

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

4 · 2007

ESTRATTO



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMVIII

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia

FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia

FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano

ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film

ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia

† FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian

ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor

BENJAMIN ROSS · Director, writer

GIORGIO TINAZZI · Università di Padova

RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

FABRIZIO BORIN

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: iepi@iepi.it).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

CHE NUOVA
SERENA LUCE È QUESTA MAI ?

ISTVÁN GAÁL · FABRIZIO BORIN

*

I.

9 SCHIZZI PER ORFEO ED EURIDICE

ISTVÁN GAÁL

La vita consuma.
La morte conserva.

1.

VORREI dar vita ad una *visione* non ad uno *spettacolo*. Fare un film da un melodramma pastorale è un bel rischio. Una trappola, anzi: una doppia trappola.

Chi ci prova: o cade nel pleonasmo o nel formalismo.

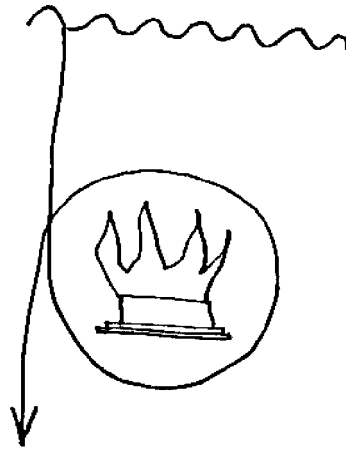
Noi, il viso di Euridice lo vediamo la prima volta dopo la sua reincarnazione.

A partire da qui lei rimane sino alla fine giovane e bella. Quando Orfeo nella scena madre commette l'errore drammatico, cioè *si volta indietro*, i suoi capelli diventano grigi; da questo momento si vede sul suo viso l'impronta del dolore e del tempo. Questo è dunque il primo cambiamento visibile in confronto all'opera originale. Da questo deriva direttamente il registro della voce del protagonista. La partitura originale voleva un contralto (castrato). Secondo il mio avviso, e ciò è condiviso anche dai miei collaboratori, la scelta del registro di baritono è molto più adatta per rappresentare sullo schermo l'eroe.

La terza modificazione si riallaccia alla prima. Cioè non c'è un'altra *chance* dopo aver commesso il reato drammatico, vale a dire non c'è l'*happy end* voluto e scritto da Calzabigi e Gluck. Quarta modificazione: Amore è sempre presente, dall'inizio alla fine.

2. CERCHIO

Partendo dal mare tutti gli occhi guardano/vedono il rogo. I *carrelli*, i movimenti dei partecipanti al lutto teneramente *abbracciano l'urna* d'Euridice. È da questo cerchio che Orfeo porta le ceneri della defunta *abbracciando l'urna* (Amore con pavone bianco!).



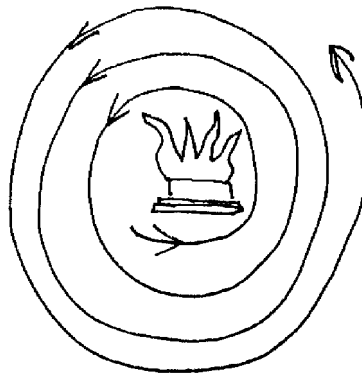
Per il rogo vedi: Omero *Iliade* esequie di Patroclo, canto 23.
 Il funerale di Ettore canto 24.
 Virgilio *Eneide* il funerale di Miseno, canto vi.

Quando la fiamma divampa, l'uccello della Vita vola via, la sua immagine resta impressa/
 incisa in ogni pezzo dei *jewels* d'Euridice.

Chi accende il rogo può guardare il punto ma soltanto di lato.

Fuoco, acqua, terra, aria.
 I gioielli diventano liquidi.
 Suono dei vetri rotti.

Orfeo prega i presenti di andarsene. I loro movimenti sono delle spirali allargate.



300 generici vestiti a lutto ma di bianco (la stoffa: il lino bianco).

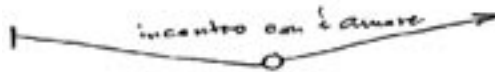
Il rogo fiammeggia: Orfeo con l'urna. Omero: Ulisse canto 24. Inumazione, al sorgere del sole.

Una roccia gigantesca come tomba.



3. LINEE RETTE

Incontro con l'Amore



La linea del lamento è quella del tetracordo discendente. Poi l'incontro con il Pastore che custodisce le pecore. La maschera sul viso è bianca, il cappotto è nero (alla fine del film riappare).

Orfeo, dopo il suo lamento disperato si ribella e Amore lo sollecita.

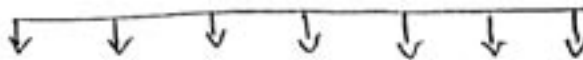
Le condizioni del patto.

Amore, grazie alla sua forza magica, cambia sul corpo di Orfeo la tunica bianca, in un'altra, rossa, *marziana*.

Gli spostamenti: i salti d'Amore sono senza trucchi, cioè esce dal quadro, entra, solo secondo le leggi filmiche. Le fasi dei suoi movimenti mancati si possono completare sul viso o nei movimenti degli occhi d'Orfeo mentre segue con lo sguardo il piccolo putto (questo modo di completare è caratteristica anche della reincarnazione d'Euridice).

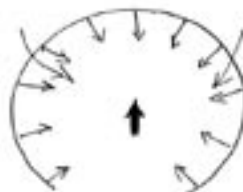
4. LOTTA CON LE FURIE

Orfeo vince nel combattimento, nella situazione disperata.



Individuo-Folla
Individuo-Individuo
Individuo-Folla

Movimento abbracciante-accercchiante



Le Furie, perseguendo la tattica dell'accerchiamento, si dispongono lungo una linea spirale. La direzione del movimento è restringente, così:



Il movimento della spirale, qui, è all'incontrario del movimento attorno al rogo: esprime la tendenza a soffocare, annullare Orfeo!

Il colore dei vestiti delle Furie è eguale al colore del sottofondo.

Praticamente sono rocce, pezzi monolitici. Dal fondo si distinguono con i loro movimenti, se stanno fermi s'assimilano in quanto sono gusci di materia inorganica. 300 generici vestiti con colori grigi; N.B.: Questa sequenza si può girarla solo dopo le scene del Cerchio e dei Campi Elisi, tinteggiando i 300 vestiti bianchi.

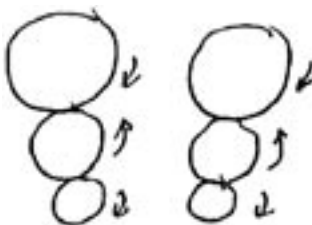
Amore è passivo, non si serve delle sue doti di magia: Orfeo non si arrende, si leva e continua a cantare, per conseguenza i movimenti sinora spasmodici, convulsivi



Diventano molli, ondulanti, floreali. Le rocce si addolciscono.



Si organizzano in un sistema di ruote dentate:



S'aprono le porte rocciose dell'Ade davanti a Orfeo.

5. ADE

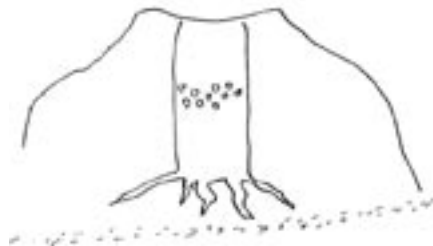
Un mondo inorganico.
L'uovo come simbolo.

Amore agisce con la sua magia. Orfeo invece del vestito 'da guerriero' riceve un abito festivo color porpora.

In questo mondo non esiste nulla all'infuori delle rocce che trasudano umidità.

Amore fa da guida ad Orfeo sul sentiero (cava Bardala, Ungheria).

Qui prende radice l'albero della vita. La superficie esterna del tronco è coperta con le immagini dei visi di chi è vissuto una volta. Rilievi sciupati e cancellati.
(Il sentiero, davanti all'albero, è ghiaioso).



Passaggi fra due rocce. *I porta.*

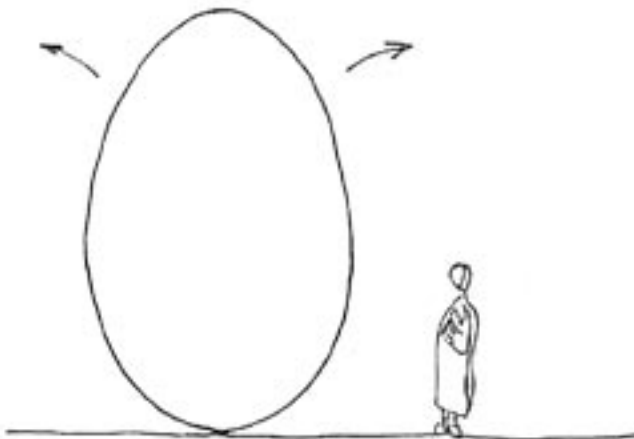
6. PARADISO TERRESTRE

ii porta: Stonehenge. Milton *The Lost Paradise*

La corona dell'albero della vita. (L'uccello della vita [al rogo, sui gioielli]).

L'uovo sopra il fiore del loto

L'uovo come *iii porta* che si apre - aspira dentro lo Yoni 'Orfeo'.



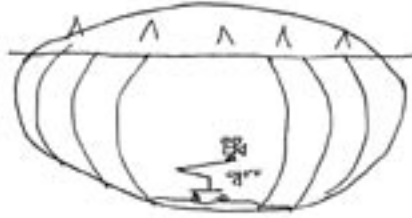
Yoni l'emblema di Sahti la generatrice creativa dell'universo.

7. I CAMPI ELISI

Un mondo organico.

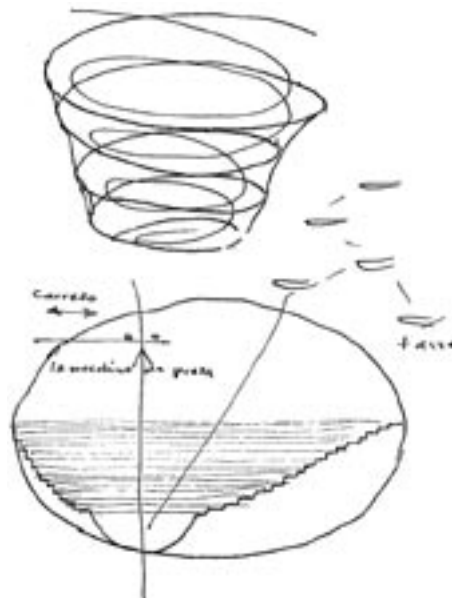
Un magazzino delle possibilità della vita, tutto è in movimento. Le forme mutano in un corso senza fine.

Luce



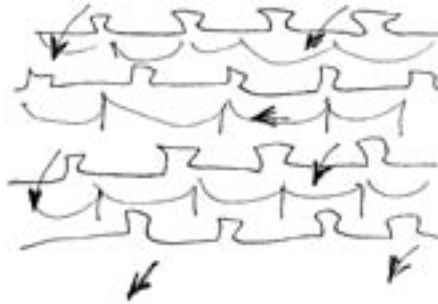
Acqua

Doppia spirale. D:N:S: Le scale in Vaticano. Wright: il Museo Guggenheim (NY).



DANTE, *Commedia*.

Bianco nel bianco.



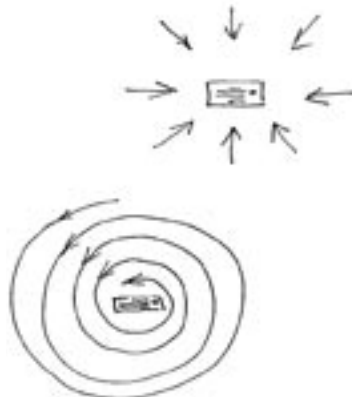
Piccoli movimenti a causa delle scale, o piuttosto a causa delle maschere.
Maschere asessuate (coprire i peli).



8. LA REINCARNAZIONE D'EURIDICE

Il pulpito che praticamente è uguale a quello sul quale stava la bara di Euridice: è questa la tavola operatoria dove le anime felici pulsano; la quale all'inizio del rito è una di loro.

Tutti i movimenti si concentrano verso di lei, una spirale che si restringe similmente a quella dei soldati delle rocce, qui però non sono soffocanti, bensì favorevoli e vitalizzanti.



Le forme si dissolvono.



Continuazioni.

La macchina da presa riprende da sopra la linea centrale della 'coppa'.



