

SOLO I GIOVANI HANNO
DI QUESTI MOMENTI

Racconti di cinema

A CURA DI

FRANCESCA BISUTTI E FABRIZIO BORIN

C A F O
S C A R
I N A _

Solo i giovani hanno di questi momenti
Racconti di cinema

a cura di
Francesca Bisutti e Fabrizio Borin

© 2009 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 978-88-7543-224-9

Pubblicazione del Progetto “CAFOSCARICINEMA”
realizzata con i contributi del Fondo di Ricerca di Ateneo dei curatori,
Francesca Bisutti (Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica) e
Fabrizio Borin (Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei
Beni Artistici “G. Mazzariol”) dell’Università Ca’ Foscari di Venezia

In copertina:
particolare di una foto di scena da *Gioventù bruciata*
(Nicholas Ray, 1955)

Libreria Editrice Cafoscarina
Ca’ Foscari, Dorsoduro, 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

Solo i giovani hanno di questi momenti. Non intendo dire i giovanissimi. No. I giovanissimi, per essere esatti, non hanno momenti. È privilegio della prima gioventù vivere in anticipo sui propri giorni, nella bella continuità di speranze che non conosce pause né introspezione.

Uno chiude dietro di sé il cancelletto della fanciullezza – ed entra in un giardino incantato. Là persino le ombre rilucono di promesse. [...]

Si procede riconoscendo i traguardi raggiunti dai nostri predecessori, eccitati e divertiti, accettando la buona e la cattiva fortuna insieme – le rose e le spine, come si dice – la variopinta sorte comune che tiene in serbo tante possibilità per chi le merita o, forse, per chi è fortunato. Sì. Si procede. E il tempo pure procede – finché si scorge di fronte a sé una linea d'ombra, che ci avverte che bisogna lasciare alle spalle anche la regione della prima gioventù.

JOSEPH CONRAD

La linea d'ombra, capitolo I

INDICE

Introduzione di GIOVANNI LEVI	9
-------------------------------	---

I

FIGLI SENZA PADRI, PADRI SENZA FIGLI

ENRIC BOU Surrealismo e violenza: <i>Los olvidados</i> di Luis Buñuel	19
LINA ZECCHI <i>À bout de souffle</i> : senza fiato, senza famiglia	35
MICHELA VANON ALLIATA «I'm not Pakistani, I speak English!»: <i>East is East</i> , una commedia multietnica	59

II

PAESAGGI RIBELLI

FRANCESCA BISUTTI Quando antichi miti incontrarono New York: <i>I guerrieri della notte</i> di Walter Hill	85
NINO BRIAMONTE <i>La Haine</i> di Mathieu Kassovitz	105
MARCO DALLA GASSA <i>Sotto gli ulivi</i> o della resistenza tangibile della polvere	129
ANDREA VESENTINI <i>Into the Wild</i> : la rivoluzione spirituale di Christopher McCandless	157

III

DESTINI SEGNATI

CLAUDIO BONDI	
<i>L'adolescenza rubata in Germania anno zero:</i> Roberto Rossellini e l'etica della macchina da presa	189
MARIA ROBERTA NOVIELLI	
<i>Racconto crudele della giovinezza: giovani in un mondo di cenere</i>	201
PAOLO PUPPA	
<i>I pugni in tasca</i> ovvero l'anti educazione sentimentale	211
ANTONIO VITTI	
<i>Colpire al cuore: le conseguenze personali del terrore politico</i>	223

IV

IL CORAGGIO DELLO SGUARDO: TRASCENDENZE

FABRIZIO BORIN	
<i>L'infanzia di Ivan e Andrej Rublëv: sogni di giovani che fanno suonare le campane</i>	263
ROBERTO ELLERO	
Detestare la vita, detestare la morte: <i>Il diavolo, probabilmente...</i>	281
MARCO CERESA	
Sincronicità, lo spettro e la ragazza con la valigia: <i>Che ora è laggiù?</i> di Tsai Ming-liang	289
MARINA MAGRINI	
<i>La ragazza con l'orecchino di perla</i>	307
Postfazione di ANGELO SCOLA	317
Indice dei nomi	321
Indice dei film	329

INTRODUZIONE

Giovanni Levi

Quindici storici del cinema e della letteratura si trovano per scrivere di giovani e cinema. Ognuno deve scegliere un film su questo tema e commentarlo. Nasce così questo libro. La scelta non è neutrale: è dettata dall'anno di scrittura, appunto questi difficili anni recentissimi, e da come gli autori dei saggi hanno scelto il film di cui parlare, secondo il modo personale con cui guardano al mondo giovanile di oggi, anche se i film esaminati partono dall'immediato dopoguerra (1948) per giungere fino agli anni più recenti (2007). L'area è perlopiù il mondo occidentale, la società capitalista, compresi Taiwan e Giappone: Cina, Sud America e Africa non compaiono. Questo perché il lettore, accingendosi alla lettura, sappia cosa incontrerà.

Non so se la scelta dei film sarebbe potuta essere diversa – la mia cultura cinematografica è troppo limitata per immaginare una scelta più contrastata, che mescolasse uno sguardo più ottimista in mezzo a molta disperazione. Così mi pare si possa dire che il tema dei giovani –

come rappresentato nei film – letto con lo sguardo odierno, diviene anche la prefigurazione di una fase di incertezza, forse destinata a durare lungamente, in una società con poche promesse e prospettive per la nuova generazione. Per riprendere quello che François Furet, iniziando le sue memorie, osservava: mentre la nostra generazione era vissuta nella prospettiva che dopo il capitalismo si sarebbe realizzato il socialismo, la nuova generazione vive oggi, al contrario, nella prospettiva senza alternative che il futuro del socialismo e del suo fallimento sarà il capitalismo.

Ne esce un quadro omogeneo e insieme lacunoso: lacunoso perché forse l'immagine della gioventù poteva proporre anche aspetti più positivi, che mi paiono presenti quasi solo in *East is East* letto da Michela Vanon Alliaia; e omogeneo nella desolazione: il ritratto di una gioventù senza speranza, senza avvenire, alla ricerca di una identità progressivamente divenuta fluida, liquida, indeterminata, impossibile.

Oggi si parla di una difficile configurazione dell'Io, di fronte a un sempre più problematico processo di identificazione nelle relazioni con la generazione precedente, con padri e madri sempre più assenti o comunque emarginati rispetto ad altre presenze, in una società complessa. E tuttavia è l'individuo che domina in questi film. Non appare mai veramente il collettivo, la società, il progetto sociale. Eppure sono opere che sono nate anche in anni di grandi speranze – la Resistenza, il '68 – non solo di grandi delusioni e, non casualmente, le osservazioni che si fanno sulle critiche a molti di questi film apparse al momento della loro uscita, ricordano che la lettura era spesso stata negativa per questa individualizzazione, per questa separazione da una storia politica e sociale che ormai appare solo come sfondo e come motore della dispera-

zione, dell'isolamento, del rifiuto. C'è molto di Pierre Rivière in questa lettura anche se Foucault non viene mai citato: sfuggire al potere richiede un'uscita estrema dal gioco sociale, fosse anche uccidendo materialmente e non solo simbolicamente il proprio padre e la propria madre. Qui dominano le fughe nella solitudine, le imprese violente e senza senso, le azioni estreme, la morte per mano d'altri o il suicidio, come ne *Il diavolo probabilmente...* di Bresson (Ellero).

Conflitto di generazioni, in molti sensi. Dove ancora domina l'autorità e la tradizione, che tuttavia non richiede solo un adattamento automatico come in *Sotto gli ulivi* di Kiarostami, in cui appare il potere degli antenati e dei genitori ormai morti che ostacolano l'amore di Hossein per Tahereh (Dalla Gassa); dove l'autorità viene lentamente erosa e sconfitta come in *East is East*; dove il conflitto non ha soluzione in un reciproco cercarsi e rifiutarsi come in *Colpire al cuore* di Amelio (Vitti); o dove i padri sono scomparsi e con loro ogni norma e ogni difesa dall'oscuro potere della società come ne *I guerrieri della notte* (Bisutti), in *Los olvidados* (Bou) o in *Germania anno zero* (Bondi). Ma il tema del conflitto fra le generazioni non è un tema nuovo, perché questo conflitto è eterno come è eterno il mondo. La vera novità è l'assenza di relazioni, la scomparsa dei padri e la presenza anomica nel mondo, senza spessore, senza regole, senza nemici concreti che non siano altre bande o altri individui, di sesso differente o uguale, in una sopraffazione reciproca senza motivi. Oppure la sopraffazione degli avvenimenti esterni, l'abbandono, la guerra, la povertà ma anche la ricchezza e il mondo del consumo come luogo della corruzione e dell'insensatezza.

Naturalmente possiamo anche osservare una evoluzione della lettura della condizione giovanile: la situazio-

ne estrema del dopoguerra tedesco o l'abbruttimento della miseria a Città del Messico nel 1950 sono legati a una denuncia sociale che propone una ricomposizione della società, la creazione di una società normalizzata e aperta allo sviluppo. Ma nel tempo seguiamo un processo di degrado della situazione psicologica e sociale dei giovani: la velocità e la profondità delle trasformazioni dei contesti urbani, delle relazioni familiari, e insieme l'assenza o il ritardo delle risposte politiche e culturali alla dimensione dei mutamenti sono evidenti man mano che il tempo in cui i registi raccontano e documentano la condizione giovanile si avvicina a noi. Pensiamo a *La Haine* di Kassovitz (Briamonte) o a *I guerrieri della notte* di Hill, ma la situazione è già preannunciata da *Racconto crudele della giovinezza* di Oshima Nagisa del 1960 (Novielli). E sono gli anni '60 il punto di svolta, ben rappresentato da Tarkovskij: ne *L'infanzia di Ivan* (1962) appare una giovinezza resa matura dalle privazioni e tuttavia positiva ed esemplare, ma dopo questi film «per il regista verranno gli anni ed i film della crisi» che descrivono un' «umanità irresponsabilmente seduta da quando ha preferito la ricerca del benessere e dello sviluppo materiale a danno dell'elevazione morale e spirituale dell'individuo» (Borin).

Sarebbe tuttavia far torto a questi saggi se ci occupassimo solo dei contenuti. In realtà ciò che più mi ha impressionato, come lettore esterno – faccio lo storico –, è la ricchezza con cui i film sono stati letti e interpretati. Una importante lezione per quanti lavorano in altri campi del sapere, dove differenti sono le pratiche di comunicazione e di lettura. Alcuni di questi saggi mostrano con evidenza la specificità della descrizione della realtà attraverso il cinema, del suo modo specifico di comunicare, del rac-

contare con la macchina da presa, dell'incontro complesso coi testi letterari parlandoci attraverso le immagini. È questa la parte che mi è parsa più importante perché i modi narrativi dei film non solo sono diversi dal governo esclusivo della parola, anche se l'uso della parola e la sua manipolazione sono una parte rilevante dei suoi strumenti (Briamonte), ma anche perché il significato stesso delle parole è fortemente specifico. Il modo di rappresentare, i tempi, gli oggetti sullo sfondo, le pause, il flashback, la musica, la stilizzazione, le luci e le ombre, l'immobilità e il movimento (Bisutti) mandano messaggi in qualche modo subliminali, per la loro rapidità, per l'atmosfera, l'allusività e anche l'ambiguità in cui lo spettatore si sente trascinato senza una immediata consapevolezza (Ceresa, Dalla Gassa). Il lettore di film è diverso dal lettore della prosa e anche questo è un carattere che distingue le generazioni: più capaci di intendere le immagini, i giovani di oggi sono lettori differenti da quelli delle generazioni precedenti, hanno sensibilità differenti e differenti modi di attenzione. Nei film il racconto e i personaggi sono circondati da oggetti-simbolo spesso simultanei più numerosi di quanto sia possibile trovare in un testo in prosa e che dunque implicano una maggior velocità di percezione, una comprensione dei significati simbolici che appaiono contemporaneamente allo scorrere delle azioni, come molti di questi saggi mostrano raccontando le scene (Borin, Ceresa, Vitti), sottolineando «l'onnipotenza del montaggio» (Zecchi), «i rimandi infiniti, i giacimenti di senso inesauribili», le discontinuità, le manipolazioni (Dalla Gassa).

Io non credo – è un'illusione ottica, un errore di prospettiva – che una società senza padri sia una cosa del tutto nuova, un prodotto degenerativo della contemporaneità.

Pensiamo alla popolazione raminga dell'età moderna, alla condizione giovanile nella prima industrializzazione, ai quasi 40 milioni di africani deportati in America e in Asia come schiavi: le società del passato erano società in cui l'esclusione e la marginalità avevano quasi negato l'appartenenza all'umanità di una parte forse maggioritaria dei nostri simili. Individuazione, socializzazione, rapporti familiari erano affidati a processi che per noi è difficile ricostruire e anche solo immaginare. Quello che è nuovo è semmai che il mondo della piccola proprietà contadina è scomparso e la borghesia si è trasformata: si è perduto il vincolo familiare e il suo ruolo socializzante e formativo su cui era cresciuta l'immagine che le scienze sociali si erano costruite del mondo o dei mondi degli 'inclusi'. La disperazione e la perdita di regole ha investito la società intera, ha investito la borghesia, e su questo principalmente i film esaminati si interrogano. Quasi nessuno di questi film racconta affetti positivi: il sesso è violento e tragico, l'amicizia delusa, le relazioni fra donne e uomini gelide e feroci. Un senso diffuso di solitudine e di isolamento caratterizza molti di questi personaggi.

L'assurdità della società di consumo è spesso protagonista della delusione, del rifiuto, della distruzione. L'ipocrisia della religione ne *I pugni in tasca* (Puppa), l'ambiguità morale del cattolicesimo letto da Buñuel (Bou), l'impotenza cristiana di fronte alla violenza in *Germania anno zero*, la religione mistica e solitaria fino alla morte in *Into the Wild* (Vesentini) negano che questo sia un possibile valore sostitutivo, una difesa e una protezione (e non mi convince il confronto, proposto dalla critica, tra San Francesco o addirittura Cristo e la figura di Christopher McCandless, così lontano dalla volontà di fare della religione uno strumento di fondazione di una società giusta, di una collettività coesa).

Neanche la lotta politica è rappresentata come una scelta positiva: la politica appare poco e negativamente, nelle marce dello Zengakuren sullo sfondo di *Racconto crudele della giovinezza* («la a-politicità è polemicamente più graffiante e di denuncia», sottolinea Maria Roberta Novielli) o nella scelta estrema e disperata del terrorismo in *Colpire al cuore*.

Né politica né religione né individuo, dunque, per quanto specialmente di individui si parli, ma nell'estrema distruzione di ogni sistema normativo. Non a caso mi pare che solo dagli immigrati pakistani o dai giovani iraniani venga un quadro di riferimenti ancora solidi anche se gestiti conflittualmente in una presenza contemporanea di modernità e tradizione.

Leggendo queste pagine dunque il lettore troverà un ritratto aspro della realtà, una denuncia che lascia aperta la domanda se questa mancanza di speranza e di prospettive sia una definitiva perdita di senso del mondo capitalista o se sia una fase drammatica di trasformazione. I giovani che appaiono in questi film, nei più recenti specialmente, non sembrano suggerirci nulla di buono.

