenth-century approach to physiognomy: it is interested in the surface appearance, the façade, but it also knows how to make the superficial substantial and, when it is good cinema, it is even capable of capturing and faithfully representing the spirit of a place. As for San Gimignano, it could be said that it stands out as the most cinematographic town in Italy, or perhaps in the world. What better setting for a story than this town with its cluster of towers silhouetted against the skyline, trapezoidal truncations that are monuments to ancient family rivalries. These towers were built to intimidate; they were splashed with blood for centuries and can today whet the imagination of both spectator and actor like little else. But the cinema can give as well as take: the dark little streets of San Gimignano still resound with the raucous bellows of Orson Welles, more Borgia than Borgia himself.

But Florence and Tuscany are not only symbols of seduction and illusion: in many films they have served as a romantic background for love stories. Many will remember the line «And the plentiful waste of time» from Kurt Weill’s dreamy, magical melody *September Song* and will also remember that it was

ze diversa, illuminata da una luce oscura, stregata da mille cose, e questa tradizione rivive in tutte le generazioni del cinema americano, da *Romola* fino ai nostri giorni. È del 1975 un film di Brian De Palma, *Complesso di colpa* (*Obsession*) in cui ritroviamo lo spirito hitchcockiano e quello jamesiano in una strana mistura. Qui infatti la città e soprattutto la facciata della chiesa di San Miniato al Monte, con le sue volute esoteriche, fanno più che da sfondo, quasi da strumento per un complicato intrigo di ripetizioni e di reincarnazioni, dove un padre trova una giovane identica alla moglie morta in un rapimento, e rivive un incidente analogo a quello in cui l'ha persa. Si verifica infatti un secondo rapimento, in cui la ragazza gli viene sottratta, solo per scoprire che si tratta di una macchinazione e che sotto il nome della giovane Sandra Portinari (un nome italiano anzi dantesco che ricorda la "donna schermo", Beatrice Portinari) si nasconde in effetti la sua stessa figlia, identica alla madre. Il volto di Sandra fuori fuoco e la facciata della cattedrale anch'essa fuori fuoco nelle soggettive incerte del protagonista, diventano quasi la stessa cosa, lo stesso mistero che nella violenta luce solare oscura e annebbia la sua mente fino a fargli credere al soprannaturale, e tiene anche lo spettatore in uno stato di lunga incertezza fra il reale e il fantastico. Ma la spiegazione finale forse nuoce alla storia, banalizza tutto: James aveva saputo mantenere il suo lettore in una maggiore incertezza. E ancora più incerta è forse un'altra figura, anch'essa simbolo di quell'intreccio di luce e tenebra che è la stessa Firenze: la giovane donna che Bobby (Al Pacino), un corridore di Formula Uno, incontra in via Tornabuoni, è una creatura dolce delicata e sfuggente di cui non sa nulla, ma che gli fa intravedere una vita di affetti sinceri, profondamente diversa dall'inferno in cui si trova (*Un attimo una vita*, *Bobby Deerfield*, 1977). La giovane donna però è solo una meteora, un'apparizione, è malata di cancro e prossima a morire: indimenticabile la scena in cui Bobby dopo la prima e unica notte d'amore, trova sul cuscino una massa di capelli che lei ha perduto: ombra della chemioterapia e presagio di lunghe sofferenze. La storia del film tratta da un romanzo (*Heaven has no favorites*) di Eric Maria Remarque, sarebbe molto banale se il regista Sydney Pollack non l'avesse arricchita di mistero e di allusioni che ancora una volta ne fanno un simbolo sfuggente e un tema malinconico che già echeggiava già nei versi laurenziani: «chi vuol esser lieto sia...»

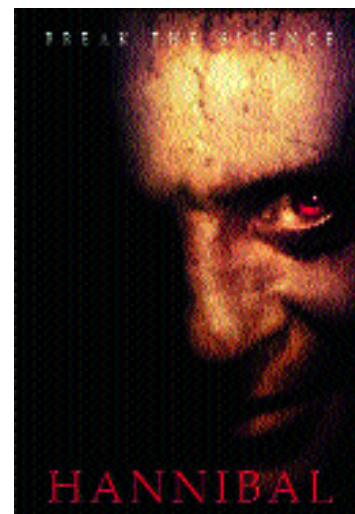
Ma occorre il genio fotografico e scenografico di Ridley Scott per ricuperare sullo schermo americano Firenze con tutta la sua tensione auratica, il suo splendore e il suo mistero. Le fotografie digitali di piazza della Signoria con cui inizia il film *Hannibal*, realizzato nel 2001, riprendono la conclusione del film precedente [*Il silenzio degli innocenti* (*Silence of the lambs*), Jonathan Demme, 1991] in cui avevamo visto il cannibale, raffinato e coltissimo dottor Lecter fuggire all'ennesimo tentativo di cattura e camminare per le

