NOMI PROPRI

Un’abbagliante intensità

Omaggio a Gena Rowlands.

di *Luca Venzi* — 24 Agosto 2024

Casalinga, madre di tre bambini, sposata con Nick (Peter Falk), capocantiere italo-americano, Mabel (Gena Rowlands) ha organizzato in casa sua una festicciola per i suoi figli e per i loro amichetti ma, come spesso le accade – soffre di sempre più evidenti disagi psichici e ogni giorno la sua eccezionale fragilità emotiva mette a repentaglio l’equilibrio che le richiede il suo ruolo di moglie e madre –, ha perso il controllo della situazione e al ritorno di suo marito e della madre di lui, tutto è finito in uno scontro, anche fisico, tra Nick e il padre dei piccoli ospiti. Ora Mabel, dopo un confronto col marito, è in preda a una forte crisi. Nick ha chiamato il medico di famiglia affinché possa somministrarle un calmante. Tra urla, agitazione, sconforto, la situazione è difficilissima da gestire. La madre di Nick continua a gridare al dottore che Mabel deve essere rinchiusa. È pazza, dice, non può gestire i bambini, non è capace di offrire più nulla a suo marito. Ferita da questa affermazione, Mabel sembra raccogliere le sue forze per controbattervi meglio che può. È sconvolta, incerta, smarrita. Ma prova a concentrarsi. D’improvviso alza in modo deciso la mano destra e apre le dita, come a indicare il numero cinque. Riunisce le mani, si incurva un poco su se stessa, di nuovo alza la mano aperta: cinque. Ancora riunisce le mani e ancora si raccoglie in sé, quindi ripete il gesto un’ultima volta. E finalmente prova a spiegarsi a parole. Elenca così, con

grande fatica – aiutandosi con le mani, con gli occhi, col corpo teso e contratto – le cinque cose che è convinta di dare a suo marito, i cinque punti fermi della sua vita: l'amore, l'amicizia, il calore, il fatto d'essere una buona madre e – non lo ricorda l'ultimo, deve fare ancora un ultimo sforzo – l'appartenere completamente a Nick. Che le dice di amarla, come spesso fa, senza tuttavia poter far nulla per tentare di comprenderla davvero e per aiutarla. Per la fatica che ha sostenuto, Mabel sembra avere un mancamento, mentre l'immagine si sfoca leggermente. Nick si slancia verso di lei e, con la brutalità che accompagna talvolta i suoi gesti, cerca di farla tornare in sé, battendo le mani e abbracciandola. Lei è spaventata, atterrita, gli sfugge e, ancora con le mani, agitandole furiosamente, incide nell'aria lo spazio di separazione tra il suo corpo e quello di suo marito. La crisi continuerà ancora a lungo e si concluderà infine con il ricovero di Mabel in un istituto di cura.

L'ampia e concitata sequenza che ho richiamato è uno dei passaggi più alti e più emozionanti di *Una moglie* (1974), uno dei grandi capolavori di John Cassavetes, ultimo capitolo della tetralogia sulla classe media americana dopo *Volti* (1968), *Mariti* (1970), *Minnie e Moskowitz* (1971). Un passaggio in cui sembrano addensarsi esemplarmente, stratificandosi uno sull'altro, il cinema mosso, debordante, profondissimo del grande cineasta, il suo originalissimo lavoro con gli attori – la celebre improvvisazione controllata –, il ruolo decisivo, nella costruzione dei tempi, degli spazi, del respiro del film, della recitazione, l'accordo aperto, in continua trasformazione, di quest'ultima, col lavoro della macchina da presa. E, soprattutto, l'arte di Gena Rowlands, moglie e musa del regista e interprete di quasi tutti i suoi film. Il momento in cui elenca i cinque punti che sorreggono la vita incerta e dolorosa di Mabel, di impressionante potenza, ricchezza, densità espressiva, è soltanto uno dei numerosi brani indimenticabili, talora addirittura commoventi, della sua incredibile performance nel film. Nel quale, da cima a fondo, negli sguardi dell'attrice, nei suoi respiri, nelle continue, scattanti contrazioni del volto, del corpo, in ogni gesto, nella voce, nei suoni inarticolati prodotti con la bocca, in tutti i suoi silenzi (e in un accordo perfetto con gli altri interpreti, vale a dire nell'affiatamento e nella conoscenza reciproca che li lega, come di regola in Cassavetes), passano i segni della disperata fragilità di Mabel, il suo bisogno di amare e di essere amata, la fatica quotidiana dell'esistere, l'impossibilità per gli altri di comprendere il suo disagio e il suo sforzo di essere all'altezza delle loro attese, il dolore, intrattabile, di non riuscire mai a trattenere un'ipotesi di felicità che possa essere davvero protetta e resa duratura. **In un parola, *la vita*, incarnata in una performance che non concede nulla agli stereotipi, agli effetti, alle facili schematizzazioni e che in ogni momento è invece dolente e accesa, elaboratissima e libera nello stesso tempo**.