I

FIGLI SENZA PADRI, PADRI SENZA FIGLI

SURREALISMO E VIOLENZA
***LOS OLVIDADOS* DI LUIS BUÑUEL**

Enric Bou

Buñuel, regista surrealista

Nel gennaio del 1950 Luis Buñuel scrive al suo amico José Rubia Barcia a proposito del nuovo progetto cinematografico di cui si sta occupando. È un progetto che considera fondamentale per il futuro della sua carriera cinematografica (e per il suo destino personale) in Messico, dove è arrivato da Hollywood nel 1947. Il nuovo film sarà «un miscuglio di *Tierra sin pan* e *L'âge d'or*, ma con l'aggiunta di elementi di questi ultimi quindici anni» (Sánchez Vidal 2004, 34). Qualche mese prima aveva anticipato allo stesso corrispondente le linee generali del progetto:

Spero che [*Los olvidados*] sarà qualcosa di eccezionale nel panorama attuale del cinema internazionale. È duro e forte, non fa concessioni al pubblico. Realista, ma con una sottile vena di poesia vigorosa e a volte erotica. (Sánchez Vidal 2004, 30)

Los olvidados (*I figli della violenza*, 1950) è il terzo film che Buñuel, dopo diversi fallimenti, gira in Messico, dove si era recato per adattare il dramma di García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, ma il progetto non era andato in porto. Vi conosce il produttore Oscar Dancigers e gli vengono commissionati una serie di lavori. Il primo è *Gran Casino* (1946), a cui seguono *El gran calavera* (1949) e, infine, *Los olvidados*. Nel periodo messicano Buñuel riceve incarichi “commerciali”, ma non per questo abbandona completamente il carattere sperimentale del suo cinema degli esordi. Come aveva dichiarato nel 1935 in un’intervista rilasciata a Madrid:

Se dicendo chiaramente commerciali si sottintende una concessione in più a ciò che è consuetudinario e un nuovo tentativo di abbruttimento collettivo, mi rifiuto risolutamente di dirigere tali produzioni come praticamente mi sono opposto quando se ne è presentata l’occasione. Ma realizzare un film commerciale, un film, cioè, che sarà guardato da milioni di occhi e la cui linea sia un prolungamento di quella che regge la mia stessa vita, è un’impresa che considererò una fortuna intraprendere. (Cit. in Cattini 29)

Queste parole riassumono perfettamente l’atteggiamento con cui Buñuel affronta molti suoi progetti del periodo messicano, in particolare film come *Subida al cielo*, *Él* o *Nazarín*. In essi già si scorgono tratti che li avvicinano al cinema degli ultimi anni della sua vita, quando, dopo aver ritrovato pienamente la sua libertà creativa come regista, realizza alcuni dei suoi film più personali. Ciò nonostante, già in un film come *Los olvidados* è possibile individuare in più di un dettaglio la voce originale, inconfondibile, del regista spagnolo. Il che testimonia la sua capacità di adattare alle proprie ossessioni i temi più

commerciali, ispirati al melodramma matrimoniale piuttosto che a drammi politici ambientati in colonie francesi.

Los olvidados viene girato a tempo di record, in tre settimane, con mezzi scarsi e attori spesso imposti dalla casa produttrice, ma il genio di Buñuel riesce a venire a patti con aspetti tipici del melodramma o del neorealismo, inserendo sempre, sia pure in dettagli minimi, un altro senso, più occulto, la simbologia surrealista. Il film in Messico non incontra un favore immediato. Viene proiettato nelle sale per quattro giorni soltanto e vi è una violenta reazione contro Buñuel, considerato «anti-messicano». Come spiega egli stesso nelle sue memorie:

Uscito in modo pietoso a Città del Messico, il film rimase in cartellone quattro giorni, suscitando reazioni immediate e violente. Uno dei grandi problemi del Messico, oggi come ieri, è un nazionalismo spinto agli estremi che tradisce un profondo complesso d'inferiorità. Sindacati e associazioni varie chiesero subito la mia espulsione. (Buñuel 212)

Il successo arriva a Cannes, grazie a Octavio Paz che, incaricato dal Governo messicano di presenziare al Festival, si preoccupa di difendere il film. Alla proiezione privata a cui assiste buona parte dei superstiti del gruppo surrealista – fra cui Aragon e Breton, che si incontrano per la prima volta dopo vent'anni dalla loro rottura – il film viene acclamato e i consensi suscitati contribuiscono a creare un ambiente ricettivo e favorevole (Sánchez Vidal 1991). Mentre *Le Monde* lo sostiene, *L'Humanité* lo osteggia. Il critico Georges Sadoul dichiara di non poter scrivere una critica favorevole, dal momento che la direzione del giornale lo ritiene un film borghese. Lo farà soltanto dopo che il regista sovietico Pudovkin avrà scritto un articolo molto favorevole sulla *Pravda*. Il film, in-

fine, riceve il premio per la miglior regia e soltanto allora viene accettato in Messico (Buñuel 212-13).

La sceneggiatura è scritta insieme allo scrittore e attore spagnolo Luis Alcoriza, con l'aiuto puntuale di Juan Larrea, Max Aub e altri eminenti esiliati spagnoli in Messico. Oscar Dancigers, un francese di origine russa che si era stabilito in Messico nel 1940 per sfuggire ai nazisti, assume Luis Buñuel per la sua casa produttrice Ultramar. Quando Buñuel comincia a lavorare al progetto di un nuovo film, si vede costretto a obbedire alle imposizioni del produttore e alla sensibilità del paese che lo ospita. Forse raggiunge il suo obiettivo ricorrendo ad alcuni dei suoi vecchi principi derivanti dall'ideologia di sinistra e dal surrealismo e riuscendo a organizzare una narrazione adatta a ogni tipo di pubblico, ma con uno sfondo originale. Questi tre fattori, il suo passato di regista impegnato, i condizionamenti economici del presente e la sua ascendenza surrealista, costituiscono le componenti del film: il documento; la tragedia esistenziale di alcuni bambini semi-abbandonati che vivono nella miseria ai margini di una metropoli, Città del Messico; il surrealismo, presente qui nel sogno di Pedro, ma anche in tutta la produzione di Buñuel, dai primi agli ultimi film. Un regista rigorosamente realista avrebbe fatto un film moralista, con un *happy ending*, ma la solidità dei principi surrealisti permette al cineasta spagnolo di mantenere uno stupefacente equilibrio fra la denuncia, la narrazione di una storia e gli interrogativi suscitati nello spettatore e lasciati aperti.

L'interesse di Luis Buñuel per il mondo dei disperati, dei "dimenticati" dalla società, non è una novità assimilata durante il soggiorno messicano. Ha origine dalla sua militanza a sinistra, dalla partecipazione a progetti della Seconda Repubblica spagnola e dalla militanza attiva tra

le file dei repubblicani durante la guerra civile (1936-1939). Nel 1933 gira *Las Hurdes – Tierra sin pan*, un documentario geografico di profonda denuncia su una regione spagnola (e non l'unica) dimenticata dal potere e dal progresso. È un documentario nel quale l'autore denuncia, provocando un grande scandalo, la situazione di povertà e di abbandono estremi in cui vive una zona della Spagna, l'Estremadura, tra Salamanca e il Portogallo. Sono immagini-denuncia che sembrano saggi di quelle che vedremo in *Los olvidados*. In una delle sequenze del film, leggiamo quello che scrive un bambino sulla lavagna di una misera aula: «Rispettate i beni degli altri», una frase che suona tragicamente ironica se consideriamo la situazione in cui vivono quei bambini. Riferendosi ai bambini idioti destinati a sorvegliare le greggi a Las Hurdes, il narratore (Buñuel) afferma: «il realismo di un Ribera rimane molto al di sotto di questa realtà», poiché sono la fame, la mancanza di igiene, la povertà, l'incesto, le cause principali del cretinismo. Siamo già nel mondo di *Los olvidados*.

Buñuel cresce in una famiglia benestante e tradizionale. Studia a Saragozza, in scuole religiose, e poi va a Madrid con l'idea di diventare agronomo, ma si rende conto di essere più interessato alla facoltà di Lettere e Filosofia. Alloggiato alla *Residencia de Estudiantes*, vi conosce personaggi come Salvador Dalí, Pepín Bello e Federico García Lorca, che esercitano un'influenza notevole sulla sua formazione, in un momento chiave della sua vita. Dopo la morte del padre, si trasferisce a Parigi e tenta la fortuna nel mondo del cinema. È il periodo in cui, insieme a Salvador Dalí, gira due film che sono fondamentali nella cinematografia surrealista, *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). Il nome di Dalí non figura fra i titoli di quest'ultimo e l'amicizia fra i due comincia a incrinar-

si. Questi film suscitano aspre critiche negli ambienti più conservatori di Parigi. Nonostante il suo atteggiamento maschilista, Buñuel si innamora di Jeanne Rucar, una giovane francese piuttosto evoluta in fatto di gusti e di costumi, che sposa nel 1934.

Per realizzare questi film Dalí e Buñuel elaborano dei procedimenti filmici per raccontare il subconscio che giocano con la sensualità e l'umorismo. In *L'âge d'or* è condensata buona parte delle inquietudini del regista aragonese: il desiderio e la sua contropartita dolorosa, il feticismo e, parallelamente, intrecciata strettamente a questo e frutto dell'ateismo di Buñuel, la tematica religiosa. La notizia della fine della guerra lo sorprende mentre si trova a Hollywood, dove Buñuel è arrivato nel 1938 per supervisionare due film sulla guerra spagnola, che non verranno mai realizzati. Lì rimane senza lavoro e senza nemmeno poter far ritorno in Spagna. Nel gennaio del 1941 viene assunto in qualità di consigliere e supervisore al montaggio di documentari dal Dipartimento degli Affari Interamericani del Museo d'Arte Moderna di New York, ma perde il posto a causa della denuncia del suo passato di uomo di sinistra e, in parte, delle memorie di Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, nel quale è accusato di essere una persona antireligiosa.

Dopo un periodo trascorso a Hollywood, il Messico gli apre le porte. Il successo difficile del film *Los olvidados* permette a Buñuel di fare del cinema commerciale, ma con un certo contenuto surrealista. Infatti, egli inizia la sua carriera come regista di avanguardia e la conclude nello stesso modo, con bellissimi film come *Il fantasma della libertà*. Il surrealismo è stato un'esperienza decisiva nella vita e nell'opera di Buñuel. Come scrive nelle sue memorie, il surrealismo è stato per lui l'incontro con una nuova morale:

Per la prima volta in vita mia avevo trovato una morale coerente e rigorosa, senza il minimo cedimento. [...] quella morale surrealista, aggressiva e chiaroveggenza offendeva molto spesso la morale comune. La nostra morale [...] esaltava la passione, la mistificazione, l'insulto, la risata nera, il richiamo degli abissi. (Buñuel 117)

Buñuel rimane fedele per tutta la vita a questi principi, cosa che appare più difficile, e nel contempo più ovvia, nei film di genere che realizza.

Una lettura di Los olvidados

Buñuel compie una vera e propria ricerca nei due anni in cui rimane senza lavoro dopo il disastro del film precedente, *Gran Casino*. Ha il tempo di conoscere in profondità Città del Messico e di studiare gli archivi di un riformatorio. Gira *Los olvidados*, terribile specchio di Città del Messico nella sua realtà più disagiata e atroce. Scrive Agustín Sánchez Vidal nella biografia del regista:

La prima proiezione del film in Messico suscitò reazioni violentissime, e l'espulsione di Buñuel venne chiesta da più parti: da giornali, sindacati, associazioni. Non rimase in cartellone per più di quattro giorni e ci furono addirittura tentativi di aggressione fisica contro il regista. (Sánchez Vidal 1991, 175)

Ad ogni modo, è un film che, in apparenza, segue i principi del neorealismo. *Los olvidados* è contemporaneo a film come *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1947), *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica, *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini o *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti. Proprio la *voice off* iniziale introduce un livello

di generalizzazione che sembra ricercare un collegamento con questi film. Da qui l'allusione al problema dei bambini abbandonati nelle grandi città (New York, Parigi, Londra) per poi far arrivare la macchina da presa fino alla capitale del Messico. La voce narrante ci avverte che è «un film basato su fatti della vita reale, non è ottimista». Sembra dunque annunciare allo spettatore che quello che vedrà è un film moraleggiante, di carattere documentaristico, con uno stile apparentemente neorealista. Molto presto, tuttavia, ci rendiamo conto del suo grado considerevole di ambiguità.

Voglio a questo punto soffermarmi su due aspetti: la costellazione di conflitti che delinea le relazioni fra i personaggi e l'adattamento del surrealismo. Il fatto che il film sia focalizzato su una zona marginale della società lo rende quasi claustrofobico. Solo in tre momenti (la prima apparizione di Jaibo, il pedofilo che tenta di sedurre Pedro nella scena da cinema muto che vediamo dall'interno di una vetrina, l'uscita di Pedro dalla Granja per andare a comprare le sigarette) assistiamo a scene in strada che non si svolgono in mezzo alle baracche della periferia o a edifici abbandonati. In tutto il film troviamo soltanto due personaggi positivi: Pedro e il direttore del riformatorio. Pedro cerca ostinatamente di abbandonare quel mondo di povertà, ma per riuscirci deve affrontare difficoltà insuperabili: l'abbandono e il disamore da parte di sua madre e la persecuzione fatale ad opera di Jaibo. È questo personaggio che gli ruba l'affetto della madre. Il triangolo affettivo fra la madre (Marta nella sceneggiatura), Pedro e Jaibo è di una perfidia tipicamente buñueliana. Non arriva agli estremi di *Viridiana* (una monaca, suo cugino e la cameriera), film nel quale sesso e religione vengono combinati secondo una vecchia formula di Buñuel: «il sesso senza peccato è come un uovo senza sale». Il per-

sonaggio di Pedro è il primo e il più grande degli *olvidados* (i dimenticati). Quando viene accusato ingiustamente del furto di un coltello nel laboratorio in cui lavora, la madre dice a un poliziotto: «Punitelo finché non avrà imparato la lezione»¹. È stato Jaibo a rubare il coltello, furto che provoca una fuga senza fine che si conclude nel riformatorio. Quando Pedro scappa dall'istituto spinto da Jaibo, proprio questa fuga gli impedirà di dimostrare al direttore di essere sulla via della redenzione. Gli impulsi a migliorare che Pedro avverte sono concentrati nella frase rivolta a sua madre: «Io vorrei comportarmi bene, ma non so come» (54'). Dopo averla minacciata con uno sgabello, accetta di essere internato, portato in Segreteria e da lì inviato alla scuola della Granja. Il personaggio del direttore del riformatorio è la causa del rifiuto comunista del film. Lo si accusa di dare un'immagine troppo positiva. Così si esprime Georges Sadoul: «Alla fine, nel riformatorio, fa vedere un direttore molto gentile, molto umano, che lascia uscire un ragazzino per comprare le sigarette» (cit. in Buñuel 213). È un essere isolato in mezzo a personaggi disperati, marginali.

È invece qualcosa di animalesco, di primitivo a muovere le azioni degli altri personaggi. Questo fatto è evidenziato non soltanto dalla totale mancanza di affetto fra loro, ma anche dalla presenza costante di elementi violenti che ci rimandano a una società pre-industriale. La violenza, le morti e le ferite vengono prodotte con pietre, coltelli, bastoni. È una regressione della civiltà. Una dimostrazione del grado di "oblio" nel quale vivono questi personaggi (Cattini 34).

¹ O quando Pedro ritorna per poco a casa sua, dopo aver lavorato in un circo equestre: «Perché sei tornato? Facevi meglio a startene dov'eri» (54').

Il personaggio di Don Carmelo è uno degli adulti che vivono nella miseria e ai margini della società. È una figura che rappresenta certi tratti dell'antico regime, poiché in tutti i suoi interventi non si stanca di riaffermare la sua nostalgia di un tempo, quello di Don Porfirio Díaz, l'ex generale-presidente del Messico, in cui i ragazzi ribelli venivano puniti a dovere. Ogni volta che pronuncia il nome di Don Porfirio Díaz si toglie il cappello, per significare il grande rispetto che questi gli suscita. Verso la fine del film, quando sente Pedro accusare Jaibo di essere il responsabile dell'assassinio di Julián, esclama: «Avrebbero dovuto appendere a testa in giù tutti questi criminali», cioè lasciarli come le galline morte al mercato. In un'altra sequenza dice, riferendosi ai ragazzi: «Cria cuervos». Il seguito del proverbio, noto a chiunque parli spagnolo, è «y te comerán los ojos». Il detto (*Cria cuervos* è anche il titolo di un film del 1976 di Carlos Saura) ammonisce riguardo ai pericoli insiti nell'impartire una cattiva educazione² e in questo caso suona ancor più tragicamente ironico, dato che è un cieco a pronunciare la frase. Ciechi e invalidi o minorati compaiono spesso nei film di Buñuel. È del tutto gratuita la scena dell'uomo senza gambe che si sposta con un carretto e che, dopo essere stato derubato in modo violento dal gruppo di ragazzi, rimane steso a terra gridando «aiuto». Sul carro compare la scritta «mi guardavi», che sembra un'allusione al cieco, l'altro invalido del film. Nella sequenza finale Don Carmelo, dopo aver udito gli spari che pongono fine alla vita di Jaibo, esclama: «Uno di meno. Dovrebbero ammazzarli tutti prima che nascano».