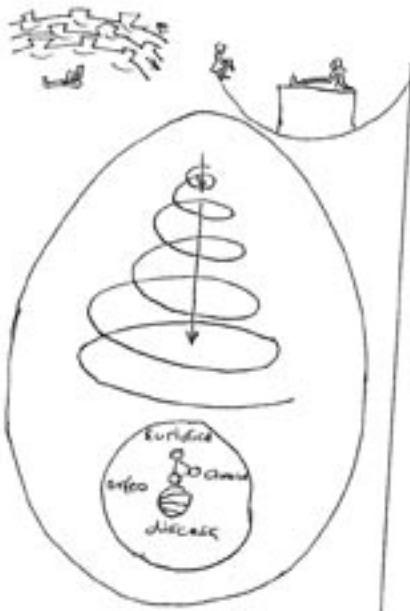
Movimenti opposti.



Una zummata sulla scena.



Punto di vista dall'alto (pavone bianco all'avvio della spirale discendente).



8-BIS. ADE



RILKE, Orfeo Euridice ed Ermes.

La coppia passa sull'*unica via* possibile, da destra verso sinistra sino al ponte del fiume (Rispondi traditor).

Da qui cammina da sinistra verso destra sino all'errore tragico di Orfeo, dopodiché la mano di Euridice scivola dalla mano di Orfeo per sempre.

Questa via è un corridoio ricavato tra rocce umide-turgide.



Orfeo, disperato, si volta supplicando Amore. Che è impotente.

9. IL RITORNO

Dopo la sconfitta sullo sfondo del lamento di Orfeo le immagini iniziali tornano: Pastore con pecore.



Orfeo torna al mare.

*

II.

ORFEO ED EURIDICE
TRA SCHERMI, SPECCHI E PARADOSSI
DELLA MEMORIA VISIVA

FABRIZIO BORIN

Per István Gaál

IL mito di Orfeo riveste un carattere spiccatamente visivo e dunque particolarmente interessante in riferimento al fatto che il motivo dello sguardo vi trova indiscutibilmente centrali e genuini momenti di riflessione. Eppure, a ben vedere, forse proprio in ragione della difficoltà di rendere la visione e non l'azione e più ancora il difficilissimo confronto con le fonti, non sono poi molti i film ad essersi cimentati in maniera programmatica con la drammatica vicenda del poeta che perde l'amata.¹ Vorrei quindi, seppur in maniera più breve di quanto sarebbe indispensabile, soffermarmi almeno su tre pellicole.

La prima, *Orfeusz es Eurydike*, un film-opera televisivo diretto da István Gaál nel 1985,²

¹ A titolo esemplificativo si possono rammentare: 1. *Le testament d'Orphée (Il testamento di Orfeo)* (1960): Regia: Jean Cocteau, autore anche della sceneggiatura e dei dialoghi; Collaboratore tecnico: Claude Pinoteau; Direttore della fotografia: R. Pontoiseau; Operatore: Raichi; Suono: Bertrand; Montaggio: Marie-Josèphe Yoyotte; Interpreti e personaggi: Jean Cocteau (il poeta), Edouard Dermit (Cégeste), Henri Crémieux (il saggio), Jean-Pierre Léaud, Alice Sapritch, Françoise Christophe; partecipazione amichevole di Yul Brynner (l'usciera), Daniel Gélín, Maria Casarès, François Périer (che riprendono i loro ruoli di Orphée), Charles Aznavour, Picasso, L.-M. Dominguin, Lucia Bosé, Jean Marais (Edipo), Serge Lifar, Henry Torrès (interroga la bambina al gioco radiofonico); Produzione: Jean Thuillier, le Editions Cinégraphique. 2. La prova brasiliana musicale e coloratissima diretta da Mario Camus ambientata durante il Carnevale di Rio de Janeiro: *Orfeu negro (Orfeo negro, 1959)*, Soggetto: da un racconto di Vinicius De Moraes; *Sceneggiatura*: Jacques Viot, Marcel Camus; *Fotografia* (Eastmancolor): Jean Bourgoïn; *Musica*: Antonio Carlos Jobim, Luis Bonfá, Vinicio De Moraes; *Montaggio*: Andrée Feix; *Interpreti e personaggi*: Breno Mello (Orfeo), Marpessa Dawn (Euridice), Lourdes de Oliveira (Mira), Lea Garcia (Serafina), Ademar da Silva (la Morte), Alexandro Constantino (Hermes), Waldetar De Souza (Chico), Jorge Dos Santos (Benedito), Aurino Cassanio (Zeca); *Produzione*: Dispatfilm (Parigi)-Gemma Cinematografica; *Origine*: Francia-Italia; *Durata*: 105'. 3. L'italica incursione televisiva di *Orfeo in Paradiso* (1971, RAI) con Alberto Lionello. E, per quanto riguarda gli ultimi anni: 4. *Orphée* (1981, tv) per la regia di Claude Santelli con Jean-Pierre Darroussin. 5. *Orphée aux enfers* (1997, tv) diretto da Ariane Adriani e Yves-André Hubert che si avvalgono dell'interpretazione di Natalie Dessay (Euridice), Yann Beuron (Orphée), Jean-Paul Fouchécourt (Aristée/Pluton), Laurent Naouri (Jupiter), Martine Olméda (L'Opinion Publique), Steven Cole (iv) (John Styx), Cassandre Berthon (Cupidon), Ethienne Lescroart (Mercure), Virginie Pochon (Diane), Lydie Pruvot (Junon), Maryline Fallot (Vénus), Alketa Cela (Minerve), Sherman Pleisner (la violinista). 6. *Orphée et Eurydice* (1999, tv) di Brian Large con Magdalena Kozená (Orphée), Madeline Bender (Euridice), Patricia Petibon (Amour).

² La scheda del film presenta i seguenti crediti artistico-tecnici, desunti dalla copia televisiva italiana (Raitre): *Orfeo ed Euridice*. Regia: István Gaál; libretto: Ranieri de' Calzabigi; musica: Christoph W. Gluck [la registrazione musicale è stata eseguita in base alla versione viennese del 5 ottobre 1762 (Edizione critica: Bärenreiter)]; Direttore d'orchestra: Tamás Vasáry; Orchestra di musica da camera: Ferenc Liszt; Direttore artistico: János Rolla; Coro della Radiotelevisione Ungherese; Maestro del coro: Ferenc Sapszon; Consulente musicale: András Szöllösy; Assistente musicale: Gabriella Kerényi; Regia musicale: Tibor Erkel; Ingegnere del suono: György Pintér; Sceneggiatura: István Gaál; Scenografia: Tamás Zankó; Costumi: Judit Gombár; Direttore di produzione: Miklós Purinszky; Fotografia: Sándor Sára, Sándor Kurucz; Interpreti e personaggi: Orfeo: Lajos Miller (baritono)/Sándor Téry, Euridice: Maddalena Bonifaccio (soprano)/Enikő Eszenyi; Amore: Veronika Kincses (soprano)/Ákos Sebestyén, I danzatori del Gruppo di «Danza Budapest»; Coreografo: Antal Kricskovics; Esperti: Judit Morvay, Ilona Valter; Operatore nell'auditorio: József Lőrinc; Ispettore di produzione: Árpád Lukács; Montaggio: István Gaál; Assistenti al montaggio: Edit Ernőffy, Mariann Pálfi; Aiuto registi: István Mag, Péter Józsa; Assistenti alla produzione: Tamás Maros, Emese Iván; Capoelettrici: Előd Kürtös; *Cameraman*: Gábor Hamvas; Effetti di colori: András Bederna; Architetto: Bóza Bálint; Arredatore: Vera Matthaidesz; Tecnico: Jenő Csorba; Pirotecnico: Gyula Krasnyánszky; Trucco: Attila Ungváry; Aiuto costumista: György Homonnay; Parrucchiera: István Szücs; Fonico: László Györfly; Collaboratori: Ernő Birkás, Edit Brauner, Sándor Faragó, Ilona Füsti Molnár, László Janicssek, Sándor Kertész, Lilla Mátis, Éva Molnár, Zoltán Oláh, László Pallós; Titusz Pándi, Csaba Stork, Imre Varga, Zoltán Zai, Albatech Gm, Sándor Baló, Nelly Failoni Klier, Ildikó Genkova, Valerija Genkova, Tamás Kóvári, István Kugler, József Merényi, Gábor Salamon, Imre Schrammel, Béla Szomráky; la registrazione musicale è stata effettuata nello Studio del Mafilm, con la partecipazione della RAI, nel 1983 (colonna sonora: stereo 3 + 1); Distribuzione in Ungheria: Mokép; M 009970/1985; Origine: Ungheria, 1985 (tv); Durata: 90'.

consiste, in pratica, in una versione direttamente connessa, per quanto scorciata dell'*happy end*, all'*Orfeo* di Gluck-Calzabigi; la seconda, *Orphée* di Jean Cocteau,¹ si presenta come una chiara reinterpretazione estetico-visionaria, surreale (surrealista) in chiave poetica e nel contempo sperimentale; per quanto riguarda la terza, con il vostro permesso, mi riservo di introdurre la questione solo al momento opportuno, cioè un po' più avanti, quando le contemporanee 'varianti' cinematografiche del mito classico e moderno di Orfeo avranno sufficientemente preparato il terreno e resi voi disponibili a considerare qualcosa che – forse – potrebbe risultare leggermente *troppo* orfico, oppure, ed è proprio il caso di dirlo, a seconda del *punto di vista* di ciascuno di voi, non essergli vicino per nulla. Ma si vedrà.

La scelta di questi titoli deriva dal fatto che, in modi certamente differenziati, essi assumono atteggiamenti particolari in riferimento alle fonti – non Poliziano, ma Calzabigi-Gluck – e soprattutto all'esposizione della vicenda tratta dal mito greco di Orfeo ed alle coppie tematiche di riferimento che questa sollecita – tra di esse: desiderio/morte, gioia/dolore, passione/ragione, arte/vita – e nello specifico addirittura impone per chi, come il sottoscritto, pretenda qui in poco tempo di interpretarne le molteplici tipicità, e per di più da due prospettive cinematografiche specifiche di tutta evidenza.

Per un verso, la *parola*, ovvero l'assenza, o meglio ancora, la sua intenzionale sparizione e mancanza; e per altro verso le problematiche dello *sguardo*: dello scambio e dunque dell'incrocio di sguardi. Ma, come si vedrà, anche degli effetti determinati dalla *visione con la coda dell'occhio*, dello *sguardo fuori campo* della *svista* e della *distrazione vigile* e infine dell'*attenzione*, specialmente a proposito dell'ultimo esempio di cui, come ho promesso, diremo. Insomma, scambi di occhiate, ovvero 'cinema', cioè anche a dire problematiche della Morte, come disse Cocteau, «al lavoro» (e in specie della seconda morte, quella dell'amatissima Euridice).

È dunque per le implicazioni connesse a due delle componenti essenziali del linguaggio cinematografico – Parola e Occhio – che mi permetterò di utilizzare il pretesto della 'fabula di Orfeo' resa per musica o meno, utile parametro per traguardare alcune istanze dell'informazione audio-visuale, così come gli autori di cui s'è detto, ossia Gaál e Jean Cocteau – ne mancano un paio e sono precisamente quelli della terza pellicola «misteriosa» – hanno inteso interpretare l'itinerario (quasi fosse una sequenza, anzi una somma di sequenze) che, sulla guida del libretto, così si potrebbe snodare: amore²-vita (con sofferenza)³-morte⁴-ardua felicità in via di ritrovamento⁵-sguardo esplosivo con silenzio⁶-morte (ripetuta)⁷-esiti finali,⁸ più o meno lieti.⁹

¹ Regia, soggetto, sceneggiatura e dialoghi: Jean Cocteau; Fotografia: Nicolas Hayer; Scenografia: Jean d'Eaubonne; Costumi: Paul Escoffier (poco prima della morte, Christian Bérard aveva approntato i disegni degli abbozzi di scenografia e costumi); Suono: J. Calvet; Musica: Georges Auric; Interpreti e personaggi: Jean Marais (Orfeo), Maria Casarès (la Principessa), Maria Déa (Euridice), François Périer (Heurtebise), Roger Blin, Juliette Gréco (Aglaoïce), Edouard Dermit (Cégeste), Henri Crémieux, Pierre Bertin, Jacques Varennes; Produzione: André Paulvé-Films du Palais-Royal; Origine: Francia, 1950; Durata: 112'.

² Atto I, scena II (Amore): «T'assiste Amore. / Orfeo, della tua pena / Giove sente pietà. Ti si concede / le pigre onde di Lete / vivo varcar. Del tenebroso abisso / sei sulla via: se placar puoi col canto / le furie, i mostri e l'empia morte, al giorno / la diletta Euridice, / farà teco ritorno...». Ranieri de' Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, «L'Avant-scène Opéra», 192, settembre-ottobre 1999, p. 21.

