

## GREEN BOOK

(*Scheda a cura di Alberto Peraldo*)

### CREDITI

**Regia:** Peter Farrelly.

**Sceneggiatura:** Nick Vallelonga, Brian Currie, Peter Farrelly.

**Interpreti:** Viggo Mortensen (Anthony “Tony Lip” Vallelonga), Mahershala Ali (Don Shirley), Linda Cardellini (Dolores Vallelonga), Sebastian Maniscalco (Johnny Venere), Dimiter D. Marinov (Oleg), Mike Hatton (George), P.J. Byrne (Produttore discografico), Don Stark (Jules Podell), Brian Stepanek (Graham Kindell), Iqbal Theba (Amit), Tom Virtue (Morgan Anderson), Nick Vallelonga (Augie), Joe Cortese (Gio Loscudo), Jenna Laurenzo (Fran Venere), Paul Sloane (Carmine), Anthony Mangano (Danny), David Kallaway (Ray), David An (Bobby), Craig DiFrancia (Dominic), Von Lewis (Bobby Rydell)...

**Fotografia:** Sean Porter.

**Scenografie:** Tim Galvin.

**Montaggio:** Patrick J. Don Vito.

**Musiche:** Kris Bowers.

**Supervisione musicale:** Tom Wolfe, Manish Raval.

**Costumi:** Betsy Heimann.

**Prodotto da:** Jim Burke, Charles B. Wessler, Brian Currie, Peter Farrelly, Nick Vallelonga.

**Case di produzione:** Dreamworks, Participant Media, Amblin Partners, Innisfree Pictures, Wessler Entertainment.

**Genere:** Biografico, commedia, drammatico, musicale.

**Origine:** USA.

**Anno di edizione:** 2018.

**Distribuzione:** Eagle Pictures & Leone Film Group.

**Durata:** 130 min.

### Sinossi

Stati Uniti, 1962. Anthony Vallelonga (detto “Tony Lip” per la sua abilità di persuasione verbale), buttafuori e autista italoamericano del Bronx, è alla ricerca di un lavoro ben pagato per mantenere la sua famiglia. L’offerta di impiego che gli si presenta è decisamente inconsueta: accompagnare e “scortare” Don Shirley, pianista afroamericano di grande talento, benestante e raffinato, in una tournée di due mesi attraverso il Paese, partendo da New York e procedendo verso gli Stati del Sud, nella “profonda America” dove le tradizioni si mescolano alle discriminazioni razziali.

I due uomini (diversissimi per provenienza, indole e cultura), diffidenti l’uno verso l’altro e “costretti” nella stessa auto *on the road*, si troveranno a gestire e condividere tutto: concerti trionfali e attacchi razzisti, dimore lussuose e squallidi motel – indicati su “The Negro Motorist Green Book”, la guida che comprende le strutture e gli alloggi destinati alle persone di colore negli Stati segregazionisti –, contaminazioni culinarie e musicali, demoni personali e dichiarazioni epistolari, paesaggi incantevoli e tempeste di neve.

Un viaggio indimenticabile, dove il confronto con “l’altro da sé” e con le regole della società americana degli anni Sessanta getteranno le basi per un’amicizia tanto forte quanto imprevedibile.

## ANALISI SEQUENZE

### 1. Sabato sera al Copacabana (00:00':00" - 00:05':45")

“Inspirato da una storia vera” e “New York City, 1962”: le didascalie con cui si apre il film collocano lo spettatore in un contesto ben definito. Veniamo introdotti in una storia che attinge alla biografia di persone reali, e che comincia in un preciso periodo storico, quello degli Stati Uniti d’America negli anni Sessanta del XX Secolo.

Un’assolvenza dal nero ci porta sul marciapiede di uno dei più celebri nightclub della Grande Mela: il **Copacabana**. Entriamo nel locale grazie ai movimenti fluidi della macchina da presa (m.d.p.) che, mediante l’impiego della steadycam (la m.d.p. è montata sopra a un supporto meccanico, sostenuto dall’operatore per mezzo di un sistema di ammortizzazione agganciato a un “corpetto” indossabile) e di carrellate laterali, ci introduce in una grande, elegante sala, facendoci scivolare tra i tavoli e i clienti in abito da sera, tra i camerieri e le venditrici di sigarette, sotto le luci che fanno brillare i drink e gli ottoni dell’orchestra.

L’ospite della serata è lo sfavillante **Bobby Rydell** (ragazzo-prodigio della scena americana degli anni Sessanta, attore, musicista pop/rock dalla lunghissima carriera, qui interpretato dall’attore Von Lewis), un giovanissimo cantante che comincia la sua esibizione con “That Old Black Magic”, una celebre canzone swing/jazz del 1942 (musica di Harold Arlen e testo di Johnny Mercer) e interpretata nel corso degli anni da moltissimi artisti, tra cui Judy Garland, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald.

La musica diegetica si sposa perfettamente con le immagini della sequenza: sia perché lo stile del brano esprime il gusto e l’atmosfera rilassata del “sabato sera del Copa” (musica con funzione empatica), sia perché i movimenti della m.d.p. e gli stacchi netti tra le inquadrature “vanno a tempo” con l’esecuzione (parallelismo dinamico-ritmico).

Tra le molte persone che affollano il locale, la m.d.p. “sceglie”, mediante piani ravvicinati, diversi personaggi della nostra storia: il “capo” Jules Podell (storico amministratore del Copacabana, interpretato da Don Stark), nominato dallo stesso Bobby Rydell, seduto da solo a godersi l’esibizione davanti a un drink; Carmine, il maître di sala; e soprattutto **Tony “Lip”**, il coprotagonista del film, interpretato dalla star di Hollywood **Viggo Mortensen**.

Osserviamo Tony al lavoro: indossa la giacca rossa degli assistenti di sala, accompagna con passo spedito i clienti ai tavoli, muove rapidamente le dita per avvisare i camerieri e per intascare le mance, ed entra prontamente in azione non appena il suo capo lo chiama ad alta voce per sedare una rissa scoppiata per un’occhiata inopportuna.

L’esibizione musicale non si interrompe, ma improvvisamente “stride” nelle orecchie dello spettatore, perché ora fa da sottofondo alla violenza con cui Tony e i colleghi neutralizzano e spingono fuori i clienti facinorosi (musica con funzione anempatica). Tony reagisce alla scazzottata confusa e alle minacce di Mikey Cerrone, avventore collerico appartenente ad un’organizzazione mafiosa, con frasi precise, ottimi riflessi e forza micidiale: nel campo-controcampo (tecnica di montaggio che combina due inquadrature che hanno angolazioni opposte, creando un effetto di simmetria) tra i due “duellanti”, ogni colpo di Tony va a segno, e la m.d.p. inquadra infine il vincitore dal basso, per sottolinearne la durezza, fisica e caratteriale, mentre vibra altri colpi sul volto fuori campo di Mike; al contempo, il volume dell’esibizione musicale dentro il locale (musica off) aumenta nelle orecchie dello spettatore, come a voler coprire la crudezza dei pugni e del sangue che imbratta il volto del buttafuori, reso sinistro dal controluce dell’illuminazione al neon.

Tony si rivela anche particolarmente astuto, quando convince la ragazza addetta al guardaroba, con un’occhiata convincente e una buona banconota, a rubare di nascosto il prezioso cappello di Gio

Loscudo, frequentatore del locale evidentemente potente e pericoloso, per poi restituirglielo poche ore dopo, guadagnandosi un compenso in denaro e l'impagabile riconoscenza del "boss" (la m.d.p. "valorizza" di nuovo Tony inquadrandolo leggermente dal basso).

Mentre le porte del "Copa" si chiudono per una ristrutturazione di due mesi, apprendiamo altro sul *curriculum vitae* di Tony "Lip" (ripreso a mezzo busto assieme ai due colleghi con i quali condivide la momentanea disoccupazione): autista professionista, a seconda del bisogno, dell'auto del capo o dei camion della nettezza urbana.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### La fotografia

**Sean Porter**, il direttore della fotografia di *Green Book* – film girato in formato digitale – ha utilizzato un obiettivo con filtro color tabacco nella maggior parte delle scene per dare al film un tono caldo e brunito, con una tavolozza che spaziava da toni monocromatici freschi a colori pastello primaverili.

(Testo tratto dal pressbook del film)

## 2. A casa nel Bronx (00:05':46" - 00:09':55")

"The Bronx – New York": la didascalia ci porta nel celebre quartiere (o suddivisione amministrativa) della città di New York.

Luogo ampiamente raccontato dalla letteratura e dal cinema americano, il **Bronx** è, fin dalla metà del 1800, un'area abitata prevalentemente da popolose comunità composte da lavoratori immigrati e dalle loro famiglie, che si sono insediate e succedute nel corso dei decenni. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso il Bronx visse un progressivo degrado, diventando sinonimo di quartiere povero e con un alto tasso di criminalità, per poi conoscere una parziale riqualificazione tuttora in atto.

Il quartiere è addormentato nella luce debole e fredda dell'alba. Un breve travelling (inquadratura articolata in cui la m.d.p., fissata su una gru o su un braccio mobile, si muove liberamente nello spazio) muove la m.d.p. dal campo lungo della strada in prospettiva fino al marciapiede, dove si arresta l'auto di Tony.

Una breve sequenza di montaggio ellittico (montaggio che effettua una contrazione temporale e racconta sinteticamente, omettendo il superfluo, un determinato evento nel corso del tempo, attraverso il susseguirsi di scene che ne mostrano aspetti parziali) ci mostra – sul raccordo sonoro della canzone soul "One Mint Julep", eseguita da The Clovers – il percorso di Tony verso il meritato riposo. Al contempo, ci fornisce brevi scorci, anche ironici e affettuosi, sulla condizione di vita del protagonista e sulla sua indole: il marciapiede invaso di rifiuti, da cui Tony preleva un bidone dell'immondizia per mascherare l'infrazione appena commessa (coprire l'idriante davanti a cui ha parcheggiato); il latte trangugiato in un sorso; i gesti d'affetto per i bambini e per la moglie, che dormono tutti nella medesima camera da letto (ripresa con una breve panoramica). Sul corpo stanco di Tony, libero dalla "divisa" professionale, risaltano, inoltre, una catenina d'oro con l'effige della Vergine Maria – tipica della tradizione religiosa cattolica – e una pancia ingombrante.

Tony: «*Ehi Johnny, non puoi urlare un po' più forte?*».

Johnny: «*Si è alzato per tirare!*».

Tony: «*E io per colpa tua!!*».

Tony viene svegliato in pieno giorno dal clamore proveniente dal salotto, "occupato" da un gruppo di parenti maschi (il cognato Johnny, il padre, il suocero, ecc.) dediti a un tifo febbrile per la partita di baseball trasmessa in televisione.

Ma gli uomini sono presenti anche per un motivo più serio: sorvegliare la potenziale minaccia presente in casa, ovvero due idraulici afroamericani, chiamati da Dolores (la moglie di Tony) per riparare un guasto in cucina.

Tony e i parenti non risparmiano appellativi e considerazioni razziste verso i due uomini: “sacchi di carbone”, “melanzane”, “disgraziati” perché si occupano di un “lavoro da italiani”. Mentre il salotto si riempie di grida festanti per la vittoria sportiva, Tony scivola in cucina per rubare sugo e salsicce dai tegami sul fuoco, e per rivolgere uno sguardo di disgusto ai bicchieri da cui i due “estranei” hanno bevuto la limonata offerta dalla moglie. Un gesto furtivo, e i due bicchieri finiscono nell’immondizia.

Il pranzo delle domenica è il momento di ritrovo, concitato ma colmo di calore domestico, di tutta la famiglia allargata (undici persone), come nella migliore tradizione italoamericana. La regia “copre” la scena con un totale della sala (inquadrata dall’ingresso simulando il punto di vista di un visitatore discreto) e da una serie di mezzi primi piani dei vari commensali, come se la m.d.p. fosse “seduta” con loro e si muovesse intorno al tavolo.

Oltre che nelle parole e negli sguardi, l’espressività della scena è veicolata dalle mani: il segno della croce nella preghiera di ringraziamento prima del pasto, le posate usate per prendere il cibo, i gesti di Tony e di suo padre nel battibecco sul pavimento rifatto, il riferimento al “vizio” di Tony di menare le mani, che gli ha fatto perdere il lavoro da netturbino.

Tra piatti di pasta e battute, vediamo emergere il personaggio della bella e sensibile **Dolores**, interpretata da **Linda Cardellini**: presenza discreta ma non passiva, interpella i presenti per trovare un lavoro al marito, si dimostra rispettosa e gentile nei confronti degli operai di colore, e recupera dalla pattumiera – con biasimo verso il comportamento becero del marito – i bicchieri “contaminati”.

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **La lingua del film: versione originale e versione doppiata**

Il doppiaggio di ogni film, nel passaggio dalla lingua impiegata nella versione originale a quella del paese in cui viene distribuito, è sempre un’operazione di traduzione complessa, che “tradirà” inevitabilmente, almeno in parte, lo spirito del testo e delle interpretazioni attoriali originali.

Nel caso di *Green Book* occorre porre l’attenzione dello spettatore sulle modalità in cui si è reso il particolare *slang* della comunità italoamericana rappresentata. Come nell’eccellente serie televisiva *I Soprano*, nella versione originale di *Green Book* i personaggi si esprimono in un inglese “condito” di termini italiani (o tipici dei vari dialetti italiani, soprattutto delle regioni del Sud), sovente deformati e modificati dall’influenza della lingua inglese/americana, fino a costruire un nuovo vocabolario di “Little Italy”, un lessico vicino ma “esterno” sia alla lingua inglese che a quella italiana. Usando come esempio la scena appena vista, nei momenti più concitati e quando vogliono comunicare “in codice” tra loro, Tony e i suoi parenti esclamano frasi che in lingua originale suonano così: «*Questi uomini sono sacchi di carbone! Capito parola mia??*» e «*È nù lavoro d’italiani! Disgraziàti!!*».

Nella versione doppiata in italiano, questa complessità lessicale e linguistica risulta appiattita, perché viene ridotta ad una parlata italiana “colorata” con un generico accento italiano/meridionale.

### **L’interpretazione di Viggo Mortensen**

Sullo straordinario lavoro di “camaleontismo linguistico” e corporeo attuato da Viggo Mortensen nell’interpretare Tony Vallelonga, riportiamo le seguenti dichiarazioni di Charles B. Wessler, Brian Currie, Jim Burke (produttori) e di Nick Vallelonga (co-sceneggiatore e produttore del film, e figlio del vero Tony “Lip” Vallelonga).

Mortensen, che è ben noto per le minuziose preparazioni dei suoi ruoli, si è immerso nel personaggio, ascoltando e guardando le registrazioni audio e video di Tony, andando nel Bronx dove viveva, e trascorrendovi ore «*parlando di lui con i vecchi abitanti del quartiere*», dice Mortensen. (Ha persino divorato tutte le stagioni dei *Soprano* che non aveva mai visto). Ad un certo punto, prima delle riprese, Mortensen è tornato nel New Jersey e ha trascorso un paio di settimane con la famiglia Valletlonga, ascoltandoli, parlando con loro, imparando da loro.

«*Non ci aveva nemmeno detto cosa stava facendo*», dice Wessler. «*Viggo stava parlando con l'accento di Tony. Ha lavorato duramente per farlo al meglio. Nick ha chiamato dal New Jersey e ci ha detto cosa stava facendo Viggo: parla come noi adesso. Ed era vero. Ecco perché tutti vogliono un attore come Viggo*».

«*Viggo è un brav'uomo, un professionista e non smette mai di lavorare*», dice Currie. «*Quando ci sedevamo a pranzo con lui, parlava sempre del personaggio e di come migliorarlo. Si è immerso completamente. Quando la sera andava via dal set, indossava i suoi vestiti degli anni Sessanta. Pensava sempre alle sue battute. È incredibile vedere la sua mente al lavoro*».

«*Viggo si è tuffato a pieno in questo personaggio*», afferma Burke. «*Non ho mai visto un attore immerso così profondamente in una parte. Il suo livello di impegno è stato sorprendente*».

