

## SUL SET DI PAGANINI – VOCI DAL PROFONDO

«Kinski era un essere abietto.  
Lo definisco 'essere' sapendo di  
arrotondare per eccesso.  
Era una 'cosa'. La cosa più schifosa che ho  
incontrato in vita mia»

Stefano Spadoni Ferrari  
ispettore di produzione di *Paganini*

### Disorder from noise

E Kinski se lo fa da solo. Il 7 settembre 1987 le riprese di *Paganini* hanno finalmente inizio, a Frascati. L'attore ha curato tutto nel dettaglio, dai costumi, alle scenografie e finanche la scelta delle cineprese della ditta ARRI di Monaco di Baviera del suo vecchio amico Bob Arnold (una ARRI 3B, una 4B e una camera a mano), la pellicola KODAK 400 ASA a elevata sensibilità, lenti Canon e Zeiss con teleobiettivo a 600 e 800 mm. Del cast fanno parte, oltre al figlio Nikolai (Achille, il figlio di Paganini) e Debora Caprioglio (Antonia Bianchi, la moglie), Dalila Di Lazzaro (Helene von Feuerbach), Eva Grimaldi (Maria Anna Elisa Bonaparte), Donatella Rettore (Miss Wells), Tosca D'Aquino (Angiolina Cavanna), Beba Balteano (Carol Watson), Bernard Blier (padre Caffarelli), il mimo Marcel Marceau (un mimo) e ovviamente lui, Klaus Kinski, nel ruolo di Paganini. Le riprese toccheranno Venezia, Parma, Palermo e Parigi. La casa del violinista genovese è Villa Parisi a Frascati, Roma. La regia del film è affidata allo stesso Kinski – già soggetto e sceneggiatore – e si sarebbe intitolato *Kinski Paganini*. L'attore può contare sulla collaborazione del direttore della fotografia, Pier Luigi Santi, e del direttore artistico, Massimo Lentini, gli unici di cui si fida – oltre al fatto che nutre un'autentica venerazione per Salvatore Accardo. Come per il *Nosferatu a Venezia*, la produzione esecutiva è affidata a Carlo Alberto Alfieri, mentre Caminito, dopo l'esperienza veneziana, decide di saltare un giro e per l'occasione se ne sta nei suoi uffici romani centellinando le sue incursioni sul set. Insomma, fa il suo mestiere: il produttore.

### Voci dal profondo

È la prima volta che Kinski ha una così grande responsabilità su un intero progetto e per la prima volta dispone della macchina tecnico-artistica a suo piacimento. Un peso enorme che ben presto, però, dimostra di non poter reggere. Sul set Kinski è un despota. E non solo. È febbricitante, scostante, furente, malfidente, implorante, piagnucolone. Insofferente. In rapida successione: osserva, tocca, sistema, parlotta, bofonchia, gattona, storce la bocca, sale a cavallo, si rimira allo specchio, ride a squarciagola, fa le facce buffe. E poi imbraccia la telecamera – ne ha a disposizione tre –, inscena le parti, rimbrotta gli attori, riassetta i capelli. In quella babele che è il set di *Paganini*, Kinski – come posseduto – parla italiano, tedesco, inglese e francese, anche in un'unica frase. Di tanto in tanto si avvicina alla sua giovane fiamma, Debora, e le schioccia un bacio in bocca. Lei sorride mentre lo scruta ammirata. È un attimo e Kinski redarguisce il fonico, strattona una comparsa, strappa la camera dalle mani dell'operatore, inveisce contro la sua guardia del corpo. Sul set è vietato fotografare e girare riprese amatoriali. Tra le mani la copia della sceneggiatura e un diario in cui è annotato il piano della lavorazione, da cui non si separa mai.

Insomma, la regia di Kinski è testata sulla sua personalità *borderline*. La cosa è talmente evidente che è il comportamento stesso dell'attore a fare notizia. In un articolo dell'ottobre del 1987 «La Stampa» scrive: Kinski «non sta fermo un solo attimo: sale e scende le scale, si toglie le scarpe perché il tacco alto non gli permette di correre, chiama le comparse, sposta i vasi di fiori, si infila una splendida vestaglia. Infaticabile e sempre presente, vede, controlla, gira, fotografa, sposta le macchine da presa, dà il via alle carrozze, è ovunque, vede tutto, capta tutto»<sup>1</sup>.

Negli stessi giorni un cronista de «Il Messaggero» presente durante una sessione di riprese a Villa Aldobrandini a Frascati, a proposito del regista, scrive: «Un ruolo che l'attore svolge in maniera nervosa, con continui scatti tanto che il film sembra lo stia facendo da solo nonostante la presenza di almeno 30 persone e una quindicina di macchine e camion. Vestito da soldato, con lunghi capelli che gli scendono sulla blusa celesta dalle alte spilline gialle, 'Paganini' non si ferma un attimo e continua a provare e a girare»<sup>2</sup> mentre «la maggior parte della troupe seduta sopra uno splendido mosaico appena restaurato si gode il 'film'»<sup>3</sup>.