³ Qui il riferimento è all'atto II, scena II (Orfeo): «Che puro ciel! Che chiaro sol! Che nuova / serena luce è questa mai! Che dolce / lusinghiera armonia formano insieme / il cantar degli augelli, / il correr de' ruscelli, / dell'aure il sussurrar! Questo è il soggiorno / de' fortunati eroi.» (RANIERI DE' CALZABIGI, *Orfeo*, cit., pp. 29-31).

⁴ Si tratta dell'atto I, scena I (Coro): «Ah! Se intorno a quest'urna funesta, / Euridice, ombra bella, t'aggiri, / odi i pianti, i lamenti, i sospiri, che dolenti si spargono per te.» (ivi, p. 13).

⁵ Atto III, scena I (Orfeo): «Che affanno!... Oh come / mi si lacera il cor! Più non resisto: / smanio, fremo, deliro ... ah, mio tesoro!...» (ivi, p. 39).

⁶ Atto III, scena I (Euridice): «Giusti dei, che m'avvenne. Io ... manco ... io ... mo ... ro...» (*ibidem*).

⁷ Nell'ordine, a): Atto I, scena I (Orfeo): «[...] restar vogl'io / solo fra queste ombre funebri e oscure / coll'empia compagnia di mie sventure.» *Ivi*, p. 15; a cui farà seguito successivamente il ripetuto b) Atto III, scena II (Euridice): «[...] Io ... manco ... io ... mo ... ro...» (ivi, p. 39).

⁸ Si prefigura con 1. (solitudine disperata), naturalmente: Atto III, scena I (Orfeo): «Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben!». *Ivi*, p. 41. Con 2.: Atto III, scena II (Amore): «[...] Assai per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo / Euridice, il tuo ben. Di tua costanza / maggior prova non chiedo. Ecco: / risorge / a riunirsi con te.» | (Si alza Euridice come svegliandosi da un profondo sonno) (*ibidem*). E infine con 3.: Atto III, scena III e ultima (Coro): «Trionfi Amore, / e il mondo intiero / serva all'impero / della beltà.» (ivi, p. 44).

⁹ Sulle considerazioni in merito all'*Orfeo ed Euridice* di Ranieri de' Calzabigi cfr. Guido Paduano, *La «costanza» di Orfeo. Sul lieto fine dell'«Orfeo» di Gluck*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIV, 2, 1979, pp. 349-377.

Il film musicale, o per dir meglio la musica con uso d'immagini giacché queste si pongono convenientemente al servizio dell'atmosfera del libretto ed a quella musicale,¹ frutto della collaborazione della radiotelevisione ungherese con la RAI, si rifa alla versione viennese del 1762. La pellicola sostanzialmente si potrebbe limitare ad un lodevole calligrafismo illustrativo e sonoro se non prefigurasse, insieme ad alcune soluzioni cromatiche e coreografico-narrative interessanti, un rapporto *interno-esterno* utile perché funzionante da richiamo analogico alla più ampia opzione *fuori/dentro* (vita-regno dei morti) sulla quale agisce la vicenda e l'apparato scenografico corrispondente.

Infatti, pur non essendo questa un'intuizione del tutto nuova,² si ha che l'inizio propone la visione dell'apparato e dei luoghi in cui si crea e producono sia la musica che le immagini, vale a dire la sala di registrazione ed il *set*. Le fasi preparatorie dell'incisione, i cantanti, il coro, il direttore d'orchestra, la regia del suono, ecc. sono montate in successione con la *troupe* all'opera sul *set* in allestimento lungo la riva del mare, da dove prenderà appunto avvio il funerale di Euridice e dove, circolarmente, il film troverà la sua conclusione.

Si vede e si ascolta nelle sue componenti «smontate», ciò che viene usualmente presentato come unitario e verosimile, si è posti nella condizione di entrare nella performance seguendo lo stesso percorso degli artisti, sedere con loro nell'orchestra e con i cantanti, consultare lo spartito, verificare con i tecnici i livelli dei suoni; e poi, subito dopo, aggirarsi per il set tra i corpi ed i volti dei personaggi maggiori – Orfeo, Amore, Euridice – mentre le maestranze, in abiti estivi quando non in costume da bagno – analogamente ai leggeri vestiti non di scena delle persone nell'*auditorium* – provano un carrello, ascoltano in cuffia la qualità e limpidezza del messaggio musicale, portano vasi ed urne funerarie tra tende, corone, ninfe, pastori e fanciulle avvolte da veli bianchi e tecnici che danno gli ultimi tocchi alla scenografia ... mentre il giovane e spensierato Amore gioca correndo sulla battaglia...

Una volta di più sembrerebbe la diffusa rappresentazione del contenuto e della sua forma, tra svelamento dei trucchi e permanenza del fascino insito nella costruzione dell'allestimento invece che del suo esclusivo risultato, dell'allestimento inteso come spettacolo. Vi è certamente questo all'inizio di *Orfeusz es Eurydike* e però il procedimento, lo si ribadisce, assai presente nelle forme di registrazione cinematografiche degli ultimi trent'anni e spessissimo applicato dalla televisione, nell'occasione attuale non si esaurisce, per così dire, nel far vedere come è fatto – dentro – il «giocattolo» e su quali basi gli sia dunque permesso di funzionare, secondo quella autoesibizione della tecnica che sembra caratterizzare l'istanza di questi ultimi lunghi decenni.

Il regista, che nel biennio 1959-1961 ha anche studiato in Italia al Centro Sperimentale di Cinematografia, è chiaramente consapevole che l'alternanza di mostrato e di suggerito praticata nel cinema europeo, restituisce impressioni doppie e così, sapendo che la trascrizione televisiva dell'opera di Gluck resa in esterni può avvalersi d'una struttura mitico-musicale fortissima, mentre si mette al servizio dell'opera, induce pure a sottrarsi all'effetto scontato dell'operazione per cui i cantanti prestano la voce ad altri che tenori o soprano non sono, sdoppiando appunto la componente voce dal volto.

Ma è preludio che, del pari, intende rendere al presente la vicenda di Orfeo, collocandola appunto fuori dallo spazio teatrale tradizionale al fine di far entrare l'ascoltatore-osservatore contemporaneo nella stessa vicenda, cercandone una partecipazione non solo spirituale, ma anche fisica, concreta. Come Orfeo indicibilmente soffre per la morte dell'amata ed è disposto, nel suo viaggio-ricerca, ad affrontare prove terribili pur di riaverla con sé, analoga-

¹ Ad es. l'*incipit*, il passaggio dal mondo dei vivi agli inferi e più ancora il viaggio di ritorno fino alla definitiva conclusione.

² Sono molti gli esempi di questo genere, e prima delle operazioni spettacolar-televisive di rifare 'in diretta' *Tosca* sui luoghi e nelle ore corrispondenti – cfr. l'operazione Patroni Griffi-Zubin Metha, Roma, 1992 – si ricorda il lodevole e «solare» sganciamento dalla sfera teatrale dell'allestimento di Francesco Rosi per la sua *Carmen* (1984) girata in esterni; ma sempre in ambito spagnolo non sono da dimenticare i cineballetti realizzazioni da Carlos Saura in collaborazione con Antonio Gades per *Bodas de sangre - Nozze di sangue* (1981), *L'amore stregone (El amor brujo)*, 1986 e in qualche modo anche *Carmen Story (Carmen)*, 1983).

mente i luoghi possibili in cui ciò può ogni volta accadere, permettono al regista di scandire – dopo aver evidenziato ed alternato *il dentro della musica* con *il fuori del cinema* – il lamento iniziale, il viaggio agli Inferi e tutto quello che, cinematograficamente, consegue: la dialettica luce/tenebre (giorno-notte e le ombre), la doppia morte (e più d'ogni altra cosa la rapidità della seconda), la stretta dialettica paesaggio naturale e paesaggio mentale, la visione del pensiero integrata dalla negazione dello sguardo reciproco (un fatale anticinema: solo apparente, in effetti). Il tutto, mentre in successione appaiono le informazioni essenziali contenute nei titoli di testa.¹

E tuttavia, se quanto abbiamo appena considerato è introduttivo al nucleo drammatico che andrà a seguire, il vero momento decisivo – preparato, si badi bene, dall'effetto spettacolare di *aver visto*, sorta di novelli inconsapevoli Orfei della riproducibilità tecnica, ciò che (abituamente) *non si deve vedere* – con il quale il film deve fare i conti e misurare se stesso in rapporto alla sua natura fondata sull'azione del vedere, è il passaggio in cui Orfeo, dietro le insostenibili insistenze di Euridice – «dunque morir degg'io, / senza un amplesso tuo ... senza un addio!»² –, prima tenta invano di non cedere – «Che affanno!... Oh come / mi si lacerà il cor! Più non resisto: / smanio, fremo, deliro ... ah, mio tesoro!...»³ – e poi infrange la promessa fatta ad Amore di non voltarsi per guardare l'amata, provvisoriamente sottratta alla morte.

Le schermaglie e le manovre diversive, i repentini gesti fatti con il capo per evitare di trovarsi nella traiettoria dello sguardo di lei, obbligano il poeta non solo a precederla – e questo sarebbe plausibile dal momento che è l'uomo a doverla letteralmente condurre fuori dall'Ade – ma anche a compiere manovre diversive finalizzate ad impedire che i loro occhi entrino in contatto.

Segnalo questa sequenza, anello indispensabile d'unione tra la preparazione dell'evento ed il finale, per due ragioni. Innanzitutto il regista riesce a cavarsela passabilmente bene, dato il carattere drammatico della situazione che, quando realmente concretizzata con immagini e non risolta poeticamente o per sola musica, può assumere effetti di involontaria ironia, se non incautamente «leggeri» (il tema del contrasto d'amore immotivato ed umanamente impossibile, se condotto in tempi troppo serrati ed inspiegati può introdurre troppo bruscamente il motivo della gelosia rasentando i confini della commedia). Ma poi, in via subordinata, perché proprio su questo blocco narrativo si innesterà il nostro terzo momento d'influsso del mito d'Orfeo nel cinema, passaggio che prego di voler pazientemente attendere ancora per qualche riga, pure se, indicativamente, possiamo già qualificarlo come azione e reazione dell'*inseguitore* che è anche *inseguito*: e viceversa.⁴

Il secondo esempio di cui parlavo all'inizio, è qualcosa su cui davvero penso sia il caso di *ri-flettere* e mai come in questa occasione il verbo non è usato casualmente. Si tratta infatti, lo si diceva in apertura, di considerare una pellicola del 1950 di Jean Cocteau (1889-1963), *Orphée*, in cui, in senso letterale oltreché simbolico, il motivo della «riflessione» assume un ruolo fortissimo, affidato com'è all'analogia tra mondo dell'aldilà e fascinazione dello specchio.

Intellettuale sofisticato, scrittore, pittore, poeta, soggettoista, sceneggiatore e regista eclettico, assai poco amato dai surrealisti con i quali pur ha diviso la Parigi degli anni d'oro e le maggiori frequentazioni artistiche dell'avanguardia, Cocteau è amico, fin dai primissimi anni dieci, del ballerino Diaghilev e del musicista Igor Stravinsky; attraverso di loro entra in contatto con il mondo dello spettacolo e del teatro. Durante la guerra ha occasione di fare la conoscenza di Erik Satie con il quale collabora per il balletto *Parade* che si avvale delle sce-

¹ Si tratta della parte compresa tra l'attacco e le fasi preparatorie del funerale, della durata di cinque minuti e quarantasei secondi.

² RANIERI DE' CALZABIGI, *Orfeo ed Euridice*, Atto III, scena 1, «L'Avant-scène Opéra», 192, settembre-ottobre 1999, p. 39.

³ *Ibidem*.

⁴ Naturalmente ci si riferisce qui – rispettivamente, e per la durata complessiva di nove minuti e cinquantadue secondi – alle sequenze finalizzate alla descrizione delle laceranti titubanze e poi dell'incrocio di sguardi tra Orfeo che si gira verso Euridice alle sue spalle, e del prefinale.

nografie di Picasso e poi scrive il libretto dell'*Oedipus Rex* di Stravinsky prima di approdare, nel 1930, al cinema con *Le sang d'un poète*.