Per Valletlonga, certi momenti in cui Mortensen interpretava il ruolo di suo padre sono stati trascendentali, quasi come se stesse canalizzando in sé lo spirito di Tony. «*A volte era strano per me guardare Viggo*», dichiara Valletlonga. «*I suoi modi, il modo in cui fumava e accendeva una sigaretta era esattamente quello di mio padre. Vedevo mio padre. Era molto inquietante, ma in senso buono*».

(Testo tratto dal pressbook del film)

### 3. Una gara di hot dog e un colloquio di lavoro (00:09':56" - 00:17':54")

La sequenza che si apre ora mette a confronto due ambienti molto diversi.

Alla continua ricerca di “entrate” (necessarie, perché, come ci fa capire Dolores, l'affitto e le altre spese familiari incombono), Tony prima si cimenta con successo in una gara tra mangiatori di hot dog nella tavola calda di Gorman, e poi si reca a un appuntamento per un possibile lavoro come autista (segnalato da Jules Podell) sulla Seventh Avenue.

È l'entrata in scena del secondo protagonista di *Green Book*: il **Dottor Donald Shirley**, musicista afroamericano, colto, ricco e dotato di innata eleganza (interpretato dal magnifico attore **Mahershala Ali**).

La sceneggiatura e la regia lavorano in modo da introdurci in casa del pianista “a fianco” di Tony, per condividere con lui la sorpresa per questo incontro imprevisto, e per intrattenerci con l’accomodante presentazione che Tony fa di se stesso, corredata di sottintesi che solo noi spettatori – in base a ciò che già abbiamo visto e sentito – possiamo pienamente cogliere: le “pubbliche relazioni” (che in realtà comprendono l’eventuale uso delle maniere forti), gli uomini di colore ospitati «*per bere una cosa...* ».

Come viene comunicato dall’interazione tra i vari elementi espressivi del film (fotografia, scenografia, costumi, sonoro), Tony si trova a dover uscire dalla sua “confort zone” e a visitare una delle zone più “rilevanti” di New York.

Le chiassose presenze familiari (il cognato Johnny, i piccoli figli Frankie e Nicky, la clientela del locale di quartiere) lasciano il posto al compassato segretario indiano e ai silenziosi “concorrenti” in attesa nel corridoio; le incomprensioni linguistiche si accumulano (la cadenza del maggiordomo, l’equivoco sulla professione del “dottore”, i trofei misteriosi), gli arredamenti economici del ristorante e della cucina vengono surclassati dallo sfarzo della casa/studio del pianista; la prossimità tra i corpi dei propri “simili” (il figlioletto in braccio, gli avventori stipati intorno al bancone del

“duello alimentare”) è sostituita dalla distanza, a volte professionale (la grande platea della Carnegie Hall tra Tony e la segretaria del teatro), altre volte puramente altezzosa (il trono con piedistallo che sopraeleva il Dottor Shirley). Ai piani ravvicinati in cui gli italoamericani condividono spazi ristretti subentrano i campi lunghi della **Carnegie Hall** (il tempio della musica “alta” dove Tony appare disorientato) e il totale del lussuoso appartamento di Shirley (dove l'inquadratura frontale e l’impeccabile disposizione di mobili, lampade, vasi e oggetti preziosi compongono un habitat di squisito equilibrio).

Il contrasto è destinato a crescere ulteriormente quando i due uomini si siedono uno di fronte all’altro: Tony “Lip” e Don Shirley vestono, si muovono, respirano, osservano, siedono, parlano e tacciono in modo completamente differente.

Due caratteri, due culture, due classi sociali e due esperienze di vita incarnate in due individui che la m.d.p. raffronta con inquadrature via via più ravvicinate.

Da una parte la camicia sbottonata, le mani vorticanti, le smorfie nervose, i capelli impomatati e la rotondità taurina di Tony Vallelonga; dall’altra la tunica a ricami dorati, le braccia ferme, l’espressione controllatissima, la testa quasi rasata e il corpo affilato di Donald Shirley, che sfoggia un abbigliamento “etnico” perfettamente intonato all’ambiente.

Alla curiosità impacciata dell’autista/buttafuori, l’agiato musicista, forte nel proprio ruolo di “datore di lavoro” che gioca in casa, risponde con gesti, frasi e occhiate che ostentano ricchezza ma detestano la volgarità, esigono sincerità ma rifiutano la confidenza, non dichiarano giudizi ma li lasciano intendere.

Le informazioni sull’impegnativa proposta di lavoro – accompagnare, come autista e assistente personale, il Dottor Shirley in una tournée di concerti di due mesi dal Midwest fino al Delta del Mississippi – e il reciproco interrogatorio professionale/personale, in qualche modo, “rompono il ghiaccio” tra Vallelonga e Shirley. Quest’ultimo, quando il candidato si rifiuta di accettare le mansioni di cameriere personale, è costretto a scendere letteralmente dal piedistallo e a dichiarare che Tony gli è stato fortemente indicato per la “missione”, oltre ad ammettere che le sue particolari qualità sono necessarie per una trasferta così delicata, perché, come chiarisce Tony: «*Mi creda, Lei, nel profondo Sud, ne avrà di problemi...*».

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **Le scenografie**

Come per la sceneggiatura e le musiche, [il regista Peter] Farrelly ha voluto enfatizzare la realtà e l’autenticità di *Green Book* con le scenografie. Ha portato nel film lo scenografo **Tim Galvin**, i cui crediti comprendono film come *La formula*, *Philadelphia* e *The Butler - Un maggiordomo alla Casa Bianca*. La ricerca e l’attenzione di Galvin per i dettagli erano esattamente ciò che Farrelly stava cercando. «*Tim è spettacolare e ho adorato il lavoro che ha svolto su The Butler* – dice Farrelly – *Probabilmente è stata la prima persona che ho assunto per Green Book. È stata la fase di pre-produzione più lunga che abbia mai avuto per un film; cinque, sei mesi di riflessioni su tutto: vestiti, automobili, segnaletica. C'erano un milione di cose a cui pensare*».

Per [Nick] Vallelonga, che aveva condiviso i suoi dettagliati ricordi delle location di New York con Galvin, le scenografie del film erano così autentiche che è stato come tornare indietro nel tempo. «*Ricordo di essere entrato nell'appartamento di Dr. Shirley sopra la Carnegie Hall quando ero un ragazzino*», dice Vallelonga. «*Mio padre mi ha portato lì. Era come... sai quando si aprono le porte del regno nel Mago di Oz e si passa dal bianco e nero al colore? Ecco com'era*».

*Da bambino, non potevo nemmeno crederci. Dr. Shirley aveva un trono, queste finestre enormi che andavano dal pavimento al soffitto. Aveva un pianoforte a coda con i candelabri in mezzo alla stanza. Tim Galvin ha fatto un fantastico lavoro nel ricreare e catturare tutto ciò.*

(Testo tratto dal pressbook del film)

#### **4. Proposte e contrattazioni (00:17':55" - 00:23':16")**

Il tramonto che scende sul Bronx – che appare “fermo” al 1962, grazie alla meticolosa ricostruzione scenografica a cui ci stiamo abituando, e accompagnato dal brano rhythm and blues “So Long Lovers Island” di The Blue Jays – vede un inquieto Tony Lip aggirarsi per strada ripensando, assieme agli spettatori, all’incontro che si è appena terminato con un “nulla di fatto”. Ma le scene successive spingeranno abilmente in avanti la nostra storia, in equilibrio tra sentimento, commedia e affresco storico/sociale.

Tony viene convocato da Auggie, minaccioso e sgradevole mafioso che, dopo aver verificato che le percosse rifilate dal buttafuori a Mickey Cerrone (affiliato ad un’altra ‘famiglia’ alleata) erano ben giustificate, offre a Vallelonga un impiego momentaneo, poco chiaro e molto losco, che Tony rifiuta con rispetto ma con altrettanta fermezza.

È ora di una visita al banco dei pegni di Charlie, a cui “Lip” affida temporaneamente il suo orologio da polso, in cambio di un po’ di contante.

Davanti a un bel piatto di spaghetti e polpette, Dolores ascolta il resoconto del colloquio con il “dottore del pianoforte” che «era seduto su un cazzo di trono ed era vestito da re della jungla dei negri». «Non duri una settimana», sentenzia la moglie che ben conosce l’ostilità e il razzismo che il marito nutre sottopelle.

Ma quando il Dottor Shirley, dimostrandosi abile conoscitore delle relazioni umane e sociali, bypassa Tony interpellando direttamente Dolores, in una telefonata alla prime luci del mattino seguente (e accettando le condizioni economiche e di impiego dettate da “Lip”), la donna rimane colpita e commossa, acconsentendo, benché a malincuore, alla lunga trasferta del marito, che non può «mica mangiare 25 hot dog tutti i giorni!».

In *Green Book*, film caratterizzato da una narrazione forte e ben delineata, ogni scena contiene una piccola sfida, il cui superamento tiene vivo l’interesse dello spettatore che, al contempo, entra sempre più in contatto con i pensieri e le emozioni dei protagonisti.

#### **5. Prima della partenza: accordi, saluti e bagagli (00:23':17" - 00:28':16")**

È il giorno della partenza: il montaggio della sequenza ci mostra – ancora una volta stando vicini al punto di vista di Tony – le persone, gli oggetti e gli stati d’animo che salgono a bordo e quelli che rimangono a casa.

Le chiavi della Cadillac Coupe De Ville nuova di zecca passano, con tono sbrigativo e minaccioso quanto basta, dalle mani del produttore discografico di Don Shirley a quelle di Tony Vallelonga, assieme a metà del compenso (e con l’accordo di ricevere la seconda metà solo se non verrà saltata neanche una metà del tour) e ad una guida di viaggio del tutto particolare, “The Negro Motorist Green Book” (vedi approfondimento sottostante) mostrata in dettaglio: «A volte alloggerete nello stesso hotel, e a volte no».

Anche Dolores Vallelonga si stupisce che esista una pubblicazione “segregazionista” così specifica. Il campo-controcampo tra Tony e sua moglie, i cui begli occhi trattengono a stento le lacrime, è

fatto di premure, dolcezza e amore coniugale: i panini per il viaggio, la preoccupazione per i vestiti da stirare, i soldi da mettere al sicuro, e la promessa solenne di scrivere a casa ogni volta possibile. Sono in molti a scommettere “contro” la capacità di Tony di portare a termine il viaggio: dopo il manager e il cognato Johnny (e con il puntuale rimprovero dell’anziano padre), è la volta dell’entourage del pianista, rappresentato da Oleg (violoncellista) e George (bassista), interpretati dagli attori e musicisti Dimiter D. Marinov e Mike Hatton. I due musicisti, infatti, esprimono chiara antipatia nei confronti di Tony, facendogli pesare la sua ignoranza artistica. Persino Amit, il domestico indiano del Dottor Shirley, è riluttante ad affidare il suo “signore” al grossolano autista, come comunicano le seguenti azioni a riguardo: appoggia una calda coperta sulle ginocchia del “dottore”, ingaggia con Tony uno scambio di sguardi degno di un duello western e, cedendo, è infine costretto a caricare sull’auto le ingombranti valigie del Dottor Shirley. Che sia chiaro a tutti: Tony Vallelonga non è il maggiordomo di nessuno.

Il breve brano di pianoforte “Dr. Shirley Luggage”, composto e suonato da Kris Bowers, principale autore della colonna sonora musicale del film, contribuisce efficacemente al ritmo e all’ironia della scena.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### L’auto del film

L’auto su cui i due protagonisti viaggiano attraverso gli Stati Uniti – assumendo così il ruolo di “location in movimento” della storia – è una **Cadillac Coupe de Ville del 1962**. Il nome di quest’auto di lusso (che si pronuncia all’inglese, quindi senza accento sulla “e” finale di “coupe”) è lo stesso di un tipo di carrozzeria montata su autovetture prestigiose, di moda negli anni Trenta.

La carrozzeria Coupe de Ville prevedeva una separazione tra i sedili davanti e quelli posteriori (da cui “coupé”, “separato/tagliato” in francese) ed era destinata alla circolazione cittadina (“de ville”: “da città” in francese).

Il nome Coupe de Ville venne ripreso per la Cadillac degli anni Sessanta solo per ragioni di marketing, a causa dell’eleganza fonetica del termine.

Il modello del 1962 offriva come elementi di serie: vetri elettrici, servofreno, sbrinatore e impianto di riscaldamento.

### “The Negro Motorist Green Book”

*Green Book* prende il titolo da “The Negro Motorist Green Book”, una guida turistica pubblicata annualmente, dal 1936 al 1966, che elencava le strutture, come locande, hotel e ristoranti, che ammettevano e servivano clienti di colore. Il “Green Book”, come veniva chiamato, fu creato e pubblicato da un postino afroamericano di New York, **Victor Hugo Green**, e divenne uno strumento di sopravvivenza indispensabile per gli afroamericani che viaggiavano in auto.

Originariamente copriva solo la zona di New York, ma si espanse gradualmente fino a coprire la maggior parte del Nord America, dei Caraibi e delle Bermude. Negli Stati Uniti, divenne molto prezioso nel Sud, dove le leggi sulla segregazione razziale di Jim Crow [sotto questo appellativo, verosimilmente tratto da una canzone popolare, rientrano convenzionalmente tutte le regole focalizzate, sul territorio degli USA, ad attuare in vario modo la segregazione razziale, *n.d.r.*] variavano da contea a contea e da Stato a Stato, e le regole non ufficiali nelle “città del coprifuoco” proibivano ai neri americani di stare fuori casa dopo il tramonto.

Il “Green Book”, che veniva venduto nelle stazioni di servizio Esso e spedito tramite abbonamenti, ha consentito ai viaggiatori neri di pianificare i loro viaggi su strada, senza incombere in molestie, arresti o violenze. Dopo che il presidente Lyndon B. Johnson firmò il Civil Rights Act nel 1964 e le leggi di Jim Crow divennero illegali, il “Green Book” non fu più necessario e lentamente svanì nella storia.

Victor Hugo Green morì nel 1960 e non visse fino alla fine della segregazione. La sua vedova, Alma, continuò a pubblicare il “Green Book” fino al 1966.

(Testo tratto dal pressbook del film)

### **Le leggi contro la discriminazione**

Il **XV emendamento della Costituzione degli Stati Uniti** (ratificato il 3 febbraio del 1870) dispone che nessuno Stato può proibire a un cittadino di votare discriminandolo sulla base del colore della pelle o di una precedente condizione di schiavitù. La **Civil Rights Act**, legge approvata il 6 luglio del 1964, dichiara illegali le disparità di registrazione nelle elezioni e la segregazione razziale nelle scuole, sul posto di lavoro e nelle strutture pubbliche. Tuttavia, anche se nel 1964 i neri americani avevano diritto di voto, questo valeva solo sulla carta, poiché nei fatti, soprattutto negli Stati del Sud, la discriminazione avveniva nelle forme più disparate: l'attitudine segregazionista delle amministrazioni locali, le ordinanze che impedivano agli afroamericani di radunarsi, l'impossibilità di avere rappresentanti nei seggi e nei tribunali, la difficoltà di iscriversi nelle liste per il voto, gli “improbabili” test di alfabetizzazione che, invece di verificare se l'elettore sapesse leggere e scrivere, lo sottoponevano a quesiti difficilissimi, se non impossibili, da risolvere.

### **6. Sulla strada: da New York a Pittsburgh (00:28':17" - 00:34':05")**

Un intenso blues, rivolto a salutare l'amore da cui ci si allontana (“Goodbye My Lover Goodbye” eseguito da Robert Mosley), effettua il raccordo sonoro tra le immagini che sintetizzano il viaggio appena cominciato (musica extradiegetica): le due Cadillac gemelle attraversano il George Washington Bridge (che collega lo Stato di New York con quello del New Jersey) in una ripresa aerea in campo lunghissimo (le auto “d'epoca” in movimento sul ponte sono inserite nell'immagine grazie alla computer graphic), e rientrano in campo, mediante camera-car (sistema di ripresa da veicoli in movimento), in una strada immersa nel paesaggio autunnale.