² Tradotto letteralmente: «Alleva corvi e ti mangeranno gli occhi», di significato analogo all'italiano «Allevare una serpe in seno».

Jaibo si presenta come il leader, per età e per forza brutta, della banda di giovani delinquenti. Fin dalla sua prima apparizione, attraverso allusioni, il gruppo di ragazzi parla di lui con grande rispetto, per il fatto che è stato arrestato dalla polizia. Le prime immagini che vediamo di lui nella sequenza di presentazione del personaggio confermano il sospetto che si tratti di un *callejeador* (un vagabondo) che tiene sotto controllo la situazione. Ma in realtà è uno spaccone codardo, che scappa non appena vede un'auto della polizia. Questo sarà il tratto distintivo del suo deambulare per le vie del quartiere e del suo interagire con gli altri ragazzi: la fuga, lo sfruttamento degli altri, l'aggressione a tradimento.

La madre è un personaggio che conduce una vita disperata: è vedova con quattro figli, il minore dei quali nato molto tempo dopo la morte del marito. L'“oblio” di questa madre nei confronti del figlio Pedro è particolarmente drammatico, perché questi è il frutto di una violenza carnale, da lei subita quando aveva quattordici anni. L'unico momento di affetto verso il figlio lo manifesta quando, in prigione, si rende conto che Pedro dice la verità e che non ha rubato niente. Una delle immagini più intense del film è quella in cui Pedro, in cella, smette di fingersi un adulto e, dopo che sua madre gli ha dato un bacio sul capo, la chiama, ma lei se n'è già andata. Il *travelling* verso la madre che finisce in una dissolvenza in nero, che è l'uniforme dei poliziotti, indica anche la situazione di abbandono in cui vive Pedro.

Nel film ci sono quattro coppie di personaggi. La prima è quella formata da Pedro e dalla madre. La difficile relazione tra madre e figlio potrebbe essere all'origine delle sventure che colpiscono continuamente Pedro. Sappiamo che egli è il frutto di una violenza carnale. Un figlio non desiderato che è solo fonte di problemi per la

madre. Meche e Ojitos sono gli unici personaggi ancora innocenti. Il rapporto fra Ojitos e Don Carmelo rappresenta un caso di sfruttamento di un minore abbandonato dai genitori che non sono in grado di sfamarlo; è anche un'allusione a un archetipo letterario spagnolo, il *Lazarillo de Tormes*, che in uno degli episodi del romanzo fa da guida a un cieco. Nel film vi è una contrapposizione fra i due ragazzi, Pedro e Jaibo, due amici diventati nemici. André Bazin nel 1951 ha scritto che il primo ha una purezza innata: «è il solo che attraversa questo mare di fango senza che gli si attacchi e gli penetri dentro». Jaibo invece è «il cattivo soggetto, sadico perverso, crudele traditore, non ci ispira ripugnanza, solo una sorta d'orrore» (Bazin 204).

Vi è anche un'opposizione tra il mondo degli adulti e quello dei giovani e dei bambini. Meche e Ojitos sono gli unici personaggi che non vengono, per il momento, toccati dalla perdizione del mondo di povertà che li circonda. Don Carmelo maltratta continuamente Ojitos. La madre non considera uno dei suoi figli e manifesta delle chiare preferenze tra loro.

La fedeltà di Buñuel al surrealismo è presente in molti aspetti del film. Una delle scene più significative è quella del sogno di Pedro, la cui funzione è dare forma visiva alle sue crisi. Nel sogno ha un ruolo importante la gallina. Non è l'unico uccello che compare nel film e quasi tutti hanno un significato profondo che va al di là di una rappresentazione delle condizioni di vita rurale nel centro della metropoli. Dopo essere stato preso a bastonate da tre ragazzi (Jaibo, Pedro e un loro amico) Don Carmelo, steso a terra, si imbatte in una gallina che lo osserva, mentre dei violini stonati danno enfasi alla scena (11'). È un puro momento “alla Buñuel”, che non vuole dire niente in sé, ma che racchiude il senso profondo del film:

un'allusione diretta a quella società di bambini e adulti che si comportano come animali. La sequenza successiva ci presenta Pedro, a casa sua, che accarezza una gallina. Poi, nella Granja, il direttore legge nel suo fascicolo che Pedro è molto buono con gli animali e per questo lo fa lavorare con le galline. In uno dei riferimenti alla magia e alla superstizione che tanto corrispondono al gusto di Buñuel vediamo Don Carmelo intento a curare una povera ammalata passandogli un piccione vivo sulla schiena. Quando il piccione morirà, si porterà via i mali della donna (23').

Pedro si spaventa quando un gallo sale sul recinto intorno a casa sua e rimane a guardarlo (40'). Lo fa scappare, ma subito dopo sentiamo la voce del padre di Julián, il compagno ucciso da Jaibo, che se ne va in giro per le strade, ubriaco, chiedendo chi è l'assassino di suo figlio. Un minuto dopo il gallo invade il pollaio e viene scacciato a colpi di scopa dalla madre di Pedro. Questo provoca in lui un momento di isteria in cui chiede alla madre di smettere di picchiarlo. Appare ovvio il parallelismo fra questa scena e quella dell'assassinio di Julián o quella, successiva, dell'uccisione di Pedro per mano di Jaibo. Quando la madre viene sedotta da Jaibo è inginocchiata e le galline e i pulcini stanno mangiando nella stanza, dietro di lei.

Vi è un'altra sequenza particolarmente importante in cui appare una gallina. È la sequenza del sogno di Pedro (29'), nella quale sono concentrate le tensioni centrali del film e si amplia il ruolo di questo animale come elemento simbolico. Già in *Tierra sin pan* una delle prime scene presentava la decapitazione di un gallo come parte di un rito ancestrale associato alla celebrazione della cerimonia del matrimonio. La gallina del sogno appare volando al rallentatore, mentre perde le piume, o addirittura spenna-

ta, e viene offerta dalla madre come carne cruda. In questo sogno è racchiuso il desiderio edipico. La madre gli offre un pezzo di carne (cruda) che sembra una gallina spennata, ma questo gli viene strappato da Jaibo che esce da sotto il letto, in una prefigurazione del furto dell'amore materno-filiale nella scena della seduzione³.

Quando Pedro è alla Granja, lo vediamo nel recinto delle galline che mangia un uovo. Ammonito da un compagno, perché cerca di imporre la legge della strada, l'unica che conosce, e, incapace di accettare il principio di solidarietà e il nuovo ordine che vige nel luogo di reclusione, si azzuffa con un altro ragazzo e viene lasciato solo nel pollaio. Afferra un bastone e con un paio di colpi uccide due galline. Volano di nuovo le piume. In questo caso, gli uccelli servono a riflettere l'isolamento di Pedro in quel luogo di possibile "cura". Infine, quando Pedro sale la scala del granaio di casa, una gallina sveglia Jaibo e questi, per vendicarsi della denuncia, lo uccide. Muoiono di morte violenta tutti i «figli della violenza» (nel senso del titolo della versione italiana). E, come già aveva profetizzato il cieco Don Carmelo, vittima e denunciante, rimangono davanti ai nostri occhi, metaforicamente, appesi a testa in giù come galline al mercato.

Come "leggere" il film?

Esistono tre possibilità di lettura. La prima è quella nazionalista dei messicani arrabbiati con Buñuel, che hanno colto soltanto il livello più superficiale di denuncia di una realtà sgradevole. Una seconda possibilità è quella di far-

³ Per un'analisi approfondita di questa sequenza, si vedano Mark Polizzotti e Alberto Cattini (35).

ne una lettura “sociale”, borghese, come hanno fatto i comunisti francesi. O di denuncia di una situazione: nella vita bisogna fare attenzione, bisogna “saper dire di no”. Entrambe queste letture seguirebbero strettamente, seppure con esiti diversi, i postulati del cinema neorealista. Vi è, infine, una terza possibilità, che tiene conto delle altre due: è una interpretazione in chiave surrealista⁴. Il film, infatti, è organizzato in due livelli, quello “realista” e quello “subliminale”, ciascuno dei quali funziona secondo la propria modalità. Questo ci permette di fare due letture: una in chiave di “denuncia” e l’altra in chiave surrealista. Ma ciò che è davvero straordinario nel film è l’abilità di Buñuel nel mettere insieme questi due aspetti. Il sottomondo “subliminale” è evidente nelle diverse situazioni edipiche, e anche nella ripetizione di movimenti come quello delle braccia che picchiano i corpi al ritmo ossessivo della musica. Buñuel riesce a coniugare il surrealismo con una tradizione spagnola di “senso tragico dell’umano”, presente in Goya e in Miguel de Unamuno. Nel film vi è un circolo vizioso di violenza. I personaggi sono figli di un atto violento (lo stupro), che genera altri atti violenti (gli assassini). Si trovano in un vicolo cieco, in una situazione di oblio, che fa affiorare gli aspetti più estremi e ipocriti della società moderna nella grande città, nella rappresentazione di una realtà umana senza speranza. Ma ci viene anche mostrato un cattivo – Jaibo – ribelle nei confronti del mondo intero, che non fa altro che denunciare il cinismo di una società – la nostra! – falsa e ipocrita.

(Traduzione di Antonella Donazzan)

⁴ Per una lettura del reale, basata su Lacan, si veda Julián Daniel Gutiérrez Albilla.

Opere citate

- Bazin, André. *Che cosa è il cinema?* Milano: Garzanti, 1986.
- Buñuel, Luis. *Dei miei sospiri estremi*. Milano: Rizzoli, 1991.
- Cattini, Alberto. *Luis Buñuel*. Milano: Il Castoro Cinema, 2006.
- Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. «Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: Mise-en-abîme and the Irruption of the Real in Luis Buñuel's *Los olvidados* (1950)». *Hispanic Research Journal* 8. 4 (settembre 2007): 347-357.
- Polizzotti, Mark. *Los olvidados*. London: BFI, 2006.
- Sánchez Vidal, Agustín. «El largo camino hacia *Los olvidados*». In *Los olvidados: una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa, 2004.
- . *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991.

Film citati

- L'âge d'or* (Luis Buñuel, Francia, 1930)
- Un chien andalou* (Luis Buñuel, Francia, 1929)
- Cria cuervos* (*Cría cuervos*, Carlos Saura, Spagna, 1976)
- El (Él)*, Luis Buñuel, Messico, 1952)
- Il fantasma della libertà* (*Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, Francia, 1974).
- I figli della violenza* (*Los olvidados*, Luis Buñuel, Messico, 1950)
- El gran calavera* (Luis Buñuel, Messico, 1949)
- Gran Casino* (Luis Buñuel, Messico, 1946)
- Las Hurdes – Tierra sin pan* (Luis Buñuel, Spagna, 1933)
- Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, Italia, 1947)
- Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, Italia, 1951)
- Nazarin* (*Nazarín*, Luis Buñuel, Messico, 1958)
- Paisà* (Roberto Rossellini, Italia, 1946)
- Sciuscià* (Vittorio De Sica, Italia, 1946)
- Subida al cielo* (Luis Buñuel, Messico, 1951)
- La terra trema* (Luchino Visconti, Italia, 1948)
- Viridiana* (Luis Buñuel, Messico, 1961)

À BOUT DE SOUFFLE
SENZA FIATO, SENZA FAMIGLIA

Lina Zecchi

À bout de souffle era il genere di film dove tutto è permesso. Mentre lo giravamo, qualsiasi cosa ci saltasse in mente di fare, tutto quanto insomma poteva essere integrato nel film. Era addirittura il mio punto di partenza. Mi dicevo: c'è stato Bresson, è appena uscito *Hiroshima*, un certo cinema si è ormai chiuso, allora facciamo punto e a capo, facciamo vedere che tutto è permesso.

Jean-Luc Godard, «Entretien avec Jean Collet»

La scrittura del film ha una libertà stupefacente. Ritmo sincopato, spezzato, che però prosegue fino alla fine senza tempi morti, anche quando l'autore sembra provocatoriamente divagare.

Michel Marie, *À bout de souffle*

Per cominciare, una manciata di numeri. Iniziamo con il 1959.

Il 1959, per il cinema francese, è un anno folgorante, un punto di svolta, un giro di boa. Nel 1959 esordisce, col suo primo lungometraggio, il ventiseienne François Truffaut (*Les quatre-cents coups*) che ottiene un inatteso trionfo al Festival di Cannes; Eric Rohmer realizza *Le Signe du lion*; il ventinovenne Claude Chabrol, dopo l'esordio con *Le beau Serge* (1958), fa uscire *Les cousins* (Orso d'oro al festival di Berlino, 1959); debutta il trentasettenne Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, Prix Méliès, 1959); Jacques Rivette sta completando *Paris nous appartient*, che esce nelle sale nel 1961; il ventinovenne Jean-Luc Godard gira *À bout de souffle*, che nel 1960 riceve il Prix

Méliès e il Prix Jean Vigo, oltre all'Orso d'argento per la miglior regia al festival di Berlino.

L'esordio alla regia dei «giovani turchi» dei *Cahiers du cinéma* (di cui Resnais non fa parte, ma che è adottato, assieme a Bresson, come una sorta di autore-feticcio dal gruppo) è il tumultuoso ingresso nel mondo della cinematografia francese di una generazione di critici e 'cinemaniaci' poco più che ventenne, in linea di principio incompatibile con l'universo altamente specializzato e geloso delle gerarchie della macchina filmica tradizionale. Uno ad uno, tutti i ragazzi terribili di André Bazin (Rivette e Chabrol, Godard e Truffaut, il più maturo Rohmer) che hanno contribuito ad arroventare sulfuree polemiche contro il «cinema di papà» dalle pagine dei *Cahiers du cinéma* passano dietro alla macchina da presa, suscitando polemiche e consensi al di là di ogni attesa¹.

Questi film d'esordio – diventati tutti film di culto – creano una sorta di onda anomala, che trova pochi riscontri nel panorama della cinematografia europea. All'improvviso, i 'giovani' ribelli non sono soltanto alcuni personaggi più o meno scandalosi, gli eroi marginali, rabbiosi o feriti che si muovono sugli schermi o nella cronaca di quegli anni, ma un gruppo di registi che stanno orgogliosamente insediati dietro la cinepresa e rivendicano il loro ruolo di autori.

Se i «giovani turchi» sembrano partire assieme all'assalto del cinema («come un commando», per citare il Godard anni '60) e si aiutano a vicenda per riuscire a realizzare i loro lungometraggi d'esordio, questo non vuol affatto dire che i loro primi film siano girati con schemi o formule univoche, in cui si riconoscono tutti

¹ Si veda in particolare Antoine de Baecque.

quanti allo stesso modo: anzi, accade esattamente il contrario. Nel giro di due o tre anni – fra il 1957 e il 1960 – ognuno inventa e diventa se stesso, senza nessuna concessione a un'estetica-manifesto astratta: nelle numerose interviste rilasciate in anni molto successivi da Godard e Truffaut, entrambi continuano ad alludere con una certa nostalgia alla miracolosa, esaltante, innocente libertà dei loro inizi².

Torniamo dunque a Godard, e al 1959. *À bout de souffle* – diventato una pietra miliare del nuovo modo di far cinema, film-manifesto per antonomasia della *Nouvelle Vague* – nasce e viene girato a velocità massima da un esordiente deciso a imprimere il suo personale sigillo su materiali narrativi di partenza esili (il soggetto originale si riduce a quattro scarse facciate, firmate da Truffaut), traendo paradossale profitto proprio da un concorso di circostanze esterne virtualmente negative – *budget* ridotto; un direttore della fotografia che solo da poco si occupa di cinema, ma si è fatto le ossa come reporter in Indocina ed è pronto a qualsiasi sperimentazione; due interpreti poco più che ventenni agli antipodi fra loro: uno, Jean-Paul Belmondo, ancora sconosciuto al grande pubblico, mentre l'altra, Jean Seberg, è una giovane *star* americana, portata al successo internazionale da *Bonjour tristesse* di Preminger, uscito in sala nel 1958; un produttore coraggioso sull'orlo del fallimento, Georges de Beauregard (Marie 1999, 16-20).