Con *Orphée*, prova in forma di «ritratto dell'artista da giovane poeta» che si potrebbe senz'altro definire un *dramma metafisico*, l'autore francese mette di nuovo mano ad una sua opera drammatica del '25, ponendo una seconda pietra alla sua trilogia sulla sofferenza, sempre esaltante, della creazione artistica e sull'intrinseca immortalità dell'opera d'arte, con innesti privatissimi dedicati all'omosessualità. Un trittico iniziato dunque con *Il sangue d'un poeta* e portato a conclusione con *Le testament d'Orphée (Il testamento d'Orfeo)* realizzato nel 1960, esattamente dieci anni dopo il primo *Orfeo*.

A cadenze rispettivamente ventennali e decennali l'artista, in effetti, si appropria del mito classico rivisitandolo e trasfondendolo puntualmente nel clima culturale dei periodi in cui realizza le tre pellicole, sempre piene di trucchi e sperimentazioni di effetti speciali, e tra questi per l'appunto una parte predominante viene affidata alla funzione d'azione e simbolica degli specchi. Anche nel caso dell'*Orfeo* di Cocteau dunque, non ci si potrà soffermare sull'intero film, anche se questi esercizi di stile sul tema del doppio sarebbero quanto mai interessanti in una ricostruzione che oscilla tra sogno e realtà, attualizzazione sartriana, esistenzialista del mito – non dimentichiamo che tale è l'atmosfera complessiva alla quale s'aggiunge l'interpretazione, nel ruolo di Aglaonice, della 'musa' Juliette Gréco – e pencolamenti della regia verso un discretamente compiaciuto alto diletterismo d'autore;¹ insomma fra l'attrazione per la sfera dell'immaginario poetico e le responsabilità oggettive dell'istanza squisitamente cinematografica del verosimile.

In ogni caso, *Orphée*, film premiato alla Mostra del Cinema di Venezia del 1950, risulta essere innervato, a partire certamente dal mito d'Orfeo, sui movimenti d'un ideale pendolo oscillante tra reale e fantastico, tipicamente legato al registro espressivo dell'autore, come il racconto originale della vicenda testimonia benissimo.² Cocteau, non si limita qui soltanto ad utilizzare lo specchio quale 'usuale' portatore dell'inesauribile miniera di riferimenti iconografici, di forme estetiche, di simboli e di tagli metaforici e frantumati dell'immagine³

¹ Per il contesto storico-critico di questo e degli altri due film della trilogia cfr. RENÉ GILSON, *Jean Cocteau*, Paris, Seghers, 1964 («Cinéma d'aujourd'hui», 27).

² Il soggetto presenta Orphée, un famoso poeta, al Café des Artistes, luogo frequentato da giovani scrittori e pittori, dove giungono anche la Principessa con il suo autista Heurtebise alla guida di una Rolls-Royce. L'uomo trascina fuori dall'auto il giovane poeta Cégeste, che, ubriaco, provoca una rissa collettiva. Arriva la polizia, Cégeste rimane ferito seriamente e la Principessa si rivolge ad Orphée perché la aiuti a caricare il giovane nell'auto, poi tutti e quattro partono. Cégeste muore, Orphée, contro voglia, viene condotto in una specie di chalet e, senza avere alcuna spiegazione circa gli accadimenti, sarà invitato a dormire in una stanza nella quale troneggia un enorme specchio.

La mattina seguente, gli stessi due poliziotti motociclisti del giorno prima portano il cadavere di Cégeste che si leva ponendosi agli ordini della Principessa (la Morte) e con lei passa attraverso lo specchio seguito dai due della scorta, mentre Orphée cade a terra privo di sensi e, improvvisamente, si ritrova tra le dune del deserto in compagnia di Heurtebise che lo riaccompagna in auto a casa per la felicità della moglie Euridice che lo attendeva in grande ansia.

Senza fornire spiegazioni di sorta, si chiude nella sua camera e successivamente lo si trova intento ad ascoltare i messaggi ultraterreni che provengono dall'autoradio della Rolls. Recandosi poi al commissariato, vede la Principessa, la segue, ma ne perde le tracce. Intanto Euridice sta cercando di venire a capo di quanto succede e, in bicicletta per andare a far visita ad Aglaonice, l'amica a capo del club delle baccanti, rimane investita dai motociclisti e così anche lei, sul letto di morte, entrerà al servizio della Principessa.

Orphée, disperato per la scomparsa della moglie, viene messo al corrente da Heurtebise su come poterla riavere con sé. È molto semplice: sarà sufficiente attraversare lo specchio ed incontrare la Principessa. Ciò fatto, il poeta si ritrova in una Zona di rovine pompeiane e poi in una stanza dove si sta celebrando il processo a carico di Cégeste. Dopo il suo interrogatorio, ha seguito quello della Principessa, accusata d'aver provocato la morte di Euridice per poter avere con sé Orphée. Questi, a sua volta, confessa all'imputata il suo amore per lei mentre Heurtebise rivela lo stesso sentimento ad Euridice. A questo punto i giudici del tribunale offrono ad Orphée la possibilità di tornare con la moglie, in vita, alla sola condizione di non guardarla mai più. I due acconsentono e riattraversano lo specchio con Heurtebise.

Il tempo passa, con Orphée, al posto di guida, nel continuo ascolto dei messaggi dell'autoradio, finché Euridice entra nel garage e si siede sul sedile posteriore: Orphée la vede nello specchietto retrovisore e la dolce Euridice sparisce di colpo, mentre successivamente lo stesso Orphée, trovando la morte nel corso di una rissa con il gruppo degli affezionati di Cégeste, verrà portato via con la Rolls che entra nella Zona, attesa dal medesimo Cégeste e dall'immanicabile Principessa.

Attraverso un ritorno indietro del tempo, si assiste all'immagine di Orphée ed Euridice abbracciarsi felici nella loro camera da letto e, al riapparire della Zona, la Principessa si allontana con Heurtebise e i due motociclisti.

³ Sulla ricchezza degli infiniti richiami autorizzati dall'"estetica dello specchio" nella densa bibliografia critica di riferimento, per le utilizzazioni «incongrue» delle superfici riflettenti, può risultare assai utile il catalogo curato da Giulio Macchi e

– di cui comunque, non ci si stancherà di ripeterlo, il cinema avidamente si nutre (e l'esteta Cocteau non si sottrae affatto al richiamo) – ma se ne serve, per dir così, in maniera doppiamente orfica, cioè in connessione esplicativa e responsabile sia del cambiamento di stato del musico-poeta Orfeo, sia del suo successivo *volgersi indietro* a guardare Euridice.

Difatti, lo specchio serve all'autore per far attraversare ad Orfeo la soglia dell'altro mondo, affidando alla qualità del riflettere non tanto o non solo la restituzione visiva inversa e dunque spaesante – nell'immagine allo specchio la destra diventa notoriamente la sinistra, mentre l'alto non si trasforma in basso e viceversa – quanto la capacità potenziale di contenere non solo e non tanto un altro uguale all'originale, ma una dimensione arcana e fantastica del tempo (diciamo pure dell'inconoscibilità del Tempo), l'apertura verso un mondo situato altrove, forse oscuro e misterioso, sempre affascinante: per passare dall'altra parte dello specchio ed oltre ad Orphée sarà sufficiente essere mosso dalla curiosità e credere, da poeta, che l'impossibile sia possibile. Nel caso in questione, questo *altrove*, dimensione dell'immaginazione per il narciso Cocteau-Orfeo, è naturalmente il regno dei morti, ospitante anche Euridice.¹

Non avendo lo specchio né memoria né conoscenza di se stesso, permette solo l'entrata nella Zona ed esclusivamente per un tempo che è privo delle coordinate abituali di passato presente e futuro; in questo ambito, fa da elemento di integrazione l'episodio dello specchio impiegato per rendere visibile il contatto visivo tra Orfeo ed Euridice. La cosa avviene in maniera anomala perché non giocata sulla tentazione del movimento di *guardare indietro* da parte di Orfeo, ma sulle convenute condizioni da rispettare: «Che la ti segua per la ceca via / ma che tu mai la suo faccia non veggi»² e dunque «Più frenarmi non posso; a poco a poco / la ragion m'abbandona, oblio la legge, / Euridice e me stesso.) E...»³ fino al definitivo «No sposa ... ascolta... / se sapessi... (Ah! che fo? ...ma fino a quando / in questo orrido inferno / dovrò penar!)» dallo stesso libretto.⁴

È invece un'intuizione brillante, di tipo ottico-visivo: Cocteau traduce in termini sintetici ed affidandosi esclusivamente al potere magnetico dell'immagine, l'improvvisa e silenziosa seconda morte di Euridice – quasi a voler compensare le voci dell'altro mondo che uscivano dalla radio – e per far questo si avvale dell'oggetto-simbolo automobile (una lussuosa Rolls-Royce nera).

Già nel corso del film l'auto è stato lo strumento, forse addirittura l'arma atta a provocare gli incidenti mortali, a portare lontano ed a riportare Orfeo a casa, a fungere da tramite tra la Vita e la Zona; è poi anche ciò che in fin dei conti ospiterà, quasi fosse una bara mobile dalle finestre di vetro, la scena della tragedia risolutiva; insomma, l'elemento determinante della *climax*, che scandisce le punte di sviluppo del racconto. Non solo, ma l'auto è anche il dispositivo acustico-radiofonico d'uno specchio mobile, un microfono per solleticare la curiosità e l'ispirazione poetica, fonte che permette di «sentire le voci», irresistibili inspiegabili e misteriose, al pari dei testi dei messaggi.

Sicché, in una di queste occasioni in cui il poeta – interpretato dall'attore preferito di Cocteau, Jean Marais – è attento a sentire e capire il significato degli strani appelli, la sua Euridice, con lui riportata alla realtà quotidiana, si siede sui sedili posteriori dell'auto.⁵ Orfeo,

Maria Vitale, *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Milano, Fabbri Editori, 1987 (con interventi di Umberto Eco, Jean-Pierre Vernant, Maurizio Calvesi, Mino Gabriele, Claudio Strinati, Enrichetta Leospo, Angela Pontandolfo, Pier Giovanni, Guzzo, Mario Bussagli, Alfonso M. di Nola, Egidio Cossa, Silvia Vegetti Finzi, Sigfrido Leschiutta, Giuseppe Biorci e Vincenzo Tagliasco, Massimo Fichera, Gioia Mori, Graziella Spampinato, Daniela Pagliai, Giuliana Biavati, Alessandro Zuccari, Rita Paris, Marco Bussagli, Valerio Rivosecchi, Alessandra Ugucioni, Rosanna Cappelli, Adriano Vantaggi, Eiko Kondo, Aurora G. Testa, Piero Delvò e Luciana Rizzi, Giuseppe Romeo Scribani, Giulio Sandini, Carlo Viano e Luisa Raffaelli).

¹ Il blocco narrativo prescelto, di otto minuti e trentacinque secondi, è quello in cui Orfeo attraversa lo specchio, effigie menzognera e porta per l'aldilà, anche qui tradizionale oggetto magico per comunicare con le forze ultraterrene.

² ANGELO POLIZIANO, *Fabula di Orfeo*, Milano, Garzanti, 2000 (1480), p. 169.

³ DE' CALZABIGI, *Orfeo*, cit., p. 39.

⁴ *Ibidem*.

⁵ In questo caso il riferimento è quello della fase relativa al ritorno alla vita di Orfeo ed Euridice (durata, due minuti e

guardando appunto nello specchietto, consente o piuttosto determina che si realizzi quanto non avrebbe dovuto prodursi, vale a dire lo scontro d'una visione che cancella se stessa e, paradossalmente, ottiene ciò per un eccesso d'immagine, perché *vede ciò che non avrebbe dovuto vedere*.¹ Ovvero, non si gira lui ma, per dir così, è la speculare *diabolicità dello specchio* che in certo qual modo 'si gira' in vece sua, provocando il dramma, il dramma metafisico di cui si diceva: infatti Euridice sta fissando lo stesso specchietto, per cercare in ogni modo di riuscire a vedere l'amato. L'attrazione irresistibile della visione della propria immagine produce la negazione della felicità e la morte.

Allora qui la superficie riflettente non è solo condizione del passaggio da una dimensione del reale (invero sempre velato di impalpabile irrealtà nei crudi toni fotografici, nei tagli delle inquadrature, nella gestualità quasi da periodo muto, persino negli abiti, per non dire della atemporalità architettonica e scenografica) ad una del fantastico;² il 'luogo' della riflessione non si limita ad essere moltiplicazione continua e indifferenziata, non è una presenza ossessiva per sottolineare l'aspetto fantasmagorico e barocco del mondo poetico del regista.