Dotata di eccezionale talento, di una presenza scenica rara, di una luminosa bellezza,

capace di coniugare la ricchezza sofisticata della sua preparazione a un'istintiva, spesso veemente intensità espressiva, Gena Rowlands ha legato indissolubilmente il suo nome all'opera di Cassavetes ed è stata una delle più acute e più importanti interpreti del cinema del secondo Novecento e oltre. Nata nel 1930 nel Wisconsin, formatasi all'American Academy of Dramatic Arts di New York, dove ha incontrato Cassavetes (suo marito dal 1954 e fino alla morte di lui, nel 1989), già attiva, negli anni cinquanta, in teatro e in televisione, ha esordito al cinema nel 1958 in una commedia diretta da José Ferrer, *L'alto prezzo dell'amore*, al fianco dello stesso attore-regista nei panni della moglie Ginny. Nel decennio successivo lavora ancora soprattutto per la televisione e interpreta un numero ristretto di film: è con Kirk Douglas in un lavoro notevole di David Miller, *Solo sotto le stelle* (1962) e, più tardi, oltre a prendere parte a *L'investigatore* (1967) di Gordon Douglas, spicca, accanto a suo marito, nel ruolo della sua ex amante Rosemary Scott, in *Gli intoccabili* (1969) di Giuliano Montaldo.

Dieci anni prima, nel leggendario esordio alla regia cassavetesiano, *Ombre* (1959), era stata solo una comparsa, non accreditata: Cassavetes la dirige di fatto per la prima volta su grande schermo nel secondo dei suoi due film girati a Hollywood dopo l'exploit di *Ombre*, *Gli esclusi* (1963, poi disconosciuto dall'autore per le manomissioni al montaggio della produzione), dove l'attrice recita con Burt Lancaster e Judy Garland. In *Volti*, con cui Cassavetes riattiva, tra lunghe e numerose acrobazie finanziarie, la sua ricerca più personale e originale e la necessità di concepire e realizzare i suoi lavori in piena autonomia e libertà, R**owlands fornisce una prova di notevolissima, avvolgente intensità, rigata ovunque di malinconia e sotterraneo dolore**: immersa, come tutti gli attori del film, in un rutilante flusso di primi e primissimi piani e riprese lunghe e movimentate, è la prostituta Jeannie Rapp nel quartetto di interpreti (gli altri sono John Marley, Lynn Carlin e Seymour Cassel) che domina l'articolazione drammaturgica del film. È quindi la volta di *Minnie e Moskowitz*, alla cui pensosa, disinvolta levità l'attrice corrisponde perfettamente nei panni della fine Minnie Moore, impiegata in un museo – e con un amante (lo stesso Cassavetes) che l'abbandona – che gradualmente si lega, fino al matrimonio, travalicando confini di classe, stili di vita diversi e convenzioni sociali, allo scombinato parcheggiatore Seymour Moskowitz (ancora Cassel), non meno fragile e non meno solo di lei.

Con *Una moglie* e con un altro capolavoro cassavetesiano, *La sera della prima* (1977), porta a pieno compimento il suo straordinario potenziale espressivo: se nel primo la sua interpretazione è una lancinante incarnazione, tanto elaborata quanto in permanente stato di *provvisorietà* (Nacache 2012), di un'esistenza sempre a rischio di precipitare, nel secondo, in cui veste i panni di una prestigiosa attrice teatrale prossima alla mezza età, e in cui recita al fianco di Gazzara e ancora di Cassavetes, coordina con scioltezza

registri diversi e, come tutto il film, attraverso un infinito gioco di specchi (Joudet 2020), **ondeggia tra teatro e vita, tra finzione e realtà, tra passato (la giovinezza perduta) e presente (la necessità di accettare una nuova stagione della vita),** in una performance ancora una volta indimenticabile, premiata con l'Orso d'Argento a Berlino.

In questo stesso arco di anni è, col marito, nell'ampio cast del modesto *Panico nello stadio* (1976) di Larry Peerce, in quello di un Friedkin insolito quale è *Pollice da scasso* (1978), con Peter Falk, e recita, ancora assieme a John, a Gassman, a Susan Sarandon, in *La tempesta* (1982) di Paul Mazursky, libera e irrisolta trasposizione in chiave moderna del dramma shakespeariano. Ma è ancora in due regie di Cassavetes che lascia segni profondi: *Una notte d'estate (Gloria)* (1980), che riporta il regista a dirigere a Hollywood a partire da una sua sceneggiatura inizialmente pensata per altri, e che è di nuovo la storia di due esseri soli ed esclusi, una donna e il bambino che lei cerca di proteggere dalla mafia, che vuole ucciderlo, e *Love Streams – Scia d'amore* (1984), l'ultimo film in cui l'attrice è diretta da suo marito e in cui recita con lui, nel quale, in una mossa vicenda che scava nei sentimenti di un fratello e di una sorella, con la consueta ricchezza espressiva, restituisce un nuovo ritratto di donna fragile e in crisi.