È evidente l'intento sarcastico dell'estensore. Di quale 'godimento' la *troupe* starebbe beneficiando, non è dato sapere. In realtà la *troupe* è sotto schiaffo, il cast è inibito, Alfieri è messo all'indice; non c'è un solo giorno che il polacco non gli rimproveri le 'ristrettezze' del *budget*. A pochi giorni dal primo *ciak*, il set di *Paganini* si trasforma in un vero *Panopticon*. Nulla di quanto accade sul set è sottratto alla vista di Kinski. E al suo ringhio. Ricorda Debora Caprioglio:

*«Durante le riprese di Paganini Klaus era intrattabile e comunque, sempre nervoso; nulla a che vedere con l'uomo che avevo conosciuto sul set di Nosferatu a Venezia. Credo sentisse troppo il peso della responsabilità per quello che – a suo dire – avrebbe dovuto essere il film più importante della sua carriera. Klaus si era completamente isolato. E così se durante le riprese di Nosferatu accadeva spesso di rimanere a cena con Augusto e altri uomini della produzione, con Paganini facevamo vita separata»<sup>4</sup>.*

Non va meglio sul versante germanico della pellicola. L'attore Peter Berling, che inizialmente avrebbe dovuto recitare una piccola parte nel film, così ricorda una visita sul set a Villa Parisi: «Nel castello ci sono stanze intercomunicanti, dove ci si può nascondere. Nella stanza in fondo saltellava qua e là una figura corrucciata dai capelli neri, e in un paio di stanze precedenti era riunita la *troupe*, non fidandosi ad avvicinarsi di più. Tutti si lamentavano dicendo: 'Oggi è tremendo, non ci vado!'. Ma Kinski mi ricevette normalmente e disse: 'O Dio, sei peggio di quanto ricordassi'. Gli risposi: 'Klaus, ti sbagli. L'età affievolisce la facoltà di ricordare'. Kinski mi disse: 'Dovrai avere i capelli rossi e niente barba'. Replicai: 'Klaus, tutte sciocchezze, peraltro ho già un contratto con Martin Scorsese per *L'ultima tentazione di Cristo*. Lui mi vuole come mi vedi'. Ma Kinski, cercando di persuadermi, soggiunse: 'Io muoio tra le tue braccia, questa è la scena più importante del film. Tu sei il mio manager, questo è un grande ruolo'. Dissi: 'Non m'interessa. Né tingermi i capelli di rosso né radermi la barba. Proprio non mi va'. Alla fine intervenne il produttore che mi disse: 'Lascia stare, domani non ricorderà nulla di quanto ti ha detto e quindi potrai recitare così come sei'»<sup>5</sup>.

Anche la *make-up artist* Reiko Kruk, vecchia amica e collaboratrice di Kinski dai tempi di *Nosferatu* – e che nella circostanza ha realizzato la maschera mortuaria di Paganini – ha ricordato quell'esperienza sconvolta: «Ammiro la follia artistica e creativa, ma non ce n'era più in Kinski. Era diventato troppo sentimentale, sempre arrabbiato e pazzo davvero. Ero

---

<sup>1</sup> «La Stampa», 22 ottobre 1987.

<sup>2</sup> «Il Messaggero», 22 settembre 1987.

<sup>3</sup> «Il Messaggero», 22 settembre 1987.

<sup>4</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>5</sup> David, *Kinski*, cit.

scioccata. Non lo conoscevo così. Per me era diventato insopportabile. Mi sono quindi limitata a fornirgli la maschera di Paganini, andando via. Era la prima volta nella mia vita che scioglievo un contratto»<sup>6</sup>.

Ed è stata la prima volta anche per l'italiano Stefano Spadoni Ferrari, *production manager* di fama internazionale il cui nome è legato a doppio filo a molti *sold out* del *mainstream* mondiale (tra le sue collaborazioni figurano titoli come *Daylight - Trappola nel tunnel*, 1996, *U-571*, 2000, *L'esorcista - La genesi*, 2004, *Hannibal Lecter - Le origini del male*, 2007). Chissà perché da Spadoni Ferrari t'aspetteresti un atteggiamento conciliante come te lo aspetti da chi per mestiere ha educato la parola alle circostanze. E invece no:

*«Quando ho saputo che Kinski era morto, ho festeggiato!»<sup>7</sup>*

Così, tanto per dire. E capisci subito che indietro non si torna.

*«È stata la persona più spregevole che ho incontrato in vita mia e ritengo un imperativo morale dirlo. E so di cosa parlo...»<sup>8</sup>*

Perché se oggi Spadoni dà del *tu* a *star* internazionali del calibro di Anthony Hopkins, Leonardo di Caprio e Sylvester Stallone, c'è stato un tempo in cui a Klaus Kinski dava del *lei*, almeno fino a quando ha abbandonato il set di *Paganini* dopo avergli scagliato un *walkie talkie* in faccia. Ricorda Spadoni:

*«All'epoca ero un giovane ispettore di produzione innamorato del cinema. Perciò quando Caminito mi propose di lavorare in Paganini, accettai entusiasta. Non che non ci fosse chi tentò di dissuadermi: 'Lascia stare Kinski, non è cosa per noi!' – mi disse mio padre [lo scenografo Luciano Spadoni n.d.a.] prima delle riprese. Sapevo di cosa parlava. A cavallo degli anni Sessanta e Settanta aveva lavorato in due film con Kinski e, in breve, arrivarono alle mani. Nonostante ciò non gli diedi retta e iniziai le riprese. Ero preparato a tutto. Ma tutto si rivelò essere peggio di quanto potessi immaginare»<sup>9</sup>.*

E Spadoni racconta:

*«Quel set è stata l'esperienza più sgradevole e maleodorante della mia carriera a contatto con un essere immondo che, per quanto ha fatto, avrebbe solo meritato di morire accoltellato in un vicolo cieco. Spiace solo che la sorte gli è stata benevola e che il mio giudizio, per l'educazione ricevuta, non trovi parole ripugnanti quanto quel bastardo. Kinski era un essere abietto. Lo definisco 'essere' sapendo di arrotondare per eccesso. Era una 'cosa'. La cosa più schifosa che ho incontrato in vita mia. Trattava le persone come insetti. Ricordo il comportamento animale che un giorno ebbe con l'anziano roulottista che aveva il compito di riassetargli quotidianamente il mezzo. Gli accordi di produzione prevedevano che al suo arrivo sul set – stabilito per le dieci di mattina – Kinski dovesse trovare pronta la roulotte. Una mattina, però, si presentò con largo anticipo, alle sei e mezza e, non trovandola ancora pulita, si scagliò contro l'anziano lanciandogli addosso ogni oggetto che gli capitava per le mani. Intervenni subito: 'Che cosa accade signor Kinski?' – gli chiesi. Per risposta, riempì di sproloqui il vecchio che se ne stava in disparte col capo chino,*

---

<sup>6</sup> David, *Kinski*, cit.

<sup>7</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>8</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>9</sup> Conversazione con l'autore.

*probabilmente preoccupato per l'eventuale perdita del lavoro. Capita la situazione, risposi secco: 'Signor Kinski, la sua roulotte sarà pronta entro le 10'. Questi sono gli accordi e così sarà!'. Continuò a sproloquiare ma almeno lasciò in pace l'anziano...»<sup>10</sup>.*

E infine:

*«Kinski se ne fregava del lavoro della troupe. Cambiava il piano di lavorazione ogni giorno, secondo la sua personale ispirazione. Era totalmente imprevedibile. Inoltre aveva richieste assurde. Per una sequenza da girare a Riva degli Schiavoni, a Venezia, pretese – ma non ottenne – di fare arrivare su una barca una pariglia con sei cavalli. Non sentiva ragioni: voleva quei cavalli a tutti i costi nonostante l'impresa fosse pressoché impossibile. Detto ciò, contro le insistenze di Caminito e Alfieri, un giorno rassegnai le mie dimissioni irrevocabili, non prima di aver scagliato con tutte le mie forze un walkie talkie addosso a Kinski. Purtroppo lo centrai solo di striscio, ma il gesto mi ridiede quella dignità che, lavorando con lui, sentivo d'aver perso. Da codardo qual era, lui non batté ciglio. Ero alto un metro e novanta, pesavo cento chili e, da ex rugbista, sapevo e so essere cattivo. E comunque non ero solo. L'intera troupe, ormai incattivita, non attendeva che un mio cenno per massacrarlo. In trent'anni di carriera è stata l'unica volta in cui ho interrotto un rapporto professionale. E ne vado orgoglioso»<sup>11</sup>.*

Ma cosa, in particolare, starebbe rendendo Kinski così irrequieto? Il desiderio di realizzare una grande opera? Le mille incombenze che attanagliano la vita di un regista al suo esordio? Una possibile risposta la dà Luca Alfieri – figlio del produttore esecutivo Carlo Alberto e assistente operatore della prima unità di *Paganini*. E ha qualcosa di sorprendente:

*«È vero; sul set di Paganini Klaus era davvero intrattabile e ciò credo sia stato dovuto alla relazione con Debora Caprioglio che allora stava sbocciando. Credo che Klaus la amasse veramente ma ne era ossessionato. Lo conoscevo da alcuni anni, eravamo amici, ma non l'avevo mai visto così; era geloso, ossessivo, malfidente al punto che un giorno fece allontanare un elettricista reo di aver scrutato troppo insistentemente la sua compagna. Bisogna sapere che sul set di Paganini, Klaus e Debora vivevano in totale simbiosi: dov'era lui c'era lei, dov'era lei, c'era lui. Inevitabilmente, quel rapporto vissuto così morbosamente, ha deconcentrato Klaus dalla realizzazione del suo progetto. E, credo, che anche il film ne abbia risentito. Ma è solo la mia opinione. All'epoca Klaus era impossibile da capire...»<sup>12</sup>*

E fatica a capire anche uno storico fonico di presa diretta del cinema italiano – con collaborazioni che vanno da Pier Paolo Pasolini a Francis Ford Coppola – che in quel lontano 1987 è proprio lì a tentare di far 'quadrare' *Paganini*. Racconta Luciano Muratori:

*«Era il primo giorno di riprese e il piano di lavorazione prevedeva una sequenza in interni. Sistemata la sua sedia in scena, Kinski fece entrare Debora – che nessuno conosceva – e la invitò a sedersi. Poi fece un brevissimo discorso il cui senso era che alla troupe era tassativamente proibito avvicinarsi o guardarla. Purtroppo non scherzava. Chiunque abbia frequentato un set sa che una tale*

---

<sup>10</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>11</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>12</sup> Conversazione con l'autore.

