

**CENTRO STUDI CINEMATOGRAFICI**  
**MILANO – Via Napo Torriani, 19**  
**tel. 665.169 - 650.350**

---

**Incontri**  
**Cinematografici**  
**Universitari**  
**Milano** **1972–1973**

**JOSEPH LOSEY**

- 25/1 La scogliera dei desideri**  
**1/2 Messaggero d'amore**  
**8/2 L'assassinio di Trotsky**

**a cura di GIULIO MARTINI**

## Biofilmografia di JOSEPH LOSEY

Nato a La Crosse - Wisconsin (U.S.A.) il 14 gennaio 1909. Laureato in lettere, recensore letterario e teatrale sul "New York Herald Tribune" e molte riviste (1930/31). Nel '31/'32 impresario teatrale, attore, regista. Realizzò tra l'altro nel '45 "Galileo" con la supervisione di Brecht e Laughton interprete. Nel '37 passò al cinema con dei documentari. Nel 1951 si esilia in Italia, poi in Inghilterra durante il maccartismo, lavorando con pseudonimi per film di second'ordine. Misconosciuto e male interpretato per molto tempo, ha raggiunto la stima di molti al punto di essere riconosciuto tra i maggiori registi viventi con i suoi ultimi film. Significativa e frequente è la collaborazione col commediografo Harold Pinter.

### F I L M:

- 1938: PETE ROLEUM AND HIS COUSINS (documentario)
- 1940/41: A CHILD WENT FORTH (documentario)
- 1941: YOUTH GETS A BREAK (documentario)
- 1945: A GUN IN HIS HAND (della serie M.G.M. "The crime doesn't pay")
- 1948: THE BOY WITH GREEN HAIR (Il ragazzo dai capelli verdi)
- 1949: THE LAWLESS (Linciaggio)
- 1951: THE PROWLER (Sciacalli nell'ombra)
- 1951: M (id.) (rifacimento del film di Lang)
- 1951: THE BIG NIGHT (non uscito in Italia)
- 1952: STRANGER ON THE PROWL (Imbarco a mezzanotte)
- 1954: THE SLEEPING TIGER (La tigre nell'ombra)
- 1955: A MAN ON THE BEACH (cortometraggio di 29', presentato in Italia assieme a due altri episodi di P. Cotes e D. Paltenghi col titolo collettivo di "SUPERGIALLO")
- 1955: INTIMATE STRANGER (L'amante misteriosa) (firmato come J. Walton)
- 1956: TIME WITHOUT PITY (L'alibi dell'ultima ora)
- 1957: GIPSY AND THE GENTLEMAN (La zingara rossa)
- 1957: FIRST ON THE ROAD (documentario pubblicit.)

1959: BLIND DATE (L'inchiesta dell'Isp. Morgan)  
1960: THE CRIMINAL (Giungla di cemento)  
1961: THE DAMNED (Hallucination)  
1962: EVA (id.)  
1963: THE SERVANT (Il servo)  
1964: KING AND COUNTRY (Per il re e per la patria)  
1966: MODESTY BLAISE (id.)  
1967: ACCIDENT (Incidente)  
1968: BOOM (La scogliera dei desideri)  
1968: SECRET CEREMONY (Cerimonia segreta)  
1970: FIGURES IN A LANDSCAPE (Caccia sadica)  
1971: THE GO-BETWEEN (Messaggero d'amore)  
1971: L'ASSASSINIO DI TROTSKY

\* \* \* \* \*

## JOSEPH LOSEY

A vederlo non ispira proprio simpatia. Massiccio e tarchiato come certi cow-boy americani, ma con una faccia pensosa, i capelli brizzolati quasi bianchi, Losey è l'opposto di quello che s'immagina l'americano standard: gioviale, facilone, che piace a tutti. Lo sguardo grave e dubbioso, dove è cancellata ogni traccia di entusiasmo, contrasta con una struttura fisica che promette baldanzosa euforia.

E' il fatto di aver viaggiato e meditato molto, anche contro voglia, nella vecchia Europa, ad aver inciso sul suo animo e sul suo viso un po' tortuoso e affaticato. Come se il contatto e il favore per le teorie dell'avanguardia culturale europea tra le due guerre avessero modificato e reso sensibile uno stato d'animo che una certa apparenza fisica tipicamente americana dovrebbe smentire.

E infatti Losey è il più europeo dei registi d'oltreoceano, quello che più ha subito l'influsso del mondo artistico del nostro continente. Da Brecht a Freud, ai dibattiti dell'esperienza inglese d'anteguerra, in cui ha vissuto e che ha sempre ripreso: tematiche complesse e intricate che egli ha affrontato con un impeto e una foga tutte americane e che sembrano riflettersi in maniera concreta anche nell'aspetto strano della sua persona.