Il quale, comunque, nel presente esempio come altrove – a teatro, nell'uso del pennello per le sue pitture, nei versi o nella scrittura – prende a prestito il Mito per raccontare la moderna ricerca dell'identità d'un poeta, del Poeta (sì Orfeo, ma pure, e forse ancor più, Cocteau stesso). No, adesso ci troviamo più che altro di fronte ad una bella immagine di cinema che risolve *in avanti*, e simultaneamente, una situazione doppia che prevederebbe altrimenti una costruzione *all'indietro* per stacchi (campo-controcampo) e montaggio non semplice da organizzare (un po' come l'omologa resa nel film ungherese di Gaál). Cocteau non ne ha bisogno perché il suo specchietto retrovisore mentre è *specchio* è anche e soprattutto uno *schermo* e, in quanto duale, riesce ad essere ad un tempo centripeto ma anche – e non sembri un insanabile ostacolo – centrifugo, seguendo ed in qualche modo andando persino oltre quella che sarà la lezione baziniana. Uno schermo nel quale l'immagine riflette se stessa, ma anche, isolando – come fa – gli occhi di Euridice e quelli di Orfeo, partecipa, complice forse una *svista* del destino, alla costruzione delle modalità della visione e si interroga sulle sue contraddizioni: l'impossibilità, per il cinema, di rappresentare la negazione della visione, la *morte dello sguardo*, e ad un tempo non potersi esimere dal *guardare dentro* se stesso per ritrovare nel potere dell'immagine le radici del suo futuro.

Il che ci porta al terzo atteso punto dell'incontro odierno, un momento composto di due parti: una brevissima ma molto, molto intensa, quasi uno choc visivo. Un'immagine-icona che cronologicamente sta prima del 1950 di *Orphée* – è infatti del 1929: un anno, lo ricordo a me stesso per tenere sempre presente il binomio parola-sguardo dell'avventura di Orfeo, che marca il passaggio dal cinema muto a quello sonoro – ed è però collegata all'esperienza dell'avanguardia surrealista. Intendo naturalmente riferirmi all'*occhio tagliato* di Luis Buñuel, vale a dire al prologo violento di *Un chien andalou*, film d'esordio del grande regista spagnolo (1900-1983) ed emblema del surrealismo cinematografico insieme a *L'âge d'or* e a pochi altri non buñueliani.

Però giunti a questo punto ci si potrebbe ragionevolmente chiedere se e come possa entrare quel gesto visivo estremo ed estremamente brutale – che lo stesso regista-attore prepara, affila meticolosamente come la lama del suo rasoio – con la questione di Orfeo e del suo mito polivalente. Diciamo che è propedeutico a quanto sarà oggetto del secondo momento e può non sfigurare affatto in una indagine a ventaglio come questa che vorrà

mezzo: con l'azione determinante in meno di 4 secondi): lui è seduto al volante, lei apre lo sportello posteriore sinistro, si siede dietro di lui e, in un baleno, si ha l'incrocio di sguardi prodotto e permesso dallo specchietto retrovisore.

¹ Per certi aspetti, lo si è anticipato nelle considerazioni introduttive, l'esercizio della pratica visiva è un po' – certo senza perdita dell'oggetto d'amore – quanto capita allo spettatore all'inizio metacinematografico di *Orfeusz es Eurydyke*.

² Nella finzione della pellicola lo specchio era semplicemente costituito da una vasca di mercurio nella quale gli attori si immergevano o dalla quale emergevano a seconda delle necessità.

suggerire, quale conclusione provvisoria, una interpretazione forte del carattere di chiarissima *interpellazione visionaria* di quello stesso mito orfico. O, almeno, di quella che io considero una delle più straordinarie rivisitazioni cinematografiche della vicenda di Orfeo nella sua focalizzazione intorno all'asse parola-sguardo cercato.

Si tratta, e siamo adesso all'ultimo esempio promesso, del film scritto dal drammaturgo Samuel Beckett che porta, guarda caso, il nome di *Film*. Per considerare il quale è tuttavia necessario passare – agevolmente come Orphée passava attraverso gli specchi di mercurio – attraverso questa breve e potente provocazione buñueliana che ha segnato la storia del cinema e ci può servire da anello tra le conclusioni fatte a proposito delle contraddizioni del cinema suggerite dall'*Orphée* di Jean Cocteau e, per l'appunto, questo moderno Orfeo beckettiano, attraverso la riflessione sulla percezione e sulla visione innescate dalla sua pellicola.¹

Ci sarebbero, è del tutto evidente, molti commenti da fare a proposito delle immagini forti dell'occhio tagliato e di come queste si collochino storicamente e criticamente nell'orizzonte dell'avanguardia, ma per quanto ci riguarda in questa occasione potremmo schematicamente cavarcela notando l'invito del regista a riflettere sul tremendo potere dell'occhio e della luce, a *vedere, fare e a far vedere* allo spettatore cose nuove e soprattutto in modo nuovo, appunto con uno sguardo interiore liberatorio – la sfera del profondo (pulsioni, desiderio sessuale, ecc.) – originario, diverso, anche e soprattutto dell'inconscio, uno sguardo inedito non viziato dai modelli del cinema ufficiale e della cultura borghese.

In più, per quello che si riferisce al nostro tema, questa sequenza capitale della fine degli anni venti è, a me pare, la base indispensabile per la poetica di Beckett sull'immagine, sul senso del vuoto e della perdita, sulla caduta della parola (mutismo) e della capacità di vedere (cecità). Ma anche sul rilievo rivestito dall'elemento casuale, qualcosa che, come anticipato, si risolve nel *vedere e non vedere con la coda dell'occhio*, oppure nella *distrazione*. E, perché no, persino per una *svista*, così come l'impossibile inutilità dell'espressione e della comunicazione, l'«agonia della lingua».² Fino alla progressiva affissia del soggetto in opere che, unificate dalla «mancanza di ogni io, sono caratterizzate da personaggi incapaci di definirsi se non nella concentrazione e nella compressione di quella tensione agonica che porta al silenzio».³

Un silenzio che, anticipando la catastrofe della realtà, testimonia il grottesco tradimento, l'assurdo fallimento della parola: una finzione adatta solo a tradurre – in negativo – quanto il suo paradossale interfaccia, il gioco tragico della visione, vede in analogia, incongrua maniera: dal 'sentire' un tipo di sguardo rivolto verso l'«Oggetto», all'intuizione d'una fonte visiva alla quale potrebbe bastare la coda dell'occhio per riprendersi ed impedire, anche se solo provvisoriamente, la verifica dell'esistenza, a partire dalla eliminazione delle fonti visive fino alla conclusiva sorpresa d'un rispecchiamento-identificazione.

La storia, priva di una tradizionale trama cinematografica, si presenta strutturata con solo quattro persone, di cui una, «O», è il protagonista, scomposto in Og (oggetto) e Oc (occhio).⁴ Delle altre tre persone, praticamente figure di comparse, due sono rivelate esclusivamente nell'unico esterno esistente e l'altra, la vecchia fioraia, appare sulle scale, nella sequenza-ponte che conduce alla stanza-rifugio in cui di fatto si svolge l'intera terza parte.

Per non privare il lettore o il potenziale spettatore del piacere di leggere e «vedere» mentalmente le immagini, che certo non potranno mai sostituire, nell'impatto e nella corretta

¹ Sceneggiata da Beckett, diretta dal regista teatrale americano Alan Schneider nel 1965, la pellicola dura poco più di venti minuti e alla sua realizzazione hanno partecipato Boris Kaufman per la direzione della fotografia, Joe Coffey quale operatore e Sidney Meyers al montaggio; prodotto dall'Evergreen Theatre Inc., girato in 35mm, distribuito anche in 16mm, è interpretato da Buster Keaton in una delle sue ultimissime apparizioni sullo schermo. Il testo della sceneggiatura di *Film* è stato pubblicato da Einaudi nel 1985.

² L'espressione, che richiama in senso ben più lato il neologismo creato dallo stesso Beckett di «*dramaticules*», è di STEFANO DE MATTEIS, in *Postfazione: Gli ultimi anni*, in DEIRDRE BAIR, *Samuel Beckett. Una biografia*, Milano, Garzanti, 1990, p. 719.

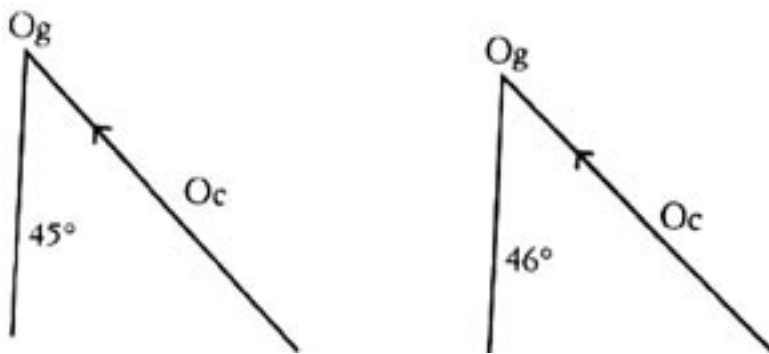
³ Ivi, pp. 719-720. I richiami più diretti al film muto del '65, che esibisce il protagonista silente e (semi)cieco, se vanno al complesso della drammaturgia beckettiana, trovano riscontro istintivo ed automatico in Lucky (muto) e Pozzo (cieco) di *En attendant Godot*.

⁴ Il testo nella lingua inglese è più semplice: presenta l'«oggetto/Og» come «O», *Object* e l'«occhio/Oc» come «E», *Eye*.

valutazione emozionale e critica quelle, mi si passi il facile giochino di parole, del film *Film* – mai come in questo caso sarebbe scommessa improba ‘raccontare’ *cosa* succede, *perché* e *come* – ci si limita a fornire, di seguito, un orientamento essenziale, riportando quanto lo stesso autore pone nelle «Indicazioni generali»:

Esse est percipi. Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere.

Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all’ineluttabilità della percezione di sé. Quanto sopra è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità. Per poter essere rappresentato in questa situazione il protagonista è scisso in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il secondo all’inseguimento. Non sarà evidente fino alla fine del film che l’inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso. Sino alla fine del film Og è percepito da Oc da dietro e con un’angolazione non eccedente i 45°. Convenzione: Og entra nel *percipi* = sperimenta l’angoscia dell’«essere percepito», solo quando questo angolo viene superato.



Durante tutto l’inseguimento Oc è perciò teso a mantenersi entro questo ‘angolo di immunità’ e lo supera inavvertitamente solo all’inizio della prima parte quando per la prima volta scorge Og, ancora inavvertitamente all’inizio della seconda parte quando segue Og nell’ingresso e, deliberatamente, alla fine della terza parte quando Og è messo alle strette. Nei primi due casi egli riduce in tutta fretta l’angolo.

A questo punto credo non mi rimanga altro che risollecitare alla memoria queste immagini molto particolari – rigorosamente in bianco e nero e rigorosamente senza parole¹ – nelle quali il dualismo della visione-percezione del protagonista viene assunto dalla lezione di Orfeo come monito morale e insieme sfida spettacolare all’occhio umano, sempre minacciato dalle lusinghe della fuga e dal destino dell’inseguimento. In queste ipotesi di ampio spettro non temiamo ora di avanzare una interpretazione molto personale, che sicuramente andrà ulteriormente meditata e criticamente ridiscussa. In via del tutto schematica si concretizza nella seguente sollecitazione: Euridice assume la funzione della macchina da presa, mentre Orfeo è «O» (diciamo «Og»).

Se da una parte questi abbinamenti possono sembrare fuori tema oppure eccessivamente eccentrici se non avventurosi in senso artistico, dall’altra mi sento – in conclusione di queste considerazioni – di essere in grado di fornire rassicurazioni e garanzie. Si può infatti assicurare che il modello mitico classico e romantico non viene né disinvoltamente rivisitato né tantomeno strumentalmente manipolato, ma piuttosto criticamente ripensato.

¹ In effetti un suono, un piccolo suono rivelatore – con l’effetto di un enorme rimbombo – ma meglio sarebbe dire un decisivo ‘gesto’ sonoro, nella pellicola esiste. Si ha proprio nelle prime inquadrature del film, quando Og corre lungo il muro allorché si imbatte nell’uomo e nella donna: il «Sssh!» insistito per chiedere il silenzio servirà a garantire sia l’indagine esclusiva sulle antinomie della visione sia, data la sua plateale beckettiana «inutilità», l’esclusione programmatica della parola, cioè di ogni qualsivoglia manifestazione del linguaggio verbale o scritto, come pure di quello musicale, anch’esso assente. A meno che non si voglia considerare questo silenzio cinematografico (oltretutto anche congeniale alla carriera artistica dell’attore Buster Keaton) una componente sonora, al pari allora del bianco e nero quale resa del colore.