*richiesta è irricevibile. Inevitabilmente la presenza di Debora creò dei problemi ma da cinematografari quali siamo non ci mancano certo i modi per far valere le nostre ragioni; e così, dopo che ‘accidentalmente’ il macchinista gli diede per due volte le ‘pedanine’<sup>13</sup> sulle ginocchia della ragazza, Klaus la fece allontanare dal set per rinchiuderla in una roulotte che aveva ordinato, solo per lei. E lì trascorreva la gran parte della giornata. Poteva uscire solo per le riprese e, comunque, sempre col permesso di Kinski. Tra una scena e l'altra era lui a raggiungerla e quando tornava sul set... beh, solo il grande impegno del truccatore era capace di nascondergli dal volto i segni della passione...»<sup>14</sup>*

Che l'amore per Debora abbia potuto ‘deconcentrare’ Kinski è solo un'ipotesi, ma che il Kinski di *Paganini* si stia rivelando un uomo farneticante è un fatto. Almeno secondo Muratori che spiega:

*«Avevo lavorato con Kinski in alcuni western nei primi anni Settanta [Il mio nome è Shangai Joe, 1973, di Mario Caiano e Che botte ragazzi!, 1975 di Bitto Albertini n.d.a.] e lo ricordavo come un uomo taciturno ma un bravo professionista, sempre attento e preparato. Aveva l'abitudine di salutare tutti arrivando sul set. Neppure vent'anni dopo lo ritrovo totalmente fuori di sé. Nonostante Caminito gli avesse messo a disposizione i migliori tecnici, era lui a voler dare le direttive. E come le dava? Ringhiando tutto il giorno. Nell'ambiente si diceva che ciò fosse dovuto alle vecchie dipendenze dalle droghe. Tesi che non posso confermare. So solo che il Kinski di Paganini era un uomo impazzito. E su questo non ho dubbi»<sup>15</sup>.*

È una testimonianza amara quella di Muratori, ma non isolata. Anche un professionista di lungo corso come Gaetano Barbera – capo macchinista di *Paganini* – ricorda che a pochi giorni dall'inizio delle riprese, in preda alla rabbia

*«sono corso da Kinski con un martello in mano. Non era la prima volta che dava fastidio ai miei ragazzi [i macchinisti Roberto Di Coste, Umberto Magostini e Pierino Quacquarelli n.d.a.]. Sul set erano addirittura costretti a presentarsi con tre magliette a testa, solo perché se a Kinski non piaceva com'erano vestiti, li obbligava a cambiarsi. Per giorni non ho detto nulla. Poi un giorno l'ho visto insultare Magostini. Non ci ho visto più; ho afferrato un martello e mi sono fatto sotto: 'Klaus, mo' m'hai proprio rotto li cojoni! Se tratti male n'antra vorta uno d'i mi regazzi te faccio du' buchi in testa! Io nun c'ho niente da perde!' Immediatamente Kinski cambiò espressione del volto e si aprì in un sorriso: 'Ma no! ma no! Gaetano, tu sei un mio amico...' – disse. Da quel giorno, almeno con me, tutto filò liscio...»<sup>16</sup>*

Ma se il rapporto con Barbera migliora, lo stesso non può dirsi di *Paganini* che, giorno dopo giorno, rischia di sprofondare nelle frattaglie della settima arte. Kinski non si fida di nessuno e – come diceva Biagi di Berlusconi – «se avesse avuto anche le tette farebbe l'annunciatrice». C'è poco da sorridere però, su quel set ci sono fior di professionisti che ben presto s'accorgono che quella del polacco è un'impresa impossibile. Ricorda ancora Muratori:

---

<sup>13</sup> La ‘pedanina’ è una pedana di modeste dimensioni utilizzata sul set per pareggiare le altezze degli attori davanti alla macchina da presa.

<sup>14</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>15</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>16</sup> Conversazione con l'autore.

*«La verità è che Kinski non consentiva a nessuno di lavorare. È come se il film volesse farlo da solo e, nonostante tutti i reparti fossero composti da personale altamente qualificato, gli era impedito di esprimersi. Non rimaneva che assecondarlo con le spiacevoli conseguenze del caso. Ad esempio, ogni mattina il truccatore era costretto a presentarsi sul set con una pila di specchi nuovi comprati all'Upim; non per una necessità filmica, semplicemente ogni qual volta si avvicinava a Kinski per i ritocchi, l'attore gli toglieva di mano il piumino, la cipria e lo specchio per fare da sé e quando aveva finito scagliava a terra lo specchio mandandolo in frantumi. E tutto ciò si ripeteva anche dieci, quindici volte al giorno. Fu così che il truccatore si dovette organizzare con l'Upim per una fornitura quotidiana di specchi! Alle cascate di Monte Gelato a Mazzano Romano, poi, gettò nel fiume un ricetrasmittitore palmare – costava ottocentocinquanta lire – solo perché aveva iniziato a squillare al direttore di produzione [Stefano Trani n.d.a.] che lo teneva alla cinta. Infastidito, Kinski corse verso l'uomo, gli sfilò la radio dalla cinta e la gettò in acqua rendendola inutilizzabile. Sono solo due aneddoti ma che, forse, aiuteranno a capire il clima insostenibile in cui Paganini è stato girato...»<sup>17</sup>.*

Le cose vanno addirittura peggio per chi quel set lo vive dai margini: generici e comparse. Per loro Kinski è un'entità, inavvicinabile, né possono rivolgergli la parola, se non è lui a farlo per primo. E poiché la paga è bassa, c'è chi come l'allora attore generico Vittorio Ciorcalo – oggi un volto noto di tante produzioni cine-televisive fra cui la soap-opera *Un posto al sole* – non ci pensa due volte e

*«a pochi giorni dall'inizio delle riprese – ricorda l'attore – mi rifiutai di tornare a girare per l'aria pesante che regnava tra tutti a causa delle 'stranezze' di Kinski e del suo comportamento con tutta la troupe»<sup>18</sup>.*