² «Noi della cosiddetta Nouvelle Vague, forse perché avevamo una formazione di critici, abbiamo avuto l'onestà di non costituire una scuola; sapevamo fin dall'inizio che le nostre differenze sarebbero state più importanti dei nostri punti comuni. Difatti ognuno di noi è andato sempre più lontano nella propria direzione, ed era normale: Rohmer ha fatto del Rohmer, Godard ha fatto del Godard...» (Tassone 82).

Le condizioni finanziarie acrobatiche, il modo a dir poco anticonvenzionale se non dilettantesco (agli occhi di alcuni tecnici e della star americana) di dirigere le riprese da parte di Godard, con pause impreviste quando non si sente ispirato, portano a una certa tensione sul set, a episodi ormai leggendari nel mondo dei cinefili. Eppure, nonostante interruzioni e incomprensioni, l'intero film è girato e portato a termine in pochissime settimane, fra il 17 agosto e il 19 settembre 1959.

È doveroso aggiungere che *À bout de souffle*, come il futuro cinema di Godard, è un film che prende forma più in sala di montaggio che sulle pagine di una sceneggiatura. Montaggio e postsincronizzazione occupano quindi almeno altri due mesi; verso il mese di dicembre, il colpo di genio finale di Godard è l'orchestrazione di una bizzarra campagna promozionale del film: con un *trailer* costruito su sistematiche coppie di opposti e ironici *clichés*, con voci contraddittorie sparse ad arte nell'ambiente del cinema – «è il peggior film dell'anno», «il dialogo è volgare», ma anche «è un film geniale», «è il capolavoro della *Nouvelle Vague*, il *Citizen Kane* del giovane cinema francese» (Marie 2006, 140-141).

Il mito di *À bout de souffle* e la leggenda anarchica di Godard si sono già saldamente insediati nell'immaginario del pubblico, prima ancora che il film faccia la sua apparizione nelle sale: accolto in Francia e all'estero come opera nuova, coronato da un successo commerciale insperato, resta un caso unico nella lunghissima e difficile filmografia del regista.

Correndo sul filo delle sequenze

All'origine della trama di *À bout de souffle* c'è un piccolo episodio di cronaca nera, che Truffaut rielabora nello scarno soggetto originale ceduto al produttore Beauregard perché Godard lo possa sviluppare liberamente nel suo primo lungometraggio: vi troviamo il furto d'auto fatto da un giovane sbandato a Marsiglia, l'uccisione casuale di un poliziotto nel corso della sua fuga disordinata verso Parigi, l'arrivo nella capitale, *l'amour fou* per l'americana Patricia Franchini, la vana ricerca dei soldi che gli deve un certo Berruti, la fuga finale dopo che la ragazza confessa di averlo denunciato. Tutto concentrato nel tempo ansimante di tre giorni scarsi³.

Nelle mani di Jean-Luc Godard, il soggetto si dipana con un ritmo ancora più nervoso, subendo metamorfosi decisive: la più vistosa riguarda la fine con la morte violenta del protagonista Michel Poiccard, che nel film, colpito da una pallottola alla schiena, si trascina fino a crollare su un passaggio pedonale – in una sequenza ormai passata nel mito.

Percorriamo la struttura definitiva di *À bout de souffle* seguendo i suggerimenti di Michel Marie, che suddivide il film in 15 sequenze di lunghezza discontinua, con al centro la dilatata sequenza (24 minuti) dove la coppia

³ Le peripezie del giovane sbandato Michel Portail, riportate da *France Soir* a partire dal 26 novembre 1952 e da *Detective* (1 e 8 dicembre 1952), sono alla base del breve soggetto di Truffaut. Si può leggere il testo integrale del soggetto di Truffaut sul sito web dedicato al regista curato da Jean-Christophe Delpias, mentre alcune versioni diverse, a cui ha già evidentemente messo mano Godard, le si trova in Michel Marie, *Comprendre Godard* (55-62).

Michel-Patricia si affronta nello spazio minuscolo della camera d'albergo della ragazza:

1. Sorta di prologo, nel Vieux-Port di Marsiglia. Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) ruba un'auto con la complicità di una ragazza bruna, che poi gli chiede un passaggio. Rifiuto di Michel e fuga in macchina («Maintenant je fonce... Alphonse!»).

2. Strada statale numero 7. Nell'auto rubata, Michel monologa: trova nel cruscotto una pistola, finge di sparare al sole, fa un sorpasso avventato e viene inseguito da due poliziotti in moto. Cerca di fuggire sterzando per una sterrata, ma viene raggiunto da uno dei due poliziotti. In un attimo di panico lo uccide: abbandona l'auto, fuggendo a piedi per la campagna.

3. Arrivo di Michel a Parigi in autostop. In camicia, senza soldi, cerca in albergo Patricia (Jean Seberg), ma non la trova. Con un espediente riesce a far colazione in un bar, sfoglia un giornale, lo usa per pulirsi le scarpe, lo getta via.

4. A casa di un'amica (Liliane David). Michel chiede un prestito, senza ottenerlo. Mentre la ragazza si cambia per andare al lavoro, Michel le ruba di nascosto dei soldi dal portafoglio.

5. Agenzia interamericana. Michel cerca l'amico Tolmatchoff, senza trovarlo. Esce e s'imbatte in Patricia, che vende il *New York Herald Tribune* sugli Champs-Élysées. Ha un breve dialogo con la ragazza, le dà appuntamento più tardi. Di nuovo in agenzia. Michel trova Tolmatchoff (Richard Balducci) che gli dà un grosso assegno (un milione di vecchi franchi) sbarrato. Per poterlo cambiare, Michel cerca invano al telefono un certo Antonio Berruti. Michel esce ancora dall'agenzia. Entra l'ispettore Vital (Daniel Boulanger) assieme a un

altro poliziotto per chiedere di Michel, alias Laszlo Kovàcs. Vital minaccia Tolmatchoff, che protegge l'amico. Una segretaria scopre il gioco, rivelando che Michel è appena uscito. I due agenti si lanciano all'inseguimento, senza risultato. Michel, passando davanti a un cinema, contempla una foto di Bogart. Imitando un gesto caratteristico dell'attore, si passa il pollice sulle labbra.

6. Michel ritrova Patricia. Le chiede di attenderlo e va in un bar per telefonare. Nelle *toilettes* del locale: Michel sorprende un cliente tutto solo e lo tramortisce per rubargli il portafoglio. Tornato da Patricia, le chiede di passare la notte insieme. La ragazza si mostra indecisa e lo lascia presto, per un appuntamento con un amico giornalista che le deve affidare un'intervista. Michel spia di nascosto Patricia e il giornalista (Van Doude), li vede baciarsi. È furibondo. Cala la sera sugli Champs-Élysées.

7. La mattina seguente. Patricia torna nella sua stanza in albergo (camera 12, Hôtel de Suède). Trova Michel sdraiato sul letto. Inizia la lunga sequenza centrale: dialogo spezzato fra Michel e Patricia, che si confrontano, discutono, si osservano. La ragazza teme di essere incinta. Michel parla e fuma come una ciminiera, tenta ancora di raggiungere telefonicamente Berruti, perde un passaporto (a nome di Kovàcs). I due giovani ascoltano un disco, si mettono a letto, fanno l'amore. Patricia deve uscire per intervistare uno scrittore. Michel l'accompagna, ma dichiara di essere stanco da morire.

8. Michel e Patricia insieme, in un caffè all'aperto. Michel si allontana per telefonare, segue un uomo che lascia la sua decappottabile incustodita. Nuovo furto d'auto di Michel, che passa a prendere Patricia con la macchina rubata. Patricia va a comprarsi un vestito per

l'intervista, Michel l'aspetta in auto. Un anonimo passante con occhiali neri (Jean-Luc Godard) legge *France Soir*: riconosce Michel da una foto in prima pagina: lo indica a due agenti di passaggio, mentre la macchina con Michel e Patricia a bordo sta ripartendo.

9. Patricia a Orly per l'intervista al romanziere Parvulesco (Jean-Pierre Melville), che disserta sulle donne, l'amore, l'arte e la morale. Patricia gli chiede due volte quale sia la sua massima ambizione. La seconda volta, lo scrittore replica: «Diventare immortale, poi... morire».

10. Un garage di periferia. Michel tenta di vendere l'auto a un ricettatore (Claude Mansard), che fa una misera offerta. Mentre Michel cerca ancora Berruti al telefono, il ricettatore stacca il filo di contatto al motore dell'auto. Accortosi del tranello, Michel lo tramortisce e gli ruba i soldi «per il taxi».

11. Michel e Patricia in taxi. Nuovo fallimento di Michel nel tentativo di contattare Berruti. Patricia, alla redazione del suo giornale, viene interrogata dall'ispettore Vital, che le mostra la foto di Michel in prima pagina di *France Soir* («l'assassino della statale 7»). Patricia finge di non riconoscerlo: l'ispettore le lascia ugualmente il suo numero di telefono. Patricia va via, seguita da un secondo investigatore che la pedina. Messo sull'avviso da un segno della ragazza, Michel li segue di nascosto. Doppio pedinamento sugli Champs-Élysées, mentre sfila il corteo presidenziale (De Gaulle-Eisenhower). Per seminare il pedinatore, Patricia s'infilta in un cinema. Esce da una finestra del bagno, raggiunge Michel in attesa. Michel le propone di rifugiarsi in un altro cinema.

12. I protagonisti insieme al cinema. Michel e Patricia si baciano nel buio della sala, durante la proiezione. Si sente il sonoro del film, ma alle battute originali sono sostituiti alcuni versi di Apollinaire e di Aragon. Quando i due escono è notte. Di nuovo su un'auto, probabilmente rubata. Per depistare eventuali pedinatori, Michel e Patricia rubano un'altra macchina in un garage. Insegne luminose annunciano il prossimo arresto di Michel. Dopo l'incontro casuale con un amico, Michel trova finalmente Berruti (Henry-Jacques Huet), che promette di fargli avere i soldi la mattina seguente. Berruti propone a Michel e Patricia di passare la notte nello studio fotografico di una modella svedese, sua amica.

13. Lo studio della giovane svedese, in rue Campagne-Première. La modella, che sta finendo un servizio fotografico, se ne va col fotografo. Michel sfoglia un libro: *Abracadabra* di Maurice Sachs. Mette sul giradischi il concerto per clarinetto di Mozart.

14. La mattina seguente, sempre nello studio della giovane svedese. Michel chiede a Patricia di comprare del latte e *France Soir*. Patricia esce a fare gli acquisti. Compra il giornale, lo sfoglia. Si nasconde per telefonare all'ispettore Vital e gli rivela l'indirizzo di Michel. Intanto Michel si è addormentato, ascoltando il concerto di Mozart. Al ritorno di Patricia, le dice che Berruti gli ha appena telefonato: adesso sono liberi di partire per l'Italia. Patricia replica che lo ha appena denunciato alla polizia. «In ogni caso, ho voglia di andare in prigione», ribatte Michel, uscendo per prevenire Berruti.

15. Rue Campagne-Première, esterno. All'arrivo di Berruti col denaro, Michel lo avverte di essere stato denunciato da Patricia: gli consiglia di filare. Rifiuta la

pistola di Berruti («Sono stufo. Sono stanco. Ho voglia di dormire»). Arriva la polizia, Berruti lancia la pistola a Michel che automaticamente la raccoglie e fugge. La polizia spara: colpito alla schiena, Michel si trascina per pochi metri e crolla su un passaggio pedonale. Patricia corre verso di lui assieme ai poliziotti: Michel le sussurra «C'est vraiment degueulasse» («È proprio uno schifo»). Patricia non capisce bene e chiede a Vital di ripeterle la frase. «Il a dit: Vous êtes vraiment une degueulasse» («Ha detto che lei è schifosa»), replica Vital – storpiando la frase di Michel. Patricia si passa il pollice sulle labbra, alla Bogart. Poi si gira, lasciando vedere solo la nuca.

Alice a Gangsterlandia

L'organizzazione spazio-temporale di *À bout de souffle*, nonostante la leggenda anarchica che aureola il film, mostra a ben vedere una costruzione rigorosamente pensata e calibrata, che addirittura rispetta a modo suo l'unità di tempo classica: le peripezie di Michel Poiccard, per quanto convulse o apparentemente disordinate, si concentrano e si concludono in tre giorni e due notti. La sola sequenza veramente atipica è la numero 7 (Camera 12, Hôtel de Suède) che, con l'eccezionale durata di 24 minuti, occupa da sola un terzo dell'intero film e ne costituisce il punto centrale, che scinde in tre parti il racconto (due parti che accumulano azioni in esterno e incidenti inattesi, con un centro girato in un unico interno, sorta di pausa prolungata a dismisura)⁴.

⁴ La struttura del film è tripartita: la lunga sequenza centrale in interno dove si affronta la coppia dei protagonisti funziona come una cesura, separando la prima dalla terza parte, piene di movimento a volte convulso. Struttura

In una delle sue più note e citate interviste, rilasciata a Jean Collet e uscita sui *Cahiers du cinéma* nel dicembre del 1962, troviamo la celebre affermazione di Godard che cito nella prima epigrafe. Parlando di *À bout de souffle* come del genere di film «dove tutto è permesso» perché quella «era la sua natura», il regista tiene a precisare:

Volevo partire da una storia convenzionale e rifare, ma in modo diverso, tutto il cinema che era già stato fatto. Volevo anche dare l'impressione che avessimo appena ritrovato, e riprovato, come se fosse la prima volta, i procedimenti tecnici del cinema. L'apertura all'iride dimostrava che era possibile tornare alle origini del cinema, e anche la dissolvenza incrociata arrivava, per così dire, da sola, come se fosse stata appena inventata⁵.

Con l'inimitabile miscela di arroganza e disinvoltura tipica del suo primo periodo, Godard sminuisce e al tempo stesso amplifica narcisisticamente l'importanza delle *novità* tecniche e formali del suo film: da un lato, si tratta di utilizzare strumenti tanto classici da rimandare vistosamente al cinema delle origini, dall'altro di usarli in modo tanto diverso da far credere che siano stati appena inventati («come se fosse la prima volta»). Nel corso di analoghe interviste concesse in quegli stessi anni, Godard afferma di avere ben chiara in mente una sorta di elenco di tutte le regole che abitualmente si chiede a un regista rispettoso del canone classico di non trasgredire, ma di essersi subito domandato pragmaticamente: perché no? Iniziando dal montaggio (niente salti o falsi raccordi?

che si ritrova spesso nel Godard anni '60: nel *Mépris* (1963), un'organizzazione analoga isola la coppia Bardot/Piccoli in una sequenza in interno di 30 minuti, al centro esatto del film. Si veda Alain Bergala et al.

⁵ Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

Perché no?), per finire col linguaggio accettabile (non si deve far dire a un personaggio: «posso pisciare nel lavandino?» Perché no?), passando per l'approfondimento psicologico coerente (niente azioni senza giustificazioni? Perché no?) e così via (Bergala 21-23).

Affermazioni intimidatorie, tese più ad allontanare che a facilitare una visione troppo diretta ed emotiva del suo cinema. I primi film del regista contengono certo la programmatica sperimentazione di tutte le possibili trasgressioni a codici filmici troppo irrigiditi dall'uso tanto spesso evocata da critici e recensori: ma sarebbe ingenuo ridurli solo a questo. *À bout de souffle* resta infatti, al di là di ogni semplificazione – come risultato finale – quanto di più distante si possa immaginare da una schematica anarchia pensata a tavolino, o dal compito volutamente scorretto di un primo della classe dispettoso e ribelle.

