

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

In the movies the banquets are reworked and adjusted to the appearances of the present, with different functions. If in The Private Life of Henry VIII (1933) and The Prince of Foxes (1949) they describe the heroes psychologies, in Les visiteurs du soir (1942) and Addio fratello crudele (1971) the set tables illustrate the atmospheres of the Renaissance and at the same time establish a social and esthetic relationship with the present of the shots.

Sin dalle origini il cinema ama ricostruire la Storia : non appena passa dalla mera registrazione della realtà alla finzione (siamo nei primi anni del Novecento) si rifa a celebri vicende del passato, come quella narrata nel 1908 da *L'assassinat du Duc de Guise* di Charles G.A. Le Bargy (che del filmato è anche interprete nei panni di Enrico III) e André Calmettes. Nei sedici minuti del film si racconta succintamente l'episodio che alla fine del Cinquecento scatenerà la guerra civile in Francia : l'omicidio di Enrico I di Guisa, proclamato dalla Lega cattolica erede al trono di Enrico III, che aveva invece indicato come suo successore il protestante Enrico di Navarra e che è a capo della congiura. In questa sede ci interessa più che altro come nel film vengano ricostruiti ambienti e costumi : si tratta di una delle prime realizzazioni della Film d'Art, una casa di produzione fondata in quello stesso anno dai fratelli Lafitte con l'intento di realizzare opere filmiche tratte da opere teatrali, recitate da grandi attori, confezionate con grande accuratezza e rivolte principalmente a un pubblico borghese. Quali le fonti per ricostruzioni meticolose ? I quadri dell'epoca, innanzitutto, il materiale librario e gli edifici storici pervenuti intatti fino al Novecento. Nel caso dell'opera di cui stiamo parlando, il castello di Blois, in cui aveva avuto luogo l'assassinio, servì da modello per le scenografie, mentre i costumi si rifacevano sia a quadri rinascimentali che a pitture posteriori, soprattutto ottocentesche, come quelle, celebri, di Paul Delaroche e Charles Durupt. In entrambi i casi però i riferimenti storici sono ibridati con riferimenti all'epoca contemporanea e assoggettati alle convenzioni drammaturgiche del naturalismo imperante nei teatri dell'epoca.

Mi sono soffermata su questo esempio di film storico, apparentemente estraneo al tema di questo saggio, perché presenta molti degli elementi distintivi individuabili

nelle opere che seguiranno, fino ai giorni nostri. È un dato da cui non è possibile prescindere nell'analisi delle sequenze di banchetti rinascimentali, siano essi appartenenti a film spettacolari hollywoodiani o a sofisticate produzioni europee. L'approccio del cinema a epoche di un passato lontano è infatti condizionato da fattori diversi che devono tener conto soprattutto della ricezione del pubblico e delle sue conoscenze di quel tempo storico. Conoscenza che passa non solo attraverso la lettura di testi, ma soprattutto attraverso la conoscenza di un'iconografia diffusa che a partire dall'Ottocento si avvale di una nuova tecnica, la cromolitografia, che permette la grande diffusione di stampe a colori¹.

È insomma una rete fitta di prestiti, rimandi e allusioni. Il cinema che nasce alla fine del XIX° secolo attinge al patrimonio iconico del suo tempo e del passato. Lo stesso farà il cinema posteriore. Non è un semplice calco (o ricalco) : l'ispirazione originale subisce un processo di rielaborazione, rifacimento, riadattamento a storie e sembianze del presente. Questo procedimento investe anche le ricostruzioni di banchetti che film molto diversi fra loro allestiscono.

Nel 1933 Alexander Korda, regista di origine ungherese (ma anche e soprattutto produttore), realizza *The Private Life of Henry VIII (Le sei mogli di Enrico VIII)*, una commedia orchestrata attorno al personaggio di Henry VIII, il sovrano britannico che imprime una decisiva svolta alla storia della sua nazione².