Non c'è allora da stupirsi se due amici di vecchia data, Peter Berling e Reiko Kruk, con 'quel' Kinski non vogliono avere a che fare. Chi in quei giorni, invece, vorrebbe 'averne' è Herzog che, nella prima metà di agosto, con una telefonata, aveva informato l'attore circa le date del doppiaggio di *Cobra Verde*: dal 21 al 26 settembre, a Monaco. Kinski avrebbe dovuto trasferirsi nella città tedesca solo pochi giorni. Ma la sua risposta non si era fatta attendere: 'Vengo solo se mi date un milione di marchi!' È stato il suo modo di dire di no. E così, mentre la produzione di *Cobra verde* si trova costretta a ricorrere al doppiaggio di Fred Marie, Kinski può dedicarsi totalmente al suo film. Con alcuni bizzarri accorgimenti. Sul set gli amplificatori sparano a tutto volume le musiche del violinista nell'interpretazione di Accardo. È Kinski a volerlo. Com'è sempre lui a dettare le linee guida della sua anticinematografia:

*«Sempre al primo giorno di riprese – ricorda Luciano Muratori – Kinski c'informò che avremmo girato senza luci, anche in interni. Chiaramente era una scelta folle. Ricordo una fragorosa risata tra me e mio padre [Primiano Muratori n.d.a.] che precedette quell'amara constatazione: 'Ma com'è possibile che Kinski si è ridotto così?'»<sup>19</sup>*

Ancora non sa Muratori, che l'illuminazione è solo la prima delle tante 'stranezze' imposte da Kinski. Non sa, ad esempio, che se il piano di lavorazione prevede un 'carrello',

---

<sup>17</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>18</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>19</sup> Conversazione con l'autore.

entra in scena una sedia a rotelle, mentre per le riprese in altezza un albero val bene il 'dolly' che così se ne starà rinchiuso nel camion per tutta la durata del film. Del trucco, poi, neanche a parlarne. Ricorda un'attrice: «Ogni mattina veniva con un fazzoletto bianco ce lo passava in faccia e se scopriva che qualcuno si era truccato lo mandava immediatamente a lavarsi»<sup>20</sup>. Senza luci, per l'illuminazione del Teatro Regio a Parma – sede della sequenza iniziale nella versione italiana del film –, si è reso necessario allestire la sala con oltre tremila candele, acquistate – la fonte è Kinski – «in Vaticano». L'unica concessione, le copie pressoché identiche di un violino realizzato dal liutaio italiano Guarnieri del Gesù, che l'attore ha fatto costruire in una versione adattata alle dimensioni delle sue mani (e che non di rado volano contro le pareti). Di suonare con la destra, però, neanche a parlarne. E poco importa per quella schizofrenia della visione per cui sul grande schermo Paganini suona con la destra e con la sinistra, se allo strumento si trova Accardo o Kinski. A tal proposito Alfieri racconta che

*«le sequenze in cui Paganini suona il violino sono state girate in negativo perché Klaus era mancino, suonava con la sinistra, e non volle mai cambiare l'impostazione, nonostante la supervisione di Accardo».*<sup>21</sup>

## **Realism! Realism!**

Per come lo vive Kinski *Paganini* è un'autobiografia per immagini, la più sincera possibile. Il cinema viene dopo. Ed è proprio in nome del *realism* – quell'approccio verista alla finzione cinematografica che da anni andava teorizzando il polacco – che Kinski intende rimuovere dal set le 'interferenze' della macchina-cinema. A tal riguardo la costumista di *Paganini*, Bernadette de Cayeux ricorda un aneddoto che rivela l'atteggiamento con cui Kinski si appresta a girare il più autentico dei suoi film:

*«Al tempo ero giovane e senza grandi esperienze. Fu Alfieri a volermi ma, ovviamente, l'ultima parola spettava a Kinski e così quel giorno lo incontrammo all'Hilton di Roma. Ricordo che dopo essermi presentata con nome e cognome – Bernadette de Cayeux –, lui subito m'apostrofò: 'De Cayeux? Come Colin de Cayeux il compagno di ventura di François Villon?'; 'Sì' – risposi. E lui: 'Incredibile! Che coincidenza! Molti anni fa, a Parigi, ho recitato le poesie di Villon e in una si fa proprio il nome di Colin de Cayeux'<sup>22</sup> [«Belle leçon aux enfants perdus» n.d.a.]... è più che una coincidenza: è il destino!' – disse. Poi guardando Alfieri aggiunse: 'Sì, la voglio!'. E così entrai nel cast di Paganini. Incontrai Kinski almeno due volte, anche nella sua casa sull'Appia, e devo dire che fu sempre gentilissimo, un vero signore dall'educazione raffinata. Quando un giorno Nastassja venne a trovarlo nella sua villa, mi presentò addirittura come un dono del cielo. In sartoria – durante le prove – era gentile con tutti. Andava sempre di fretta. Era anche molto pignolo e lo capivo benissimo essendolo anch'io. Non trascurava nessun particolare: il colore di un nastro, l'altezza del cappello e altri dettagli ancora e ritengo che non parlasse mai a sproposito. Certo, qualche suo comportamento mi aveva turbato. Ad esempio se per strada qualcuno inavvertitamente lo intralciava, gli sbraitava contro come un ossesso cercando di acciuffarlo. Ma comunque, inizialmente mi sono trovata molto bene e di Kinski*

---

<sup>20</sup> Intervista a Dalila di Lazzaro, <http://www.cinemaeturismo.it/le-interviste-cinema-e-turismo/185-intervista-a-dalila-di-lazzaro,-di-giovanni-todaro.html>.