E torniamo quindi al trattamento che Godard imprime al soggetto cedutogli da Truffaut, perché è qui che si manifesta un altro tratto paradossale della prima fase godardiana:

Il soggetto era ispirato a un fatto di cronaca, ma voleva anche rifarsi alla tradizione del cinema noir americano e soprattutto a *Scarface*. Anche Godard in un'intervista dirà di essersi voluto collocare sulla linea del celebre film di Howard Hawks, ma di essersi accorto successivamente di aver piuttosto seguito la linea di *Alice nel paese delle meraviglie*. Il paradosso ci riporta immediatamente alle dichiarazioni sulla regia di Godard [...] perché sottolinea, oltre alla libertà narrativa quasi favolistica del film, la distanza fra un progetto e una realizzazione o, in termini più precisi, fra sceneggiatura e regia. (Farassino 28)

Coniugare il cinema noir di Hawks con *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll non è una semplice *boutade*, ma indica con precisione la linea irrealistica, cinefila, fiabesca e nostalgica seguita dal regista. Dietro al cinema di Godard non ci sono solo i classici da cineteca ma anche i film popolari, disprezzati dalla critica ufficiale: film amati dai giovani turchi (vedi la celebre battuta: «comment peut-on être hitchcocko-hawksien?») e rivisitati con l'affetto ironico e complice di un giovane regista che si è fatto le ossa come critico d'avanguardia. Così, assieme al dichiarato confronto con la tradizione del noir americano classico, Godard mostra nel suo primo lungometraggio di saper evocare e utilizzare al meglio un *altro* cinema: quello americano dei *B-movies* realizzati da piccole case di produzione (vedi la dedica alla Monogram Pictures, che precede i titoli di testa) e quello della inglese Hammer Film, la casa dell'horror e del cinema fantastico (Farassino 31).

À *bout de souffle*, ovvero Alice a Gangsterlandia: Michel Poiccard e Patricia Franchini seguono solo in apparenza alcuni stereotipi della tipica coppia di amanti maledetti presente in tanto cinema noir. Le loro azioni imprevedibili, gli equivoci linguistici, le smorfie e le ripicche, le incertezze, la forte fisicità, il dialogo pieno di «perché» e di «cos'è», ci rimandano alla curiosità tutta emotiva e istintiva della logica infantile. Michel Poiccard insegue proprio come Alice – senza indugiare a farsi domande sull'impossibilità o l'irrealtà o la pericolosità di certe azioni – il suo coniglio bianco (la fantasticata fuga in Italia, Roma, la dolce vita, ecc.) – senza chiedersi mai dove lo potrà portare: dal Cappellaio Matto o dalla Regina, verso il delitto o verso Cinecittà, all'*amour fou* o in prigione o alla morte.

Compagni di gioco, più che compagni di letto, Michel e Patricia assumono spesso identità provvisorie, ora sul modo della complicità, ora del ripudio. «Non voglio più essere innamorata di te», dice imbronciata Patricia a Michel verso la fine del film: non voglio più giocare con te.

Giochi proibiti

Ripercorriamo rapidamente qui, per non parlarne più, l'elenco dei difetti e/o novità che il film di Godard presenta, elenco diventato ormai una sorta di Bibbia eternamente ripetuta da cinefili e critici. Le infrazioni/novità riguardano essenzialmente tre aree:

a. Gli stereotipi del noir classico e la loro deformazioni. Se il film segna il punto di partenza del nuovo cinema francese anni '60 e costituisce, secondo Marc Cerisuelo, «son manifeste et son programme», mantiene anche riferimenti espliciti ai classici americani, in particolare al Welles di *Citizen Kane*, ma li manipola in modo provocatorio⁶;

b. Le “sgrammaticature” tecniche esibite. Il film è un'ode all'onnipotenza del montaggio, alterna in modo brusco frammenti ultra-corti a piani-sequenza sinuosi. Con la complicità di Raoul Coutard – camera a spalla per girare veloce come in un reportage – Godard usa mille risorse artigianali: pellicola in bianco e nero ultrasensibile per filmare senza luci artificiali, carrellate senza binario

⁶ Dai titoli di testa (bianchi su sfondo nero) all'inizio di tipo antologico, all'uso degli inserti di giornale, e perfino dell'insegna luminosa verso il finale del film («Le filet se resserre sur Michel Poiccard», «la rete si stringe su Michel Poiccard»), i richiami all'illustre modello di Welles sono evidenti. Si veda Marc Cerisuelo.

fisso con cinepresa nascosta nei luoghi più improbabili (carrozzella per invalidi e/o carrello postale per filmare la passeggiata di Michel e Patricia lungo gli Champs-Élysées). Ma c'è di più: scavalcamenti di campo, montaggio a singhiozzo, inquadratura di nuca o di spalle dei protagonisti, scollamento voce/immagine, sonoro “sporco”, non rispetto del campo-controcampo nei dialoghi;

c. Le infrazioni al codice linguistico e le azioni scandalosamente disinvolve dei due giovani protagonisti. Il gergo di Michel non risponde certo all'*argot* parlato nel *milieu* della malavita francese (il bandito romantico alla Jean Gabin, laconico e imponente, è ben lontano dalla logorrea e dalle smorfie di Jean-Paul Belmondo), ma è una specie di *pastiche* vertiginoso, irridente e irritante, esibito da un *dandy* pasticciatore. Questa caratterizzazione linguistica dei due protagonisti (il francese da manuale un po' tentennante di Patricia, il flusso verbale inarrestabile di Michel, pieno di strizzate d'occhio e giochi di parole) costituisce, assieme all'abbigliamento casual ostentato (la tee-shirt di Patricia, le magliette a righe e gli occhiali neri, le giacche di tweed e il cappello calcato sulla fronte di Michel) la vera “musica” viva e sonora nuova del film di Godard, che fa tutt'uno coi rumori della città, con gli incontri per strada, con gli alberghetti e i caffè all'aperto, col crimine gratuito e il girare a vuoto di Belmondo-Bogart, con la musica jazz di Martial Solal che sottolinea le azioni nervose di Michel e la trasognata, reticente ambiguità di Patricia, con la voluta mancanza di introspezione psicologica.

È su questo ultimo aspetto (il linguaggio di Michel e Patricia, la strabiliante naturalezza dei loro dialoghi e dei loro atteggiamenti corporei) che vorrei soffermarmi un

attimo, prima di chiudere la mia breve riflessione su *À bout de souffle*.

Siete pronti?

Alla fine di un lungo articolo dedicato al film di Godard, uscito nel mese di marzo 1960 sull'*Express*, René Guyonnet metteva in guardia i possibili spettatori con un provocatorio: «Êtes-vous prêts?» («Siete pronti?»).

Pronti a cosa, esattamente? Almeno a tre cose: a quella che ho appena accennato, ossia la maniera in cui i protagonisti si muovono e parlano («les gestes sont aussi importants que les visages: ils sont le rôle que les personnages s'appliquent à être»). Ossia: i gesti dei personaggi non sono accessori, sono un linguaggio, rivelano cose che i volti e le parole non bastano a dire, sono *l'uniforme*, la divisa che indossano i protagonisti per proteggersi e inventarsi). Seconda cosa a cui essere pronti: l'uso dei rumori d'ambiente e della musica come ulteriore materiale descrittivo che permette di far economia di piani pesanti e statici, unito alla sistematica dicotomia (di matrice bressoniana) fra immagine e parola. Il parlato funziona ora come puro suono sprovvisto di senso, rime meccaniche («Je fonce, Alphonse!», o «Tu parles, Charles»), ora come frammento poetico gettato a caso («Hélas! j'aime une femme qui a une très jolie nuque...»), che subito dopo cade nel vuoto (vuoto del volto nell'altro, non inquadrato in campo, vuoto di risposta verbale, ecc.).

Ma, terza e ultima cosa a cui essere pronti, la più importante secondo Guyonnet: che i personaggi sullo schermo *vivono*. E *vivono* con stupefacente energia, a dispetto della nostra approvazione o disapprovazione morale: «Êtes-

vous prêts à vous identifier, pour une heure et demie, à des êtres qui ont le goût de leur propre ruine?»).

Al di là della lettura in chiave ideologico-esistenzialista del film, che è comune alla maggioranza delle critiche del periodo, l'ultima osservazione di Guyonnet è illuminante anche per lo spettatore attuale. La *vita* immaginata per i due protagonisti buca lo schermo e continua a colpirci, indipendentemente dalla sfida morale.

Restiamo catturati da quel parlare, gesticolare, correre velocemente (davvero a perduto, fino all'ultimo respiro) incontro al proprio destino. Le azioni trasgressive di Michel Poiccard sono fin dall'inizio enunciate in tono di spavalda sbruffoneria da Belmondo, con lo sguardo fisso in macchina: «Après tout, j'suis con... après tout, si, il faut... il faut!». Frase che suona un po' misteriosa: che senso dare a quel «dopotutto è necessario, sì, bisogna farlo», con quell'affermativo *sì* che in francese si usa solo in reazione a un no precedente, come se Michel replicasse a una proibizione che lo spettatore, scagliato subito *in medias res*, non è riuscito a sentire?

I movimenti di Michel – la spina dorsale del racconto – sono ancora irresistibilmente *vivi*. Obbediscono sempre a impulsi e imperativi che ci vengono presentati come categorici: il primo (rivedere Patricia) è un desiderio apparentemente innocente, ma scatena la catena infernale di azioni accidentali che diventano sempre più *fatali* (vedi l'uccisione del poliziotto sulla statale, non prevista né pensata dal protagonista). A questo primo incidente che fa di lui “un bandito in fuga” atipico (l'omicidio non è mai interiorizzato dall'eroe, gli rimane esterno, non gli si ripresenta se non come grosso titolo di prima pagina, con l'aura romantica e maledetta che ne consegue), si aggan- ciano con compulsiva ripetitività altri gesti, movimenti

veloci sempre vissuti di volta in volta come “necessari” da Michel.

«Il faut», *bisogna* fare una serie di cose: recuperare il denaro che gli deve Berruti, sfuggire al pedinamento della polizia, fumare e biascicare con l’eterna sigaretta appiccicata all’angolo della bocca, rubare macchine per non sfigurare con Patricia, sfoggiare identità posticce, vagheggiare fughe in Italia («la dolce vita», Cinecittà), e intanto telefonare, andare al cinema, amare, parlare, straparlare... Non c’è spazio per nessun flashback nel moto perpetuo di Michel, che si gioca la vita sempre correndo a perdifiato: dal porto di Marsiglia a rue Campagne-Première, la via del protagonista si fa sempre più intricata e si disperde in mille artifici di sopravvivenza, verso la tragica e derisoria caduta finale (Chessa 107-108).

Il francese parlato da Poiccard/Belmondo è calcato su una lingua argotica e viva, ma i suoi monologhi sono più vicini alla Zazie di Queneau che a Céline e al suo nichilismo, tante volte citato come possibile “modello” nascosto. All’opposto dei personaggi incarnati sullo schermo da Gabin e Bogart che, come ho già detto, tendono entrambi alla laconicità ed esibiscono una maschera facciale impassibile, Michel si mostra fin dall’inizio un inarrestabile chiacchierone, mitomane e infantile. E a provare quanto nel suo linguaggio – che alcuni critici benpensanti trovavano troppo *cru* e *ordurier*, crudo e volgare, spazzatura – richiami irresistibilmente la Zazie di Queneau piuttosto che un duro gangster, sarebbe sufficiente l’elenco delle frequenze di vocaboli come *con* (usato come aggettivo o sostantivo, da solo o in fantasiose parole composte: dall’iniziale «après tout, j’suis con»), ad alcune automobili definite «piège à con» o «frégate à la con», a un tizio in galera di cui dice «il est en taule, ce con-là», e via così per tutto il film), e *merde*.

Valga per tutte l'immortale replica della terribile Zazie alla proposta di visitare «le tombeau véritable du vrai Napoléon» («la tomba vera del vero Napoleone») agli Invalides: «Napoléon mon cul! Il m'intéresse pas du tout cet enflé, avec son chapeau à la con»⁷.

Il gergo di Michel in ogni caso è eterogeneo come i modelli che Godard ha fatto convivere in lui: vi ritroviamo i tratti misogini di tanti eroi della letteratura poliziesca popolare e inedite fragilità sentimentali («je suis d'autant plus emmerdé que je suis amoureux», «c'est agréable, pas de s'endormir, mais de se réveiller à côté d'une fille»). Nonostante l'esibito maschilismo, nella relazione con Patricia è Michel a incarnare spesso il lato passivo, lamentoso e recriminatorio: «Contrairement à ce que laisse apparaître sa virilité trop manifeste, Michel est bien la midinette du couple» (Marie 2006, 122).

Con Michel Poiccard, Godard inventa un tipo maschile assolutamente nuovo, che nella sua filmografia iniziale prende letteralmente *corpo* attraverso la mimica, la voce e la gestualità di Jean-Paul Belmondo fino a *Pierrot le fou* (1965). Senza esserne mai il doppio o il portavoce, Belmondo con la sua stralunata disinvoltura permette al regista di crearsi una sorta di doppio imperfetto: il corpo di Belmondo è in grado di muoversi con la leggerezza di un pugile adolescente, mentre la sua voce snocciola con identica naturalezza banalità e improvvisi giudizi lapidari, aforismi, citazioni dotte che riflettono le letture di Godard come attraverso una lente deformante.

⁷ Il romanzo di Queneau esce a sua volta nel 1959 e diventa immediatamente un oggetto di culto fra critici e lettori: il gergo della terribile bambina, i giochi verbali e le battute «sconvenienti» dei personaggi fanno ormai parte del pantheon della letteratura novecentesca francese. Nella traduzione italiana di Franco Fortini, la forza delle parole si annacqa un po': «Napoleone un c..., non m'interessa niente, quello sgonfione, con quel suo cappello da fesso».

Rispetto al convulso moto perpetuo di Michel, le azioni di Patricia sono lente, ritrose, a volte esitanti come il suo francese. Il corpo acerbo e la pettinatura ultracorta di Patricia Franchini/Jean Seberg non sono soltanto la rivisitazione palese dei personaggi-icona di Giovanna d'Arco o dell'adolescente Cécile in *Bonjour tristesse* di Preminger «due anni dopo», come pretenderebbe in varie interviste Godard. Patricia, studentessa americana che vive a Parigi da sola, è forse il personaggio filmato con maggiore originalità in *À bout de souffle*: una giovane donna appena uscita dall'adolescenza che misura il suo spazio come le sue parole, difendendo testardamente la sua autonomia (in amore, nel lavoro), opponendo una riflessiva, morbida resistenza alle richieste d'amore iperboliche di Michel.

Patricia esiste e resiste: è attratta da Michel, ma lo osserva con una certa curiosa diffidenza, ne prende le distanze, lo rallenta o lo mette in crisi ponendogli con aria meditata una serie interminabile di quesiti linguistici: «Qu'est-ce que c'est l'horoscope?», «Qu'est-ce que c'est gazer?», «Qu'est-ce que c'est les Champs?», «Qu'est-ce que c'est trouillard?»), serie destinata a culminare nel «Qu'est-ce que c'est degueulasse?» finale.

Ancora poche osservazioni, per finire. In *À bout de souffle*, i due giovani protagonisti sono lanciati (e lasciati) in una sorta di vuoto siderale: senza lingua comune, senza origini e senza famiglia (non ci sono genitori apprensivi che vengono a recuperare figli sbandati; non ci sono interni domestici, madri e padri pieni di sensi di colpa). Non ci sono case in cui si abita, con un tessuto familiare visibile, ma solo luoghi di passaggio: pensioncine, aeroporti, strade, soffitte, *garages*. Non-luoghi, insomma: in anticipo sull'etnografia del quotidiano di Marc Augé. Non-luoghi attraversati in fretta, dove si mettono in scena a frammenti Michel e Patricia. Narcisisti e fragili, mitomani e proiettati verso un mitico futuro, più che belli e dannati.

Osserva Farassino che il mondo di Godard in *À bout de souffle* è già – e lo sarà sempre più – un universo disarticolato, fatto di oggetti ed immagini autoreferenziali. La sua filosofia fenomenologica e tautologica si riassume a meraviglia nella frase di Michel/Belmondo/Bogart a proposito del pedinamento a cui è sottoposta Patricia: è normale, le spie spiano, i ladri rubano, gli assassini assassinano, gli amanti si amano... (36-37).