Subito dopo, la canzone è trasmessa dalla radio della Cadillac guidata da Tony (suono acusmatico), passando da musica over a diegetica. Ora siamo a bordo dell'auto, e seguiamo i primi piani e i mezzi primi piani di Tony (intento a trangugiare uno dei golosi panini farciti preparati da Dolores) e del Dottor Shirley (teso, concentrato nell'impartire istruzioni sui brand del tour: il piano Steinway, il whisky scozzese Cutty Sark), in uno scambio verbale che lascia intendere come la separazione che intercorre tra i due uomini vada ben oltre lo spazio di un sedile.

Ad ogni tentativo da parte di Tony di familiarizzare, mediare e trovare un contatto diretto (anche visivo, voltandosi o cercando lo sguardo dell'altro nel retrovisore), il Dottor Shirley risponde lasciando cadere l'invito (ad avvicinarsi, a guardarsi, a trattare) e ponendo, invece, regole e limitazioni (il vincolo dell'ultima data della tournée, la postura di guida, l'espulsione della sigaretta). Nella ripresa in cui la m.d.p. è posizionata sul cofano dell'auto, rivolta verso l'interno dell'abitacolo, il datore di lavoro è inquadrato come una presenza, in controluce, in secondo piano, una silhouette messa a fuoco solo nei brevi secondi in cui esprime seccamente le sue richieste.

Le smorfie dei muscoli facciali di Tony servono a ripulire la bocca e a “mandare giù” la privazione della sigaretta. La rivalsa si presenta sotto forma di un dettaglio allettante: il secondo panino di Dolores, indirizzato al Dottor Shirley (a insaputa del datore di lavoro), finisce nelle fauci del vorace autista.

La seconda auto si affianca alla prima: assistiamo ad un nuovo “non scambio” comunicativo, fatto di sguardi ma soprattutto di parole. Tony – che nel frattempo ingolla una bibita – è irritato dalle occhiate sdegnate di George e Oleg (a cui risponde con un gesto sprezzante da autentico “guappo”), e dal fatto che i due escano dai ranghi per correre avanti, a preparare l'arrivo a Pittsburgh.

Oleg e Don Shirley comunicano in russo, idioma che, oltre ad accettare il bagaglio culturale del pianista, viene impiegato come un linguaggio segreto tra i due musicisti (condiviso con lo spettatore, grazie alle puntuali didascalie).

Tony, escluso dalla conversazione, si lancia in una serie di considerazioni non richieste, che esprimono ignoranza e pressappochismo: in conoscenza delle lingue (scambia il russo per tedesco), in “rapporti diplomatici internazionali” («*si guardi dai crucchi, sono delle canaglie...* »), in politica («*Kennedy, al tempo, doveva bombardarli! Ora ci mancavano quei bastardi cubani...* »), in ruoli e regole della tournée (finendo con un minaccioso: «*Lo sa? Quando mi preoccuperò, se ne accorgerà!...* »).

Shirley invoca il silenzio, ma Tony aumenta il carico, continuando a borbottare (voce off) sull’analoga, abituale richiesta di sua moglie Dolores, mentre assistiamo al patimento silenzioso del Dottor Shirley. La m.d.p. segue il dialogo tramite mezzi primi piani dei due protagonisti e un mezzo primo piano “a due”, in cui la messa a fuoco si alterna su chi prende la parola.

Assistiamo ad uno scambio di equivoci spassoso, veicolato con l’ironia e i tempi tipici della commedia. *Green Book* appartiene sicuramente alla categoria dei “**buddy film**”, il sottogenere, tipico del cinema USA, in cui due personaggi maschili, inizialmente distanti e differenti, sono coinvolti in una condivisione intensa e reiterata che suscita continue occasioni di incontro/scontro. Come spesso capita, anche in questo caso il “buddy film” può essere anche un “**road movie**”, in cui la vicenda si articola prevalentemente nell’ambito di un viaggio.

La sosta per il pranzo ci permette di assistere all’ennesimo non-dialogo, una raffica di equivoci verbali, con “la strana coppia” seduta in una tavola calda.

Don: «*Come lo trova?*».

Tony: «*Salato...* ».

Don: «*Non ha pensato di fare il critico gastronomico?*».

Tony: «*No. Veramente no. Perché, guadagnano bene?*».

Dalla povertà lessicale/culinaria alla leggenda metropolitana sulle donne di “Tettesbugh” (in lingua originale il gioco di parole - «*Tittsburgh*» - è più sottile), fino al marchiano malinteso tra “orfani” e “Orfeo”, titolo e iconografia di un disco di Don Shirley.

Tony non solo è privo dei dati culturali primari con cui intavolare uno scambio con il pianista, ma non è neppure in grado di coglierne il sarcasmo o di elaborare le informazioni che gli vengono fornite. La comicità della scena scaturisce dal continuo confronto tra la noncuranza di Tony, che prosegue a mangiare e a sproloquiare protetto dalla sua spessa scoria di inconsapevolezza, e la composta sopportazione che traspare dai movimenti – contenuti, lievi, ma chiarissimi – del volto e del corpo di Donald Shirley, sempre più impietrito dal disagio e dalla diffidenza (che raggiunge il culmine quando Tony, allontanandosi per «*cambiare l’acqua alle olive*» in un luogo visibilmente disabitato, si porta dietro il portafoglio).

Il divertente twist “What’cha Gonna Do”, eseguito da Bill Massey, irrompe (musica extradiegetica) alla fine delle dichiarazioni di Tony, enfatizzando le espressioni sbigottite di Don (contrappunto in funzione ironica).

La regia e la sceneggiatura avvicinano gradualmente lo spettatore a Donald, secondo protagonista del film, ponendoci sullo stesso piano percettivo e culturale del personaggio, e trasmettendoci, nell’agilità del racconto, le difficoltà che la sua indole – complessa e sensibilissima – ha nel rapportarsi con una realtà (e con un compagno di strada) prosaica e indifferente.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Il road movie

Mortensen crede che i road movie presentino situazioni in cui le persone sono costrette a stare insieme, il che spesso porta alla scoperta dell'altro e all'autorivelazione.

«*In generale, i road movie ti danno l'opportunità di mettere insieme personaggi che normalmente non passerebbero molto tempo insieme*», dice Mortensen. «*Cose interessanti possono accadere... e accadranno. Più tempo passi con qualcuno, più ci potresti andare d'accordo o in disaccordo. Più imparerai su di loro e su te stesso. Non c'è proprio modo di evitarlo. Il nostro road movie inizia su una Cadillac Coupe De Ville, nel 1962, guidando attraverso il Sud degli Stati Uniti, e siamo costantemente insieme, perché io sono la sua guardia del corpo e devo stare con lui ovunque vada. Questo è il lavoro. Per quanto la storia al centro di Green Book riguardi gli ostacoli che Tony e Don Shirley devono affrontare – il razzismo istituzionalizzato e altri problemi che incontrano lungo la strada – l'ostacolo più complesso che ciascuno dei nostri personaggi deve affrontare si trova dentro se stessi».*

(Testo tratto dal pressbook del film)

### 7. Pittsburgh, Pennsylvania (00:34':06" - 00:40':13")

La scritta che annuncia l'arrivo nella città metropolitana dello Stato della Pennsylvania è collocata in un campo lunghissimo: una visione frontale del grande, lussuoso hotel dove alloggia, la sera, il team del Don Shirley Trio, con i lampi che illuminano la facciata di pietra, le bandiere internazionali, gli zampilli delle fontane e i grandi alberi del parco.

Tony Valletlonga, con addosso la sua “rilassante” canottiera, si dirige verso la m.d.p. (posta sul terrazzo), per fumarsi una sigaretta. La posizione elevata del suo alloggio permette all'autista di notare, non visto, come i tre musicisti stanno passando la serata di riposo.

Una semi-soggettiva (la m.d.p. è posta dietro la nuca del personaggio, in modo da vedere sia lui sia ciò che gli sta davanti) e alcune soggettive (inquadrature in cui il pubblico vede esattamente con gli occhi del personaggio), inframmezzate dal mezzo primo piano che registra le reazioni dell'autista, ci mostrano i tavolini e le sdraio a bordo piscina dove Oleg e George stanno ridendo e bevendo in compagnia di due graziose donne. Una rapida panoramica ci porta pochi metri più su, al balcone della camera di Donald Shirley che, seduto in poltrona in vestaglia leopardata e pantofole, mesto e silenzioso, è intento a bere in solitudine la sua bottiglia di liquore.

Un ritratto toccante, per Tony e per lo spettatore, accentuato dal montaggio delle inquadrature (due piani di Shirley a figura intera, in progressivo avvicinamento al soggetto) e del suono (le voci e le risate diegetiche dell'allegra compagnia a bordo piscina scompaiono per lasciare il posto alla musica extradiegetica: un malinconico motivo per archi e pianoforte). Questa combinazione audiovisiva determina un effetto empatico.

Tony e il Dottore si riuniscono il pomeriggio seguente nella hall dell'albergo: mentre si avviano verso il luogo in cui si terrà il concerto, Donald Shirley, perfettamente lucido e vestito con un impeccabile smoking, dà all'autista denaro contante e nuove “linee guida”: sulla dizione, sul turpiloquio e perfino sul nome. I cortesi inviti del Dottore, affinché Valletlonga si adoperi per essere all'altezza degli ambienti colti e raffinati che frequenteranno, irritano Tony che vive questa censura come un attacco alla sua identità e alla sua dignità personale.

Riguardo poi al cognome italoamericano, presunto ostacolo comunicativo, non si discute: «*Tutte quelle personcine a modo e molto più sveglie di me, con la loro intelligenza, e che parlano bene, non sanno pronunciare il mio nome?! Mah, e se non gli piace vadano affanculo, aspetterò fuori!*».

In questa scena, i due personaggi vengono collocati e si rapportano sostanzialmente alla pari – nonostante permangano le distanze tra dipendente e datore di lavoro – e trovano un momentaneo

accordo che consente di proseguire verso il comune obiettivo. Questa comunicazione è puntualmente descritta dalle angolazioni e dai movimenti della m.d.p.: un lento zoom-in sui due profili in piano americano durante la consegna dei soldi, un carrello che anticipa la camminata lungo il corridoio, una serie di piani in campo e controcampo, a camera fissa, in cui sono sempre presenti entrambi i soggetti, quando si entra nel vivo della trattativa.

È ormai buio quando gli invitati accedono al parco della grande villa che ospita il concerto (mostrata da una leggera carrellata in campo lungo). Un breve movimento della m.d.p. ci mostra Tony intento a fumare in compagnia dei colleghi (gli autisti dei “signori” invitati all’evento: uomini in divisa, tutti rigorosamente di colore).

Nel superbo salone pieno di gente elegante, la padrona di casa elenca l’impressionante biografia artistica di Don Shirley: «*Si è esibito per la prima volta in pubblico all’età di tre anni*», «*Ha conseguito un dottorato in psicologia, in musica e persino nelle arti liturgiche*», «*Si è esibito alla Casa Bianca due volte negli ultimi 14 mesi*», «*Si tratta di un autentico virtuoso!*».

Quest’ultima parola è identica anche nella versione originale del film, poiché il vocabolo italiano “virtuoso” è usato, a livello internazionale, per definire e onorare un individuo dotato di straordinarie capacità tecniche ed esecutive in ambito artistico, e specialmente musicale. Il termine nasce nel XVI o XVII Secolo, quando il vocabolario specifico musicale era composto prevalentemente da parole italiane, a causa dell’influenza e della rilevanza dell’Italia nella tradizione, nell’insegnamento e nell’espressione musicale del tempo.

Tony Vallelonga si affretta a rivendicare l’origine italiana di un termine altisonante pronunciato “dalla bella gente”, ma di cui conosce a malapena il significato.

La versione doppiata “costringe” il personaggio a definire «*virtuoso*» semplicemente «*un parolone*».

La parola alla musica: il concerto si apre con “Blue Skies”, un brano (composto in realtà da Kris Bowers) in cui musica classica e popolare si intrecciano in modo affascinante, e da cui emergono subito la forza compositiva e interpretativa di Don Shirley e dei suoi accompagnatori.

Un preciso carrello inquadra il dettaglio delle mani del pianista, retrocedendo fino a seguirne l’esecuzione in campo medio. Seguiamo l’esibizione prevalentemente dal punto di vista di Tony (rimasto all’esterno dell’abitazione, come promesso) e, avvicinandoci a lui mediante zoom in, notiamo il suo volto riempirsi di gradimento e scambiare uno sguardo, divertito e orgoglioso, al collega afroamericano al suo fianco. Le altre inquadrature frontali che registrano l’esibizione del trio uniscono il punto di vista di Tony con quello del pubblico presente in sala, altrettanto rapito dall’interpretazione.

Un’ellissi temporale ci porta sotto un portico nel parcheggio della villa: la serata è andata avanti e, ora, Tony è “immischiato” in una partita a dadi con gli inservienti e gli autisti, finché il Dottor Shirley compare, entrando in campo sullo sfondo, e lo richiama all’ordine.

Don Shirley biasima severamente il comportamento di Tony, giocatore appassionato. Per il pianista afroamericano non si tratta di come ci si vuole divertire, si tratta di dignità.

Don: «*Inchinarsi a terra e tirare dadi per degli spiccioli la rende un vincente?*».

Tony: «*Perché rompe sempre le balle? Lo fanno tutti!*».

Don: «*Loro non possono scegliere se entrare o restare fuori. Lei sì!*».

## 8. Ohio (00:40':14" - 00:45':33")

Il viaggio prosegue: una ripresa aerea segue la Cadillac di Vallelonga e Shirley mentre avanza in campo lunghissimo nella campagna suggestiva, tra boschi e piccoli laghi.

Una cartina (in grafica animata) con il percorso del viaggio appare in dissolvenza incrociata (allo sfumare di un'immagine ne compare progressivamente una seconda, prima sovrapponendosi e poi sostituendosi alla precedente) sul lato destro del campo, per mostrare lo spostamento in Ohio, nella città di Columbus, mentre una seconda dissolvenza presenta un motel al calar della sera.

Il brano “Dear Dolores” di Kris Bowers e il testo delle prima lettera che Tony scrive alla moglie uniscono spazi e tempi distanti: il lento zoom in avanti che inizia nella camera di Tony (la cui voce interiore legge il testo mentre viene composto) prosegue nella cucina di casa Valletlonga, dove la lettera ricevuta viene letta ad alta voce.

Il testo raffazzonato e un po’ ingenuo, il carattere intimo della musica, l’accostamento tra l’ambiente anonimo del motel e quello dell’ambiente domestico, fatto di calda semplicità, compongono un quadro in cui emergono la genuinità e la schiettezza di Tony: «*Cara Dolores, come stai? Sto mangiando benissimo, hamburger più che altro. Quindi non pensare che mangio male. Ho visto il Dottor Shirley suonare il pianoforte, stasera. Non suona come quelli di colore. Lui suona come Liberace* [pianista e personaggio dello show-business americano, di origine italo-polacca, autore, dagli anni Quaranta del secolo scorso, di un repertorio in cui la musica classica sfocia nel pop, NdR], *ma meglio. È una specie di genio, credo. Quando lo guardo dallo specchietto retrovisore, penso sempre che gli frulla qualcosa per la testa. Credo che per i geni è naturale. Ma essere geniali deve essere noioso. Mi manchi, mi manchi davvero molto.*»

Di nuovo sulla strada: la macchina sfreccia per un rettilineo lungo una fila di pali cadenti, mentre sul sedile a fianco di Tony si accumulano carte di snack e bottiglie vuote.

Il rugcente brano rock “Lucille”, di Little Richard, trasmesso dalla radio, desta il Dottor Shirley dalla lettura del suo romanzo. Tony non perde l’occasione e sottopone al musicista un repertorio di altri popolari artisti afroamericani: “Slow Twistin” di Chubby Checker, “Won’t Be Long” di Aretha Franklin. Tony è incredulo nello scoprire che Don Shirley sia completamente “digiuno” della *black music* a lui contemporanea.