Il film è il secondo *volet* di una trilogia di vite private di personaggi celebri³ che Alexander Korda allestisce tra Hollywood e Londra a partire dagli anni Venti. Questo spiega la rilevanza nel film (interpretato magistralmente da Charles Laughton che fu premiato con un Oscar) del cibo e dei banchetti. Henri VIII viene infatti prevalentemente raffigurato intento a gustare i piaceri della tavola e del sesso. Trattandosi di una corte è inevitabile che di tanto in tanto ci si ritrovi seduti a un convivio. Il tono scelto dal film (che non si pone nell'ottica di celebrare o condannare il sovrano e la sua politica) è quello di una commedia grottesca e l'occasione del banchetto serve al regista per mettere alla berlina l'eccessivo amore per il cibo di Henry VIII, in questo aiutato dall'interpretazione sopra le righe di Laughton (fig. 1a-b). La scena è stata considerata dalla critica come una delle più significative del film, per mettere a fuoco le caratteristiche della figura del re, come la delineava la sceneggiatura, di certo indulgente nei suoi confronti. Nel 1933 fece scandalo l'inquadratura in cui Henry VIII rutta, dopo aver avidamente addentato un pollo, portato alla bocca con le mani e non con le posate (mentre gli altri commensali falsando la realtà storica usano educatamente il coltello e toccano il cibo con gesti misurati). Poco dopo si libererà delle ossa gettandole dietro di sé. Famosa la domanda che pone a un cortigiano « Am I a king or a breeding bull ? » alludendo alla necessità di dare un erede al trono. Come sottolinea la recensione di « Time Out London », siglata RMy :

Laughton's transformation from bullying womanizer to henpecked glutton is a masterly study of a man's decline into dotage, but it is still only the icing on the cake of an amazing exploration of the morbid doubts and fears underlying a seemingly virile masculinity⁴.

Quale il rapporto della sequenza con la realtà storica ? Charles Laughton è truccato in modo da assomigliare ai celebri ritratti del sovrano che aveva dipinto Hans Holbein il giovane e la sala del banchetto, di cui viene mostrato un totale all'inizio della sequenza, sembra ispirarsi agli arazzi fiamminghi dei primi decenni del Cinquecento che raffiguravano analoghe scene. Le scenografie erano opera dell'abile Vincent Korda, fratello del regista, che dopo varie esperienze sia come pittore che come scenografo teatrale, era approdato alla London Film del regista. Per il film sul sovrano inglese e le sue sei mogli, recupera le sue competenze sulla storia dell'arte, acquisite tra Vienna, Firenze e Parigi, e, per gli interni, le combina alla pratica conseguita sui palcoscenici ungheresi. Non va poi sottovalutato l'apporto del direttore della fotografia, il francese Georges Périnal. La sua illuminazione evidenzia suggestivi chiaroscuri, che emergono efficacemente quando la macchina da presa abbandona la tavola rischiarata da una luce diffusa secondo i canoni del cinema classico, per esplorare le cucine dove sono al lavoro cuochi e sguattere e in primo piano giacciono pesci di forme e pezzature diverse. Ancora una volta il modello è pittorico : le nature morte e le scene di genere ambientate in cucine dove i toni scuri prevalgono.

La sequenza appare centrale nello svolgimento del racconto, vuoi per la definizione del personaggio (c'è una certa esagerazione e una compiaciuta dipendenza dagli stereotipi nella gestualità dell'attore e nella definizione iconologica di una golosità smodata), vuoi perché, durante il banchetto, Henry nota Catherine Howard (Binnie Barnes), che canta una ballata composta dallo stesso re e che diventerà la sua quinta moglie, dopo il divorzio da Anna von Kleve.