À bout de souffle è un film di culto, se mai ce ne furono. Uno dei dieci film francesi più universalmente noti e amati. Qualsiasi interpretazione sociologica, o moralistica, o puramente cinefila del film ne è una riduzione, non un arricchimento. A dispetto del pessimismo con cui Godard rievoca la sua «carriera» (sarcasticamente definita: «une carrière de pierres», «carriera di pietra» ma anche cava di pietre, nell'intervista televisiva rilasciata per *Arté* il 28 novembre 2007), nel suo film d'esordio si respira ancora a pieni polmoni l'aura utopica, l'amore puro e assoluto per il cinema che hanno nutrito tutti i giovani turchi dei *Cahiers*. *À bout de souffle* non vuole entrare in nessuna problematica sociale, ma vivere – suprema innocenza, suprema arroganza – senza compromessi, nella dimensione del mito.

Perché nel Godard 1959 si fanno carne e sangue (pelli-cola e cinepresa) le parole scritte dal Godard 1956:

[Le montage] redonnera au *pris sur le vif* cette grâce éphémère que négligent le snob et l'amateur, ou métamorphosera le hasard en destin... Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de coeur⁸. (Godard 1956, 31)

Perché, nonostante l'amara saggezza da sopravvissuto delle più recenti interviste, in Godard rimane tenace la traccia

⁸ «[Il montaggio] restituirà al dettaglio *colto sul vivo* la grazia effimera trascurata dallo snob o dal dilettante, oppure modificherà il caso in destino... Se la regia è uno sguardo, il montaggio è un battito di cuore».

luminosa di quegli anni, definiti senza mezzi termini, ancora alla fine degli anni '80, *magici*:

L'article de *Arts*, du 22 avril 1959, disait: «Nous avons gagné» et puis, un peu plus loin, se terminait par: «car si nous avons gagné une bataille, la guerre n'est pas finie». J'avais signé, aussi heureux qu'Athos d'un succès de D'Artagnan. C'était la présentation à Cannes des *400 Coups*, représentant officiel de la France.

En ce temps-là la magie existait encore. L'œuvre n'était pas un signe de quelque chose, elle n'était que cette chose (et n'avait pas besoin de Heidegger pour exister). Et le public lui faisait un signe, ou pas, selon l'humeur du moment [...] Ce temps-là était le bon [...] Ce qui nous liait comme dents et lèvres [...] ce qui nous enchaînait plus fort que le faux baiser de *Notorious*, c'était l'écran, et l'écran seul⁹. (Godard 1988, 5-6)

Se l'opera non è un segno di qualcosa, ma è quella cosa, se era quello il tempo giusto in cui la magia esisteva ancora, *À bout de souffle* è quella cosa magica e quel tempo giusto, e Michel e Patricia continuano a incatenarci come il bacio finto di *Notorius*. Come i denti alle labbra. Come Athos e D'Artagnan.

⁹ «L'articolo di *Arts*, del 22 aprile 1959, diceva: "Abbiamo vinto" e poi, un po' sotto, terminava con "infatti, se abbiamo vinto una battaglia, la guerra non è finita". Avevo firmato, felice come Athos di un successo di D'Artagnan. Si trattava della presentazione a Cannes dei *400 colpi*, rappresentante ufficiale della Francia.

A quel tempo, la magia esisteva ancora. L'opera non era il segno di qualcosa, era quella cosa (e non aveva bisogno di Heidegger per esistere). E il pubblico le faceva segno, oppure no, secondo l'umore del momento [...] Era quello il tempo giusto [...] quello che ci legava come le labbra ai denti [...] quello che ci incatenava più strettamente del finto bacio di *Notorious*, era lo schermo, lo schermo e basta».

Opere citate

- Baecque, Antoine de. «Mort et renaissance du cinéma français». In *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. Tomo I (À l'assaut du cinéma)*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 1991. 263-295.
- Bergala, Alain. *Nul mieux que Godard*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 1999.
- Bergala, Alain, Mélanie Gérin e Nuria Aidelman. *Godard au travail: les années 60*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 2006.
- Cerisuelo, Marc. *Jean-Luc Godard*. Paris: L'Herminier-Quatre-Vents, 1989.
- Chessa, Jacopo. *Jean-Luc Godard. Fino all'ultimo respiro*. Torino: Lindau, 2005.
- Collet, Jean. *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1963.
- Delpias, Jean-Christophe. «François Truffaut». <<http://jdelpias.club.fr/truffaut/index.html>>.
- «Entretien avec Jean-Luc Godard». Intervista esclusiva in 3 parti rilasciata a Olivier Bombarda e Julien Welter per la televisione *Arté* (27 novembre 2007).
- Farassino, Alberto. *Jean-Luc Godard*. Seconda edizione aggiornata. Milano: Il Castoro cinema, 2002.
- Godard, Jean-Luc. «Entretien avec Jean Collet». *Les Cahiers du cinéma* 138 (dicembre 1962): 22-23.
- . Introduzione. In *Correspondance*. François Truffaut. Paris: Livre de Poche, 1988. 5-7.
- . «Montage, mon beau souci». *Les Cahiers du cinéma* 65 (dicembre 1956): 30-31.
- Guyonnet, René. *L'Express* (17 marzo 1960).
- Marie, Michel. *À bout de souffle*. Paris: Nathan, 1999.
- . *Comprendre Godard. Travelling avant sur «À bout de souffle» et «Le Mépris»*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2006.
- Queneau, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959. Traduzione italiana di Franco Fortini. *Zazie nel metrò*. Torino: Einaudi, 1960.
- Tassone, Aldo. *François Truffaut, professione cinema. Interviste inedite*. Milano: Il Castoro, 2006.

Film citati

Il bandito delle undici (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, Francia, 1965)

Le beau Serge (Claude Chabrol, Francia, 1957)

Bonjour tristesse (Otto Preminger, USA, 1958)

I cugini (*Les cousins*, Claude Chabrol, Francia, 1958)

Il disprezzo (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, Francia, 1963)

Fino all'ultimo respiro (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, Francia, 1959)

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, Francia, 1959)

Notorius – L'amante perduta (*Notorius*, Alfred Hitchcock, USA, 1946)

Paris nous appartient (Jacques Rivette, Francia, 1961)

Quarto potere (*Citizen Kane*, Orson Welles, USA, 1941)

I quattrocento colpi (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, Francia, 1959)

Il segno del leone (*Le Signe du lion*, Eric Rohmer, Francia, 1959)

«I'M NOT PAKISTANI, I SPEAK ENGLISH!»
***EAST IS EAST*, UNA COMMEDIA MULTIETNICA**

Michela Vanon Alliaata

I giovani ribelli di *East is East* (1999), il film diretto dall'esordiente regista irlandese Damien O'Donnell, sono sette fratelli, sei maschi e una femmina di età compresa fra i venti e gli otto anni della famiglia anglo-pakistana Khan abitante il quartiere popolare e bianco di Salford, sobborgo di Manchester, città industriale a nord ovest di Londra.

Accolto al festival di Cannes nell'ambito della *Quinzaine* da reazioni ammirate che gli hanno valso numerosi premi in Gran Bretagna e anche una candidatura all'Oscar e in seguito campione di incassi a sorpresa in tutto il regno Unito¹, il film è la trasposizione dell'omonima commedia messa in scena per la prima volta al Royal Court Theatre nel 1997 dell'autore anglo-pakistano Ayub Khan-Din cui si deve anche la sceneggiatura.

Nato e cresciuto a Salford, nel Lancashire, negli stessi

¹ *East is East* ha vinto l'Alexander Korda Award per il migliore film britannico e l'Evening Standard Award come miglior film (Allon et al. 255).

luoghi in cui è ambientata la sua commedia familiare, Ayub Khan-Din è un autore della diaspora del subcontinente indiano, fenomeno verificatosi nell'Ottocento con le ondate migratorie verso le altre regioni dell'Impero e poi verso la Gran Bretagna, gli Stati Uniti e il Canada in seguito alla creazione del Pakistan nato nel 1947 per la politica separatista dei musulmani indiani, allorché l'India venne divisa in due stati, l'Unione Indiana a maggioranza indù e per l'appunto il Pakistan a maggioranza musulmana.

Con il termine diaspora, la dispersione in vari parti del mondo di popoli che abbandonano il proprio paese, si designa quella realtà che, richiamandosi alla diaspora ebraica, appartiene di fatto a numerose culture, ovvero a tutte le comunità che vivono al di fuori della terra nativa. Non si tratta di un criterio meramente etnico: ciò che infatti unisce gli autori della diaspora i quali vivono e in molti casi sono nati nei paesi di lingua inglese è il fatto di mantenere «un comune ricordo e una comune impronta della terra di origine, dei suoi miti, della sua storia, delle sue convenzioni e strutture sociali» (Bertinetti 27).

I temi attorno ai quali ruotano le vicende e le disavventure dei giovani Khan raccontate da Khan-Din con umorismo e con uno sguardo più nostalgico e affettuoso che critico e distante, sono comuni agli autori della diaspora «la cui identità deve continuamente ricostruirsi, essendo continuamente messa in discussione dalla nuova realtà in cui vengono a trovarsi» (Albertazzi 16): il pregiudizio culturale, le versioni in occidente della antica patria di origine, l'immigrazione vissuta come sradicamento, perdita, straniamento e difficile confronto con la realtà del paese ospite, la creolizzazione del linguaggio, la paventata, ma ineluttabile occidentalizzazione dei figli, e soprattutto l'illustrazione di un'identità ibrida, «la dop-

pia appartenenza e insieme la doppia estraneità della seconda generazione di immigrati» (Bussi 34).

In questo senso *East is East*, una commedia dall'impianto realistico-documentario sottolineato anche dall'impiego esteso del dialetto, offre uno spaccato preciso sul piano sociale e psicologico delle lacerazioni, dei conflitti etnici e generazionali di una famiglia per metà pakistana e per metà britannica.

La malattia della madre, vero fulcro affettivo della commedia che la regia di O'Donnell fa ben intuire, è all'origine di *East is East*. Al tempo stesso, come ricorda Khan-Din ripercorrendo la genesi di una *pièce* dalla forte componente autobiografica, essa rappresenta il tentativo di rovesciare facili e prevedibili stereotipi sull'immigrato di colore e soprattutto di far rivivere quel piccolo mondo e quella comunità vitale anche se fragile minacciati non solo dalla discriminazione razziale ma anche dall'oblio.

I started to write it for various reasons, the main one being that my mother had just been diagnosed with Alzheimer's disease and suddenly as the disease progressed, it felt like whole sections of my life began to disappear with her memory. At the same time the neighbourhood I grew up in Ordsall in Salford, was being demolished and the whole community was about to be broken up. I wanted to capture the spirit of the era and the people I had grown up with; to discover how that world had influenced the way my mother and father brought us up. One other important consideration, particular to me at the time, was that I wanted to create a decent part for myself. I was fed up of seeing the crap stereotypical roles dished ut to Asian actors: you either ran the corner shop or were a victim of skinheads. I had no idea after leaving drama school that I would suddenly be stamped BLACK ACTOR! (Tan 126)

Vincitore di tre importanti riconoscimenti – il Writers' Guild Awards for Best End Play, il Best New Writer e il John Whiting Award – *East is East* è stato portato sugli schermi da un giovanissimo O'Donnell al suo debutto cinematografico². In perfetta sintonia con lo spirito della commedia, egli ne ha fatto un film dallo stile essenziale e volutamente dimesso, calato nella realtà sociale, ma ricco di sfumature psicologiche.

East is East è una commedia multietnica il cui statuto ibrido la rende a un tempo più immediatamente godibile e più aperta a interpretazioni divergenti; un genere che in Inghilterra prende l'avvio con *My Beautiful Laundrette* di Stephen Frears. Questo piccolo film girato in 16mm e prodotto dalla televisione nel 1985 che nel ritmo stringato, essenzialità narrativa e finezza psicologica dà prova di quello che diventerà il tratto distintivo delle sue commedie (Martini 845), fu salutato dalla critica come il prototipo della rinascita del cinema inglese, la cosiddetta British Renaissance. Grazie alla fortunata concomitanza di alcuni fattori produttivi e culturali come il rilancio della committenza pubblica, l'interesse di reti televisive come Channel Four, la quarta rete televisiva nazionale, e BBC; l'affermazione di una nuova generazione di sceneggiatori di solida formazione letteraria accomunati da uno sguardo critico nei confronti della realtà, dall'interesse per il passato e realtà periferiche, per i temi della memoria, della tradizione, dell'integrazione razziale, ma anche per un cinema che potesse coniugare spettacolo con ambizioni d'autore, il cinema inglese conobbe una stagione di grande fertilità (Canova 141-142).

Accanto ad una lunga serie di prodotti medi firmati da

² Prima di *East is East*, O'Donnell si era già segnalato con il cortometraggio *35 Aside*, la storia della vita di un ragazzo in una nuova scuola che gli valse ben 35 premi (Allon et al. 255).

autori sconosciuti e destinati in seguito ad essere nuovamente fagocitati dal tubo catodico (Bertani 37), negli anni Ottanta si affermarono giovani registi come H. Hudson (*Momenti di gloria*, 1981), M. Radford (*Another Time, Another Place – Una storia d'amore*, 1983), D. Hare (*Il mistero di Wetherby*, 1984) e M. Mowbray (*Pranzo reale*, 1984), ex assistente del noto commediografo Alan Bennett che firma la sceneggiatura, i quali seppero dare vita a un cinema calato nella realtà sociale e al tempo stesso attento alle novità linguistiche e alla sperimentazione formale; un cinema che per molti versi riprende e supera in chiave contemporanea alcuni aspetti del free cinema affermatosi tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Settanta (Rondolino 715).

La sceneggiatura di *My Beautiful Laundrette* che sarà il primo successo internazionale di Frears, è del romanziere e drammaturgo Hanif Kureishi, il più popolare e affermato autore della diaspora indiana. Nato a Londra da padre pakistano e da madre inglese, sempre per Frears, Kureishi nel 1987 firma l'irriverente *Sammy e Rosie vanno a letto*. Sullo sfondo di un società divisa fra tradizione e progresso, odio razziale e spinte libertarie, conservatorismo (sono gli anni del governo Thatcher) e degrado metropolitano, il film racconta di un commercialista di origine pakistana, interpretato proprio da Ayub Khan-Din e di un'operaia bianca, una militante dell'estrema sinistra, le cui divagazioni extramatrimoniali finiranno per agire da detonatore al suicidio del padre di lui, un pakistano reazionario alle prese con i fantasmi del suo passato di brutale affiancatore della colonizzazione britannica in India.

Lontana dalla prospettiva hollywoodiana o eurocentrica, la commedia multietnica passando per film quali *Londra mi fa morire* (1991), opera prima di Kureishi, *Mio*

figlio il fanatico (1997), di Udayan Prasad con l'attore indiano Om Puri tratto dal racconto «Love in a Blue Time» sempre di Kureishi, fino al recente *Un bacio appassionato* (2004) di Ken Loach, ritratto dell'amore contrastato fra un pakistano musulmano e un'irlandese cattolica, è un genere che disegna la mappa complessa e variegata dei conflitti etnici e generazionali fra gli immigrati asiatici e quelli che erano e non sono più gli antichi colonizzatori britannici, fra adesione alle lontane radici culturali e religiose e impulso all'integrazione.

Nella prima scena di *East is East* in testa alla piccola processione che si snoda fra le casette tutte uguali in mattoni rossi ci sono anche i fratelli Khan accompagnati dallo sguardo orgoglioso e ammirato della madre, una cattolica bianca del Lancashire. Quando vengono a sapere che il padre, oriundo del Pakistan, è appostato in fondo alla strada, i ragazzi percorrono in tutta fretta i vicoli laterali per poi riprendere indisturbati e naturalmente a sua insaputa la processione. La deviazione, come si vedrà, è il primo dei numerosi stratagemmi con i quali i giovani Khan, spalleggiati dalla madre, cercheranno in tutti i modi di ribellarsi e di sottrarsi all'autoritarismo del padre in modo da affermare la propria individualità e autonomia.

Il film, così come la commedia, ruota tutto attorno alla figura del padre, interpretato dallo straordinario attore indiano Om Puri, il terribile e temuto patriarca George Khan che incarna l'archetipo del padre-padrone e che nella figura dell'iperbole sembra trovare la sua dimensione umana e psicologica.