used in a once-famous movie by William Dieterle, *September Affair* (1950). Those same people will perhaps recall Joseph Cotton and Joan Fontaine walking under the arches of the Uffizi Gallery or leaning against the wall along the Arno near Ponte Vecchio. He plays an engineer, she a concert pianist; they are both Americans who have been mistakenly listed as the victims of a plane crash and who end up, for a brief moment in time, in Florence where they dream of the joys of a youth they never had. They fantasize about living in Italy together for the rest of their lives and abandoning the sorrows of their real lives for a new, more serene life by letting their families and friends at home continue to believe they are dead. The song's lyrics, in fact, speak of passing time, of autumn and of long days spent dreaming and form the background to the two protagonists' discovery of the light and colors of Tuscany, of cities that appear to be paintings, woods that look like parks and hills like gardens. In another of the classic sentimental stories set in Florence, Guy Green's *The Light in the Piazza* (1962), Olivia De Havilland is a young American mother who decides to take her mentally-handicapped daughter to Florence in the hope that the city will work its magic on her. And her stratagem works, because even though the girl does not get better, she does find true love.

Although Florence appears at times to be a city of miracles, a city of sunshine and radiant light, traditionally Florence is seen in a different and darker light, possessed by a myriad of mysteries; and this traditional view of the city reappears in all the various ages of American cinema, from *Romola* to mod-

ern times. The spirit of Brian De Palma's 1975 film, *Obsession*, is a curious mixture of Alfred Hitchcock and Henry James. In *Obsession*, Florence is represented most of all by the façade of the church of San Miniato al Monte, whose esoteric volutes act not only as a background for but also as an instrument of the complicated plot based on the illusion of reincarnation and repetition. It is the story of a man, Michael Courtland, who encounters a young woman identical to the wife he lost in a disastrous kidnapping and who is forced to relive that experience in an analogous situation. There is, in fact, a second kidnapping – of the young woman this time – but then the truth emerges: it is all the result of a mysterious maneuver organized in part by the young woman whose name is Sandra Portinari (an Italian name, or rather a name reminiscent of Dante and of Beatrice Portinari, his "screen" lady) and who turns out to be Courtland's very own daughter who looks just like his dead wife. Sandra's face is out of focus, an image mirrored by that of the façade of the church which is also out of focus. So the two almost become one, a symbol of the same mystery which in the violence of the sunlight darkens and blurs the protagonist's mind to the point that he begins to believe he is the victim of some supernatural event. And the spectator is also kept in a state of prolonged uncertainty, a limbo between reality and fantasy. The final explanation is perhaps detrimental to the story, however; it renders all the rest very banal. James knew how to keep his reader in a state of greater ambiguity.

Another film offers the image of a perhaps even more ambiguous fig-



Locandina del film *Hannibal*

Poster of the film *Hannibal*

strade di Firenze. Ora lo ritroviamo sotto falsa identità mentre svolge un compito apparentemente innocuo, custode della biblioteca Capponi, nella quale si presumono essere conservati preziosi manoscritti e forse anche autografi dello stesso Dante. I versi della *Vita Nova*, della *Divina Commedia* (Pier delle Vigne), e ancora una volta la congiura dei Pazzi e l’assassinio nella cattedrale fanno da sfondo per una storia di cupidigia e selvaggia ferocia. Il commissario di polizia Francesco de’ Pazzi, ultimo discendente di quella maledetta casata, interpretato da Giancarlo Giannini, è persuaso di poter catturare da solo il cannibale, ma farà la stessa fine del suo misterioso antenato, impiccato e squartato sulla Piazza della Signoria, mentre Hannibal, alias dottor Lecter, scapperà non senza pagare un altissimo prezzo. La cinepresa di Scott percorre con inesausti carrelli e *steadycam* le strade, le piazze di Firenze, la loggia albertiana della Santissima Annunziata, s’insinua nel cortile di Palazzo Vecchio, si aggira nel salone dei Cinquecento, nella profumeria di Santa Maria Novella, nel loggiato del Porcellino dove un improvviso violento assassinio di Lecter lascia la sua vittima e lo spettatore stupefatti. La cinepresa si muove infatti come se fosse ancora una volta verso le segrete attrattive della città, quelle che appunto non sono reperibili nelle pagine dei vari moderni Baedeker, similmente alla scrittrice forsteriana che abbiamo incontrato all’inizio di queste pagine, vaga in cerca di quel mistero nascosto nelle antiche pietre medievali, che hanno visto Dante Alighieri; come se la tradizione esoterica e allusiva del Dolce Stil Novo, il cinema *horror* americano, o Pier delle Vigne, Firenze ieri e oggi fossero aspetti diverse dello stesso enigma, mentre il terribile dottor Lecter sembra assai preoccupato dalle sue ricerche storiche e filologiche, o intento a mettere in scena antiche stampe funeste, come l’impiccagione dell’antico Francesco de’ Pazzi, più che cercare di sfuggire alla polizia di tutto il mondo che gli sta alle calcagna.