Ben diverse sono le luci e le atmosfere che presiedono il banchetto di *Les visiteurs du soir (L'amore e il diavolo)* film diretto nel 1942 da Marcel Carné e sceneggiato da Jacques Prévert. Nella Francia di Vichy, con l'intera struttura produttiva passata nelle mani dei nazisti che per un nonnulla censuravano i film, Carné e Prévert (fino allora i migliori interpreti del realismo poetico, tendenza in cui emergevano chiaramente i problemi della società contemporanea) devono rifugiarsi nel fantastico e scelgono di ambientare la loro storia in un tardo Medioevo alle soglie del Rinascimento, che, secondo una dichiarazione del regista non voleva essere una ricostruzione storica quanto un'evocazione stilizzata. La stilizzazione fa propria una sorta di atemporalità che attinge elementi ora da un'epoca ora dall'altra. Se da un lato c'è il modello dichiarato delle miniature delle *Très riches heures du duc de Berry*, dall'altro si

possono individuare prestiti sia dal periodo rinascimentale che da quello seicentesco, oltre che inevitabili rimandi all'epoca contemporanea (si vedano molti degli abiti che alludono ai modelli degli anni '40 : il vestito che la protagonista indossa al banchetto prende sicuramente spunto per le spalline da una serie di abiti da sera di moda in quel periodo).

Dominique (la celebre Arletty) e Gilles (l'esordiente Alain Cuny, fino ad allora attore di teatro) sono inviati dal Diavolo a seminare zizzania fra i mortali e assumono l'aspetto di due menestrelli. Approdano al castello del barone Hugues, la cui figlia Anne è promessa sposa dell'egoista Renaud. Di lei si innamora Gilles, dimenticando la sua missione. Il Diavolo in persona (interpretato da un mefistofelico Jules Berry) arriva al castello e sorprende Gilles che amoreggia con Anne. Il menestrello è fustigato e gettato nelle prigioni del castello. Dominique seduce sia il barone che Renaud. I due si sfidano a duello e Renaud muore. Andrà all'inferno accompagnato da Dominique. Anche il diavolo si innamora della pura Anne e le promette di lasciare libero Gilles, se gli si concederà. Anne promette ma, una volta che Gilles è libero, rifiuta di mantenere la parola data. A nulla valgono gli espedienti del Diavolo che, furibondo, trasforma i due innamorati in statue di pietra. Ma i loro cuori continuano a battere, come constata stizzito il Diavolo : « Ce coeur qui bat, qui bat... »⁵.

La storia si presta a una lettura metaforica che all'epoca fu fatta propria da molti spettatori : il Diavolo si identifica con l'occupante nazista, il barone Hugues con Pétain, il capo del governo collaborazionista, il castello con il regime di Vichy e i ribelli Gilles e Anne con la Resistenza. Il film offriva un messaggio consolatorio finale sull'impotenza del male (all'opposto di quanto succedeva nei film precedenti della coppia Carné-Prévert). E tale messaggio veniva affidato ai due cuori e al loro battito. Alla positività del messaggio si associava una fotografia solare, che contrasta singolarmente con le vicende drammatiche raccontate nel film.

Se nella sceneggiatura si parlava di un generico Medioevo, all'inizio del film appare una data precisa : 1489. Secondo Danièle Gasiglia-Laster⁶ la cifra letta al contrario riconduce al 9 agosto del '41, probabile data d'inizio della stesura della sceneggiatura. All'arrivo al castello i due menestrelli sono introdotti nella sala dove si svolge un banchetto per festeggiare il fidanzamento di Anne e Renaud. In un primo tempo gli inviati del Diavolo siedono a un tavolo appartato assieme ai giocolieri e ai nani che dovrebbero allietare il pasto. Nella prima inquadratura della sequenza una breve corteo di servi ha posto sulle tavolate piatti che sicuramente sono riconducibili alla cucina rinascimentale⁷ : bianchi cigni, lepri, fagiani ricomposti dopo la cottura e portati sul tavolo con la duplice funzione di decorare e sfamare i commensali (fig. 2). Non manca un arrosto, su cui le comparse (che comprendevano tra gli

altri Simone Signoret e il futuro regista Alain Resnais) si gettarono alla fine delle riprese. Le sculture commestibili si alternano a piatti con pile di frutta e al pane posto direttamente sulla tovaglia candida che orna le tre tavolate disposte a U. Se il cibo offre allo studioso un'indicazione temporale, non entra in nessun modo a far parte della diegesi. Il banchetto ha la funzione di radunare in un sol luogo tutti i personaggi della vicenda (con l'eccezione del Diavolo che farà la sua comparsa più tardi) e di risvegliare attraverso la musica e il canto (come era peraltro avvenuto in *The Private Life of Henry VIII*) l'attrazione tra Gilles e Anne⁸.