Analogamente è possibile confermare che questi venti minuti beckettiani di stupendo *gioco a rimpiazzino* tra visione e desiderio di non esser visto, tra l'eliminazione impossibile di tutte le fonti di una visione esterna, tra l'immagine di sé ritrasmessa dall'occhio meccanico della m.d.p., dove l'angoscia della perdita e dell'assenza, della ricerca di un'altra metà in se stessi e la visione con la *coda dell'occhio* sono laceranti tanto quanto gli effetti d'uno sguardo diretto (quello d'Orfeo); ma poi sia tra paura della percezione, dialettica degli sguardi, specularità della memoria e negazione-attrazione dei sentimenti dell'individuo (silenzio di musica e poesia per Orfeo triste, silenzio fatalmente irreversibile per Og) aiutano a riformulare domande sullo stupore che si prova di fronte alla propria anima, all'inconoscibile (invisibile). E questo alla luce del fatto che, per l'appunto, Beckett conferisce sostanza all'alienazione, alla desolazione dell'esistenza presentando il suo unico *Film*, il *film-cerveau* d'uno schema geometrico-rivoluzionario, denso di problematiche per nulla distanti, a mio avviso, dalla vicenda di Orfeo ed Euridice. E noi, non trascurando l'esperienza di Cocteau e passando attraverso la trasgressione dell'«occhio tagliato» buñueliano, abbiamo il rinnovabile piacere, con il *pathos* del cinema, di coglierne i nessi e le suggestioni interpretative.

POSTILLA.

A PROPOSITO DELLA METAFORA DELLE BUCHE
NE *I FALCHI* DI ISTVÁN GAÁL



Se realizzando *Orfeusz es Eurydike* come *visione* e non come *spettacolo*, il regista intendeva sperimentare e anche superare trappole (il mito) e doppie trappole (il film-opera), la scommessa è certamente vinta; anche se il film in questione e più in generale non poche delle sue opere filmiche si prestano ad essere lette come intensi *spettacoli della visione*. Una frase, questa, che pretende due precisazioni.

A tutta prima, come si è cercato di osservare nelle pagine precedenti, potrebbe apparire

retorico, se non addirittura prossimo alla banalizzazione semplificatrice, insistere sul carattere visivo del mito di Orfeo; eppure non si può non ricordare che il cinema di Gaál è sempre stato un cinema dello sguardo, non privo di quella sensibilità di cui dispone l'occhio del fotografo-cineasta, un cinema dell'osservazione realistica, dell'inquadratura attentamente composta, della dialettica campi-controcampi e della riduzione o ampliamento dei primi rispetto ai secondi con la competenza e la 'grammatica' di un esponente della scuola di una importante cinematografia come quella ungherese.

In secondo luogo è del tutto chiaro che lo 'spettacolo della visione' con Gaál non può mai essere inteso nell'accezione di cinema spettacolare – non certo americano ma nemmeno 'soltanto' europeo occidentale – dato che l'attenzione e l'accento devono andare sull'idea di un *vedere* cinematografico di tipo *scenico* (vogliamo dire pre-vedere, immaginare, inventare, rendere metaforico?) e del presentare in senso visivo il suo mondo di immagini spazio-temporali connesse a temi, vicende, storie, esistenze, passioni, sentimenti umani, umanissimi. Certo, anche a miti orfici, ma allora la prova del *non vedere* trova interessanti analogie, meglio anticipazioni, proprio in alcune prove iniziali dove la questione tra l'altro offre in termini visivi le problematiche dentro/fuori e alto/basso, piccolo/grande, in definitiva operando frequenti incursioni nell'alternanza di sconnessioni, di cunette e di dossi o moderate elevazioni, ovvero nello 'sprofondamento' e nella conseguente, provvisoria, instabile 'riemersione'.

Rifacendoci alla dinamica discesa-risalita di *Orfeusz es Eurydike*, e limitando l'esempio alla pellicola degli anni successivi agli esordi, *Magasiskola* (*Scuola superiore o I falchi*, 1970), l'azione del *non vedere* trova una diretta connessione con l'immagine della vista acuta di quegli uccelli a raffronto con la cieca ottusità degli uomini che li addestrano, e con il motivo di quanto è nascosto in ragione di scavi, fenditure, buchi, anfratti, tane, fosse, nascondigli, cavità, insomma con il tema della *buca*; e queste condizioni fisico-simboliche non possono non ricomprendere anche il bel corto *La squadra* (*Étude*, 1960-1961). Qui, infatti, in una articolazione di sequenze e inquadrature da moderno manuale di regia, Gaál dà già prova della estrema raffinatezza del suo stile non disgiunta da una metodica concretezza di montaggio per il contesto, il testo, il dettaglio, proveniente dalla sintesi fra tradizione della scuola nazionale cinematografica, di impostazione diffusamente sovietica, e una salda, curiosa, poetica personale.

In soli quattro minuti di contrastato b/n, e senza dialogo, il sonoro e il ritmo danno vita al lavoro di un gruppetto di operai sulla massiciata lungo un binario ferroviario. La 'squadra rialzo' arriva sul punto della linea da riparare e per sistemare le traversine 'imbucate' sotto le rotaie e riempire pertanto il buco prodottosi, alcuni picconano, altri spalano, altri ancora martellano, sì che il tempo del lavoro scandisce il ritmo sonoro prima che l'opzione si ribalti trasferendo l'impressione che il rumore del lavoro consenta agli uomini di scavare, battere, colpire ... in un crescendo progressivo, interrotto solo dal fischio del treno in procinto di transitare sullo stesso binario.

La sensibilità del regista – che aveva contestualizzato il punto centrale del piccolo avvalimento, stringendo un po' alla volta l'inquadratura dalla squadra in arrivo sul posto fino alle riprese ravvicinate del ferro, dei bulloni, delle punte dei picconi, ecc. – adesso che il treno deve in qualche modo rompere la continuità dell'azione del lavoro, realizza quanto promesso nel titolo: la parte di *étude* è difatti ora quella del Gaál fine fotografo che fissa in una serie di istantanee, molto *fotografiche* senza essere prive della specifica grana filmica, dei volti in primo piano degli operai (forse poi non così scontenti della pausa lavorativa, imposta dal passaggio del treno ... e chi lavora sulla linea lo sa che, ogni tanto, arriva l'intervallo, il 'buco' nel lavoro, e ci si deve fermare...).

Mentre il treno arriva da destra, questi primi piani di figure accostate all'alto muro che costeggia a pochi metri i binari, raccontano davvero parecchio: sono l'Ungheria proletaria della fine degli anni cinquanta e primi sessanta, sono i volti espressione della sudata fatica dell'operaio giovane e robusto, dell'anziano con i baffi e la pipa, di quello che potrebbe

avere un'espressione indecifrabile se vi si cercassero segnali identitari diversi dalla faccia sporca d'un manovale ferroviario in forzata breve interruzione dal lavoro. Ma ce n'è un altro, maturo in età anche lui, forse il capo squadra, che solo *guardando* aggiunge un'importante informazione allo spettatore. In un'alternanza rapida di campo-controcampo la regia fa vedere la faccia dell'operaio concentrato sul suo sguardo che è diretto, per stacco netto, sul punto della linea dove si sta colmando e rinforzando l'abbassamento su cui poggia la traversina mentre transita il pesante convoglio: l'asse di legno sembra lievemente piegarsi sotto lo sguardo fisso dell'uomo che scruta e controlla. È un'occhiata d'esperienza professionale, anche consapevole che il lavoro fatto terrà e non si produrranno inconvenienti di sorta. Poi la m.d.p. torna obliquamente sul treno che si allontana da sinistra e per successive inquadrature via via più larghe si chiude il film, e con esso l'idea che il giovane István è riuscito ad ottenere un bilanciamento convincente in una prova di regia che colma sia la *buca storica* di quegli anni che imponevano l'etica del realismo socialista, sia la necessità di esprimere il versante documentario e insieme artistico, 'non organico' a qualcosa se non ai 'racconti' impliciti dei volti di operai nel normale turno di una consueta giornata di lavoro.

Vicenda ancora più intensa del pur già 'impetuoso' *Corrente* – al quale non è estraneo il motivo della buca nella sparizione in acqua di un giovane – che proietta Gaál tra gli autori di punta del nuovo cinema ungherese,¹ *I falchi*, forse la migliore delle sue regie, è un grande film d'atmosfera pittorica costituito da un serrato gioco di sguardi incrociati con pochi, secchi dialoghi e dall'apparente distacco da entomologo del regista che firma anche un compatto montaggio, ed offre almeno due racconti di *buche* essenziali.²

La prima, descritta in maniera mirabile nella sceneggiatura firmata dallo stesso Gaál sulla base del racconto di Miklós Mészöly, è quella dell'episodio del topo nelle ultime due inquadrature poste alla fine della seconda bobina della pellicola, ovvero – nello *script* desunto alla moviola da Guido Cincotti – la 249. (durata 33"6) e la 250. (1'13"8):

249.

(C.M.) Sono arrivati [il capo Lilik e Il Ragazzo] alla fattoria (*breve carrello indietro e panoramica a destra*): scendono da cavallo e Lilik si allontana per

¹ La figura di István Gaál (1933-2007), rappresentante della cosiddetta *Úl bullám*, una delle nuove ondate del cinema d'autore est-europeo esplose intorno alla metà degli anni sessanta, è multiforme poiché spazia dalla fotografia alla musica, dalla pittura alla storia dell'arte, dal *design* alla critica, ambiti nei quali si afferma testimoniando, in una carriera professionale riconosciuta a livello internazionale, un impegno d'artista completo unito ad un'alta sintesi tra raffinata attenzione formale e decisa riflessione storico-politica. Dopo il diploma in regia all'Accademia cinematografica di Budapest e la specializzazione al csc di Roma nel triennio '59-'61, è tra i fondatori del centro di produzione sperimentale Béla Balász Stúdió ed esordisce con *Sodrásban* (*Corrente*), sorta di manifesto politico e critico-sociale dei giovani di un'intera generazione.

Faranno seguito importanti lavori tra i quali si segnalano, appunto, lo stupendo *Magasiskola* (*Scuola superiore o I falchi*), il metaforico *Holt vidék* (*Paesaggio morto*), il preveggenge *Cserepek* (*Cocci*), il crepuscolare *Legato* della fine degli anni settanta e quell'*Orfeusz és Eurydike* (*Orfeo e Euridice*) di quasi dieci anni dopo, al quale Gaál affida nuovamente e in maniera più programmatica i propri interessi sulla plasticità delle forme della fotografia e del cinema e le forme della musica. Orizzonti che ritroverà nella piena maturità espressiva in *Gyökerek* (*Radici*, 2005), la biografia filmata di Béla Bartók realizzata per il sessantesimo anniversario della scomparsa, nel 1945, del compositore e pianista magiaro, in *Sonatina* (*Sonata romana*) e nell'*Inventario parigino irregolare*, le più recenti realizzazioni. La sua improvvisa scomparsa ha lasciato incompiuto un film dedicato a Venezia.

² La storia riporta l'esperienza del giovane ornitologo Gábor ('Il Ragazzo') durante uno *stage* estivo presso la fattoria governativa sperimentale di addestramento dei falchi. Il capo, Lilik, programma e coordina il lavoro con estrema fermezza, autorevolezza e un metodo basato sulla rigida applicazione delle regole gerarchiche del gruppo, composto di quattro falconieri e Teréz, l'unica donna presente nell'allevamento. Le regole, che devono valere allo stesso modo per i volatili e per gli umani, inizialmente attraggono la curiosità e l'interesse del Ragazzo, ma un po' alla volta, le dure e spietate sedute di addestramento insieme alla vita chiusa alla fattoria, che nemmeno le attenzioni della bella Teréz rendono accettabile, gli fanno aprire gli occhi: il fascino iniziale per quel perfetto congegno di "scuola", lascia un po' alla volta il posto alla delusione e ai dubbi circa il fatto che per far vivere i falchi si debbano uccidere crudelmente altri animali meno forti; soprattutto quando, dopo diverse settimane (la barba lunga lo evidenzia) il giovane si rende conto che Lilik viene odiato da tutti, sia al campo che nella campagna circostante (i due operai col trattore, il vecchio contadino che porta il latte e le vettovaglie...). Esce confuso ed esausto da diverse prove di lancio e cattura di alcuni falchi e, dopo un incubo notturno ed un violento temporale rigeneratore, all'alba lascia la piccola azienda, avviandosi rapidamente e senza più voltarsi indietro verso la ferrovia.

riporre il falco. Il Ragazzo si avvia verso la capanna...

si volta...