Così l'esperienza all'Actors' Studio, con Kazan e Strasberg, non ha fatto che approfondire un temperamento particolare, già segnato.

Anche qui l'incontro tra discorsi, problematiche raffinate e energie sovrabbondanti nel far teatro, un gusto per la recitazione vistosa e massiccia, è normale. Da una parte le tematiche marxisteggianti, fonti anche di diversi fastidi, dall'altra uno stile denso, perentorio, sovraccarico.

Queste contraddizioni Losey se le porta addosso e sono la chiave di volta e della sua poetica e del suo stile. Così spesso un intreccio complicato e ricco di osservazioni e di temi si unisce ad un tono vistoso, di smodata energia. O sbalzi e squilibri nell'in

terpretazione e nella scenografia soffocano un tema intricato e ricco di spunti.

Quando però, come nella collaborazione con Harold Pinter, Losey trova un punto d'equilibrio, compone opere raffinate di estrema eleganza.

Del resto è lui il primo a cercare aiuto, disposto com'è alla collaborazione. Non ha la mentalità del regista dittatore (Antonioni, Strehler), non si illude di avere tutti i meriti per sé. Prepara con gli altri ogni parte dello spettacolo. Tempera le sue energie, i suoi eccessi con chi, aiutandolo, specie per la sceneggiatura, gli sta alla pari e un po' lo contrasta. Per questo l'incontro con Pinter (uno dei tanti fortunati nella storia del cinema dopo De Sica e Zavattini, Carné e Prévert) ha messo in risalto anche i meriti suoi. E mentre uno tende al frazionamento e l'altro alla concitazione espressiva, vanno d'intesa su certi temi da affrontare, su alcuni discorsi da ripetere, magari sottovoce, in comune.

Quello che sta più a cuore a Losey, e concentra gli umori di una formazione culturale e di un temperamento che si sono visti, è l'insistenza su alcune constatazioni, su alcune situazioni di fatto che continuamente sottolinea e rileva in ogni film. Non un proclama, non un messaggio, un'ideologia, ma un insieme di casi, di avvenimenti ricorrenti, una trama di azioni e di gesti che segnano una concezione precisa, una visione delle cose a cui Losey resta legato. Sono i gesti dei suoi personaggi che ogni volta si scoprono a muoversi in una storia, in un gioco preordinato, che non hanno voluto, in cui sono come parti di una cerimonia segreta, inseriti in una ragnatela di rapporti sconosciuti, in un universo chiuso, già pensato, operante senza di loro.

Siamo distanti dall'intuizione, un po' trita, del mondo come teatro, del mondo come recita, o finzione (su una linea che da Calderon de la Barca passa per Saroyan e Pirandello).

Losey è l'osservatore meticoloso di un sistema di legami e di regole, nascoste ma operanti, che prendono tutti, a cui nessuno sfugge. Ogni uomo, ogni suo protagonista, è immerso in un'organizzazione, in un pro

## LA SCOGLIERA DEI DESIDERI

regia: JOSEPH LOSEY  
interpreti: ELIZABETH TAYLOR, RICHARD BURTON  
sceneggiatura: TENNESSEE WILLIAMS  
fotografia: DOUGLAS SLOCOMBE (technicolor)  
montaggio: REGINALD BECK  
musica: JOHN BARRY

G.B. - 1968

\* \* \* \* \*

"Il film è diverso dal dramma teatrale, era più corto, delle scene supplementari sono state aggiunte, i rapporti tra le persone sono stati cambiati, gli scenari erano differenti (...). C'era una vasta dimora, un'immensa terrazza e solo due o tre personaggi. Se queste scene fossero state spezzate dal montaggio, sarebbe stato intollerabile. Il problema era essenzialmente di presentare un'opera in maniera cinematografica. In ogni modo, mi piacciono i piani lunghi. (...)  
"Boom" è un'oratorio, un'opera con delle vie, e se voi non date agli attori la possibilità di interpretare il ruolo fino alla fine (...) non penso si arriverebbe a qualcosa di valido. (...) Il film, dopo tutto, parla molto direttamente di un aspetto della società americana, dell'ossessione del denaro e anche dei desideri della maggioranza, compresi i critici, che lo ammettano o no. (...) Io non penso che la storia sia veramente importante, ma fare dei film è realizzare delle favole, parlare di mitologia, anche se si tratta solamente di rapporti tra personaggi.