Nella sequenza prevalgono i totali e i piani larghi. La macchina da presa non si avvicina mai alle tavolate, se non a quella in cui sono seduti il barone, la figlia e il fidanzato. Carné ne spiegherà la ragione :

On manquait de tout. [...] Il m'a été reproché d'avoir filmé mon banquet de trop loin. On le trouvait terne. Ceux qui ont parlé et écrit ainsi n'ont certes pas tenu compte des difficultés que j'avais rencontrées en cours de réalisation. Autre incident, consécutif aux restrictions [...] Affamés, mes figurants piquaient tout ce qui les tentait. En déplaçant un jour une miche, je la trouvai légère, légère... La retournant, je constatai que toute la mie avait été retirée. Quant aux fruits, afin qu'on ne les touchât plus, je décidai de les piquer au phénol⁹.

Per questo non è possibile individuare con certezza le sculture posate sulla tavola, a eccezione di due o tre. Si può però con certezza attribuire il modello al Rinascimento, dato che la tavola medievale sarebbe apparsa molto più povera, anche negli oggetti. Ne è prova la raffinatezza della piccola brocca che compare sulla tavola davanti ad Anne e al fidanzato.

La povertà del banchetto allestito da Carné (con l'aiuto degli scenografi George Wakhétich e Alexandre Trauner) risalta singolarmente se confrontato con quello, ricchissimo, che serve semplicemente da sfondo al colloquio fra i due protagonisti di *Prince of Foxes (Il principe delle volpi)*, un film del 1949, diretto in Italia dal regista hollywoodiano Henry King. L'opera appartiene alla cospicua legione di film che si occupano a vario titolo della famiglia Borgia : in questo caso a fianco del protagonista Andrea Orsini (figura immaginaria, interpretata da Tyrone Power) compare uno dei personaggi più celebri della storia italiana del Cinquecento, Cesare Borgia, duca di Valentinois e perciò detto il Valentino, figlio del papa Alessandro VI. Cardinale, poi audace e spregiudicato condottiero, - come è noto - apparve a Machiavelli il modello del principe delineato nel suo trattato e l'unico in grado di ridare unità alla penisola italiana. Il film di King, tratto dall'omonimo romanzo di Samuel Shellabarger, prende spunto dalle complesse vicende della vita di Cesare Borgia per costruire attorno alla sue figura una sceneggiatura in cui nomi e vicende reali sono mescolate ad altre del tutto inventate. Il film si apre nell'agosto del 1500 ed è ambientato all'epoca della conquista della Romagna da parte del Valentino, che nel