...prende un secchio e va verso...

250.

(C.M.) Teréz che, accovacciata, tiene aperto l'orlo di un sacco accanto a una buca nel terreno. Il Ragazzo si avvicina (*breve carrellata a sinistra e panoramica a destra, Piano americano*)...

...versa dell'acqua nel foro. Un topo, stanato, salta nel sacco. Teréz, ridendo, si solleva (*panoramica in alto*).

Il Ragazzo estrae il topo dal sacco (*breve zoom avanti*) e lo porge a Teréz, che, accarezzandolo comincia a camminare, parlando con tenerezza (*carrello indietro*

di accompagnamento, Piano americano).

Sullo sfondo è Lilik, affaccendato presso la gabbia degli aironi.

Il Ragazzo, immobile, la guarda allontanarsi.

Si scuote, raggiunge Lilik

presso un trespolo (*panoramica a destra, carrello avanti, Figura Intera*).

Ora, il buco nel quale il topo si rintana pur essendo palesemente una semplice immagine di rifugio, peraltro nel film ripetuta ancora – quasi che Gaál non volesse dimenticarsi dei buchi nei muri che da ragazzo con i suoi compagni andava ad esplorare col dito dopo aver tirato alle lucertole – è però anche metafora della catena necessaria al buon funzionamento umano ed animale della fattoria sperimentale dove si addestrano i falchi (anche perchè il topolino dal buco passerà alla gabbia).

Solo pochi minuti prima, alle inquadrature 160. e 161. (rispettivamente 3"7 e 2"36"), la

Teréz [il personaggio femminile] (fuori campo): Aho!...

Ragazzo: *Stai chiamando me?*

Teréz (f.c.) *Presto, porta un secchio...*

...Presto!

*Non lo lasciamo qui, visto che ci siamo...
Versa!...*

Allunga il braccio e prendilo!

(inizia musica: ripresa del tema di Teréz, per flauto solo, 20" ca.)

Sono così teneri a quest'età... Così impauriti. Piccino mio, hai paura? ...Piccino mio... Ahi, tu mordi? Non si fa. non aver paura di me, piccino...

(Cessa la musica)

Lilik: *Ragazzo! Vieni un po' qui!*

Assisterai a uno spettacolo che ben poca gente in tutto il paese può vantarsi di aver visto. Sarà la grande sensazione all'esibizione di autunno. Sei stanco?

bionda Teréz, l'intellettuale che per scelta ha lasciato l'arte per vivere davvero, non rassegnata al suo ruolo, ma anzi quietamente speranzosa che Il Ragazzo possa aggiungersi volontariamente e stabilmente al gruppo che condivide la Regola – evidentemente non solo Lilik o i falchi amano dare lezioni di *scuola superiore* – gli aveva detto:

(M.F. come a fine inq. 158) Il Ragazzo
alza lo sguardo verso...

(M.P.P.) ...Teréz che gli si avvicina
(panoramica a sinistra)...

...poi si siede poco lontano da lui
C.M.)

Il Ragazzo termina di radersi, lanciando
ogni tanto uno sguardo alla donna.

Teréz si siede più vicino al
Ragazzo (carrello avanti fino a
M.F. dei due), e parlando traccia
delle linee per terra.

Teréz (f.c.): *Non c'è bisogno...*

*...di prendersi tanta briga. Ci siamo abituati.
Quelli che vengono la prima volta sono tutti come
voi.*

Ragazzo (f.c.): *Come?*

Teréz: *Ma sì, con la barba. Se ne dimenticano senza (panoramica in
basso fino a senza neanche sapere perché.*

Ragazzo: *È strano che una donna si trovi bene in
un posto come questo.*

Teréz: *Eppure è così; non saprei vivere altrove...
Ho studiato per tre anni scultura all'Accademia
di Belle Arti. Il maestro diceva che c'era vita nelle
tatué...*

Ragazzo: *E avete abbandonato?*

Teréz: *Certo. È una sciocchezza dire che c'è vita
in una statua. Dite, che c'è di vivo in una statua?...
Ma qui, alla fattoria è diverso. Qui tutto esiste a
causa di altro e per l'altro. Anche noi... Vedete è
una piccola puzgola; ora è morta.*

*L'avrei riconosciuta in mezzo a mille altre. Quando
l'accarezzavo si sollevava sulle zampe di dietro...
Ma è una cosa passata...*

Ragazzo: *Avete detto che tutto è per qualcos'altro.
Gli aironi esistono per i falchi.*

Teréz: *Naturalmente... E ce n'è sempre di nuovi che
occuperanno il loro posto. Per me son tutti
ugualmente cari. Non so dove potrei trovare il
tempo di scoprire...*

Le statue ... non è che un gioco.

Questa organizzazione gerarchica del lavoro, privilegiando le crudeli leggi della natura secondo la potenziale sequenza insetti-carne-topi-quaglie-piccioni-aironi-falchi si risolve nella inevitabile applicazione d'una personale 'filosofia' del direttore dell'allevamento: lui dispone della squadra e della donna, finalizzando le sue giornate al compito che gli è stato affidato, all'addestramento dei rapaci, l'anello più importante della catena al quale deve andare ogni pensiero ed attenzione. Insieme ad altri animali da cortile (e da macello, come i conigli)¹

¹ È interessante rilevare come il racconto di *Magasesokla* sia molto simile, per il realismo allegorico di Gaál, per l'ambientazione e per l'impiego massiccio del motivo della buca, al film spagnolo *La caza* (*La caccia*, 1965) del regista Carlos Saura dove lo spazio chiuso destinato ad una battuta di caccia - di fatto una strage - di conigli con l'impiego di furetti (omologhi dei falchi), rivela le forme della violenza mai sopita nella società dei primi decenni successivi alla seconda guerra mondiale, ancora alle prese con le ferite aperte e gli incubi della guerra civile spagnola. Per entrambi, l'*estetica della censura* ha consegnato alla parabola artistica degli esordi dei due registi, non pochi punti di vicinanza. Tra l'altro, nello stesso 1975 in cui Gaál realizza il suo film per-gli-occhi *Orfeo ed Euridice*, Saura firma una vicenda d'ossessione e di memoria il cui titolo, *Cria cuervos*, potrebbe non stonare come sottotitolo a *I falchi*; infatti *Cria cuervos* è la prima parte di un proverbio spagnolo che si conclude con le parole «*ye te sacaràn los ojos*»: *Alleva corvi, ti caveranno gli occhi*. La 'felicità ad ogni costo' ricercata da governi e regimi comunisti nei

necessari all'alimentazione e soprattutto insieme ai cavalli, indispensabili per l'esecuzione degli allenamenti e agli spostamenti nella tenuta.

Solo l'insistente e continuato frinire delle cicale sembra non avere altra funzione che quella di bilanciare in senso sonoro, ora più alto, talvolta più lontano, in rarissimi casi quasi assente: di solito quando il regista intende sottolineare limitati attimi di disappunto di Lilik al suo stesso operato (l'ostilità verso di lui data dai cartelli segnaletici imbrattati o abbattuti), l'alternanza dei piani di ripresa. "Totali", campi lunghissimi o lunghi, primi e primissimi piani, dettagli, non di rado mossi per riprodurre anche con rapide panoramiche 'a schiaffo' o intenzionalmente sfocate, la dialettica dell'incertezza, dell'attesa, della cavalcata, del volo: voli magari anche alti ed in larghe volute, ma sempre implacabilmente chiusi, giacché è un finto 'prendere il volo' dato che sempre prevede il ritorno. Anche ai cavalli però, come a tutti e a tutto quanto vive nello spazio chiuso della fattoria e della pianura circostante, è interdettato operare una qualsivoglia forma di uscita dal recinto – esistenziale, ideale e politico – oltre il quale, malgrado la prigione sia ermetica e le briglie dei personaggi umani ed animali siano molto corte, si manifestano segni, simboli della vita, della libertà o quantomeno di una idea di comunicazione e di movimento: i binari della ferrovia, il treno e soprattutto, come si vedrà nella conclusione, la linea telegrafica.

Non dimenticando che il giovane ornitologo per raggiungere la sua stanza deve sempre camminare sulla tavola che copre il *fossato* tracciato intorno all'edificio come se il gioco di isolamenti progressivi dal piccolo al grande, evidenziato dalle scatole cinesi che sono quella minuscola camera, gli insediamenti singoli per gli uomini, le gabbie degli animali per nutrire i falchi, la foresta a sud e il lago ad est, e poi la fattoria con lo spazio circostante e tutta l'area regionale e infine l'intero Paese, non siano altro che nuclei di microcosmi incomunicabili, come sono le celle di una prigione; ma anche ricordando che, in qualche modo, pure la sequenza che vede Lilik redarguire i due operai quando cercano di bastonare il falco – che gli ricorda lo stupendo girifalco Diana di cui riempie di disegni la sua stanza – si svolge in un avvallamento, visibile solo quando Lilik e Il Ragazzo superano a cavallo la massicciata ferroviaria. Ricordando dunque tutto questo, la seconda buca importante del film è quella che vede Il Ragazzo testimone oculare della caccia del falco individuato da Lilik.

La lunga sequenza – inq. da 283. a 304. – è descritta da Gaál in un sapiente gioco di primi e primissimi piani non privi di dettagli, alternati a piani d'insieme, una panoramica circolare completa, campi e controcampi, *plongées* insistite e *contre plongées* altrettanto brusche e repentine – in specie nelle inquadrature comprese tra la 290. e la 303. – come l'attacco del falco sul piccione trattenuto dal giovane nascosto nella fossa e mimetizzato sotto la paglia.

Il tutto, come si ricava dal testo desunto, anche in questa occasione deve molto all'assenza di inquadrature cosiddette di 'tappezeria', quelle cioè che aggiungono, abbelliscono, rendono forse esteticamente più accettabile la sequenza, ma che a nulla servono perché questa sia raccontata con le immagini in movimento. La capacità davvero squisitamente cinematografica che il regista pone in essere è – proprio come farebbe un falco che punta solo e soltanto sulla preda che ha individuato non facendosi distrarre da altro – di andare con la cinepresa ad escludere ogni altra cosa che non sia la trappola che deve scattare tra l'inerte e per di più bloccato piccione e l'uccello rapace quando l'avvisterà dall'alto.

283. (1'29")

(M.F.) ...Lilik e Il Ragazzo si accovacciano accanto al fuoco (*panoramica in basso, F.I.*)

Lilik: *Ho incontrato... Diana... mi ha riconosciuto... Era in tutto uguale all'altra.*

Un'immensa femmina di due anni. Due ali che superano la coda. La testa piccola ... il

Paesi dell'Est al tempo del Muro di Berlino, oppure durante la lunga dittatura franchista, pretende abnegazione assoluta, dedizione alla causa, disciplina e ordine, ma poi falchi e corvi impongono leggi e regole che non fanno più vedere la realtà esterna e accecano perché sono, per natura, armi micidiali, che si ritorcono contro chi ne ha, in modo suicida, nutrito lo spirito.

(*Panoramica in basso. Dettaglio*). Il fuoco manda gli ultimi bagliori.

(*Dissolvenza in chiusura*)

284. (1'26")

(*Dissolvenza in apertura*)

(*Totale*) Il cielo. Entra in campo, inquadrato dal basso, Lilik (*P.P.*): scruta il cielo...

...poi si gira (*panoramica in basso*) e si avvicina al Ragazzo (*F.I.*) che sta fermo accanto ai due cavalli, con le braccia sollevate e strettamente avvolte da bende. La campagna si stende a perdita d'occhio, piatta e brulla.

Lilik annoda un fazzoletto dietro la nuca del Ragazzo (*carrello avanti fino a M.F.*), in modo da coprirgli il volto lasciando liberi solo gli occhi, poi controlla le fasciature. Il Ragazzo, con le braccia alzate, si cala in una fossa scavata nel terreno (*carrello laterale a sinistra*) e si stende sul dorso. Lilik, tenendo una cannuccia in bocca, gli stende una rete addosso in modo da coprire interamente la fossa. Poi lo aiuta a far passare le braccia attraverso le maglie della rete (*zoom avanti fino a Dettaglio*) e gl'introduce tra le labbra la cannuccia...