Shirley cerca di mantenere un dignitoso distacco a riguardo, esprimendo pacati giudizi sulle qualità degli interpreti in ascolto, ma finisce per rimanere senza parole, con lo sguardo basso, quando Tony esclama: «... *Ma minchia, Dottore, questa è la sua gente!!!*».

La comunicazione procede anche sul piano della comprensione linguistica: Valletlonga spiega che il soprannome Tony “Lip” (“labbro”, “becco” in inglese) lo identifica come «*artista di stroncate*», e ci tiene a chiarire come questa sia un’etichetta di tutto rispetto, in quanto sinonimo non di bugiardo (lui dice sempre la verità), bensì di eccellente persuasore, di virtuoso nell’auto-promozione. Dote che gli ha fruttato il lavoro che sta svolgendo (e Don Shirley si zittisce nuovamente!).

Ma è il Dottore ad aggiudicarsi la vittoria della disputa successiva. Nello spiazzo di una sperduta stazione di servizio, la mano lesta di Tony intasca un’oggetto verde caduta da un banco di souvenir incustodito. “Denunciato” dal sempre vigile Oleg, Tony viene sottoposto dal Dottore ad un vero interrogatorio, incentrato sul significato delle azioni e delle parole, sul senso di responsabilità e di proprietà. Stavolta la capacità dialettica di Tony deve cedere alla puntigliosità e al rigore morale del datore di lavoro, che gli intima di restituire l’oggetto sottratto. Il serrato botta e risposta viene filmato “coprendo” lo spazio dell’auto parcheggiata con piani a due, dove i personaggi si fronteggiano di profilo alla m.d.p., e con uno scambio in campo e controcampo, in cui Shirley rimane saldamente appoggiato al suo sedile, lo sguardo puntato sull’autista, mentre Tony è costretto a torcersi all’indietro, e viene liberato dall’immobilità “stradale” solo dopo essersi mosso per restituire la pietra. Dopo il danno, la beffa: il dottore si offre a questo punto... di regalare il portafortuna all’autista! Ma per Tony «*ormai non c’è più gusto*».

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### La regia di Peter Farrelly

«Realizzare un film è sempre un sogno per me», dichiara Farrelly. «È un piacere vedere che prende vita davanti ai tuoi occhi, mettere gli attori nei punti giusti e spostarli. Non sono mai stato su di un set cinematografico, incluso questo in cui continuavo a pizzicarmi da solo, ripetendomi: non posso credere di star facendo un film».

Sul set, Farrelly incoraggia molto la collaborazione e il divertimento. «Peter ha uno stile perfetto come regista», afferma il produttore Burke. «È collaborativo e ha un punto di vista, e queste due cose non interferiscono l'una con l'altra. Sa cosa vuole fare, ma è aperto ad altre idee».

Così aperto, infatti, che Ali lo definisce: «Il regista di gran lunga più collaborativo con cui abbia mai lavorato. Il primo giorno sul set, Peter ha annunciato al cast e alla troupe: se qualcuno ha qualche idea, che può migliorare il tutto, mi prenda da parte e me la dica», dice Ali. «In 20 anni non ho mai visto un regista farlo. Che gioia lavorare con un regista davvero intelligente e aperto. Questo incoraggia le altre persone ad essere aperte verso il loro lavoro allo stesso modo».

E il modo di comportarsi di Farrelly sul set corrispondeva alle sue parole: «Peter ci includeva in tutto – afferma Vallelonga – anche se avrebbe potuto non farlo... Dopo una ripresa, si rivolgeva sempre a me o a Brian [Currie] e ci chiedeva se c'era qualcosa che volevamo aggiungere o modificare. In definitiva, nel film c'è tutto il suo punto di vista. Lui sapeva come dovesse essere questo film e mi sento fortunato ad averne fatto parte».

La filosofia lavorativa di Farrelly corrisponde anche alla sua personalità. «Peter è sempre molto rilassato», dice Currie (uno dei produttori). «Non si arrabbia mai. La sua personalità e il suo stile di regia creano un'atmosfera di calma sul set, danno vita a molte battute e risate».

Da parte sua, Farrelly insiste sul fatto che può permettersi di essere così solo per l'alto livello degli attori con cui lavora. «Se il mio tocco è considerato leggero è perché non ho bisogno di avere una mano pesante quando ho a che fare con i grandi talenti che hanno lavorato nei miei film», spiega. «È un lusso avere degli attori di grande talento intorno a te».

Non dice mai ad un attore cosa fare nella prima scena, per esempio. «Dico loro: vai, fallo! Quando lavori con Jim Carey o Jeff Daniels – o qualcuno come quei ragazzi, tutte le persone con cui ho lavorato – io semplicemente mi limito a mettere a punto. In Green Book – con Viggo Mortensen, Mahershala Ali e Linda Cardellini – è imbarazzante quanto siano perfetti».

(Testo tratto dal pressbook del film)

## 9. Hanover, Indiana; Cedar Rapids, Iowa (00:45':34" - 00:48':33")

Quando il gioco si fa duro... Tony "Lip" comincia a giocare: il buttafuori/autista ha motivo di impiegare le sue qualità persuasive a tutto tondo durante il sopralluogo all'auditorium del campus universitario di Hanover (nello Stato dell'Indiana) – un elegante edificio presentato mediante un campo lungo frontale. Poiché lo strumento destinato a Don Shirley risulta essere un malandato, "anonimo" pianoforte pieno di rifiuti, Tony si confronta con il direttore di scena, un energumeno indolente e villano. L'escalation è rapida: la distanza di sicurezza tra i due si riduce, mentre gli appellativi rispettosi, le disposizioni contrattuali, le esortazioni accomodanti di Tony rimbalzano contro un muro di menefreghismo razzista. Alla minaccia condita dal termine «*mangiaspaghetti*», Tony fa sentire la "sua" musica: un sonoro schiaffone dritto sull'orecchio del tecnico che si piega per il dolore e la sottomissione.

Il brano musicale "Happy Talk" effettua un ponte sonoro tra questa scena e quella successiva, in cui le mani del Dottor Shirley – inquadrato, con un morbido carrello a retrocedere, dal dettaglio al piano medio – scivolano magnificamente sulla tastiera di un lucente piano Steinway, prontamente recuperato per il concerto.

Il pezzo, ancora una volta firmato da Kris Bowers, dapprima esprime – fin dal titolo: “parole felici”! – un ironico contrappunto (in qualità di musica extradiegetica, armoniosa e frizzante, impiegata al culmine di un contrasto rude, con tanto di minaccia violenta), per poi effettuare un pieno parallelismo dinamico-ritmico nella nuova scena (come brano diegetico, eseguito “dal vivo” dal Don Shirley Trio, davanti a una platea deliziata).

L’intera sequenza privilegia il punto di vista di Tony Vallelonga, mentre la m.d.p. gravita intorno a lui per registrarne azioni e reazioni: la smorfia di fastidio che ricambia la consueta freddezza di Oleg e George, le soggettive (che scrutano l’interno del piano “indegno”, assistono all’esibizione dalle quinte e contemplano la platea incantata), la serie di inquadrature in campo-controcampo con il tecnico del teatro (in cui i pianisti sempre più ravvicinati registrano l’indurimento e la fermezza che emerge sul volto e che scaturisce dal corpo di Tony), fino al mezzo busto in cui Tony gongola, ondeggiando a tempo di musica con un’espressione irresistibile. Tutti gli altri sono “dietro” di lui: prima Oleg e George, che sono saltati in piedi alle sue spalle assistendo alla prova di forza; poi il personale del teatro, fuori fuoco e ai suoi ordini dietro le quinte.

Siamo in presenza di un evidente salto di qualità nel rapporto professionale (e personale) del team di lavoro del Don Shirley Trio: reagendo all’offesa razzista che ha coinvolto sia lui che il pianista di colore, Tony ha ricoperto un ruolo attivo e decisivo, e si sente in qualche modo coartefice dell’esibizione artistica (che lo vede per la prima volta presente in sala).

Il montaggio continua a sfruttare la spunta propulsiva del brano “Happy Talk”, che fa da sottofondo sonoro extradiegetico al proseguimento del viaggio, assieme alla voce interiore di Tony che compone una nuova lettera. Attraverso un’ellissi temporale si susseguono l’interno di un bar/ristorante – dove Don Shirley comincia a sbirciare i travagliati manoscritti del collaboratore –, la camera da letto dove Dolores legge la lettera, il successivo concerto sotto le luci viola di un locale di Cedar Rapids (Iowa), la Cadillac che corre tra le colline verdi e i campi coltivati, per finire tornando al punto di partenza, con la fine del brano tra gli applausi scroscianti, contemplati dagli occhi di Tony dalle quinte del teatro di Hanover.

Anche il racconto epistolare dell’uomo si addentra – a modo suo – sempre più nel paesaggio geografico e interiore:

«*Cara Dolores, stamattina ho mangiato uova e bistecca, per colazione. La band suona solamente in locali di una certa classe. Io e il Dottor Shirley ci stiamo trovando bene. Ma certe volte sembra un po’ triste. Per questo forse beve troppo. Non avevo mai saputo quanto fosse bello questo Paese, ma ora che lo vedo lo so. Non puoi immaginare quant’è bella la natura. È davvero bella come la raccontano! E il traffico qui in campagna non c’è per niente. Il che mi sta bene. Adesso sono in una tavola calda a mangiare spaghetti con polpette che sanno di spaghetti cinesi al ketchup. Siamo diretti verso Sud. Ti scriverò un’altra lettera quando arriveremo a destinazione. Ti amo. Tuo marito Tony. PS: bacia i bambini per me».*

## 10. Famiglie e polli (00:48':34" - 00:53':04")

Come annunciato da Tony, la tournée del Don Shirley Trio, dopo essersi addentrata nel continente nordamericano da est a ovest (dalla Costa Atlantica fino allo stato “agricolo” dell’Iowa), ora cambia direzione ed entra nella vasta area degli Stati del Sud, varcando i confini del Kentucky.

L’atmosfera a bordo della Cadillac “ammiraglia” è via via più rilassata, come ci viene comunicato anche mediante il vestiario scelto dalla “strana coppia”: il Dottor Shirley, senza rinunciare alla sua eleganza, si è liberato della giacca, mentre Tony ha da tempo abbandonato camicia e cravatta, a favore di una serie di polo dai colori vivaci.

Incoraggiato da Vallelonga, Don Shirley si trova a raccontare la propria condizione familiare, focalizzata su di un fratello perso di vista e un matrimonio fallito.

Una descrizione in cui si mescolano amarezza, dolcezza e una vena di narcisismo melodrammatico («È la maledizione del musicista, credo: sono sempre in viaggio, come un clown circense... o un criminale.»).

Donald elargisce a Tony un lusinghiero paragone tra la sua indole e quella dell'ex moglie (illetterata ma di gran cuore). Tony non si lascia scappare la sorpresa per la dichiarata relazione matrimoniale (eterosessuale) del Dottore... né l'omonimia tra la donna e la «mamma di *Lassie*» (ruolo che ricoprà l'attrice June Lockhart, nella fortunatissima serie televisiva “canina” trasmessa dal 1954 al 1973). E per annullare la malinconia latente, niente di meglio di una visita irripetibile al Kentucky Fried Chicken (la celeberrima catena di fast food americana, specializzata in pollo fritto) nella sua terra “natale”! Una tappa dopo l'altra, Tony “Lip” fa salire a bordo i “suoi” beni di consumo (alimentari, musicali) con cui sollecita puntualmente il Dottore.

Tony s'impegna al meglio nella “missione pollo”, confermandosi un vero maestro nell'arte della voracità. Cinge d'assedio il Dottore, minacciando l'integrità della coperta da viaggio e l'igiene del sedile; brandisce ali e petti impanati giganti, estratti da un secchiello che pare inesauribile; tira in ballo la genuinità del prodotto locale, il razzismo gastronomico, la sicurezza nella guida e le sagge parole paterne; e culmina con una dimostrazione pratico/ginnica sullo smaltimento dei rifiuti organici. Don Shirley, che ammette di non conoscere nessuno con lo stesso livello di appetito del suo autista, allenta e si lascia “contaminare” dall'inedita ghiottoneria, allentando la presa ecologico/salutista.

La saporitissima scena è realizzata prevalentemente, ancora una volta, con riprese collocate a bordo dell'auto (inondata controluce dai raggi dorati del sole): una serie ben alternata di piani ravvicinati (a due o singoli) che ben registrano la divertente interpretazione di Viggo Mortensen e Mahershala Ali, sostenuta dall'allegra brano strumentale “Cookin”, eseguito da Al Casey Combo.

## 11. Louisville, Kentucky (00:53':05" - 01:00':32")

Il “cambio di latitudine” è presto evidente. Al calar della sera “The Negro Motorist Green Book” guida la Cadillac nel cortile di una struttura che il libro definisce “accogliente come casa tua”: uno squallido motel, lercio e ingombro di rifiuti, ovviamente riservato alla gente di colore.

Tony è incredulo, mentre Shirley si dimostra tristemente pronto a questo genere di trattamento. Ma per quanto breve, l'allontanamento tra Donald e Tony sfocia in un fragile, pericoloso isolamento.

Oltre che privarlo di ogni comfort, la permanenza nel motel “for colored only” espone Don Shirley alla vista degli altri ospiti: una piccola comunità di afroamericani di umile estrazione sociale, intenti in distrazioni semplici e chiassose, da cui il pianista vuole allontanarsi. La semi-soggettiva in cui il volto di Don è presente sfocato sul lato destro dell'inquadratura, mentre, disturbato nel suo tentativo di raccoglimento, è costretto ad alzare lo sguardo verso la “sua” gente, esprime l'evidente disagio “sociale” del musicista. Lo spazio abitato dai “neri proletari”, è denso e a suo modo vitale: ci sono movimento, prospettiva (le linee del portico e la disposizione dei tavoli), aggregazione, vivande; mentre il Dottor Shirley è (auto)confinato contro un muro “cieco”, sotto una luce fioca, con un bicchiere vuoto in mano e addosso un completo grigio pallido, come le tende che serrano le finestre alle sue spalle.

L'orizzonte visivo della camera di Tony all'Easton Inn è fatto di ciò che può maneggiare per scacciare la malinconia: la foto di una raggiante Dolores il giorno delle nozze, la pietra verde portafortuna (che quindi Tony è riuscito a tenere con sé “impropriamente”!), le pagine della guida turistica con le sue edulcorate presentazioni – tutti oggetti mostrati in dettaglio – e una pizza larga come un copertone, utile per sedare la fame nevrotica dell'uomo.

Il locale dove Tony e George accorrono un minuto dopo non sembra un bar cittadino della civile America degli anni Sessanta del XX secolo, ma un saloon della “vecchia frontiera”, dove abitanti e stranieri si fronteggiano armati. Tony è costretto ad alzare il livello di scontro per recuperare un incauto Don dalle mani dei razzisti violenti che l’hanno aggredito. I personaggi sono disposti in due gruppi separati (locali *versus* forestieri), con la m.d.p. che segue il botta e risposta dello scontro, privilegiando i due leader (l'uomo con il coltello e Tony) in posizione avanzata, e impiegando piani sempre più vicini per esprimere la tensione crescente (alimentata da un musica extradiegetica carica di suspense).

Dallo schermo ai toni seri, dalle urla alle minacce, dal coltello alla (presunta) pistola, fino alla voce del barista (da off a in) e al cambio di fuoco sul suo piano medio, che presenta la soluzione “super partes” sotto forma di doppietta spianata: gli *yankee* (i “nordisti”) hanno via libera.

Tony e Don “riparano” nel parcheggio del motel, dove l’alcol e la tensione rendono la comunicazione diretta e senza remore. Le posizioni sono molto cambiate: Don Shirley, ubriaco e ferito, si mostra fragile, avventato e provocatorio («*Se fossi in un bar nel suo quartiere italiano, la conversazione sarebbe diversa?*»), e tocca a Tony rimproverarlo e fissare ferree regole di “ingaggio” («*D’ora in poi, Lei non si muove senza di me!!*»).