film ha le fattezze di Orson Welles. Andrea Orsini, che usa il nome della potente famiglia romana ma che ha in realtà umili origini, è dapprima alleato del Borgia (sarà suo ambasciatore presso gli Este di Ferrara al fine di convincere Alfonso a sposare Lucrezia, sorella di Cesare) poi nemico. Le riprese sono state effettuate in molti dei luoghi dove si svolgevano le vicende tra Lazio, Toscana, Veneto e San Marino, mentre Ferrara era stata ricostruita a Cinecittà. Le scenografie furono affidate agli esperti Mark-Lee Kirk e Lyle Wheeler al cui fianco lavorò, non accreditato, Enzo Valentini : mancano testimonianze precise ma colpisce l'accurata scelta di ambientazioni reali di sapore rinascimentale, che né Kirk né Wheeler, grandi scenografi americani pluripremiati ma con scarsa esperienza del paesaggio europeo, potevano conoscere. L'accurata ricostruzione delle atmosfere rinascimentali (cui forniscono un consistente contributo i costumi di Vittorio Nino Novarese, sceneggiatore e scenografo – oltre che costumista - di grande cultura ed esperienza) è esaltata dalla fotografia di Leon Shamroy, cui fu attribuito l'Oscar. In tale panorama si inserisce il banchetto allestito nel giardino di un palazzo rinascimentale dove si è installato Cesare Borgia (fig. 3). La tavola è apparecchiata a lato di un vialetto e su di essa fanno bella mostra alzatine con pasticcini (tra cui molte meringhe, in realtà inventate nel Settecento, ma che sostituiscono i biscotti ricoperti di zucchero bianco glassato presenti in molti quadri fiamminghi e francesi del Cinque e Seicento) e frutta, vasellame di bronzo e argento, un pasticcio di carne ricomposto a guisa di fagiolo e guarnito delle piume della coda. Il tutto disposto in modo da creare delle sculture, così come era la moda diffusa nei banchetti dell'Italia rinascimentale. Sono a disposizione dei commensali, che sono però intenti a guardare l'esibizione di una piccola compagnia di saltimbanchi. Solo Cesare assaggia da un ricco piatto di frutta un grappolo d'uva, quando ha finito di parlare con Andrea Orsini. Nulla manca tuttavia sul desco che, anche se rimane sullo sfondo, assolve al compito di aggiungere qualcosa alla definizione del personaggio di Borgia. Nella realtà il figlio di Alessandro VI dovunque arrivava e gli capitava di soggiornare faceva sfoggio di una grande ricchezza alla ricerca delle comodità e dei piaceri della vita, dilapidando così somme ingenti che riusciva a ottenere sia attraverso la sua attività di condottiere, sia grazie alla indulgenza del padre. La ricchezza della tavola rientra inoltre nella tendenza diffusa in tutto il cinema europeo (e italiano in particolare) di celebrare attraverso la raffigurazione dell'abbondanza culinaria il ritorno a una vita priva delle restrizioni della guerra e delle tessere annonarie, il cui uso era continuato fino agli ultimi anni Quaranta.

Come s'è detto la famiglia Borgia ha sempre destato l'interesse del cinema. Oggi anche la televisione ne sfrutta l'ambiguo e oscuro fascino : due gli sceneggiati che si disputano i favori del pubblico internazionale, *The Borgias* (produ-

zione canadese, creata dal regista irlandese Neil Jordan) e *Borgia* (serie europea, prodotta da Canal Plus, Lagardère Entertainment, EOS, ZDF e ORF da un'idea di Tom Fontana, soggettista di serie televisive statunitensi di grande successo). Se la prima non esita a falsare gli eventi storici a favore della spettacolarità, la seconda, pur commettendo omissioni, errori e falsificazioni parziali, rimane più aderente alla realtà e, dopo il successo della prima serie realizzata negli studi di Barrandov a Praga, i produttori decidono di venire a girare la seconda e la terza serie in Italia¹⁰, nei luoghi dove le vicende avevano avuto luogo. In una di queste riprese si ricostruisce un banchetto, che è possibile analizzare in una foto di scena : gli oggetti e i cibi rinascimentali si mescolano a piatti in cui gli alimenti sono disposti in maniera decisamente moderna e alludono quasi a creazioni di *food design*, mentre il colore impone macchie di tonalità accese, perfettamente inutili con il bianco e nero dei film degli anni Quaranta. Così la frutta poggia su decorazioni di foglie di un verde intenso e chiazze dello stesso colore compaiono anche come ornamento degli altri piatti, assieme a mele di un rosso carico. Un insieme che rimanda alle decorazioni di foglie e frutta delle Madonne rinascimentali, come quelle che adornano le opere di Carlo Crivelli o il pergolato della *Madonna della Vittoria* (1496) di Andrea Mantegna, che oggi è possibile ammirare al Louvre. Cito il Mantegna perché in altre puntate dello sceneggiato ne vengono fatte esplicite citazioni, come il riferimento a una delle sue opere più celebri, il *Cristo morto* conservato a Brera.