<sup>21</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>22</sup> Il nome di Colin de Cayeux è ricordato da Villon nei versi 1674-1675 del *Testamento* e nelle *Ballate in gergo* (*Ballata II* verso 4) chiamandolo Colin l'escalier, cioè "venditore di conchiglie", quale presunto membro della famigerata banda dei *Coquillards*.

*apprezzavo soprattutto la professionalità. Poi iniziò la preparazione del film e... ringrazio Dio di esserne sopravvissuta!»<sup>23</sup>.*

*Realism!* Ecco il concetto-chiave dell'ermeneutica kinskiana; la finzione cinematografica deve rimandare a un dato di verosimiglianza, il più prossimo alla verità possibile al punto che

*«Già mesi prima dell'inizio delle riprese – ricorda ancora Debora Caprioglio –, Klaus ed io ce ne stavamo rinchiusi in casa, vestiti in costume, provando le parti. Klaus sosteneva che era impossibile ricreare sul set quella naturalezza necessaria a un film in costume senza prima aver preso dimestichezza con gli abiti d'epoca e che, soprattutto, gli uomini dell'Ottocento avevano una prossemica molto diversa dall'uomo contemporaneo. E perciò, per acquisire quella spontaneità richiesta da Klaus, abbiamo vissuto per mesi come fossimo Niccolò e Antonia»<sup>24</sup>.*

In coerenza con il realismo, anche la *troupe* si trova costretta a calarsi nell'Italia pre-moderna con gli inevitabili disagi che quella condizione comporta. «Ha voluto girare anche su una montagna – ha recentemente ricordato Dalila Di Lazzaro –, dove non c'erano strade, e per arrivarci ci volevano ore e ore a cavallo o in calesse. Per cosa poi?»<sup>25</sup>.

E, in ossequio alla verità, poteva il sesso essere simulato? No. E a farne le spese sarà una giovanissima Tosca D'Aquino – appena ventunenne – che durante il primo giorno di riprese, trattata con brutale rozzezza e forse intimorita, si vedrà molestata sessualmente sotto gli occhi stupefatti della *troupe*. Nel libro postumo *Paganini*, Kinski ha così rievocato la sequenza: «Lei era imbarazzata e chiudeva le gambe. Glielie ho dovute fermare con violenza. Quando l'ho penetrata con le dita, si dimenava e gemeva»<sup>26</sup>. Parole che, per quanto rozze, trovano conferma nel ricordo di Luca Alfieri:

*«Fu una scena tremenda per l'inaudita violenza con cui Klaus prese Tosca. All'epoca lei era giovanissima e, va detto, bellissima perciò il comportamento disumano di Klaus apparve spropositato. Era davvero una furia...»<sup>27</sup>*

Perfino le copiose masturbazioni femminili presenti nel film – la sceneggiatura prevede che al suono del violino, ogni donna cada in uno stato di *trance* erotica –, se risparmiano nomi di maggior riguardo come Dalila Di Lazzaro cui è concessa la simulazione, sono assicurate da una comparsa che si presta a una reale penetrazione con le dita (sequenza spazzata via dall'edizione italiana). Debora fa gioco a sé. È la compagna dell'attore e, nonostante i suoi diciannove anni appena compiuti, appare per nulla inibita anche nelle sequenze più audaci. Anche sulla questione 'erotismo', Spadoni Ferrari ha le idee chiare:

*«Per Paganini Kinski voleva delle ragazzine dall'età apparente di dodici, tredici anni. Chiaramente la legge ci obbligava a far lavorare solo maggiorenni e così facemmo. Ma nulla mi toglie dalla testa che quello era ciò che Kinski realmente volesse: delle ragazzine da far passare tra le mani. Una di loro – diventato poi un volto noto della televisione – ebbe la peggio. Durante una ripresa, venne letteralmente abusata da Kinski. Sgomenti, alcuni della troupe abbandonarono immediatamente il set. Al termine della sequenza fui io, con la mia macchina, ad*

---

<sup>23</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>24</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>25</sup> <http://www.cinemaeturismo.it/le-interviste-cinema-e-turismo/185-intervista-a-dalila-di-lazzaro,-di-giovanni-todaro.html>.

<sup>26</sup> K. Kinski, *Paganini*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1992.

<sup>27</sup> Conversazione con l'autore.



*accompagnare l'attrice in ospedale per un controllo. Ricordo ancora le parole di Alfieri mentre l'aiutavo a salire in auto: 'Stefano, cerca di calmarla... e speriamo che non lo denunci...'»<sup>28</sup>*

## **La versione di Bernadette**

E Bernadette de Cayeux? Dove s'è cacciata la costumista di *Paganini*? «Mandatela a chiamare!» – tuonò un giorno Kinski col dito puntato come un Dio tremendo e giudicante. «Fatela tornare sul set! Deve tornare in sartoria! La voglio qui!».