L’applauso scrosciante alla fine del concerto di Louisville, la sera seguente, scioglie la tensione accumulata: gli spettatori entusiasti si alzano in piedi fino a coprire la visuale di un trepidante Tony, sul cui volto si legge l’emozione per il superamento della difficoltà, e lo stupore per la forza di carattere di Don Shirley, sempre cordiale e irrepreensibile nei confronti del pubblico.

Il sole splende di nuovo sulla Cadillac Coupe Deville che si allontana dalla città, mentre Don gioca a incalzare Tony con gli esercizi per la dizione.

Ma gli scioglilingua e la musica della radio lasciano il posto a una scena, breve quanto intensa, fatta di silenzi e di sguardi. Fermi sul ciglio della strada per un guasto all’auto, Valletlonga e Shirley entrano nel campo visivo di un gruppo di braccianti afroamericani. La grande macchina verde/azzurra, l’autista bianco intento alla riparazione, il “padrone nero”, elegante e composto, con orologio d’oro, foulard e completo di ottimo taglio, si stagliano sotto il sole come un miraggio al di là dello steccato. L’impressione è così forte che, per un interminabile minuto, i contadini, vestiti da logori abiti da lavoro coperti di polvere, interrompono il flusso di interminabile fatica, posano le zappe e fissano negli occhi il ricco uomo di colore.

Donald Shirley trattiene il fiato, e si sforza di reggere quello sguardo, con un’occhiata che contiene imbarazzo, dignità, commozione.

## 12. Raleigh, North Carolina (01:00':33" - 01:04':51")

Il viaggio continua, e grazie a una tendina in macchina (espediente che effettua un passaggio spazio-temporale all’interno di un film mediante il movimento di un oggetto inquadrato, che copre momentaneamente l’obiettivo), realizzata con il passaggio in campo della carrozzeria della Cadillac, passiamo al luogo del successivo appuntamento musicale.

Ci troviamo a Raleigh, nel North Carolina, dove il campo lungo frontale che presenta la location mostra una tipica casa padronale degli Stati del Sud: una sontuosa villa bianca a due piani, caratterizzata da colonnato, terrazza coperta, ampie vetrate, e circondata da un giardino dove è in corso un rinfresco all’ombra dei grandi alberi.

Un raccordo sull’asse (successione di due inquadrature uguali per soggetto e angolo di ripresa, ma differenti per distanza tra m.d.p. e soggetto) ci avvicina alla scalinata dove il padrone di casa sta presentando gli ospiti.

Il “bianchissimo” evento è allestito in un contesto che, al di là delle apparenze, ghettizza ogni elemento estraneo alla cultura WASP conservatrice.

Brevi inquadrature (con l’obiettivo della m.d.p. spesso coperto dal passaggio di ospiti e camerieri, come se lo spettatore fosse un invitato intento a gettare occhiate ai presenti) mostrano corpulenti uomini dai capelli a spazzola e bionde signore in guanti bianchi e pelliccia, che serbano al pianista afroamericano l’attenzione che si riserva non tanto ad un essere umano di pari dignità, quanto ad un’eccellente attrazione.

Le cromie degli abiti distinguono chiaramente posizioni e ruoli sociali: da una parte i ricchi padroni di casa e i loro amici (smoking bianchi per gli uomini, vestiti dai colori pastello e oro per le signore), omogenei alle architetture; dall’altra, le persone “a servizio” (i camerieri in divisa nera, gli *yankee* in completo scuro).

Se Tony si trova a “ingoiare” la storpiatura del proprio cognome e a sputare un tramezzino inaccettabile, Don Shirley si deve sforzare di gradire lo stereotipo gastronomico/razziale servito a cena in suo onore: una portata di pollo fritto e pannocchie di granturco...

I puntuali, ironici scambi di sguardi tra Tony e Don testimoniano la crescita della loro esperienza condivisa, a cui partecipa anche lo spettatore, che si appassiona sempre più ad accompagnarli nel viaggio.

Il primo tempo del concerto è accolto con l’abituale gradimento del pubblico, riunito in un’elegante “sala del cammino”, ma la discriminazione razziale si ripresenta nell’intervallo, con il padrone di casa che “seleziona” l’accesso alla toilette: il bagno riservato all’artista di colore è una malandata cabina di legno posizionata in un angolo buio del giardino. Il volto di Don Shirley si irrigidisce per lo sdegno, che viene rivolto in auto – nella corsa “alternativa” verso il bagno dell’hotel – contro un malcapitato Tony Vallelonga, il quale non accetta la “corresponsabilità sociale” dell’accaduto: «*Quello che sta dicendo è da persona prevenuta: nasconde dei pregiudizi! Ho più cose in comune con gli ebrei della gastronomia della Seconda Avenue che con questi coglioni campagnoli che ci sono qui!*».

Alla luce del trattamento subito, Tony trova ancora più incredibile il comportamento del Dottore, quando, a concerto finito, lo vede ringraziare i padroni di casa con immutata, professionale cortesia. Assistiamo alla scena da lontano, in compagnia di Tony, George e Oleg, ed è proprio il violoncellista russo a intervenire sulla questione, e a invitare Tony a tenere a freno la rabbia per non mettere a rischio il proseguimento del tour: «*Il Dottor Shirley sarebbe potuto restare a Nord e farsi baciare il sedere a Park Avenue per il triplo dei soldi. Ha “voluto” venire qui*».

Oleg, fedele al suo atteggiamento snob, allontana da sé la sigaretta e le perplessità dell’autista, che rimane solo e confuso tra le ombre del parco.

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **I costumi di Betsy Heimann**

La costumista Betsy Heimann, che ha più di 50 film e serie televisive al suo attivo, aveva sentito parlare di *Green Book* e aveva contattato Farrelly, proponendogli di lavorare con lui. «*Volevo lavorare con Peter da tempo ma non c’era mai stata occasione*», dice la Heimann. «*Pensavo che questo film avesse una storia fantastica e un cast meraviglioso, per questo ho praticamente inseguito questo lavoro e l’ho ottenuto*».

Farrelly era deliziato. «*Betsy Heimann ha fatto molti film di Quentin Tarantino e ha un grande occhio. Siamo stati così fortunati ad averla. Questo è un film a budget non altissimo, e mi chiedevo come avremmo potuto far salire a bordo proprio persone come Betsy, che di solito lavorano su budget più elevati. Ma quando hanno letto la sceneggiatura, hanno accettato tutti. Questo è un atto d’amore anche da parte loro*».

Con centinaia di comparse e un budget limitato, Burke dice di essersi preoccupato di dare alla Heimann le risorse di cui aveva bisogno. «*Considerati non solo gli attori principali ma anche tutte le comparse, reperire l'intero guardaroba del periodo e poi vestire tutti... non era cosa da poco*».

Heimann ha lavorato a stretto contatto con il direttore della fotografia Sean Porter, con lo scenografo Tim Galvin e il dipartimento artistico, sviluppando un guardaroba che cambia nel corso del viaggio di Tony e del Dr. Shirley. «*Abbiamo deciso che all'inizio è più allegro e, man mano che ci avviciniamo di più all'inverno, diventa più cupo e monocromatico*», afferma la Heimann. «*Ogni luogo, ogni set, era un mondo che stavamo cercando di ricreare*».

Quando il film inizia, il primo di questi mondi è il Copacabana, che è pieno di nero, di colori come il crema e l'oro. Il quartiere del Bronx dove vivono Tony e la sua famiglia era un altro mondo: luminoso e ricco di movimento. «*Era un look completamente diverso*», continua la costumista. «*Polo a tre bottoni con strisce sul davanti, gente della classe operaia. Poi si passa da questo look molto reale a un mondo in cui le persone ballano in abiti rosa e colori tenui pastello*».

Mentre Tony e Dr. Shirley viaggiano verso sud, la tavolozza si trasforma in toni gialli e verdi come toni dominanti.

### 13. Una lettera ispirata (01:04':52" - 01:07':36")

Don: «*Buon Dio, cosa sta scrivendo?*».

Tony: «*Una lettera!*».

Don: «*Sembra più una richiesta di riscatto...* ».

Così comincia la “lezione di scrittura creativa” del Dottor Shirley, presso il tavolo all’aperto di una stazione di servizio. La scena è un piccolo gioiello sotto il profilo della sceneggiatura, in perfetto equilibrio tra commedia e sentimento. La regia è tanto discreta da risultare “invisibile”, servendo la recitazione degli attori con piani ravvicinati statici e puntuali.

La tavolozza della scenografia e dei costumi è composta di giallo, color sabbia, bianco, azzurro tenue e qualche linea rossa, distribuiti uniformemente per esprimere l’armonia e la distensione tra i personaggi in un momento rilassato.

Nella prima parte, l’ironia scaturisce dall’impietoso confronto tra l’ingenuo, rozzo approccio di Tony e lo sguardo sensibile e articolato del Dottore, e dalla paradossale serietà con cui i due personaggi valutano lo scritto. Assistiamo all’implacabile valutazione di Donald, che analizza rapidamente lo stile epistolare di Tony sotto ogni aspetto di forma e contenuto.

La lettera è un disastro lessicale sin dalla prima parola, che solo la versione originale esprime pienamente: invece di “Dear Dolores” (“Cara Dolores” in inglese), Tony ha scritto “Deer Dolores” (“Cervo Dolores”), provocando l’indispensabile rettifica del Dottore che, come un maestro delle elementari, puntualizza all’autista che «*This is an animal*» (il nome scritto è quello di un animale). Dopo le immancabili informazioni sulla dieta, le generiche valutazioni sulle pubbliche relazioni ai concerti e una terrificante digressione sul lavaggio della biancheria, Don Shirley getta la lettera bollandola come «*pataetica*».

Nella seconda parte, quando il Dottor Shirley prende in mano la situazione, prima invitando Tony ad arrivare al cuore dei contenuti, eliminando il superfluo, e usando parole “inedite”, poi optando direttamente per una sua composizione originale.

Donald compone lo scritto con la stessa cura e sapienza che riserverebbe ad una creazione musicale, e Tony, incoraggiato, gli va dietro, con affannata disponibilità (un po’ come il giovane Cristiano “imbeccato” da Cyrano de Bergerac, o come Salieri al servizio di Mozart nella versione cinematografica dell’*Amadeus* di Milos Forman).

Le parole si levano da terra, volano nello spazio e nel tempo, sbocciano come fiori, si vestono d'amore e arrivano dritte al cuore di Dolores, commossa fino alle lacrime in un primo piano che, mediante un momentaneo flashforward (una scena che consente di avanzare nel tempo della storia), ce la mostra con la lettera in mano. Anche l'audio di questa inquadratura contiene la "doppia firma" della lettera: se la voce fuori campo è quella di Tony, la musica extradiegetica è "Happy Talk" suonata da Donald Shirley.

«*Cara Dolores, quando penso a te mi ritornano in mente le dolci piane dell'Iowa. La distanza che ci divide mi sta spezzando l'anima. Il tempo e le esperienze che vivo senza di te non hanno senso. Innamorarmi di te è stata la cosa più naturale che abbia fatto. Niente nella mia vita conta più di te. E ogni giorno che vivo, me ne rendo conto di più. Ti ho amata dal primo istante. Ti amo oggi, e ti amerò per il resto della vita.*»

Non rimane che il tocco finale: il post scriptum "bacia i bambini", magnificamente dissonante e imprevedibile come un campanaccio alla fine della Sesta di Šostakovič. La perfezione del genio.

#### **14. Macon, Georgia (01:07':37" - 01:12':41")**

La Cadillac si ferma nel centro di Macon, città della Georgia. L'attenzione del Dottor Shirley cade su «*un magnifico completo*» esibito da un negozio di abbigliamento. Mentre la messa a fuoco passa dalla vetrina ai due personaggi e viceversa, non possiamo fare a meno di notare come i modelli culturali passino anche per i beni di consumo, come il manichino "forte, biondo e caucasico" messo in vetrina e osservato dal basso all'alto come un monumento.

Il Dottore si fa convincere a provare l'abito, ma lo aspetta l'ennesima amara accoglienza, incarnata dai mutamenti sul volto del commesso, che passa dalla premura rivolta a Tony all'imbarazzato divieto d'accesso ai camerini riservato a Shirley. Quando Tony esce a sua volta dal negozio, notiamo che il sentimento che traspare maggiormente dal suo volto ammutolito non è tanto il biasimo nei confronti del commesso, quanto il dispiacere di aver spinto (involontariamente) Don "tra le braccia" di una nuova umiliazione.

La rabbia di Don Shirley risuona nell'aria: l'esecuzione di "Blue Skies" è densa di collerica energia. Effettuando un ponte sonoro, il brano si ode (musica extradiegetica off) nelle ultime inquadrature della scena del negozio, per poi irrompere pienamente in campo durante l'esibizione del Trio nel teatro di Macon, sostenuto da un carrello in avanti che si avvicina frontalmente (fino a mezzo busto) al pianista, visibilmente irrequieto, delimitato dalle forme del pianoforte, che sembra potersi chiudere sul musicista come una scatola. Un indefinibile contrasto si avverte anche nel vasto spazio del teatro, ripreso dall'alto in un campo lunghissimo che rende i tre concertisti minuscoli e isolati sul grande palco, mentre le balaustre dei palchi e l'altissimo sipario accentuano il conflitto tra volumi pieni e vuoti.

Nuovi guai in arrivo, come ci fa presagire il dettaglio del telefono che squilla in camera di Tony. Un attimo dopo, una panoramica riprende l'autista/guardia del corpo mentre si affretta a raggiungere, in piena notte, l'ingresso della sede della YMCA di Macon (evidenziata mediante un cambio di fuoco), mentre il brano extradiegetico "I Got A Call/The Exception" (sempre di Kris Bowers) compie, con i suoi archi rapidi e inquieti, un preciso parallelismo dinamico-ritmico.

La "Young Men's Christian Association" è un'organizzazione di impronta cristiano-evangelica – nata in Inghilterra e sviluppatasi poi a livello internazionale – che lavora per sostenere la formazione spirituale, l'istruzione, le attività familiari e l'educazione fisica.

In molte città, come in questo caso, il centro sportivo della YMCA locale poteva in passato divenire luogo di incontro "clandestino" per omosessuali (come cantato dalla celeberrima, omonima canzone della band "Village People", hit della disco-music anni Settanta).

È necessario ricordare che, all'inizio degli anni Sessanta del 1900, le legislazioni dei vari stati degli USA consideravano le relazioni omosessuali come reati perseguiti dalla legge.

La steadycam segue rapidamente Tony – e il poliziotto che l'ha convocato – nell'atrio di una piscina coperta (circondata da un bel patio di marmo bianco) e nell'ambiente delle docce, dove l'implicazione di Tony precede la “visione” dello spettatore. Due uomini, nudi e intimoriti, sono rannicchiati in un angolo della stanza, sotto custodia della polizia locale: Donald Shirley (ammanettato ad un tubo, con un ampio segno di percosse lungo uno zigomo) e un giovane bianco. Vallelonga lancia prontamente un asciugamano a Donald e gli volta le spalle, per limitare il disagio della sua condizione. La m.d.p. è conforme al comportamento di Tony, inquadrando fugacemente i corpi dei due uomini svestiti e tenendoli sullo sfondo, tendenzialmente fuori fuoco. Il pianista, sorpreso dalla “legge” nel corso di un appuntamento intimo, è inquadrato dall'alto, immobile e ammutolito per la vergogna e l'angoscia; alza la testa (in un eloquente primo piano) solo per un momento, per seguire la trattativa di cui è oggetto.

Tony “Lip”, “artista di stronzate”, lavora bene: di fatto libera il Dottore dalla persecuzione dei due agenti elargendo loro una lauta tangente, ma lo fa con stile, invitandoli a una trattativa informale in cui “corruzione” e “disonestà” diventano “ringraziamento” e “donazione”, e lusingandoli nella conferma delle figure che rappresentano (tutori delle leggi, cittadini ben vestiti, gran lavoratori e generosi mariti *eterosessuali*).