Firenze, insomma vive e rivive nel suo darsi e nel suo sottrarsi al tempo stesso, e solo accettando la sua fascinosa ambiguità, e anzi quasi temendola, il cinema americano ha potuto impadronirsene. Se è vero che anche i visigoti furono trasfigurati dalle italiche rovine.

ure, a further symbol of that play of shadow and light that *is* Florence: the young woman the Formula One driver Bobby Deerfield (Al Pacino) encounters in via Tornabuoni. She is a gentle, delicate and elusive creature of whom nothing is known but who transforms Bobby by helping him to believe in the possibility of a sweeter life filled with sincere feelings, a life that is profoundly different from the hell he is in (*Bobby Deerfield*, 1977). That young woman is, however, only a meteor, an apparition – she is dying of cancer. The scene in which Bobby, after his first and only night of love with her, finds a clump of her hair on the pillow – a sign of chemotherapy and the foreshadowing of much suffering – is unforgettable. The plot was taken from a novel by Erich Maria Remarque and would be but a trite platitude were it not for the director, Sydney Pollack, who enriched it with a sense of mystery and with allusions which turn it into one more example of the elusive quality and melancholic theme echoing in Lorenzo the Magnificent’s verse “whoever wants to make merry, do so now ...”.

But it took Ridley Scott’s photographic genius and sensitivity for settings to recuperate Florence and the tension of its aura, its splendor and its mystery. The digital photographs of Piazza della Signoria which open his movie *Hannibal* (2001) pick up where the previous movie, *The Silence of the Lambs* (1991) left off, and provide the setting for a scene in which the cannibal, the impeccable and extremely erudite Dr. Lecter, escapes capture once again and is seen walking along the streets of Florence. Lecter is now living under a false identity and performing an apparently innocuous job as curator of the Capponi library, where precious manuscripts and perhaps even works in Dante’s own hand are presumably held. Lines from *Vita Nova*, from *The Divine Comedy* (those in reference to Pier delle Vigne) and, once again, the Pazzi Conspiracy and the murder in the cathedral form the background for a story of greed

and savage ferociousness. Giancarlo Giannini interprets the role of Police Inspector Rinaldo Pazzi, who is convinced he will be able to capture Lecter by himself but who meets the same end as his ambiguous ancestor who was hung and disembowelled in Piazza della Signoria, while Dr. Lecter, alias Hannibal the Cannibal, once again manages to escape – though not without paying a high price. Thanks to dolly shots and steadycams, Scott’s cameras ceaselessly sweep the streets and squares of Florence, like Alberti’s Loggia della Santissima Annunziata; they peek into the inner courtyard in Palazzo Vecchio, roam around the Salone dei Cinquecento and take in the famous Officina Santa Maria Novella and the Loggia del Porcellino, where a sudden and terribly violent murder committed by Lecter takes both victim and spectator by surprise. The movie camera pans over – indeed, is almost pulled by – the city’s hidden charms, those that are not to be found in the pages of even the most modern Baedekers, just as Forster’s aforementioned novelist, Miss Lavish, drifts around the city in search of the mysteries concealed by the ancient medieval stones, which were witnesses to the passage of Dante Alighieri. It is as if the esoteric and allusive tradition of the Dolce Stil Nuovo, of American horror movies or the tale of Pier delle Vigne – the Florence, that is, of yesterday and of today – were but different aspects of the same enigma wherein the terrible Doctor Lecter appears to be more interested in his historical and philological research or in re-enacting scenes from grim old prints, such as the centuries-old hanging of Francesco de’ Pazzi for the murder of Giuliano de’ Medici, than in escaping from the international police who are on his heels.