Echi di un tempo lontano che s'annidano, inumani, nei ricordi di Bernadette, il cui darsi sta a *Paganini* come una stella alla notte di San Lorenzo. I costumi sono suoi, ma la mente ha seguito il cuore e in un giorno d'ottobre del 1987 ha chiuso per sempre una pagina che non voleva più scrivere. La luna nera di Kinski nulla ha potuto contro la più eterea delle maestranze, lei che, se guarda in su, scorge le sembianze di quel cratere lunare – il Cailleux – che la prestigiosa *International Astronomical Union*<sup>29</sup> ha voluto dedicare a suo papà. Già, perché Bernadette è la figlia di André de Cayeux de Senarpont (Parigi, 24 dicembre 1907 – Saint-Maur-des-Fossés, 27 dicembre 1986) – noto anche come André Cailleux – geologo e paleontologo francese di fama mondiale e professore alla Sorbona, sui cui libri si sono formate generazioni di studenti e accademici. Collega liceale di Georges Wolinski – il più celebre vignettista francese morto nella strage di «Charlie Hebdo» del 2015 –, formatasi negli insegnamenti pre-negazionisti del suo professore al Marcellin Berthelot di Parigi, il filosofo marxista Roger Garaudy, Bernadette è una donna colta, una costumista scrupolosa, ma soprattutto una donna libera. E così, quando ha scoperto il volto spietato di Kinski, ha abbandonato il set. Senza ripensamenti. E per la prima volta, a distanza di quasi trent'anni, racconta il perché:

*«Sin dal primo giorno di lavorazione, Kinski aveva i nervi a fior di pelle. Dell'uomo beneducato e attento che avevo conosciuto durante la preparazione del film, non c'era più traccia. Sbraitava, gesticolava come un forsennato e ogni minimo ritardo era ripagato con urla e intimidazioni. Era diventato Paganini, un mostro. L'atmosfera sul set era molto tesa. Dominava la paura. Quando faceva irruzione in sartoria tremavamo tutti! È arrivato al punto di strapparsi la camicia di dosso e tirarmela in faccia...».*

Poi?

*«Poi un giorno accadde il peggio. Stavamo lavorando a una sequenza in cui delle bambine danzano all'aperto sui prati. Per quella scena erano previste delle bimbe di dieci anni appena ma all'ultimo momento arrivò un gruppetto di adolescenti già formate e fu necessario adattare i vestiti. Certo, tutto si può fare ma l'operazione richiese del tempo. Spazientito per l'attesa Klaus piombò in sartoria: 'Che cazzo fate? Che cazzo state facendo?' – disse venendomi incontro con fare minaccioso. Io ero accovacciata ad allacciare le scarpe a una ragazzina. Non feci in tempo a rispondergli che lui mi spinse facendomi cadere a terra. Io rimasi immobile, umiliata, impaurita. Non volevo più rialzarmi. Iniziai a piangere. E mentre piangevo Kinski prese a ridacchiare dicendo: 'Guardate Bernadette che piange! Ma vedetela come piange!'»*

Fu quello, immagino, il motivo del suo abbandono...

---

<sup>28</sup> Conversazione con l'autore.

<sup>29</sup> L'Unione astronomica internazionale.

«Sì, decisi subito di non farmi complice di quell'atto odioso. Provengo da una famiglia in cui la severità e il rigore non sono atteggiamenti arbitrari ma un metodo di vita, un modo di stare al mondo. Come lo sono l'impegno, il sacrificio, la dedizione. In Paganini ho importato quel metodo e, credo, di aver fatto un buon lavoro. Ma quando quella sera tornai a casa, la decisione era già presa: mai nessuno mi aveva messo le mani addosso e non l'avrei più permesso a nessuno. L'indomani comunicai la mia decisione di abbandonare il progetto. Non tornai più sul set. Nei giorni successivi, a più riprese, Alfieri mi telefonò dicendomi che Kinski era dispiaciuto dell'accaduto, e mi chiedeva di ritornare sul set. Cercò anche di minimizzare l'accaduto: 'Ma sai com'è fatto Klaus... dai, torna a lavoro... non fare la sciocca...'. Non lo feci. Al mio posto subentrò Titus Vossberg. Gli proposi di firmare la pellicola col suo nome ma lui non accettò e, in fondo, gliene sono grata: 'Bernadette – mi disse – Paganini sei tu!'

### **Quel triste primato**

Quarantasei giorni di riprese e la furia artistica di Kinski si placa: *Paganini* è terminato. Come previsto, nel teatro Regio di Parma, davanti a un centinaio di comparse, sono state registrate le sequenze del concerto; a novembre, in piazza San Marco, le lunghe passeggiate di Kinski all'albeggiare e altri dettagli; a Parigi, la sequenza del mimo e della fattoria contadina; e in Sicilia, a Palazzo Gangi, alcune sequenze d'interni. Per la restante parte, la quasi totalità delle riprese è girata, tra settembre e novembre, a Frascati, nelle ville Panfilì e Aldobrandini.

Si chiude così un set che, nell'ambiente cinematografico, sarà ricordato per il clima mortifero, il tasso di abbandoni e gli arresti di Kinski che, in due circostanze, è stato fermato dalla polizia (per essere entrato con la sua Ferrari, sprovvisto di permesso, a Villa Phampili e aver tentato di abbattere la porta della sua stanza d'albergo poiché non si apriva). Ma a *Paganini* spetta anche il desolante primato di essere ricordato sgradevolmente pressoché da tutti i suoi protagonisti. E se gran parte del cast femminile – che poi è a dire il cast *tout court* – sembra aver rimosso quell'esperienza relegandola alla sola citazione curriculare, c'è chi – giunti alle battute finali di questa ricostruzione – ci tiene a far sapere la sua opinione:

«Kinski era un genio!»<sup>30</sup>.

È Donatella Rettore.