Il drammatico episodio ci racconta come il discriminazione, nella profonda America del periodo descritto, riguardasse ogni tipo di minoranza e di differenza, comprese quelle sessuali.

L'intervento dei due poliziotti (di cui uno è evidentemente “colored”!) segna un nuovo “salto di qualità” in negativo nel corso del viaggio: addentrandosi negli Stati del Sud, la minaccia razzista non viene solo dall'iniziativa del comune cittadino, o dalle pieghe delle consuetudini sociali, ma anche dagli uomini delle istituzioni, che applicano direttamente le norme segregazioniste previste dall'ordinamento giuridico.

In un piano sequenza, realizzato con una lunga ripresa in cui la steadycam precede i passi dei due personaggi mentre raggiungono il parcheggio, assistiamo all'alterco tra Donald e Tony: Shirley è sconvolto e sofferente per quanto è successo, e sull'onda dell'emotività rivolge la sua rabbia su Tony, biasimandolo per essere stato conciliante nei confronti degli agenti prevaricatori. Tony è offeso dall'ingratitudine del Dottore e dalle sue accuse di opportunismo, e se ne discosta, mentre Don rimane solo nell'inquadratura, balbettante e tormentato. Capiamo che l'intervento di Tony, per quanto salvifico, ha segnato l'ennesimo oltraggio nell'identità dell'artista.

Il paesaggio (e la musica extradiegetica) accompagnano mestamente il proseguimento del viaggio: una panoramica in campo lunghissimo in cui la Cadillac attraversa una campagna tardo-autunnale, fatta di cielo grigio e alberi spogli.

## 15. Memphis, Tennessee (01:12':42" - 01:19':01")

La freddezza e l'impaccio del dialogo tra Tony e Donald davanti al grande albergo di Memphis ci conferma che la comunicazione tra loro è ancora arenata.

Come sappiamo, ogni scena che si rispetti ha almeno un ostacolo da superare: il nuovo imprevisto si manifesta nei panni di Dominic e Mags, due “picciotti” di Brooklyn in trasferta, vecchie conoscenze di Tony, a cui la m.d.p. si avvicina mettendoli contemporaneamente “a fuoco”. Salutando Tony (il dialogo è ancora una volta in “italoamericano” nella versione originale, per favorire la privacy dello scambio di informazioni) e ironizzando sul lavoro a servizio di una «*melanzena*», Dominic gli offre un guadagno doppio per una non meglio identificata collaborazione in loco, che gli verrà chiarita durante l'aperitivo delle 20.00.

È sera nell'albergo di Memhpis: il montaggio utilizza le coordinate spazio-temporali in modo da darci l'impressione che Shirley rimanga appartato nella sua stanza – a confrontarsi con le ferite fisiche e interiori che si riflettono nello specchio – mentre i due mafiosi aspettano che Valletonga li raggiunga. Ma mentre Tony esce dalla propria camera, una panoramica e un cambio di fuoco ci svelano che il Dottore ha scelto di raggiungere Tony, e di affrontare la situazione.

Ogni frase di Don Shirley è un'offerta: un riconoscimento professionale, un aumento di stipendio, un attestato di stima. Tony si libera dalla pressione provocata dall'insistenza del pianista, ma al contempo capisce perfettamente il messaggio sottinteso al discorso “ufficiale”: Don Shirley ha dichiarato il suo affetto e la sua stima personale nei confronti di Tony, e ha paura che l'assistente possa abbandonarlo in questo momento della tournée, così pericoloso e difficile. Tony lo rassicura: sta solo andando a rifiutare la proposta di Dominic...

Nel semplice spazio di pochi passi in cima alle scale, i due uomini si riconoscono come amici, passando naturalmente dal “lei” al “tu”, mentre Don si scusa per la sua reazione della sera prima, e Tony, impacciato da tanta sincerità, rassicura il musicista, rispettando la sua sfera privata con una risposta “professionale”: «*Non preoccuparti. Ho lavorato nei night club di New York City per tutta la vita: lo so che è... è un mondo complicato.*»

Una scena semplice e toccante, dove molte corde narrative “tese” nel corso del film scattano al momento giusto. Ancora una volta, la musica di Kris Bowers, appositamente realizzata per questa scena (“Makeup for Wounds/It's A Complicated World”) alimenta le emozioni dello spettatore.

I due amici passano una piacevole serata insieme nell'elegante hall dell'albergo: per la prima volta, Don Shirley divide la sua bottiglia di Cutty Sark con Tony, che s'interessa alla biografia di Don.

Il campo-controcampo registra uno scambio intriso di curiosità, ironia, e rispetto reciproco.

La passione per la musica trasmessa dalla madre, gli studi al Conservatorio di Leningrado, la profonda formazione sulla musica classica, il sofferto “compromesso” verso la musica popolare.

Tony ci tiene a comunicare il suo appassionato punto di vista: «*La gente ama quello che fai! Chiunque può suonare Beethoven o... Jo Penn, o tutti gli altri che hai detto! Ma la tua musica, quella che fai tu... puoi farla solo tu!*»

Don apprezza sinceramente il giudizio dell'amico (tanto da non scomporsi per la trasformazione lessicale da “Chopin” a “Jo Penn”!), anche se tiene a chiudere con una punta d'orgoglio: «*Grazie, Tony. Ma non è facile suonare Chopin. Non come lo suono io.*»

La combinazione Valletonga-Shirley è sempre più affiatata, anche sul versante epistolare: la canzone “I Love My Baby”, eseguita da Bobby Page & The Riff Raffs, “contiene” la sequenza di montaggio ellittico in cui la Cadillac corre sulla strada, Shirley detta una nuova vibrante lettera d'amore, e Dolores la legge alle emozionate “donne di casa”. Non può mancare il contributo degli uomini della famiglia Valletonga: un “bollito misto” di orgoglio italiano, talenti ereditari, carte e birra, Michelangelo e Leonardo, donne e fornelli.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Le musiche di Kris Bowers

Per ricreare il sound unico di Dr. Shirley, i registi volevano il miglior supervisore musicale, compositore e pianista che potessero trovare.

«*Per il film abbiamo trovato due superstar*», dice **Farrelly**. «*Tom Wolfe e Manish Raval. Tom è uno dei più grandi supervisori musicali degli ultimi 20 anni. Ha fatto quasi tutte le serie e i film che hanno delle grandi musiche. E poi c'è Kris Bowers, uno dei più grandi giovani pianisti del Paese. Abbiamo fatto una ricerca su chi fossero i migliori pianisti americani e il suo nome continuava a venire fuori.*»

Wessler ricorda che il loro primo incontro con Bowers è stato veloce perché avevano già ascoltato la sua musica e lo adoravano. «*Ci siamo incontrati nell'ufficio di Peter e abbiamo detto a Kris: Ti piace la sceneggiatura? Se è così, ecco cosa vogliamo che tu faccia: vogliamo che tu componga per il film, il che significa comporre musiche che non abbiano nulla a che fare con Don Shirley, però vogliamo anche che tu suoni le canzoni di Don Shirley, che poi faremo riprodurre nel film.*».

Bowers ricorda la cosa allo stesso modo. «*Quando mi hanno chiamato per incontrarmi per la prima volta, sembrava che avessi già il lavoro*», dice. «*È stato un processo piuttosto semplice rispetto a quello a cui sono abituato.*».

«*Amiamo questo ragazzo*», dichiara Wessler. «*Ha 28 anni ed è brillante. Le sue dita sono brillanti. La sua musica è così bella da ascoltare. Il termine talento non gli riesce minimamente a rendere giustizia. Peter gli disse: Ti piace la sceneggiatura? Sì? Ok, allora, il lavoro è tuo. Semplice e veloce. Questo giovane è incredibilmente dotato. Dr. Shirley sarebbe così contento di sapere che Kris Bowers ha portato la sua musica in un nuovo mondo di ascoltatori.*».

Bowers ha iniziato a suonare il piano all'età di quattro anni, ed è stato accettato alla Juilliard [la Juilliard School di New York è una delle principali scuole di arti, musica e spettacolo del mondo, NdR] all'età di 17, dove ha conseguito i suoi diplomi BFA e MFA. Anche se compone per il cinema da circa cinque anni, *Green Book* è un grande salto per lui.

«*Questo è il mio primo film in studio di questo livello*», afferma Bowers. «*È meraviglioso avere l'opportunità e l'autonomia non solo di creare la musica nel modo in cui ritenevo opportuno, ma che ci fossero anche delle persone che chiedevano la mia opinione, mi chiedevano di assicurarmi che la musica fosse accurata e adatta, il che è stato incredibile.*».

Come Shirley, Bowers suona esclusivamente pianoforti Steinway, ognuno dei quali è fatto a mano, e come artista capisce perché Dr. Shirley richiedeva un pianoforte Steinway da contratto ogni volta che si esibiva. «*Sono semplicemente i migliori*», dice.

«*Kris è un virtuoso*», afferma Burke. «*Ha preso diverse registrazioni di Don Shirley e le ha aggiornate riarrangiandole un po', e la cosa ha fatto la differenza più grande. Ha reso la musica più accessibile a un pubblico del 2018.*».

Era importante per Farrelly, e per i produttori, rimanere fedeli all'eredità di Shirley. Inizialmente decisero di includere le canzoni preferite di Shirley nel film, e stare lontani da qualsiasi musica che non fosse di quell'epoca. Il film mostra Shirley che si esibisce in più di una dozzina di luoghi, e i produttori fecero delle ricerche per scoprire quali fossero le canzoni che il virtuoso ha apprezzato suonare di più.

«*La musica era tutta la vita di Dr. Shirley, sia le cose che amava ascoltare che quelle che amava suonare*», rivela Wessler. «*Alcune cose le scriveva lui, altre le aveva prese in prestito – come Gershwin o Rodgers & Hart – ma in ognuna lui ha apportato il suo stile, totale e assoluto, è davvero fantastico. Don Shirley è stato uno degli inventori del trio composto da piano, basso e violoncello.*».

«*Tutti i pezzi che suoniamo nel film sono trascrizioni dirette delle registrazioni di Donald Shirley*», dice Bowers. «*Alcune delle registrazioni sono un po' più vecchie, quindi sono più difficili da ascoltare, ma per la maggior parte, tutte le note sono esattamente ciò che ha suonato lui, il più vicino possibile all'originale, perché aveva un modo unico di suonare.*».

Secondo Bowers, Shirley «*fondava insieme nelle sue composizioni brani del repertorio classico*», usando il pianoforte come strumento a corda piuttosto che come strumento a percussione. Questo ha dato alla sua musica il tono morbido e flessibile che ha poi definito il suo stile.

Quando Shirley ha iniziato a esibirsi nei nightclub, faceva parte di un duo, insieme a un bassista e, in seguito, ha diretto il Don Shirley Trio, che comprendeva un bassista e un violoncellista. Era considerata una strumentazione insolita e ciò sottolineava lo stile inventivo di Shirley.

«L'inizio di "Lullaby Berlin" potrebbe racchiudere una fuga di Bach nel mezzo, o qualcosa tipo "Clair de Lune"», dice Bowers. «Con la partitura di Green Book, volevamo ricreare il mondo sonoro da cui Don Shirley è stato ispirato – una colonna sonora in cui ci sono Ravel e Gershwin, ma anche spiritualità black e musica gospel, da cui è stato influenzato moltissimo».

Come Ali, anche Bowers crede che questa sintesi di stili musicali sia rivelatrice del compromesso tra ciò che Shirley desiderava suonare e ciò che gli veniva detto di suonare.

«Voleva essere un pianista classico, e penso che sia questo il motivo per cui abbia incorporato questi pezzi classici nella sua musica, così da poter onorare quel genere che tanto amava», afferma Bowers. «Per lui è stato difficile interpretare quella musica che tutti gli chiedevano di suonare, ma che lui stesso non ha mai realmente amato nel modo in cui tutti pensavano».

(Testo tratto dal pressbook del film)

## 16. Little Rock, Arkansas; Baton Rouge, Louisiana; Tupelo, Mississippi; Jackson, Mississippi (01:19':02" - 01:20':03")

“The Lonesome Road”, un brano il cui autore è il vero Donald Shirley, risuona durante il concerto che il Trio tiene a Little Rock, nello Stato dell’Arkansas.

Ancora una volta, assistiamo a una sequenza che, grazie al montaggio ellittico, riassume una serie di date della tournée, mostrando i momenti più interessanti del “diario di viaggio”. La cartina (in grafica animata) in sovrimpressione che segna il passaggio dall’Arkansas alla Louisiana, i battibecchi *on the road*, lo scambio di occhiate e di “cortesie” tra Tony e una coppia di giovani *redneck* fermi ad un semaforo, le esibizioni dal vivo. Il susseguirsi di più inquadrature, analoghe per forma e contenuto (ampie riprese del pubblico plaudente con la didascalia della location) segnano, al contempo, il successo rinnovato di concerto in concerto, e il passaggio spazio-temporale: il Don Shirley Trio ha raggiunto il Mississippi, lo Stato più reazionario d’America.

Nel frattempo, il tempo passa anche a New York: Dolores e i bambini stanno addobbando casa per le imminenti feste natalizie. Riuscirà Tony Vallelonga a completare la missione “Natale in famiglia”?

## 17. Prigioni (01:20':04" - 01:30':38")

L’accostamento di due suoni analoghi segna il cambio di scena: il fragore degli applausi viene sostituito dallo scrosciare della pioggia. Nella notte del Mississippi, la visibilità dei due personaggi a bordo della Cadillac viene costantemente ostacolata: al buio e al temporale si aggiungono improvvisamente le luci abbaglianti dei fari e delle torce di una pattuglia di polizia.

I due agenti appaiono come due silhouette nere rese minacciose dall’intenso controluce, per ricoprire poi, nei piani ravvicinati del controllo/interrogatorio, i ruoli “del giovane comprensivo” e del “coriaceo razzista”; quest’ultimo si rivela un osso troppo duro persino per i denti di Tony “Lip”. Forte dell’autorità che ricopre e della legge che vieta la circolazione dei neri dopo il tramonto, l’agente esercita una spregevole pressione: costringe uno spaventato Don Shirley a rimanere immobile sotto la pioggia, poi interpella Tony, provocandolo a dovere sulle origini italiane: «*Ecco perché si fa portare in giro da te! Sei un mezzo negro anche tu!!*».

La parte istintuale di Tony prevale in un attimo su quella dialettica: le mani scattano con un pugno teso a cancellare l’arrogante espressione del poliziotto, per levarsi in alto subito dopo, davanti all’ordine “armato” del secondo, allibito agente.

Una nuova, drammatica condivisione per i due compagni di viaggio: l’interno di una prigione, in una stazione di polizia. Il pericolo è forte e reale: in ballo ci sono una possibile condanna, l’annullamento dell’ultima tappa del tour, e tanti soldi.

Rispetto all’“incontro” con le forze dell’ordine avvenuto a Macon (Georgia), i ruoli sono invertiti: tocca al Dottor Shirley tentare di dialogare e trattare, mentre Tony siede muto in un angolo della cella. La m.d.p. “sta” con i prigionieri: inquadra frontalmente lo spazio ristretto di detenzione, effettua una soggettiva di Don e una semi-soggettiva di Tony (quando assiste alla telefonata di Don) da dietro le sbarre, si colloca al livello del pavimento per “sedersi” accanto a Tony e assistere al rimprovero di Shirley, che sovrasta “moralmente” l’amico: «*Non vincrai con la violenza, Tony! Tu vincrai quando manterrà la tua dignità: dalla dignità non si può prescindere! E stasera, per merito tuo, non è stato così.*»

I tre poliziotti sono sempre distanti e irraggiungibili, dislocati nello stretto spazio del corridoio visto in prospettiva dalla stanza di detenzione.