J. Losey (intervista - "Positif" - 1969/104)

\* \* \* \* \*

"La scogliera dei desideri" non si riduce affatto a rimestare un'ennesima volta in un certo facile freudismo da rotocalco e neppure per un istante Flora Goforth è soltanto la ninfomane attratta dal maschio scontroso e sprezzante. Ma a livello tematico più che caratterizza

re il film come l'interminabile agonia di una vita e di un mondo radicati nei più inautentici valori non sapremmo fare. I richiami mitologici e religiosi in simbiosi con motivi simbolicamente polivalenti vengono complicati dalla discontinuità e sovrapposizione espressiva strutturale già segnalata.

L. Bini (in "Attualità Cinematografiche" - 1969)

\* \* \* \* \*

Con "La scogliera dei desideri" Losey mette in burletta quel film che avrebbe potuto fare a Hollywood venti anni fa, quando là Williams rappresentava il non plus ultra (...). Uno spettacolo sopportabile se ci convinciamo con un po' di sforzo che Losey ha voluto fare la critica di un testo stanco al limite dell'esaltazione e del nulla. Come si rivela questo compiacimento? La fotografia nitida e bella quant'altre mai. La scenografia tanto oscena da diventare bella. La recitazione sorvegliatissima. (...) Il film va letto tra le righe? Sicuro, lo sanno anche i ragazzini. Ma tra le righe in "Boom" troviamo solo lo scoppio nell'aria azzurra della bolla di sapone. Losey ha voluto far questo, la poesia del nulla? Se voleva questo doveva tenere la mano più leggera, più fine e sua siva. Qui è pesante, ha sempre quel mezzo ghigno, quella mollezza che dispiace, quel gusto ossessivo per il gioco di parole.

G. Turrone (in "Bianco e Nero" - 1969 - n. 1/2)

\* \* \* \* \*

gramma, in uno schema in cui sta ineluttabilmente. Vi si dibatte, vi si agita con energia fisica o morale, ma non esce da uno schema che lo supera e in cui è costretto, non si libera da una serie continua di asservimenti, di sottomissioni. Sono legami, consapevoli e no, di potere, di dipendenza, di affetto, che scattano prima e senza di lui. Sempre. Dal razzismo, struttura rigida e nascosta di una mentalità e di un ambiente, al mondo dell'esercito o alla sfera del sesso, schemi prefissati di prevaricazioni e di dominio. Dal mondo borghese, feroce al gioco del denaro e insensibile ad altro, fino alla patologia e alle norme segrete della nevrosi.

L'indagine di Losey, che nel suo cammino mescola e confonde gli spunti psicoanalitici e marxisti della sua precisa educazione, sembra far balenare, a tratti, una più ampia e sfumata allusione sul destino dell'uomo, sul suo inutile e tormentoso agitarsi lungo una vicenda, all'interno di una storia, di una cerimonia, le cui trame sono nascoste, in una esperienza terrena predestinata, che non riserva se non l'amarezza e lo sconforto del divenire consapevoli.

Quasi che tante forze a disposizione vadano a perdersi, e in fondo a contraddirsi, in un intreccio sottile di idee e di fatti che non riusciamo a svelare, ma che allo stesso tempo ci coinvolge e ci attrae, ci imbriglia nel pensiero, nell'animo, nei gesti.

Losey ritorna sempre a questi pensieri, ad una identica concezione del mondo. E la dice, nei momenti migliori, come si è visto nell'incontro con Pinter, in un tono pacato e guardingo. Altrimenti, e riaffiorano allora le sue contraddizioni, con una sfrenata energia, con dei contorcimenti espressivi. Così quando si mette al lavoro, tenace e infaticabile come sempre, si scosta ben poco dallo schema che aveva già tracciato. Senza dal troppo risalto al mezzo cinematografico, preferisce sottolineare la recitazione e affidarsi all'intreccio. Nasconde anche così tra le trame di un lavoro e di un linguaggio invisibile, una forza che si agita violentemente e che in maniera strana si riconosce in quel suo viso pensoso



e segnato di rughe su un corpo massiccio e pieno di energia.

Giulio Martini

\* \* \* \* \*

MESSAGGERO D'AMORE

regia: JOSEPH LOSEY  
interpreti: DOMINIC GUARD, JULIE CHRISTIE, ALAN  
BATES  
sceneggiatura: HAROLD PINTER, dal romanzo "The go-be  
tween" di L.P. Hartley  
fotografia: GERRY FISHER (Eastmancolor)  
montaggio: REGINALD BECK  
musica: MICHEL LEGRAND

G.B. - 1971

\* \* \* \* \*

"Il tempo (nel film) scorre veramente seguendo queste due correnti parallele, passato-presente. Ogni uomo porta nel suo cervello il ricordo della sua vita passata. (...) Nè Ted, nè Marian, nè Trimmingham vedono quello che infliggono al ragazzo: lo usano, gli vogliono bene, ma non vedono che lo possono ferire, distruggere. Il padre, penso, lo vede; e il ragazzo vede e non comprende e alla fine lo comprende troppo tardi, e ci ripensa per il resto della vita (...). E' una cerimonia sergreta? Forse (...).