...poi si alza (*panoramica in alto, poi a destra; M.F.*). Estrae dalla bisaccia un piccione, s'inginocchia (*panoramica in basso, Dettaglio*) e lo colloca tra le mani del Ragazzo, il quale lo tiene stretto per le zampe.

Le mani di Lilik sistemano erba e sterpi sulla rete: la trappola è pressoché invisibile.

285. (15"5)

(*M.F., dal basso*) Lilik si alza stagliandosi contro il cielo, incita con un colpetto il cavallo del Ragazzo...

...poi monta a cavallo (*panoramica a destra*) e si allontana.

becco come il filo di un'ascia ricurva... Non poteva essere che lei! Domani vado a tentare di catturarla di nuovo.

Ragazzo: Ci vai di mattina?

Lilik: Sì.

Ragazzo: Mi piacerebbe venire con te.

Lilik: Be'... se vuoi... Ma non sarà una cosa molto divertente.

Lilik: Questo è il punto esatto dove volteggiava ieri.

L'aspetteremo.

Le fasciature?... Bene, aspetta.

Respira ritmicamente, altrimenti fra un poco sarai stanco.

(*f.c.*) *Tieni il piccione tra le mani in modo che possa agitare bene le ali. Se il falco si abbatte su di lui, acchiappalo per le zampe il più alto possibile, verso il torso. E chiamami subito!*

Su, a casa!...

...E sta tranquillo.

286. (4" 4)

(P.P.P.) Attraverso la rete s'intravede il volto bendato del Ragazzo, con in bocca la cannuccia per la respirazione.

287. (57" 2)

(Dettaglio) Il piccione tenuto per le zampe dal Ragazzo (*panoramica a destra*). La pianura deserta (*stop panoramica, dopo circa 360°; C.L.L.*). Lilik, lontano, scende da cavallo, dà un colpo con la mano alla bestia che si allontana, s'introduce in una fossa simile a quella del Ragazzo.

288. (8" 5)

(M.F.) Lilik, steso nella fossa, sistema su di sé la rete, introduce in bocca la cannuccia e prende il piccione tra le mani attraverso le maglie (*breve zoom avanti fino a Dettaglio*).

289. (29" 2)

(C.L.) Il cavallo di Lilik galoppa per la campagna (*lunga panoramica a sinistra, poi diagonale in basso fino a Dettaglio*). Il piccione tra le mani del Ragazzo.

290. (5" 3)

(P.P.P.) Il volto del Ragazzo.

291. (3" 2)

(Totale) Il cielo.

292. (6" 6)

(P.P.) Il Ragazzo tiene stretto per le zampe il piccione.

Dall'inquadratura successiva fino alla conclusione della sequenza il tono assume i caratteri dell'incubo: non ci sono più neanche quei pochi scambi di battute precedenti, il montaggio diviene sempre più stringente tanto quanto i piani di ripresa e i lanci di occhiate del giovane necessari per interfacciare le riprese dall'alto e circolari, già ad anticipare la crisi del giovane, insofferente, dopo questa sudatissima esperienza di vita – una di quelle vere, non gli appunti presi sul quadernetto o ascoltati come innocui racconti che danno soltanto quei fasulli *frissons* intellettuali rifiutati da Teréz (ai quali peraltro Gaál affida anche una forma di critica sociale alla borghesia colta ungherese) – alla pianificazione regolata del gelido 'funzionario di partito' Lilik. Situazione alla quale il Ragazzo cercherà di reagire con un timido e per ora solo accennato motivo di fuga. Ma seguiamone attentamente le fasi di sviluppo.

293. (6")

(Dettaglio) Gli occhi e la bocca del Ragazzo. Respira ritmicamente, volge gli occhi verso...

294. (2" 2)

...il cielo, dove appare lontanissimo un falco...

295. (1" 4)

(Dettaglio, come a inq. 293) Il Ragazzo ansima leggermente.

296. (4" 4)

(Totale) Il falco si avvicina volteggiando.

297. (2")

(P.P. come a inq. 292) Il piccione si divincola tra le mani del Ragazzo.

298. (1,4")

(Totale)

Il falco ormai è vicino, si abbassa...

299. (0"7)

*(P.P.P., come a inq. 290) ...sul Ragazzo**(zoom rapidissimo in avanti).*

300. (0"4)

*(Dettaglio, soggettiva) La fossa, dall'alto**(zoom in plongée rapidissima).*

301. (0"5)

(C.M. dal basso) Il falco si avventa...

302. (0,2")

(Dettaglio, soggettiva) ... sulla fossa (zoom in plongée).

303. (0"5)

(Dettaglio, dal basso) Il falco copre la fossa, oscurando il cielo.

304. (2'31"6)

(Dettaglio). Il falco sta dilaniando il piccione; la mano del Ragazzo lo afferra, lo tiene saldamente.

Il rapace si dibatte con furia. Il Ragazzo si solleva

(carrello indietro fino a M.F.), getta via la rete,

stringe le zampe del falco. Sono di fronte, il rostro

del rapace e il volto del Ragazzo vicinissimi, come

a guardarsi negli occhi. Dopo qualche istante il

ragazzo molla la presa, libera il falco, lo vede

sparire, si slaccia la benda dal volto, si accascia

nella fossa. È madido di sudore, ansima.

Faticosamente si rialza, si siede sul margine della

fossa, recupera il piccione rimasto impigliato

nella rete, lo seppellisce; esce fuori della fossa

*(panoramica in alto), fa alcuni passi per la*campagna a destra e a sinistra *(carrello diagonale**a destra poi a sinistra), come un ubriaco; poi*

con una sorta di furore comincia a strapparsi le

bende dalle braccia, e intanto si allontana per la

campagna *(carrello avanti), si ferma (C.L.), fa*

qualche altro passo, poi cade in ginocchio e si

stende bocconi *(carrello stop in C.M.). Faticosa-*

mente esegue alcune flessioni sulle braccia; si

rialza, riprende a correre freneticamente *(panora-**mica a sinistra, zoom indietro fino a C.L.), poi*

rallenta, procede con gran fatica.

(Lontano, il fischio di un treno)

Però non è ancora arrivata, per il giovane, l'ora di trovare il coraggio e la strada per venire fuori dalla sua Buca (Socialista) della Vita. Prima dovrà ripetere l'allucinante esperienza della visione della crudeltà spietata del falco presa dal punto di vista della *fossa-trappola*, e sprofondare un'ultima volta. D'accordo, è una trappola, ma è una trappola (politica) *per chi?* Per il falco, per il suo fedele addestratore socialista Lilik? Oppure è un campanello d'allarme, come quelli tintinnanti legati alle zampe dei volatili, per risvegliare la consapevolezza dei giovani ungheresi come lui?¹

¹ «Il processo della presa di coscienza lo induce a chiedersi se tanto ordine costituisca davvero un esempio da imitare. In breve scopre la crudeltà e la disumanità d'un meccanismo che mira ad una perfezione astratta, irraggiungibile, mostruosa ed è facile leggere nel film la metafora, aperta e dolorosa, di quanto sta accadendo in quegli stessi anni nelle società del "socialismo sinora realizzato". Astratti principi sono imposti con la violenza e condizioni di vita meschine sono il pedaggio obbligatorio per tenere in piedi un modello oppressivo e malfunzionante. La vita umana si trasforma in un accessorio; un disegno che si vorrebbe perfetto e che, invece, zoppica ad ogni passo» (UMBERTO ROSSI, *István Gátl*, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, vol. II, Torino, Einaudi, 2005, p. 4.

Questo avverrà durante il sogno, girato in bianco e nero proprio a marcare una differenza di svolta, in cui la distorsione delle riprese, le luci contrastate, l'immagine inquietante di Lilik che tiene sulle braccia e sulle spalle addirittura sei falchi, fanno risalire Il Ragazzo dal baratro della paura. Si sveglia di scatto tra le urla di Lilik ... Varcherà nuovamente il fossato, ancora madido di sudore come quando stava per soffocare bendato nella fossa, ma probabilmente qui a volerlo già proiettare dentro il violento temporale liberatorio dal quale si devono mettere al riparo gli uccelli. Qualcuno non ce la farà, ma alle prime luci dell'alba Il Ragazzo decide di concludere la sua immersione ornitologica sul campo, passa per l'ennesima volta davanti all'albero secco dai rami accartocciati che troneggia al centro dell'accampamento – ad un tempo simile ai vari trespoli su cui stanno appollaiati gli uccelli durante l'intero film e però anche una forma nuda, distante e quasi ostile, squallidamente contorta –: il rovescio della medaglia dei cartelli che il detestato Lilik trova sempre divelti oppure un'informazione anticipata dei pali del telegrafo?

Questi ultimi, lo si è detto sopra, diventano allegoria della comunicazione – come i falchi che, nonostante tutto, è meglio siano liberi di cacciare *secondo natura* piuttosto che cacciare *di più* perché maniacalmente addestrati – e circolarmente riportano all'inizio quando Lilik va a prendere il giovane alla stazione con il cavallo e si sentono le vibrazioni dei fili telegrafici (al punto che una giornalista che aveva visitato tempo prima la fattoria vi si sdraiava sotto per avvertirle più chiaramente: anch'essa angosciata dalla 'Spettacolarizzazione dell'Ordine'?).

Vibrazioni e immagini che accompagnano l'abbandono da parte del Ragazzo di quei luoghi. Sulla linea, uno *zoom* in avanti lascia fuori, a destra e a sinistra, i pali insistendo sul fascio dei fili paralleli. E l'inquadratura, l'ultima del film, così tenuta, trasforma quelle linee orizzontali in un pentagramma vuoto, ma pronto per ricordare all'osservatore che oltre alla lezione civile d'un bravo regista-autore, il tono visivo e immaginativo de *I falchi* oltre ad essere icastico è, nella sua ispirazione, anche musicale.



István Gaál. 'scrittore di immagini', 2006, fotografia di Tamás Kende.

Rivista annuale / *A yearly Journal*

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

E-mail: iepi@iepi.it · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma

Abbonamenti / *Subscriptions*

Italia: Euro 95,00 (privati) · Euro 195,00 (enti, con edizione *Online*)

Abroad: Euro 165,00 (*individuals*) · Euro 245,00 (*Academic Institutions, with Online edition*)

Prezzo copia singola / *Single issue*: Euro 310,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

*

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo al nostro indirizzo.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D. Lgs. 196/2003).

La ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma, pubblica con il marchio

FABRIZIO SERRA · EDITORE®, Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente edite con il marchio ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma, che i volumi delle proprie collane precedentemente edite con i marchi EDIZIONI DELL'ATENEO®, Roma, GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA®, GRUPPO EDITORIALE INTERNAZIONALE®, Pisa · Roma, e ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma.

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione

della FABRIZIO SERRA · EDITORE®, Pisa · Roma,

un marchio della ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2008 by FABRIZIO SERRA · EDITORE®,

Pisa · Roma, un marchio della ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

SOMMARIO

PER ISTVÁN GAÁL 'SCRITTORE DI IMMAGINI'

RICCARDO ZIPOLI, <i>Il mio maestro István</i>	11
ISTVÁN GAÁL, <i>Due autoritratti in due film immaginari</i>	13
ISTVÁN GAÁL, FABRIZIO BORIN, <i>Che nuova serena luce è questa mai?</i>	
I. ISTVÁN GAÁL, <i>9 Schizzi per Orfeo ed Euridice</i>	23
II. FABRIZIO BORIN, <i>Orfeo ed Euridice tra schermi, specchi e paradossi della memoria visiva</i>	33

SERIALS D'AUTORE

GINO M. PISTILLI, <i>L'amputazione del testo. Trasgressioni e strategie di rilettura nel cinema di Luis Buñuel (il caso di Robinson Crusoe e Cime tempestose)</i>	55
SANDRO MONTALTO, <i>L'ingegnoso hidalgo Orson Welles</i>	69
ANNA MASECCHIA, <i>Vittorio De Sica e i Pane, amore e...: serialità d'attore e carattere italiano</i>	91
DANIELE MARZEDDU, <i>Ken Loach, una serie di vicissitudini: sul popolo e i suoi mali</i>	101
FABIO ARTUSO, <i>La serialità in Lynch. I segreti di Twin Peaks</i>	109
FEDERICO ZECCA, <i>Serialità e ripetizione nel Decalogo di Krzysztof Kieślowski</i>	125
SARA MARTIN, <i>Tim Burton, autore di oggetti seriali</i>	135

UNA LETTERA DI FEDERICO FELLINI

FRANCESCO LOMBARDI, <i>Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini</i>	145
--	-----