Emigrato «senza valige» nel 1937 in Gran Bretagna dal natio Pakistan, il paese dopo l'Indonesia a più alta densità islamica, se non ha fatto fortuna, George Khan è l'orgoglioso proprietario di un *fish and chips shop*, una piccola friggitoria che gli consente di mandare avanti la

numerosa famiglia assieme alla moglie Ella. Egli è un musulmano osservante e in quanto tale esige dalla moglie e dai figli rispetto, ubbidienza e sottomissione, questo per l'appunto il significato che il termine Islam ha in arabo³. Una situazione per molti versi speculare anche se rovesciata rispetto a quella descritta da Prasad nel film *Mio figlio il fanatico* dove è il figlio, con il suo spregio per la sicurezza di una vita piccolo-borghese e l'adesione agli ascetici e punitivi dettami del fondamentalismo islamico, a far infuriare e a mettere in discussione l'identità del padre, un taxista pakistano da tempo integrato nella comunità di Bradford (Fuller 74).

Per il pakistano della diaspora, la terra d'origine è il paese della purezza e dell'integrità nei costumi – in urdu *pak* significa puro, per cui Pak-i-stan è la «terra dei puri» – da qui il tentativo di riprodurre in Inghilterra uno stile di vita quanto più possibile aderente a quello che si è stati costretti ad abbandonare; uno stile conforme al Corano, la legge divina che abbraccia tutta l'esistenza, nessun aspetto escluso: la fratellanza fra i musulmani basata sulla fede, il rispetto e la cura da parte dei figli dei genitori, l'amore fra i coniugi, la proibizione dell'omosessualità, la preghiera e la circoncisione rituali, la gerarchia fra i sessi – l'uomo è superiore alla donna ed esercita l'autorità su di lei, la donna deve obbedienza all'uomo che può ottenerla anche con punizioni corporali – la poligamia e infine il matrimonio di convenienza (Negri 78). In breve, un rigido ideale familiare di stampo severamente patriarcale.

L'interesse maggiore di *East is East* risiede proprio nella sua natura per così dire trasversale. La sfida femminista alle rigide normative di genere, potere e supremazia

³ I fedeli di questa religione si chiamano musulmani, cioè «coloro che si sottomettono a Dio» (Negri 13).

patriarcali, la rappresentazione di un padre musulmano che con la violenza tenta di imporre i suoi rigidi dettami comportamentali e religiosi alla moglie e ai figli, la condanna e demonizzazione della omosessualità considerata una pratica deviante, hanno suscitato reazioni empatiche e ammirate nei lettori e spettatori occidentali che hanno visto in ciò una critica e quindi implicitamente un segno inequivocabile del processo di assimilazione da parte degli asiatici nella moderna, liberale e progressista cultura britannica (Desai 67).

Il richiamo alla tradizione, ai valori anche arcaici della terra d'origine può essere però anche interpretato come una strategia difensiva dettata dalla posizione anomala che George Khan occupa all'interno della comunità pakistana conseguente il suo matrimonio esogamico. Analogamente, la mobilitazione di un rinnovato e acceso sentimento patriottico va vista in relazione a un evento storico preciso, la terza guerra indo-pakistana. La separazione delle Indie Britanniche nello Stato Islamico del Pakistan (con le due parti occidentale e orientale) e del più grande paese dell'India, non fu mai risolta con soddisfazione reciproca. «Nato da un'innaturale divisione dell'antico dominio britannico in India e voluta dall'ardore fanatico della lega musulmana contro la volontà di Gāndhī e di Nehru, il Pakistan ha avuto sin dall'inizio come unico cemento nazionale la confessione religiosa dei suoi abitanti» (Ferrero 255). Una terza guerra fra questi paesi, richiamata a più riprese nella commedia e nel film, diede vita alla secessione del Pakistan orientale che il 17 dicembre 1971 diventò una nazione a sé stante con il nome di Bangladesh.

Temuto dalla moglie e dai figli, ma all'occasione anche dileggiato e schernito, forte e prestante come un Errol Flynn – «I very strong when I young, very fit, I use bend

bars» (Khan-Din 13) – ma anche fragile e smarrito, innamorato della moglie inglese, ma costantemente preoccupato per le sorti di «Mrs Khan number one» rimasta nel Kashmir, divenuto con la fine del protettorato britannico pericoloso oggetto di contesa tra India e Pakistan⁴, questo despota al tempo stesso onnipotente e privo di ogni potere, appare da subito come una figura complessa, divisa fra il rispetto e la stretta osservanza di ciò che gli prescrivono la propria cultura e religione e la realtà altamente secolarizzata e per molti versi aliena in cui si trova a vivere.

A differenza degli indiani occidentali e degli africani emigrati in Gran Bretagna, che almeno nella maggioranza si considerano inglesi a tutti gli effetti, i pakistani mantengono vive le proprie radici e vivono per lo più in comunità separate. A ciò si aggiunge la consapevolezza e il peso di un'ulteriore e più dolorosa emarginazione, quella inflittagli dalla stessa comunità pakistana da George Khan temuta per aver sposato una rossa di capelli e lattea di carnagione che più inglese di così non si può. Illuminante a questo riguardo uno scambio di battute, assente nella trasposizione cinematografica, con il figlio Maneer, quello a lui più sottomesso:

⁴ Le ragioni del conflitto sono causate da motivazioni strategiche ma anche religiose ed etniche. Il Kashmir rappresenta per il Pakistan un elemento fondamentale per l'unità nazionale basata sull'unione di tutti i musulmani del sub-continente, e la sua perdita potrebbe generare una grave situazione di instabilità interna. Per l'India che, al contrario, è uno stato nel quale è presente una forte multi-religiosità data dalla maggioranza indù e da consistenti minoranze islamiche, cristiane, sikh e buddiste, si verifica una situazione opposta nella quale il governo centrale cerca di limitare le tendenze centrifughe annettendosi uno stato musulmano e giustificando la forzata convivenza pacifica fra le varie etnie.

GEORGE – You see puther, this country not like our peoples, I been here since 1930, I try to make good life for my family. Your mother is good woman, but she not understand, son. I love my family, but all the time I have trouble with people, they not like I marry your mother. Always calling your mother bad name. That why I always try to show Pakistani way to live is good way, parent look after children, children look after parent. English pepole not like this. All my family love each other. Bradford, Pakistan. All same, nobody different.

MANEER – I know what you're trying to say dad! (*To himself.*) It is the others you've got to convince. (Khan-Din 42)

La cornice storica che fa da sfondo a *East is East* sono i primi anni Settanta, il decennio precedente il governo di Margaret Thatcher, quello in cui è cresciuto lo stesso Ayub Khan-Din. Sono dunque gli anni della *swinging London*, del rock e della musica psichedelica, della contestazione, del disagio giovanile e della cultura hippy: l'età dei capelli lunghi e delle gonne corte, del libero amore e dell'emancipazione femminile, di grandi riforme e di epocali rivolgimenti sociali, ma sono anche gli anni dei rigurgiti razzisti e della politica reazionaria e apertamente xenofoba di Enoch Powell, uno dei più agguerriti difensori dell'insularità britannica, nonché il fautore del cosiddetto «repatriation effort», termine eufemistico dietro il quale si nascondeva il progetto di ostacolare l'integrazione razziale e favorire il rimpatrio forzato degli emigrati. Deputato al Parlamento per il Partito Conservatore tra il 1950 ed il 1974, Powell è tristemente noto per un suo celebre discorso, il «Rivers of Blood speech», ripreso puntualmente nel film, nel quale egli metteva in guardia gli inglesi contro le devastanti conseguenze e il rischio di contaminazione per la purezza culturale ed etnica rappresentati dalla continua immigrazione dai paesi del Commonwealth nel Regno Unito.

Il film non ha una vera e propria trama ed è costruito attorno a tre episodi cruciali: il primo, con cui si apre la commedia, è quello relativo alla circoncisione di Sajit, il figlio minore, una circoncisione tardiva dovuta a negligenza, vissuta dal padre come un'onta da lavare e dal non più impubere ragazzino come un'autentica minaccia alla propria virilità, come terribile angoscia di evirazione. Celebrata anche fra i musulmani d'oggi come festa dell'infanzia, la circoncisione è una pratica di natura religiosa, ma, come è stato detto, riguarda apertamente la sfera sessuale (Ariès 119).

Il secondo episodio ruota attorno al mancato matrimonio pakistano del figlio primogenito Nazir che è omosessuale e fugge fra lo sgomento e lo sconcerto dei presenti nel bel mezzo della cerimonia; mentre l'ultimo, quello più spassoso, ha a che vedere con il fallito tentativo da parte di George di combinare altri due matrimoni, pratica prevista dal diritto musulmano, per due dei suoi figli, Tariq e Abdul con le sorelle Shah, due spaventose racchione baffute e occhialute, figlie di un ricco commerciante di Bradford, il soddisfatto proprietario di «quattro macellerie, due automobili e una villetta bifamiliare a Trafford Park» (Khan-Din 68).

Il racconto di George delle sue origini e del suo passato, un racconto venato di nostalgia e sorridente malinconia che anticipa una delle scene più esilaranti del film – l'incontro, favorito dal Mullah di Salford con il futuro suocero e lo scambio di fotografie dei futuri sposi nella vicina Bradford, ribattezzata Bradistan per il massiccio apporto demografico pakistano – contiene anche una divertente sequenza del film nel film. Per indorare la pillola al suo segreto progetto, custodito nella soffitta di casa dove in un baule egli ha riposto con cura i meravigliosi e coloratissimi abiti di seta destinati ai futuri sposi, si reca

al cinema con i congiunti al seguito. Fra lo sconcerto generale, d'imperio ordina al nipote, che è il gestore della sala cinematografica, di interrompere la pellicola in corso e di proiettarne un'altra, un drammone sentimentale che lo commuove fino alle lacrime.

Le vicende buffe e a tratti drammatiche della famiglia Khan sono osservate e commentate da un partecipe coro di personaggi: da Auntie Annie, la simpatica vicina di casa con cui Ella, a detta del marito, passa il tempo a fumare e chiacchierare, a Moorhouse, il vecchietto razzista che sentendosi minacciato da tutte quelle presenze straniere, affigge sui muri proclami fascisti e vorrebbe che i «bloody Indians», quei maledetti indiani e la loro «fucking tribe» se ne tornassero nel loro paese e il di lui nipotino, un ragazzino brufoloso e lentigginoso compagno di giochi del piccolo Sajit che saluta con un «As-Salāmu Alaykum» il torvo George Khan.

I due mondi a contrasto sono dunque da un lato quello intransigente, protervo e maschilista impersonato dal dispotico George che non esita a picchiare e insultare la moglie quando è contraddetto, e dall'altro quello più sguaiato e chiassoso, ma più democratico e tollerante, al quale i suoi figli, pakistani di seconda generazione, appartengono.

I sette fratelli, che a differenza del padre hanno tutti nomi musulmani, in modi e misure diverse, cercheranno di ribellarsi, di sottrarsi ai diktat, alle imposizioni di ogni ordine e grado, ai divieti e prescrizioni, comprese naturalmente quelle alimentari, di questo terribile genitore soprannominato Gengis Khan, in omaggio al sanguinario imperatore mongolo, di mescolarsi e integrarsi al mondo nel quale sono nati e del quale naturalmente vogliono far parte.

Il primogenito Nazir, colpevole di essere fuggito nel

bel mezzo della cerimonia del suo matrimonio combinato, è ripudiato e la sua fotografia viene prontamente rimossa dal tinello di casa. Il padre, che non può tollerare l'onta subita, lo dichiarerà morto. Non così la madre e i fratelli che in una scena successiva lo andranno a trovare a Eccles dove egli si fa chiamare con il meno esotico nome Mr. Nigel ed è nel frattempo divenuto l'amante del proprietario francese di «Le beau chapeau», un'elegantissima modisteria.

Il bel tenebroso Tarik, il più ribelle dei fratelli, vive come un sopruso l'eccesso di autorità e di imposizioni esercitato dal padre. Nel retro bottega flirta con Stella, la bionda vicina di casa, non perde occasione per tirar tardi e stordirsi in discoteca con bevande alcoliche ed è ben determinato a non sposare una pakistana: «I don't fucking believe this, he can't do this to me, I'm not gonna marry a Paki» (Khan-Din 31).

Il terzogenito Saleem, che il padre crede studi ingegneria, in realtà, finanziato dalla madre, frequenta di nascosto un corso di storia dell'arte e con una sua scultura oscena, un'iperrealistica «vagina completa di pelo pubico», «un esempio dello sfruttamento femminile nell'arte» (Khan-Din 69-70) planata nel grembo della signora Shah, manderà all'aria il doppio matrimonio combinato dei fratelli maggiori.

Meenah, l'unica ragazza della famiglia, al pari dei fratelli è ghiotta di pancetta, salsicce e altre alimenti proibiti; inoltre anche lei se ne fa un baffo di studiare l'urdu. È un autentico maschiaccio, preferisce giocare a pallone in strada piuttosto che indossare il sari tradizionale come vorrebbe il padre, ai cui occhi persino l'uniforme scolastica la fa assomigliare a una prostituta.

GEORGE – [...] Your daughter walking around in bloody short skirt like bloody prostitute!

ELLA – It's her school uniform! What more can the girl do to please you? The moment she finishes school she is back here and changed into trousers. (Khan-Din 30)

Gli unici, ancorché riluttanti seguaci dei dettami e severe restrizioni paterne, sono Maneer che per quieto vivere fa professione di fede mussulmana, prega regolarmente, non mangia carne di maiale né beve alcolici e che per questo è soprannominato Gandhi dai fratelli, e infine Abdul il quale per non disubbidire il padre si dichiara disposto a impalmare una delle orride sorelle Shah.

Sajid, il più piccolo e il più fragile dei fratelli, è nel film il portatore dello sguardo e del punto di vista ed è la figura alla quale Khan-Din ha delegato, per oggettivarla e così superarla, la rappresentazione della propria difficile infanzia. Dal suo particolare angolo di osservazione, uno sguardo delimitato dal cappuccio foderato di pelliccia di un giaccone sudicio che non abbandona nemmeno quando va a letto e che solo sotto anestesia il chirurgo indiano che gli praticherà la circoncisione, la rimozione di quello che il padre chiama il «tickle-teckle», riuscirà a togliergli, egli osserva con apprensione il mondo degli adulti e l'inferno domestico in cui è costretto a vivere.

Così come il cappuccio del suo giaccone è una sorta di scudo-corazza, così il suo rifugiarsi nello sgabuzzino del cortile è una difesa, una piccola nicchia in cui egli cerca riparo ad una realtà così poco rassicurante che è preferibile evitare. Al tempo stesso, questo suo isolamento rappresenta una forma di opposizione passiva, un modo per esprimere la sua ribellione e ostilità all'ambiente familiare.

Attraverso questo personaggio, trasparentemente autobiografico, tiranneggiato dal padre e dai fratelli maggiori, Khan-Din racconta tutta la difficoltà di crescere, la solitudine, la paura e l'incomprensione insiti in questa stagione della vita.

Prima ancora che una età, un passaggio che ogni individuo attraversa nel corso dell'esistenza, la giovinezza è infatti «una costruzione culturale» che determina sia gli atteggiamenti sociali, sia la visione che di sé hanno i giovani e che «si caratterizza per il suo marcato carattere di *liminalità*». (Levi e Schmitt vi). In misura più accentuata rispetto alle altre età della vita, la giovinezza con i suoi tratti di incertezza, ansia per il futuro, irruzione di istanze pulsionali, bisogno di assicurazione e libertà, desiderio e paura di crescere, passaggio dal concetto di sé costruito sull'opinione dei genitori a quello ricavato dal giudizio dei coetanei, è una delle stagioni più problematiche e più importanti perché in essa si gioca il destino di ogni individuo.

A questa condizione esistenziale fortemente liminale, caratterizzata dalla graduale acquisizione di potere attraverso processi di assimilazione e accomodamento che richiedono una continua modifica degli schemi interpretativi della realtà, partecipano a pieno titolo i ragazzi Khan. In bilico e in conflitto tra tradizione e modernità, tra rispetto dei padri e rivendicazione di indipendenza – la ribellione è anche espressione di vitalità e rappresenta il tentativo di differenziarsi e così affermare la propria autonomia – i Khan, in quanto immigrati di seconda generazione e con alle spalle una famiglia mista per etnia e religione che li colloca in una sorta di limbo sociale, vivono in modo particolarmente accentuato non solo la condizione di liminalità e marginalità caratteristica della giovinezza, ma anche un vero e proprio smarrimento identitario, come si evince da questo scambio di battute.