Lo stile e la forma di un film è sempre per me una questione di equilibrio. Se abbiamo una sequenza composta di corti piani fissi, bisogna usare dopo dei piani più lunghi: talvolta, come nel "fumoir", è una conversazione tranquilla tra due persone sedute, talvolta il movimento è necessario perché fa parte del ritmo. Io non so, non posso dare delle ragioni precise. C'è un elemento cosciente, ma non tutto è previsto a questo punto coscientemente. (...)

Penso che sia il miglior film che abbia mai fatto (...) Abbiamo discusso a lungo dei colori. Ci riferiamo sempre (io e G. Fisher) a dei pittori. Stavolta abbiamo pensato a Constable, alla sua luce dorata. L'estate del 1900 è stata un'estate storica, la più calda della storia (...).

La collaborazione con Harold Pinter è molto attiva e piacevole. (...)

Ho letto un commento sul giornale che diceva: "Dio non ha fatto che un errore: tutti dovrebbero nascere vecchi e progressivamente ringiovanire".

J. Losey (intervista - "Positif" - 1971/128)

\* \* \* \* \*

Regista di vocazione effettistica (...) Losey si è castigato in uno studio d'atmosfera a ritmo lentissimo, dove la sontuosità descrittiva è a scapito dell'invenzione e del risalto (...). Se "Messaggero d'amore" riposa su idee un po' rifritte, la sua fattura è di primbrdine, le scene entrano l'una nell'altra con sinuosa eleganza, creandosene una misteriosa palpitazione figurativa. (...) Dall'impressione di incantesimo, che qualche volta gira a vuoto, si salva sempre Julie Christie che disegna con punta di diamante l'appassionata eroina, lasciando dietro i pur bravi Alan Bates, Michael Redgrave e Margaret Leighton.

L. Pestelli - "Stampa" - 5/1/1972

\* \* \* \* \*

Sotto le apparenze di una futile "educazione sentimentale" la coppia de "Il servo" e "Incidente" analizza a fondo la triste realtà di un ragazzino impiegato con sadico egoismo per il tornaconto di aristocratici e popolani, vecchi e giovani, nella verde campagna del Sussex fin-de-siècle. Un apologo malinconico e profondo svolto con finezza di trapassi psicologici e con un umore acre e rancoroso che dipinge il classismo in tutta la sua intollerante violenza.

G. Polacco - "Sipario" - 1971 - n. 302

\* \* \* \* \*

## L'ASSASSINIO DI TROTSKY

regia: JOSEPH LOSEY  
interpreti: ALAIN DELON, RICHARD BURTON  
sceneggiatura: NICHOLAS MOSLEY, MASOLINO D'AMICO  
fotografia: PASQUALE DE SANTIS (technicolor)  
montaggio: ROBERTO SILVI  
musica: EGISTO MACCHI

ITALIA - FRANCIA - 1971

\* \* \* \* \*

Chi entra in una sala cinematografica a vedere il film si aspetta un'interpretazione politica della soppressione violenta del fondatore dell'Armata Rossa e conseguentemente una spiegazione storica dei fatti. Joseph Losey delude queste attese (...). Le posizioni ideologiche di Trotsky e la sua polemica anti-staliniana emergono soltanto al livello di allusione. (...) Le contraddizioni, le oscurità e i vuoti di cui è punteggiato il racconto - d'altra parte nitidamente strutturato come un infernale meccanismo di morte - fanno sì che alla fine lo spettatore si senta afferrare dallo sgomento dell'incertezza e sia incapace di articolare una qualsiasi ipotesi. (...) E' il rapporto tra il carnefice e la vittima che gli interessa. Il film è tutto nel lento implacabile insinuarsi dell'assassino nella tana del leo ne per assestargli il colpo di grazia.

L. Bini - "Letture" - 1972 - n. 6/7

\* \* \* \* \*

(...) non un film sbagliato, ma un brutto film. (...) Da Peter Weiss a Jorge Semprun ci si è diversamente occupati di questa vicenda (...). In effetti con questo film di Losey siamo di fronte a un'opera che è maturata da una completa insensibilità politica e storica (...). Il fatto storico diventa cioè superficiale pretesto e tutta la ricostruzione di trascina facendo leva sul pa tologico nei termini più plateali (...). Insomma, le ragioni del gesto vanno cercate nel fatto

che (Mercader) aveva complessi sessuali e in oltre in  
quando aveva la madre in mano agli agenti stalinisti  
che lo ricattavano.

U. Finetti - "Cinema Nuovo" - 1972 - n. 217

\* \* \* \* \*