Più tardi, dopo il ruolo della soffocante madre di Michael J. Fox e Joan Jett in *La luce del giorno* (1987) di Paul Schrader, fornisce in un grande film di Woody Allen, *Un'altra donna* (1988), **un'altra prova di straordinario spessore, tra le sue più compiute e raffinate, in cui, con sorprendente equilibrio, coordina un ampio spettro di emozioni e intenzioni nei panni di una matura intellettuale newyorkese** che si trova ad ascoltare, dalle mura dell'appartamento accanto a quello in cui lavora, le sedute di psicoterapia di una giovane donna e attraverso di esse a fare il punto sulla propria vita, sul proprio passato, sui propri legami.

Nei decenni successivi, quelli della sua piena e tarda maturità, mentre intensifica sia il suo lavoro per la televisione sia quello per il cinema, **declina la sua versatilità, la sua esperienza, la sua consueta classe in opere e per cineasti tra loro molto diversi**, da Jarmusch (che la dirige nel primo degli episodi di *Taxisti di notte – Los Angeles New York Parigi Roma Helsinki*, 1991) a Terence Davies (*Serenata alla luna*, 1995), a Forest Whitaker (*Ricominciare a vivere*, 1998). Suo figlio Nick Cassavetes la dirige più volte: in un ruolo assai compiuto, accanto a Gérard Depardieu, in *Una donna molto speciale* (1996), ne *Le pagine della nostra vita* (2004), accanto a James Garner e, in parti minori, in *She's so lovely – Così carina* (1997), da una sceneggiatura di John Cassavetes, e in *Yellow* (2012). Recita anche nell'opera prima di sua figlia Zoe, *Broken English* (2007), ma tra i lavori di questi anni dell'attrice mi piace ricordare anche uno dei migliori episodi, scritto da lei stessa e diretto con delicatezza da Depardieu e Frédéric Auburtin, e in cui torna a

recitare con Ben Gazzara, di *Paris, je t'aime* (2006), film collettivo firmato da ben venti registi diversi. L'ultimo lungometraggio cui prende parte è *Six Dance Lessons in Six Weeks* (2014) di Arthur Allan Seidelman, quindi, due anni più tardi, riceve un Oscar alla carriera – aveva avuto in passato una nomination per *Una moglie* e una per *Una notte d'estate (Gloria)*.

Concludo e lo faccio con una personalissima annotazione da spettatore: **se devo pensare non solo e non tanto a un film quanto, più in generale, a un'immagine di Gena Rowlands, mi vengono subito in mente, in modo insieme marcatissimo e confuso, come racchiusi in un'unica, ideale concrezione visiva, i suoi primi piani in *Volti***. Ho già detto e tutti sanno, come del resto indicato fin dal titolo, che il film, tra i più stilisticamente sfavillanti di Cassavetes, è dominato da primi e primissimi piani e da una nervosa mobilità della macchina da presa, cifra del cinema maggiore dell'autore, che quasi è chiamata a rincorrere (Scandola 2020) gli interpreti dall'inizio alla fine. Ma i primi piani di Gena Rowlands sono, da sempre, se posso dire così, i soli che ricordo davvero del film. O insomma, quelli (senza nulla togliere alla bravura degli altri interpreti, Lynn Carlin su tutti) che, fin dalla prima volta che ho visto *Volti*, sono rimasti, assai più degli altri, nella mia memoria. Indubbiamente per la disarmante bellezza d'allora di Rowlands, ma soprattutto e più di tutto per l'intensità, ora trattenuta ora rivelata, sempre ciecamente espressiva – come lo sono talvolta le opere astratte –, del suo volto e che sembra far tremare con la sua abbagliante presenza le inquadrature che la contengono. Un'abbagliante intensità espressiva. La stessa che ha segnato tutta la carriera di questa meravigliosa attrice.

Riferimenti bibliografici

M. Joudette, *Gena Rowlands. On aurait dû dormir*, Capricci, Paris 2020.
J. Nacache, *L'attore cinematografico*, tr. it. Negretto Editore, Mantova 2012.
A. Scandola, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Marsilio, Venezia 2020,

> Gena Rowlands, Madison, giugno 1930 – Indian Wells, agosto 2024.