La camera raggiunge il corridoio solo per “assistere” Don durante la sua telefonata, teoricamente indirizzata a un legale, ma in realtà rivolta al *deus ex machina* destinato a salvare i nostri protagonisti. In questo passaggio la sceneggiatura lavora abilmente sulla focalizzazione (la modalità in cui viene organizzata la conoscenza della realtà “finzionale” tra personaggio, spettatore e istanza narrante), optando momentaneamente per una focalizzazione interna (il narratore assume il punto di vista di un personaggio, mostrando solo ciò che quel personaggio conosce) indirizzata su Tony. Per questo, quando il capo della polizia locale riceve una telefonata dal Governatore del Mississippi, mobilitato da un’autorità tanto potente quanto misteriosa, assistiamo assieme a Tony, emozionati e increduli, a una sorta di miracolo (ben enfatizzato dal crescendo – in parallelismo dinamico-ritmico – del brano extradiegetico “Governor On The Line”): Don e Tony devono essere immediatamente liberati, davanti alla rabbia impotente dei loro carcerieri.

«*Bobby Kennedy!!!*»: il segreto viene svelato all’apertura della scena successiva, con i protagonisti di nuovo liberi sulla strada. Tony è fuori di sé dall’euforia, per la ritrovata libertà... e per l’intervento personale del Ministro della Giustizia del Governo degli Stati Uniti, nonché noto “paladino” dei diritti civili. Le informazioni precedentemente elargite nel corso della storia fanno “quadrare il cerchio”: il Dottor Shirley è ospite graditissimo alla Casa Bianca da circa un anno e mezzo (vale a dire dal principio del 1961, inizio dell’amministrazione di John Fitzgerald Kennedy). Ma mentre la rombante Cadillac esce dai confini in cui vige il coprifuoco riservato ai “non-bianchi”, l’espressione di Don Shirley è ancora dura e cupa, e la sua mano, tenuta appoggiata su una tempia come a contenere pensieri gravi, si muove di colpo nell’aria per “dirigere” una precisa invettiva.

Donald si rivela un fiducioso sostenitore della politica progressista kennediana, ed è profondamente a disagio per aver “coinvolto” il Procuratore distrettuale USA (nonché fratello e consigliere personale del Presidente) in un’aggressione a pubblico ufficiale in un desolato angolo del Paese. Ma c’è molto altro che pervade l’animo dell’artista afroamericano nella fredda notte del Mississippi. Benché libero dalle sbarre della cella, Don Shirley si sente ingabbiato dalla complessa realtà in cui è costretto a vivere ogni giorno, e dalla tormentata ricerca di un equilibrio tra istanze contrastanti. Don accusa Tony in una sorta di “razzismo rovesciato”: perché la sua arroganza bianca non può sopportare per una sera ciò che i neri sopportano da sempre, e perché la questione razziale, in fondo, non lo tocca in prima persona.

Tony Vallelonga replica con la ferma sincerità dello sdegno, affermando chiaramente la sua identità in un crescendo drammatico:

«*Vuoi dire che non dovevo incazzarmi perché non sono nero?! Cristo, sono più nero di te!! [...] Tu non sai un cazzo della tua gente, credimi! Cosa mangiano, come parlano, come vivono! [...] So perfettamente chi sono io! Sono l’uomo che ha vissuto nello stesso quartiere per una vita, con mia madre, mio padre e mio fratello, e adesso con moglie e figli! [...] Sono lo stronzo che deve*

*sgobbare ogni cazzo di giorno per mettere cibo in tavola! Tu, Signor Maestà, vivi sulla cima di un castello, tu viaggi per il mondo a fare concerti per i ricconi, io vivo per strada, non sono seduto su un trono, quindi sì, il mio mondo è molto più nero del tuo, hai capito?!».*

Il dolore e la rabbia esplodono nel cuore di Don, che intima di fermare l'auto in un gesto inedito di esplicito furore. Tony lo rincorre ed è sotto la pioggia sferzante, nelle ombre dure scolpite dai fari, che Don Shirley esprime all'amico la sua sofferta, intima verità:

*«Sì, vivo in un castello, Tony! Da solo!!! I ricchi bianchi mi pagano per suonare il piano, solo per sentirsi colti! Ma una volta sceso dal palco, torno ad essere un negro come tutti gli altri per loro! Perché questa è la loro cultura! E la mia gente mi evita, facendomi sprofondare nella solitudine, perché io non gli somiglio! E se non sono abbastanza nero, e se non sono abbastanza bianco, e se non sono abbastanza uomo, dimmelo tu, Tony, COSA SONO?!».*

Non ci sono parole per rispondere alla disperazione esistenziale di Don, solo il tentativo di un gesto di conforto da parte di Tony e un breve commento musicale extradiegetico che, come indica il titolo (“Need Some Sleep” di Kris Bowers), conduce i due personaggi alla ricerca di un alloggio per la notte. Il dettaglio del “Green Book”, preso in mano da Tony, presenta l'unica scelta accettabile: se a Don Shirley non è consentito servirsi di un alloggio confortevole “autorizzato”, tocca a Tony Vallelonga accedere a un albergo aperto “anche” ai bianchi.

La pioggia è cessata quando la Cadillac si ferma davanti a uno scalcinato hotel fuori mano.

L'interno non è differente: le brevi panoramiche che seguono Don Shirley verso il letto e i piani in cui la m.d.p. è rivolta verso l'ingresso della stanza mostrano una camera dalle pareti sporche, con mobili vecchi e finestre danneggiate. Ma c'è di nuovo serenità tra i due uomini seduti a parlare sopra i rispettivi letti. Al di là della differenza di “costumi” (la morbidezza della crema e del pigiama del Dottore contro l'invasività della sigaretta e dei calzini appesi di Tony), l'amalgama di ascolto e di scambio tra i due caratteri ha prodotto frutti sorprendenti: l'ultima lettera indirizzata a Dolores è composta al 100% da suo marito, ed è talmente evocativa, puntuale e ispirata da provocare un luminoso scambio di sorrisi tra allievo e maestro: «*Cara Dolores, spesso mi riporti alla mente una casa. Una casa piena di luci colorate, al cui interno ognuno è felice*».

Tony rivolge a Don gli ultimi “pensieri della buonanotte”: il ringraziamento per gli insegnamenti compositivi, il consiglio di rompere il prolungato silenzio con il fratello lontano... e la cocente delusione sulla questione “Tettesburgh”. La dissertazione di Tony risuona come un campanaccio agitato alla fine della Sesta di Šostakovič: la sceneggiatura di *Green Book* non perde occasione per fluidificare il dramma con buone dosi di commedia.

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **Robert Francis Kennedy**

Uomo politico statunitense (Boston 1928 - Los Angeles 1968). Ministro della Giustizia nell'amministrazione del fratello John dal 1961, si dimise nel settembre 1964 e, nel novembre dello stesso anno, fu eletto senatore per lo stato di New York.

Fautore tra i più decisi dell'integrazione razziale e della parità dei diritti civili per tutte le minoranze, Robert sostenne vigorosamente l'opera del fratello e, idealmente, dopo la morte di questo, ne assunse l'eredità, presentandosi come candidato alle elezioni presidenziali del 1968 per il partito democratico; durante la campagna elettorale fu ucciso da un giovane arabo di origine giordana.

(Fonte: [www.treccani.it](http://www.treccani.it))

## 18. Birmingham, Alabama (01:30':39" - 01:38':02")

La presentazione della location dell'ultimo concerto della tournée avviene mediante un travelling in cui la camera, in posizione sopraelevata, effettua una panoramica dal basso verso l'alto combinata con un carrello discendente, per introdurre l'ingresso della nostra Cadillac nel viale di un elegante country club, illuminato dalla luce dorata del tramonto.

Altre due carrellate e una “camminata” a precedere, effettuata con la steadycam, accompagnano Donald e Tony dal parcheggio riservato al portico adornato da luci e ghirlande natalizie, fino alle cucine ferventi di attività, mentre Graham Kindell (direttore generale del club, interpretato dall'attore Brian Stepanek) si prodiga in un affettata presentazione di benvenuto. Ma sappiamo bene che, negli Stati segregazionisti, la realtà si trova oltre la superficie educata e rassicurante: dentro il camerino riservato a Shirley (uno sgabuzzino/magazzino accanto alle cucine), nei particolari dedicati al biondissimo, caucasico Gesù Bambino adorato nel presepe, e nelle parole del violoncellista Oleg, che, per descrivere a Tony il livello di razzismo reazionario presente nel territorio di Birmingham, racconta l'episodio del crudele pestaggio indiscriminato subito in loco, nel 1956 (solo sei anni prima il tempo narrativo di *Green Book*, quindi), addirittura da **Nat King Cole**. Artista di eccezionale prestigio e il cantante afroamericano più famoso al mondo, la cui carriera negli USA fu pesantemente danneggiata dagli attacchi razzisti di una parte del pubblico.

Oleg: «*Una volta mi hai chiesto: perché il Dottor Shirley è venuto qui? Ora ti rispondo: perché il talento non basta. Ci vuole coraggio per cambiare il cuore della gente.*»

Il brindisi a base di vodka, offerto da Oleg per promuovere il dialogo e la distensione al termine del difficile tour, vede George, Oleg e Tony riuniti allo stesso tavolo, accomunati dalla stima profonda per l'arte, ma ancora di più per l'impegno civile del Dottor Shirley. La compostezza rituale della scena viene agilmente smorzata dal buffo cin-cin poliglotta: all'augurio in russo di Oleg, Tony risponde... in tedesco!

Ai piani ravvicinati dei tre commensali si contrappone il “distante” piano americano di Don Shirley, intravisto da Tony (soggettiva) fermo alla reception del ristorante, tra i profili fuori fuoco degli ospiti seduti ai tavoli. Uno spazio breve ma incolmabile: il campo-controcampo in cui il pianista e il suo assistente discutono con Graham Kindell e il direttore di sala, in cui sono inserite alcune brevi inquadrature che mostrano le reazioni degli ospiti – distolti dal piacevole pasto – e dei camerieri (ovviamente neri) nella sala agghindata a festa, con l'accompagnamento di un rilassante sottofondo di musica classica (suono diegetico off).

L'imbarazzo è palpabile, ma le due posizioni sono inflessibili. Don Shirley (che porta dentro di sé le umiliazioni e le angosce sopportate lungo tutta la tournée) rifiuta i compromessi untuosi presentati dalla direzione del club – non mangerà in camerino, e non si allontanerà alla ricerca di un altro ristorante – e presenta il suo ultimatum: o gli sarà consentito l'accesso alla sala del country club in cui è stato chiamato per esibirsi, oppure rinuncerà al concerto.

Le posizioni della notte precedente sono nuovamente invertite: il conseguimento della meta (il completamento delle esibizioni dal vivo programmate) è messo ora a repentaglio dall'orgoglio di Don, e sta a Tony ricoprire il ruolo di “mediatore di buon senso”.

Come in altre scene precedenti, è lontano dalle orecchie e dagli sguardi del pubblico che si giocano le sorti del Don Shirley Trio.

La metà dialettica di Tony è al lavoro, forte del desiderio e della necessità di raggiungere l'obiettivo tanto agognato («*È l'ultimo concerto. È la fine del nono inning: togliamoci il pensiero, poi li salutiamo e ce ne andiamo a casa!*»), ma la tracotanza e il disprezzo espressi da Graham Kindell nella trattativa a quattr'occhi superano le peggiori previsioni. Dopo aver esaurito il repertorio retorico sulle regole, sulla ragionevolezza e sulle tradizioni, il direttore del country club di

Birmingham sfodera un aneddoto (sull'ospitalità riservata a una celebrata squadra di basket) destinata a sommarsi a quello su Nat King Cole, e infine perde la pazienza, ricorrendo ad un vocabolario in cui “negrone”, “stroncate” e “(uomo) in vendita” sono i termini di riferimento.

Tony “Lip” attacca Kindell alla parete del corridoio, con una forza tale da bucare il muro alle spalle del direttore. Solo Don può fermare la sua rabbia: «*Tony... va tutto bene. Suonerò solo... se me lo chiedi tu.*» I due amici si guardano negli occhi: il rispetto reciproco e l'affiatamento tra loro è tale che non solo sono in grado di procedere secondo soluzioni condivise, ma si trovano anche istintivamente d'accordo su ciò che ritengono giusto o sbagliato. Ed escono a testa alta dal salone del country club, seguiti dalle proteste furibonde di Kindell (e dagli sguardi compiaciuti e divertiti di George, Oleg e dei camerieri afroamericani).

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **La campagna di Birmingham**

Nel 1963, Birmingham (Alabama), esempio e simbolo di città segregazionista del Sud, fu scelta dal movimento per i diritti civili degli afroamericani come “terreno di battaglia” per una massiccia campagna mirata ad abbattere le leggi locali discriminatorie.

Gli attivisti e i cittadini di colore effettuarono azioni di boicottaggio non violento (nei confronti delle attività commerciali per soli bianchi), marce e manifestazioni di protesta che suscitarono la violenza dei cittadini bianchi, e repressioni e arresti di massa da parte delle forze dell'ordine. Martin Luther King, tra i leader delle contestazioni, venne più volte incarcerato.

L'operazione portò all'effettiva eliminazione di molte leggi razziste, alla sensibilizzazione alla causa a livello internazionale, e alla “scelta di campo” del Presidente Kennedy che promosse un provvedimento a livello nazionale per l'uguaglianza dei cittadini bianchi e neri.

## **19. Una serata all' Orange Bird (01:38'03" - 01:44':13")**

Il senso di libertà conquistata risuona ancora nelle prime inquadrature della scena successiva (con il brano “If You Want Me To” di Kris Bowers a fare da ponte sonoro tra le due scene (con funzione di parallelismo dinamico-ritmico), mentre la Cadillac si lascia alla spalle un viale costellato di sgargianti luminarie natalizie.

Don: «*Tony, ti va di mangiare?*».

Tony: «*Del pollo senza pelle, che dici?*».

Tutto coincide: il gioco di parole che riprende gli scioglilingua per la dizione, il menu previsto per i “veri” uomini neri, e la sosta presso un basso edificio con il tetto di lamiera e gli infissi di legno – l’Orange Bird, il punto di ritrovo degli afroamericani della zona (paradossalmente consigliato poco prima da Graham Kindell!).

L'ingresso della “strana coppia” di forestieri nel vivace locale monopolizza l'attenzione di tutti gli avventori, che fissano esterrefatti un bianco corpulento dai capelli impomatati e un nero in smoking farsi strada fino al bancone, tra i tavoli gremiti da uomini e donne, giovani e meno giovani, intenti a bere, mangiare, chiacchierare e a godersi il blues suonato sul palco da una grintosa formazione “colored”.

Don Shirley è rilassato e rivitalizzato: ordina da bere e da mangiare, sfodera con noncuranza una mazzetta di banconote, si gusta con l'amico la specialità della casa (un piatto di pollame da mangiare rigorosamente con le mani), e sopporta la versione “individualista” della massima di Kennedy elaborata da Tony (quella autentica, pronunciata durante il discorso di insediamento il 20 gennaio 1961, dice: “Non chiedetevi cosa può fare il vostro Paese per voi. Chiedetevi che cosa potete fare voi per il vostro Paese”).

E quando la simpatica barista si incuriosisce per l'abbigliamento d'élite di Shirley, basta un piccolo incoraggiamento di Tony per spingere l'amico a dimostrare che “l'abito non fa il musicista”.

La sfida è accettata: sotto lo sguardo divertito di Tony, Don sale sul piccolo palco addobbato con decorazioni a buon mercato, si siede al modesto piano confinato in un angolo, leva di torno il bicchiere di whisky (odiato stereotipo dell’“intrattenitore di colore”, come ha dichiarato precedentemente a Tony), e comincia a suonare.