Il banchetto appare centrale nella narrazione di *Addio fratello crudele* realizzato nel 1971 da Giuseppe Patroni Griffi, regista teatrale in quegli anni prestato al cinema. Tratto dalla celebre tragedia seicentesca *'Tis Pity She's a Whore* di John Ford, il film rimane sostanzialmente fedele ai dialoghi dell'opera originale, al centro della quale sta l'amore incestuoso che lega due fratelli, Annabella e Giovanni, amore che li porterà tragicamente alla morte. Se il dramma elisabettiano era ambientato a Parma (seguendo la tradizione che voleva l'Italia rinascimentale culla di passioni distruttive), Patroni Griffi trasporta le vicende a Mantova, sfruttando le location di Sabbioneta, cittadina costruita da Vespasiano Gonzaga tra il 1556 e il 1591 a sud di Mantova, applicando le teorie rinascimentali sulla città ideale. La vicenda, narrativamente costruita sui concetti di amore, vendetta e inesorabilità del fato, si chiude con un banchetto durante il quale Soranzo (Fabio Testi), l'aggressivo marito di Annabella (Charlotte Rampling), dopo aver scoperto di essere stato a lungo ingannato e tradito, vuole vendicarsi della moglie e della sua famiglia, compiendo un eccidio. Il regista italiano, che si avvale di uno scenografo di eccezione come lo scultore – e scenografo teatrale – Mario Ceroli, allestisce il banchetto nella Galleria degli Antichi, costruita tra il 1584 e il 1586 per accogliere la raccolta di marmi antichi del Gonzaga (poi dispersa e solo in parte esposta al Palazzo Ducale di Mantova). Il lungo e ampio corridoio finemente decorato di affreschi bene si presta

ad accogliere le tavole (ricoperte anche in questo caso di tovaglie immacolate), separate al centro da panche (anch'esse rese candide da drappi bianchi) su cui poggiano nivee candele (fig. 4). Ai lati dei tavoli adiacenti ai muri sono collocate sedie modernissime, eppure atemporali, con un alto schienale, dipinte di un verde tenue marmorizzato che fa tutt'uno con il decoro finto marmo del muro. Sui tavoli vasellame d'argento (compresi i sottopiatti) e cibo, che però non deve richiamare l'attenzione : nessuna allusione ai fasti dei banchetti rinascimentali dei Gonzaga, soprattutto quando Isabella d'Este portò a Mantova la spettacolarità teatrale dei convivi della corte ferrarese. Questo perché al centro degli eventi sta l'irrompere nella sala di Giovanni (Oliver Tobias), che ha appena ucciso, lei consenziente, la sorella e che ne porta al marito il cuore infilzato sul proprio pugnale, rivendicando l'amore di Annabella (fig. 5). Sarà ucciso da Soranzo e invocherà la morte come mezzo per riunirsi alla donna amata.

La scenografia del banchetto con la sua modernità (che tuttavia nulla toglie alla rievocazione delle atmosfere rinascimentali) appare un esplicito indizio per capire la chiave interpretativa della tragedia seicentesca da parte di Patroni Griffi. Egli stesso ha definito il film una "tragedia moderna": eliminati intrighi e personaggi minori, concentra la sua attenzione sui quattro personaggi principali, secondo le sue parole "quattro ragazzi" di fronte a un dramma più grande di loro¹¹. E se il resto del film appare dominato da lunghe pause e un ritmo lento, nella scena del banchetto tutto si ravviva nel culmine della tragedia. Il banchetto è per definizione momento spettacolare ; in questo caso si mostra come il degno sfondo per le azioni incalzanti con cui si chiudono la tragedia di Ford e il film di Patroni Griffi.