In short, Florence is alive, is lived and re-lived, as she gives and takes in the perpetual play of time; only by accepting her ambiguous fascination, almost fearfully, has American cinema been able to conquer her. If it is true that the Visigoths were transfigured by the ruins in Italy, too.



Willem Dafoe nel film *Il paziente inglese* diretto da Anthony Minghella

Willem Dafoe in the film The English Patient directed by Anthony Minghella

sopra, da sinistra:
Rita Hayworth e Tyrone Power

Locandina del film *Prince of Foxes*

above, from left:
Rita Hayworth and Tyrone Power

Poster of the film *Prince of Foxes*



Immagine dell'attore e regista Roberto Benigni

Photo of the actor and director Roberto Benigni

sotto:

una scena di *La vita è bella* di Roberto Benigni

below:

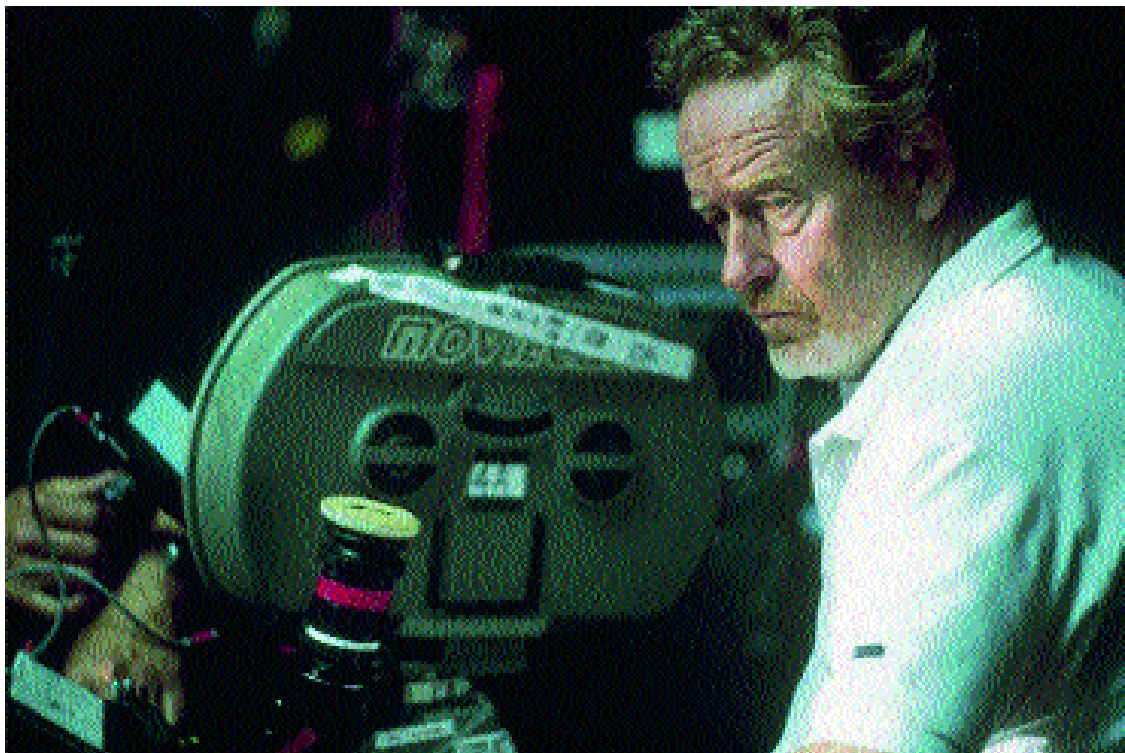
a scene from the film Life is Beautiful by Roberto Benigni





Una scena di *Ritratto di Signora*

A scene from *The Portrait of a Lady*



Bernardo Bertolucci sul set di *Io ballo da sola*
Bernardo Bertolucci on the set of *Stealing Beauty*

sopra:
Il regista Ridley Scott

above:
The director Ridley Scott



Helena Bonham Carter in *Camera con vista* diretto da James Ivory

Helena Bonham Carter in James Ivory's *A Room With a View*