Le note dello “Studio op. 25, n. 11 in La minore” di Frédéric Chopin (noto anche come “Winter Wind”) si diffondono all’interno dell’Orange Bird. Se l’inizio discreto del brano cattura l’attenzione generale, il “cuore” del pezzo – una perfetta combinazione di virtuosismo tecnico e di espressività musicale – colpisce l’animo di ogni spettatore. Emozione, stupore, entusiasmo sgorgano sui volti e negli applausi dei clienti, dei musicisti, e persino del cuoco “emerso” dalla cucina con un’espressione incredula. Il sorriso pieno e divertito di Don Shirley non ha prezzo: è la gioia di un artista afroamericano che ha raggiunto il cuore della “sua” gente con l’incantesimo della musica, e senza ricorrere ad un repertorio ruffiano o lontano dalle sue corde, bensì con l’autentica interpretazione di una delle composizioni per pianoforte più nobili e suggestive della storia della musica classica. Nessuno suona Chopin come Don Shirley.

Ma il “dottore del pianoforte” è pronto ad accettare un’altra sfida musicale, lanciata dallo sguardo *cool* del leader del gruppo, ricomparso sul palco alle sue spalle.

The Orange Bird Blues Band attacca il trascinante “Backwood Blues”, e Don si sintonizza immediatamente con il nuovo *mood*, amalgamando la sonorità del piano con quella del sassofono e della chitarra elettrica. In un crescendo appassionato, nel tripudio del pubblico coinvolto in un ballo irrefrenabile, Don Shirley si lancia persino in un assolo “in piedi” degno di Jerry Lee Lewis. La contaminazione culturale, sociale e alimentare della serata è un vero successo!

La regia di Peter Farrelly lavora in questa scena in modo da seguire l’evolversi dell’azione e l’intensificarsi delle interazioni tra i personaggi con il consueto tocco agile ed incisivo, effettuando molte riprese in svariati punti macchina, che vengono sapientemente alternati in montaggio: il lento movimento che segue il circospetto ingresso di Don e Tony (che si avvicinano alla m.d.p. da figura intera a piano medio), il breve carrello in avanti che, in attacco sul movimento dei due personaggi, ci mostra il totale della sala, i piani ravvicinati delle conversazioni al bancone e delle reazioni “spettatoriali” di Tony, le riprese frontali delle esibizioni musicali. E, naturalmente, il ricco insieme delle inquadrature che descrivono le reazioni della gente di colore che frequenta il locale: una formidabile raccolta di fisionomie, espressioni, posture, abbigliamenti che lasciano intendere caratteri, interazioni, umori, stili di vita – dalla durezza del giovane con la polo bianca che “sorveglia” l’ingresso alla perplessità dei bevitori di mezza età al bancone; dalla simpatica sfacciata gine della barista alla fierezza controllata del sassofonista.

Una dissolvenza incrociata (sia nel suono che nell’immagine) ci porta alla fine della serata, dove un carrello a retrocedere, effettuato con steadycam, accompagna Don e Tony, brilli e sazi di divertimento, fuori da locale. Ma Tony “Lip” non abbassa la guardia neanche da sbronzato, come ci mostra la soggettiva (altro movimento di steadycam) in cui l’autista nota una presenza nascosta dietro la Cadillac parcheggiata. Veloce come un pistolero, Tony sfodera un revolver e spara due colpi in aria, che fanno fuggire a gambe levate i due malintenzionati appostati dietro l’auto.

La ciliegina sulla torta per una serata piena di emozioni: sorpresa e divertimento per lo spettatore, che assiste all’accostamento tra la comica espressione di Don (con le mani sulle orecchie, gli occhi sgranati e lo smoking fuori luogo, come in uno sketch del cinema muto) e lo stile da “John Wayne di Little Italy” del suo autista.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Gli effetti speciali visivi

Lo studio **Pixel Magic Visual Effects** ha lavorato ai VFX del film: oltre a modificare digitalmente le riprese in modo da sostituire o aggiungere elementi presenti nella scenografia (automobili, parti di edifici, sfondi, agenti atmosferici), i “maghi” degli effetti speciali hanno fatto in modo di far sembrare che l’attore Mahershala Ali suonasse in prima persona il piano nelle immagini del film.

In realtà, è il musicista Kris Bowers a suonare il piano sul set, e successivamente la sua testa è stata sostituita, fotogramma per fotogramma, con quella di Ali.

Per approfondire ulteriormente l’argomento, ecco un video che mostra come sono stati utilizzati gli effetti speciali visivi in varie sequenze del film: [https://youtu.be/3F\\_fEYkygMI](https://youtu.be/3F_fEYkygMI)

## 20. Nella tempesta, verso casa (01:44':14" - 01:47'29")

Se non è certo che Don sapesse della presenza della pistola nel “kit da viaggio” di Tony, vediamo invece come il musicista abbia intuito che Tony si sia tenuto la pietra portafortuna “rubata”, quando lo esorta a esporla sul cruscotto dell’auto (in un evidente dettaglio) perché per il viaggio di ritorno «*ci serve ogni tipo di aiuto*». Ed è proprio così: i due protagonisti partono da Birmingham a notte fonda (con la Cadillac Coupe de Ville che si allontana dalla m.d.p. lungo i viali illuminati), risoluti a raggiungere New York entro la sera della Vigilia di Natale (cioè nel giro di 24 ore)!

Una sfida contro il tempo cronologico... e atmosferico: l’ellissi temporale della sequenza (in cui alcune dissolvenze incrociate esprimono i passaggi di tempo e di luogo più consistenti tra un’inquadratura e l’altra) mostra che la strada su cui l’auto procede verso nord è caratterizzata da una pioggia costante, che lascia il posto ad una neve sempre più fitta.

Al calar delle tenebre del giorno successivo (il 24 dicembre) – introdotto da un camera-car che sale in panoramica dalla strada al retro dell’auto sulla strada deserta – la situazione è critica: alla fatica e alla scarsa visibilità si aggiunge l’alt di un’auto della polizia.

Grazie alla focalizzazione interna con cui è impostata la scena (vale a dire facendo in modo che il narratore assuma il punto di vista e di consapevolezza dei due protagonisti), lo spettatore vede ripresentarsi l’atmosfera di isolamento e le condizioni di pericolo presentate in Mississippi. Ma la narrazione del film vuole giocare con le nostre attese: l’unico problema riscontrato dal rispettoso ufficiale di polizia... è quello della gomma bucata della Cadillac.

La musica extradiegetica di Kris Bowers (il brano “Thanks Officer”) assolve, accompagna e rafforza il sentimento di umanità e di collaborazione trasmesso dalle immagini (parallelismo dinamico-ritmico) in cui i lampioni gialli delineano le silhouette di Tony e del poliziotto, insieme al lavoro sotto la neve incessante.

La voce diegetica del bollettino meteo radiofonico si diffonde acusmatica nell’abitacolo della Cadillac: il dettaglio in cui Tony spegne la radio che ha appena segnalato le proibitive condizioni delle strade che collegano la Pennsylvania al New Jersey ci comunicano, assieme al primo piano di Tony segnato dalla fatica, l’esaurimento delle forze residue dell’autista, troppo stanco per condurre l’auto nell’ultima tratta verso la meta.

## 21. Buon Natale a tutti! (01:47'30" - 01:55':46")

Il dettaglio di un altro “strumento sonoro” – il giradischi da cui si diffonde “Have Yourself a Merry Little Christmas” cantata da Frank Sinatra (suono diegetico che passa da in a off nelle inquadrature successive) – ci porta nel “frattempo narrativo” a New York, per aprire una scena contraddistinta dall’uso del montaggio alternato (vale a dire l’alternanza di inquadrature appartenenti a due scene separate, ambientate in luoghi diversi ma nel medesimo intervallo di tempo, con l’obiettivo di alimentare l’attenzione e la tensione dello spettatore per la risoluzione degli eventi rappresentati).

La cena della Vigilia di Natale è in tavola, nella casa della famiglia Vallelonga nel Bronx, piena di animato calore domestico: un “appetitoso” carrello verso le pietanze in dettaglio, la tavola apparecchiata intravista in campo medio dal consueto corridoio, le panoramiche che seguono il via vai di cibo e di bambini. Solo Dolores è abitata da una tristezza – ben visibile sul suo mezzo primo piano, rivolto al di là delle finestre – che la separa dall’allegria del resto della famiglia allargata, sfocata sullo sfondo.

Ma la Cadillac, coperta di neve tanto da renderne indistinguibile anche il colore, sta nello stesso momento attraversando le strade di New York, contro ogni previsione. Alla guida (come ci mostra uno zoom out rivelatore) c’è un esausto Donald Shirley, che ha “guidato la nave in porto” (forte delle precedenti ore di riposo), con Tony profondamente addormentato sotto la calda copertina del Dottore. La storia di *Green Book* ci regala l’ennesimo, proficuo scambio di ruoli.

Don si accomiata dall’amico, lasciando cadere l’invito a seguirlo in famiglia.

Tra una portata e l’altra, Tony irrompe allegramente in casa, subito circondato dai parenti con abbracci e baci. Poi si avvicina alla m.d.p. (che è rimasta vicino a Dolores... e alla tavola!): un bacio, un abbraccio pieno d’amore, e un’unica domanda:

Dolores: «*Hai fame?!*».

Tony: «*Da morire!*».

Dolores: «*Bene, siediti!!*».

Contemporaneamente, il ritorno a casa di Don Shirley è, come prevedibile, molto differente. Gli spazi ampi e silenziosi dell’appartamento sopra la Carnegie Hall sono ripresi con una serie di inquadrature simmetriche e speculari: la panoramica frontale dal basso all’alto sull’imponente edificio, il campo medio della sala in cui sono disposte in modo equidistante le figure di profilo di Shirley e del maggiordomo Amit, il preciso campo-controcampo in cui il Dottore lascia il dipendente libero di raggiungere la sua famiglia, il piano medio in cui Donald contempla la pietra portafortuna. La soggettiva rivolta al trono, visto ora come una seduta impropria, e il dettaglio della pietra, disposta nella collezione di oggetti preziosi e di ricordi, suggeriscono allo spettatore l’arco dei pensieri e dello stato d’animo del personaggio.

Pensieri che si uniscono a quelli di Tony, che appare stanco e insolitamente taciturno, e che, nella confusione del solito vocare casalingo, lascia trasparire un cambiamento rilevante: «*scimmione*» non è un termine adatto per il suo compagno di viaggio.

Ancora un gioco di aspettative, sotto forma del campanello che suona: si tratta di Charlie, l’invadente ometto del banco dei pegni, e di sua moglie... e di Donald Shirley, composto ed elegante come sempre, con una dorata bottiglia di spumante in omaggio. Uno scambio di sguardi, e un felicissimo abbraccio con Tony.

La presentazione orgogliosa e affettuosa da parte del padrone di casa è tale da ridurre al silenzio l’intero clan Vallelonga per alcuni interminabili secondi! Ma mentre contempliamo la comica “foto di famiglia” in cui nonni, fratelli, mogli e amici restano immobili come statue, con gli occhi spalancati e le posate sospese per aria, è l’abituale presenza di spirito del cognato Johnny a rompere gli indugi e a ripristinare l’accoglienza. «*Avanti, fategli spazio, portate un piatto!*».

Per la seconda volta, Dolores entra in scena in lieve ritardo, affinché possiamo assistere al suo personale incontro con Donald, sotto gli occhi fieri del marito.

Dolores: «*Salve!*».

Don: «*Lei dev’essere Dolores...* ».

Dolores: «*Benvenuto!*».

Don: «*Buon Natale!*».

Dolores: «... »

Don: «*Grazie di averlo condiviso con me!*».

Dolores (lanciandosi in un dolce abbraccio): «*Grazie per averlo aiutato con le lettere!*».

Una conclusione perfetta per questo film, fedele alla sua ricetta stilistica: la sensibilità del dramma storico, l'abile espressione dei sentimenti, e la leggerezza della commedia.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### I Valletlonga

Quando si è trattato di decidere chi avrebbe interpretato i membri della famiglia Valletlonga per le diverse scene ambientate nell'appartamento di Tony e Dolores, Farrelly decise di mettere i veri Valletlonga – e i parenti di Dolores, i Venere – in molti di questi ruoli. La maggior parte dei parenti aveva poca o nessuna esperienza di recitazione.

«È stata una dinamica davvero interessante», afferma Linda Cardellini (Dolores). «La prima scena che abbiamo girato è stata il saluto a Tony, e sul set c'erano i veri Nick e Frank, e poi c'erano anche i piccoli attori che interpretano i giovani Nick e Frank. E c'è il vero Frankie con suo zio e l'altro suo zio che interpretano entrambi i nonni». Nick Valletlonga interpreta un boss della mafia di nome Augie e ha anche presentato a Farrelly alcuni vecchi conoscenti e amici di Tony. Farrelly ne ha utilizzati alcuni per le scene al Copacabana, aggiungendo profondità all'autenticità del film.

Mortensen fa i complimenti a Farrelly per quella decisione. «Peter ha avuto la possibilità di utilizzare molti membri della famiglia – in molti casi dei non attori – per interpretare i parenti nel film», dichiara l'attore. «Entrambi i figli di Tony sono nel film, e sono due attori, il fratello di Tony nella vita reale, invece, che non è un attore, interpreta il padre di Tony. Il fratello di Dolores nella vita reale interpreta suo padre nel film. C'è un mix di attori e persone che nessuno ha mai visto prima in un film. E c'è autenticità, cosa che aiuta tutti. Mi ha davvero aiutato. E aiuta a farti credere a Tony e al suo mondo».

Per la Cardellini ritrarre Dolores è stato reso più semplice dalla presenza della famiglia Valletlonga sul set e dal poter anche indossare gli accessori reali di Dolores.

«Ho indossato il suo vero braccialetto, il suo vero anello, e la sua famiglia era sul set. Ho girato delle scene familiari con la sua vera famiglia», dice l'attrice. «La cosa più bella dell'interpretare Dolores è stata la possibilità di parlare con la sua famiglia: suo fratello, suo cognato, i suoi figli, naturalmente. Ed è così divertente che poi, insieme, giriamo la scena. È meraviglioso e, come italoamericana, ho molta familiarità con queste dinamiche familiari, quindi mi sono sentita molto a mio agio».

Valletlonga dice di essere stato entusiasta nel vedere la sceneggiatura «saltare fuori dalla pagina e prendere vita sullo schermo», ma per lui, la volontà di Farrelly di far recitare i parenti della famiglia Valletlonga nel film «ha portato il film su un altro livello».

«Ho visto mio padre e mia madre, i miei zii, zie, cugini e fratelli in questo film», dichiara Valletlonga. «Il fratello di mio padre, Rudy, interpreta suo padre, mio nonno paterno Nicola Valletlonga. Lou Venere, il fratello di mia madre, interpreta suo padre, il nonno materno Anthony Venere. È come vivere i ricordi. È un magnifico tributo alla mia famiglia».

(Testo tratto dal pressbook del film)

## 22. Titoli di coda (01:55':47" - 2:04':52")

Con l'accompagnamento del brano “The Lonesome Road”, le schermate che precedono i Titoli di coda, realizzati con una grafica che imita il design cartaceo di “The Negro Motorist Green Book”, uniscono la finzione alla realtà, mostrando le foto degli autentici Don Shirley, Tony e Dolores Valletlonga, accompagnate da didascalie inerenti lo svolgimento delle loro esistenze dopo il 1962.

“Il dottor Donald Shirley ha continuato a fare concerti, comporre e incidere dischi con grande successo. Di lui, Igor Stravinskij ha detto: «*Il suo virtuosismo è degno degli dèi*».

L’ultima immagine che compare sulla destra è la copertina di “Orpheus in the Underworld”, il “disco degli orfani” acquistato da Dolores.

“Frank ‘Tony Lip’ Vallelonga riprese il suo lavoro al Copacabana, fino a diventare maître d’hotel.”

Le celebrità con cui Tony è fotografato sono il cantante e attore Tom Jones, la star del baseball Joe DiMaggio – il giocatore lodato nel film da Tony mentre passeggiava a Macon (01:07':40"), e Don Rickles, attore e comico.

“Tony e Dolores al Copa, intorno al 1960”.

“Tony Lip e il dottor Donald Shirley sono rimasti amici fino alla loro morte, avvenuta a pochi mesi di distanza nel 2013.”