Il cinema quando ricostruisce il passato deve forzatamente darne un'interpretazione : col passare degli anni i cineasti si sono mostrati per un verso estremamente attenti alle testimonianze che il passato poteva offrire, rifacendosi a esse con grande scrupolo, dall'altro sono apparsi decisi a offrire di quel passato una propria interpretazione. Anche nella ricostruzione dei banchetti rinascimentali, emerge questa duplice tendenza : forse la contemporaneità imprime un marchio più forte dell'attrazione del passato. Anche se di molti banchetti esistono resoconti da cui trarre ispirazione, la prassi cinematografica impone il più delle volte uno sguardo diverso, apparentemente più superficiale, in realtà immerso in una visione che non può astrarsi dal presente. Il banchetto assume nella struttura narrativa funzioni e valenze al pari dei pranzi dei film contemporanei e paradossalmente la sua importanza e il rapporto con il passato ne viene sminuito : ridotto a comparsa o a sfondo ambientale è ancora in attesa di un film o di un regista che ne sappia far rivivere il particolare rapporto con l'arte e la storia.

- 1 Cf. E. DETTI, *Le carte povere. Storia dell'illustrazione minore*, Firenze 1989.
- 2 Per un'approfondita analisi del film, cf. G. WALKER, *Alexander Korda, The Private Life of Henry VIII (1933)*, London 2003.
- 3 Gli altri film erano *The Private Life of Helen of Troy* (1927) e *The Private Life of Don Juan (Le ultime avventure di Don Giovanni)*, 1934).
- 4 <<http://www.timeout.com/london/film/the-private-life-of-henry-viii/>>.
- 5 Prévert aveva ripreso l'idea da un suo poema del 1936, pubblicato dieci anni dopo la stesura nella raccolta *Paroles*, edita prima dalle Éditions du Point du Jour, nella collana "Le Calligraphe", poi da Gallimard. Il cuore dei versi era di una giovane combattente repubblicana della guerra civile spagnola, destinata a morire, ma come scrive il poeta, nulla avrebbe potuto impedire al suo cuore di battere e a lei di battersi.
- 6 D. GASIGLIA-LASTER, *Les Visiteurs du soir, Une date peut en cacher une autre*, « Cahiers de l'Association internationale des études francaises », 47, 1995, pp. 79-98. L'ipotesi del riferimento a un'epoca tra Medioevo e Rinascimento è attestata anche dalla sceneggiatura pubblicata nel 1947, dove si cita in epigrafe J. Huizinga da *L'Autunno del Medioevo*. Sul film, cf. anche la sceneggiatura, pubblicata nel 1974 da Balland, a cura di J. L. Bory.
- 7 Cf. F. SABBAN e S. SERVENTI, *A tavola nel Rinascimento*, Bari 1996, pp. 22-49.
- 8 Gilles canta dei versi di Prévert, *Sables mouvants*, una poesia che fa parte della raccolta *Paroles*. I versi erano stati musicati da Maurice Thierit ed erano cantanti da Jacques Jansen che doppiava Alain Cuny. Nella troupe lavorava anche Michelangelo Antonioni nel ruolo di autoregista.
- 9 E. MARLY, *Marcel Carné fut aux prises avec le Diable dans le décor médiéval de "Les visiteurs du soir"*, « Nous deux », 28, 15 luglio 1959, p. 11. Cf. anche M. CARNÉ, *La vie à belles dents (souvenirs)*, Paris 1989.
- 10 In Italia la seconda stagione della serie è andata in onda a partire da settembre 2013, mentre a gennaio 2014 sono iniziate le riprese della terza e ultima serie in due castelli medievali del Friuli Venezia Giulia.
- 11 Cf. per un approfondimento F. FRANCIONE (ed.), *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, Alessandria 2001.



fig. 1a-b : *Private life of Henry VIII*,
Alexander Korda, 1933





fig. 2 : *Les Visiteurs du soir*, Marcel Carné, 1942



fig. 3 : *The Prince of Foxes*, Henry King, 1949



fig. 4 : *Addio fratello crudele* (banchetto), Giuseppe Patroni Griffi, 1971



fig. 5 : *Addio fratello crudele* (Oliver Tobias), Giuseppe Patroni Griffi, 1971