### **In moviola**

Il 2 gennaio 1988, gli oltre novantatremila metri di pellicola di *Paganini* – pari a circa quarantacinque ore di girato – giacciono in via Pietro Cossa, 28, a Roma, nello scantinato della *Scena Film*, in attesa di essere montati. Non si tratta, però, di una sede transitoria; via Pietro Cossa, 28, è proprio il luogo in cui sarà eseguito il montaggio di *Paganini*. Ricorda Caminito:

«Potrebbe sembrare bizzarro montare un film in uno scantinato ma non avrei potuto fare altrimenti. Kinski montava quando voleva a qualsiasi ora del giorno e della notte e nessuna sala montaggio a Roma avrebbe accettato i suoi orari. Allora decisi di allestire la sala nel seminterrato della Scena Film per consentirgli

---

<sup>30</sup> Conversazione con l'autore.

*di lavorare quando voleva. E comunque, anche così, perdemmo un sacco di tempo...»<sup>31</sup>*

E il perché lo spiega Luca Alfieri:

*«Il montaggio di Paganini non ebbe un cursus regolare e la ragione è che Klaus, a sua totale discrezione, interrompeva il lavoro e alla guida della Ferrari Testarossa correva da Debora, a Mestre. A volte era Momo ad accompagnarlo – un dipendente della BMW Italia e caro amico di mio zio Gianfranco – e nell’occasione gli faceva anche da parcheggiatore. In quelle incursioni amorose Klaus non desiderava clamore e, dietro lascito di generose mance, Momo gli custodiva la macchina tenendo alla larga i curiosi»<sup>32</sup>.*

Cinque settimane di lavoro e anche il montaggio di *Paganini* è terminato. Il giudizio di Kinski è tondo: «Il film è finito, l’ho visto centinaia di volte e ogni volta mi sconvolge la stessa emozione. È una favola piena di magia, il racconto di un’esistenza ripercorsa all’indietro durante un concerto a Parma, il primo videoclip del cinema, scene e sequenze che si susseguono per associazione»<sup>33</sup>.

Così Kinski. E Caminito? Qual è il suo giudizio su *Paganini*?

*«Paganini è un film geniale letteralmente polverizzato dal montaggio»<sup>34</sup>.*

## **L’ipotesi Nastassja**

È solo una suggestione, l’ultima. Eppure pochi sanno che il ruolo di Antonia – la moglie di Paganini – avrebbe dovuto essere interpretato dalla più enigmatica bellezza degli anni Ottanta e Novanta: Nastassja Kinski. Sì, proprio la figlia di Klaus Kinski. Il ricordo è di Caminito e, nonostante il tempo trascorso, è velato da un rammarico sincero:

*«Nastassja avrebbe dovuto essere Antonia in Paganini, ruolo poi interpretato da Debora Caprioglio che comunque se la cavò molto bene. Ma Nastassja era già Nastassja...»<sup>35</sup>.*

All’epoca di *Paganini* Nastassja è già un’attrice di fama internazionale. Splendida in *Così come sei* (1975) di Alberto Lattuada, sensuale ne *Il bacio della pantera* (1981) con Paul Schrader (1982), già premiata con un *Golden Globe* nel 1981 quale migliore attrice debuttante in *Tess* (1979) dell’allora compagno e pigmalione Roman Polanski. Un’attrice di successo e dal fascino sfuggente che, nel corso della carriera, ammalierà alcuni tra i giganti della settima arte, da Wim Wenders (*Falso movimento*, *Paris, Texas*, *Così lontano così vicino*), Francis Ford Coppola (*Un sogno lungo un giorno*) a Andrej Končalovskij (*Marias’ lovers*) e, con la seconda metà degli anni Ottanta, gli italiani Francesco Maselli, Lina Wertmüller e i fratelli Taviani. Ricorda Caminito:

*«Quando le proposi la parte di Antonia – era il terzo o quarto giorno di riprese – erano state registrate solo poche sequenze. Nastassja subordinò la sua decisione alla visione del girato. Nei giorni seguenti fissammo un appuntamento a Roma*

---

<sup>31</sup> Conversazione con l’autore.

<sup>32</sup> Conversazione con l’autore.

<sup>33</sup> «La Repubblica», 15 luglio 1988.

<sup>34</sup> Conversazione con l’autore.

<sup>35</sup> Conversazione con l’autore.

*per mostrarle il materiale e, con mia grande soddisfazione, non solo le piacque ma si disse disposta ad accettare la parte. Ero entusiasta. Avere Klaus e Nastassja nello stesso film avrebbe destato la curiosità del pubblico e dato una caratura internazionale al film. Eppure le cose andarono diversamente. Al termine dell'incontro proposi a Nastassja di riaccompagnarla in albergo. Volevo evitare che rimanesse sola col padre. La loro era una relazione viscerale, difficilmente comprensibile. Quel rapporto fatto di silenzi, sguardi, muscoli lunghi e tenerezze mi appariva ambiguo e, comunque, ingombrante. Perciò, quando Klaus mi disse che avrebbe accompagnato la figlia, insistetti. Ma fu lui ad avere la meglio. Non sbagliavo. L'indomani mattina Klaus si presentò nel mio ufficio dicendo che la parte di Antonia era di Debora. Così aveva deciso. Gli chiesi della figlia ma non rispose. Fu l'ultima volta che vidi Nastassja»<sup>36</sup>.*

---

<sup>36</sup> Conversazione con l'autore.