MEENAH – W're Euroasian.

SALEEM – Sound's more romantic than Paki I suppose.

TARIQ – (*pointedly at Maneer*) W're English!

MANEER. – W're not Anglo-Indian, not Eurasian and not English.

TARIQ – Look Maneer, if you want to be Pakistani go live in Bradford and take me dad with you.

MANEER – No one round here thinks we're English, we're the Paki family who run the chippy, and as for our religion... (Khan-Din 44-45)

Se è vero che l'identità, idea strettamente connessa a quella di alterità e di differenza, oltre ad essere un dato soggettivo, è l'espressione di una cultura, si comprende bene come essa sia una questione assolutamente dirimente per le letterature postcoloniali e come i traumatici eventi legati alla colonizzazione abbiano fatto sì che da concetto stabile e garantito dall'autorità della tradizione, sia potuto entrare in crisi (Fratta 146).

Man mano che il racconto procede, il pakistano George, assiste torvo, sgomento e via via sempre più impotente al disfacimento del proprio mondo, al crollo dei propri ideali e valori, incapace di stare al passo con i tempi e di riconoscere, come cerca di fargli capire la moglie Ella, che la cosa più importante è ascoltare i propri figli.

ELLA – They're only trouble 'cause you do not listen to them, you never have.

GEORGE – I no have to listen, I their father.

ELLA – George, you've got to understand, things aren't like they were when you were young. Kids are different today, our kids are different, they are bleeding half-caste for a start [...] you've been stricter with them than your own family have been with theirs. (Khan-Din 50-51)

Paradossalmente, ciò che tiene legati i fratelli è esattamente ciò che minaccia la distruzione della famiglia, vale a dire le tremende, contraddittorie e irrealistiche aspetta-

tive del tirannico genitore, ivi compreso l'apprendimento dell'urdu, la lingua divenuta insieme con l'inglese il simbolo del nuovo stato islamico, che però nello stesso Pakistan è parlato da una parte elitaria della popolazione che resta di madrelingua bengalese.

Nati e cresciuti in Inghilterra, i giovani Khan sono consapevoli del paradosso che il padre incarna: quello di essere un musulmano osservante, orgoglioso della propria cultura d'origine, ma di aver sposato una *gore*, una bianca britannica, una straniera nemmeno tanto sottomessa, una donna consapevole se non dei propri diritti, almeno di quanto il suo sfiancarsi di lavoro dall'alba al tramonto sia indispensabile al bilancio e all'economia familiari.

GEORGE – I your bloody husband, you supposed to be Muslim. You should agree with me.

ELLA – Yeah, right, I'm a Muslim wife when it suits you. I'll stop being a Muslim wife at 5.30 when the shop wants opening, or one of your relatives wants help at the Home office. Do not make me bleeding laugh George. (Khan-Din 50)

Nel crescendo finale Ella riuscirà a tener testa a George e a sventarne i piani matrimoniali mettendo alla porta senza troppi complimenti gli arroganti e ottusi Shah dopo che questi con il loro rigore oscurantista e ostentata superiorità morale, culturale ed economica, avranno umiliato lei e la sua selvaggia famiglia mezzosague, «jungly family of half-breeds» (Khan-Din 71).

MR SHAH – No, my wife was a schoolmistress, she's always believed in firm discipline. Especially in a non-Pakistani environment. [...]

My wife studied here, in London, but later returned when my daughters were young. I don't think this is a fit society to bring up girls. [...]

This is the problem with our community, they don't realise what a great danger is to leave your children to grow up in this country. (Khan-Din 65, 67, 68)

E quando il feroce George, personaggio cui Om Puri con i suoi profondi occhi malinconici conferisce una carica di dolente umanità e travolgente simpatia, sfogherà tutta la sua rabbia e frustrazione sull'incolpevole Maneer e sulla pur amata consorte, dopo aver scoperto che i corredi e i doni di nozze per i futuri matrimoni di Abdul e Tariq sono stati irrimediabilmente danneggiati, il film rifugge da facili semplificazioni: rifiuta di dipingerlo semplicemente come un padre pessimo e reazionario persuaso che persino in Pakistan oramai le donne sono diventate, come dice nel corso di un'ennesima sfuriata, «too bloody moderns» (Khan-Din 63), troppo maledettamente moderne.

La scena di botte, percosse e violenze che vede i figli schierati con la madre contro il padre, è seguita da un'altra in cui il mortificato e sempre più insicuro patriarca cercherà disperatamente di spiegare al figlio Saleem l'importanza di mantenere vive l'eredità e l'identità pakistane in cui vale il principio dell'eguaglianza, i bianchi sono uguali ai neri e le donne, a differenza di quelle inglesi, sono fedeli, accudenti e non bevono alcolici. Al che il figlio spiegherà al sempre più insicuro e già vinto padre:

SALEEM – I'm not Pakistani, I was born here, I speak English, not Urdu. (Khan-Din 55)

Il film che ricava dai primi piani colore e intensità emotiva, invita a considerare la realtà dell'immigrazione, il tema della diversità e dell'integrazione da una molteplicità di punti di vista, declinando questi temi difficili con la

stessa ironia, intelligenza e rispetto con cui *Full Monty – Squattrinati organizzati* (1997) aveva affrontato due anni prima il problema della disoccupazione. E così facendo finisce per raccontare una dinamica familiare ibrida non per rigidi stereotipi, oppure ammiccando a un facile esotismo multietnico, ma in tutta la sua realistica, dolorosa e ineludibile complessità. Come dice ad un certo punto Ella, «la gente è sempre pronta a puntarti un dito contro quando sei straniero»⁵.

Servito da una affiatatissima compagnia di interpreti che non spreca uno sguardo e una battuta e che per la naturalezza sembra presa dalla strada, a partire dal pluripremiato attore indiano Om Puri, uno dei pochi volti del New Indian Cinema apprezzati anche in Occidente⁶ e dalla magnifica Linda Bassett, anch'essa già protagonista della commedia, il film è pregevole per il ritmo, un ritmo brioso scandito dalle canzoni che compongono la colonna sonora, per la fedeltà e lo scrupolo nella descrizione degli ambienti, nonché per la verità dei dialoghi che lo fanno assomigliare a un'opera in presa diretta.

Tra fulminanti giochi di parole e gag esilaranti, parolacce e impropri (*bloody, baster e stupy* sono gli agget-

⁵ «People are a lot quicker to point the finger if they see they are a bit foreign» (Khan-Din 36).

⁶ Om Puri, nato nel Punjab, si è formato alla National School of Drama di Delhi e al Film and Television Institute di Pune e ha recitato in 140 film di tutti i generi. «Agli esordi, il suo volto scavato, con la pelle butterata e gli occhi infossati, porta i registi a sceglierlo per ruoli 'duri' come quello del popolano disperato e rabbioso in *Gandhi* (1982) di R. Attenborough; [...] Lontano da ogni aristocratico snobismo, partecipa contemporaneamente anche a megaproduzioni di Bollywood quali *Mirch Masala* (*Salsa di spezie*, 1985) di K. Mehta. Negli anni '90 viene chiamato da registi statunitensi ed europei fra i quali R. Joffé (*La città della gioia*, 1992 con P. Swayze); M. Nichols (*Wolf*, 1994 con J. Nicholson); S. Hopkins (*The Ghost and the Darkness*, 1996, con M. Douglas)» e appunto D. O'Donnell in *East is East* (Canova 945).

tivi che costellano l'inglese smozzicato di George) invenzioni surreali e inseguimenti rocamboleschi, il film trascinate ma dai risvolti amari di O'Donnell e Ayub Khan Din, affronta il tema dell'integrazione e della multiculturalità con serietà, umorismo lieve e tenero, senza compiacimenti e soprattutto senza annegare le irrisolvibili contraddizioni in un finale conciliatorio o in un mare di buoni sentimenti.

Il film di O'Donnell che poteva facilmente degenerare nel dramma o peggio ancora nel melodramma è invece tutto giocato nei toni e nell'ambito della commedia originaria di cui conserva e mantiene integro l'impianto.

Benché sia forte la tentazione ad assumere questa vicenda a modello di una più ampia e aspra problematica inerente lo scontro fra religioni e culture diverse, quella musulmana e tradizionalista dell'Est pakistano e quella cristiana e occidentale della moderna Gran Bretagna, è lo stesso autore a mettere in guardia spettatori e critici a non considerare offensiva o irreligiosa la sua *pièce* che altro non è che una storia privata e personale.

I've made a point in the film of not making it offensive or irreligious at all, so there's nothing they can point to. It's like walking on egg shells. I'm sure people will have some criticism about how I portray my father. But at the end of the day, I'm portraying my father, he's not a Pakistani everyman. To a certain extent, this is a man who abandoned his culture and married an English woman, and then decided that his children should marry Pakistanis⁷.

Rivedendo il film c'è una battuta che viene messa in bocca a Stella e rimanda al bel film di Baz Luhrmann *Romeo + Giulietta di William Shakespeare* (1996). So-

⁷ Si veda l'intervista di Mark Olden a Ayub Khan-Din.

gnando un *elopment*, una fuga romantica in piena regola con il suo innamorato Tariq, la ragazza si paragona a Giulietta e di fronte al suo sempre più scettico e scontroso Romeo pakistano, dirà che non permetterà a nessuno di separarli per il solo colore della pelle. Una dichiarazione che può essere assunta come un auspicio sulla possibile convivenza di culture diverse e insieme una smentita dei primi versi della ballata di Rudyard Kipling, il cantore dell'impero coloniale da cui Ayub Khan-Din ha tratto il titolo della sua commedia: «East is East and West is West and never the twain shall meet», l'Est è l'Est e l'Ovest è l'Ovest e i due non si incontreranno mai.

Opere citate

- Albertazzi, Silvia. *Lo sguardo dell'altro*. Roma: Carocci, 2000.
- Allon, Yoram, Del Cullen e Hannah Patterson (a cura di). *Contemporary British and Irish Film Directors. A Wallflower Critical Guide*. London, New York: Wallflower, 2001.
- Bertani, Alessandro. «East is East. Una famiglia ideale». *Cineforum* 40. 1 (gennaio-febbraio 2000).
- Ariès, Philippe. *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna [L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime, 1960]*. Bari: Laterza, 2002.
- Bertinetti, Paolo. *Le mille voci dall'India*. Napoli: Liguori Editore, 2002.
- Bussi, Elisa «East is East: dal testo alla sceneggiatura al film». In *La parola letteraria, lo schermo, la scena*. A cura di Francesca Torchi. Bologna: Clueb, 2003. 27-54.
- Canova, Gianni (a cura di). *Cinema*. Milano: Garzanti, 2002.
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood. The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. London, New York: Routledge, 2004.
- Fratta, Carla. «Identità». In *Abbecedario Postcoloniale I-II*. A cura di Silvia Albertazzi e Roberto Vecchi. Macerata: Quodlibet, 2005. 145-151.

- Ferrero, Mario. «Pakistan». *Grande Dizionario Enciclopedico*. Vol. XV. Torino: UTET, 1989.
- Fuller, Graham. «East is East». *Film Comment* 36. 6 (2000).
- Khan-Din, Ayub. *East is East*. London: Royal Court Theater, 2006.
- Levi, Giovanni e Jean-Claude Schmitt (a cura di). *Storia dei giovani*. Roma: Laterza, 1994.
- Martini, Emanuela. «Cinema inglese, 1960-2000». In *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*. A cura di Gian Piero Brunetta. Vol. III, Tomo I. Torino: Einaudi, 2000. 825-848.
- Negri, Augusto. *L'Islam*. Torino: UTET, 2007.
- Olden, Mark. «A Quick Chat with Ayub Khan-Din». 6 ottobre 1999. <<http://www.kamera.co.uk/interviews/ayubkhandin.html>>
- Rondolino, Gianni. *Storia del cinema*. Torino: UTET, 1995.
- Tan, E.K. «Overriding Identity Politics with Affect in Ayub Khan-Din's *East is East*». *Aegean Journal of English and American Studies* 15. 2 (autunno 2006): 125-35.

Film citati

- Another Time, Another Place – Una storia d'amore (Another Time, Another Place*, Michael Radford, GB, 1983)
- Un bacio appassionato (A Fond Kiss*, Ken Loach, GB, 2004)
- La città della gioia (City of Joy*, Roland Joffé, GB / Francia, 1992)
- East is East* (Damien O'Donnell, GB, 1999)
- Full Monty – Squattrinati organizzati (The Full Monty*, Peter Cattaneo, GB / USA, 1997)
- Gandhi* (Richard Attenborough, GB, 1982)
- Londra mi fa morire (London Kills Me*, Hanif Kureishi, GB, 1991)
- Mio figlio il fanatico (My Son the Fanatic*, Udayan Prasad, GB, 1997)
- Il mistero di Wetherby (Wetherby*, David Hare, GB, 1984)
- Momenti di gloria (Chariots of Fire*, Hugh Hudson, USA, 1981)

My Beautiful Laundrette (Stephen Frears, GB, 1985)
Pranzo reale (A Private Function), Malcolm Mowbray, GB,
1984)
*Romeo + Giulietta di William Shakespeare (William Shake-
speare's Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, USA, 1996)
Salsa di spezie (Mirch Masala), Ketan Mehta, GB / India, 1985)
Sammy e Rosie vanno a letto (Sammy and Rosie Get Laid,
Stephen Frears, GB, 1987)
Spiriti nelle tenebre (The Ghost and the Darkness, Stephen
Hopkins, USA, 1996)
Wolf – La belva è fuori (Wolf, Mike Nichols, USA 1994)

II

PAESAGGI RIBELLI

QUANDO ANTICHI MITI INCONTRARONO NEW YORK
I GUERRIERI DELLA NOTTE DI WALTER HILL

Francesca Bisutti

Come Ciro raccolse l'esercito e con esso marciò contro il fratello e come avvenne la battaglia e come morì e come poi i Greci si salvarono dirigendosi verso il mare...

Senofonte

Il racconto dell'*Anabasi*, ossuto e cristallino, sarebbe perfetto – senza un ritocco – per la sceneggiatura di un film.

Ezio Savino

Nel 401 a. C. diecimila soldati greci, reclutati dal principe persiano Ciro per rovesciare il re suo fratello, si inoltrano nei territori dell'Asia Minore. Ciro viene trucidato in battaglia e i guerrieri greci devono trovare la via del ritorno tra enormi difficoltà e torme di nemici pronti a lanciarsi su di loro. Sono rimasti senza capi, ma si fa avanti Senofonte che prende il comando per guidarli alla salvezza. Torneranno in seimila.

Su questa antica trama si snoda il film di Walter Hill *I guerrieri della notte* (1979):

Mi piaceva l'idea di raccontare una vicenda tratta dalla storia greca, in cui praticamente ogni cosa che accade si basa su ciò che accadde a Senofonte durante la sua marcia. (Hill 33)

I protagonisti del film, come sappiamo, non sono i diecimila guerrieri di cui racconta l'*Anabasi* ma i nove *Warriors*, membri di una gang giovanile di New York. In quanto alle vicende, eccone, in estrema sintesi, il riassunto: tutte le bande giovanili di New York vengono convocate da Cyrus, capo indiscusso della gang più potente, ad un raduno notturno nel Van Cortland Park. L'intento è di formare una grande alleanza contro la polizia per il dominio della città. L'assassinio a tradimento di Cyrus provoca il caos nell'adunata affollatissima e i *Warriors*, ingiustamente indicati come i colpevoli dell'omicidio, sono costretti a fuggire, inseguiti dal tam tam di una radio che allerta tutte le gang della città perché impediscano loro il passaggio. Li guiderà Swan a combattere, solo per aprirsi una via verso casa.

Fin qui l'attualizzazione di un soggetto storico: quello che vediamo accadere nella metropoli americana contemporanea è già accaduto prima e altrove. Ma come ce lo racconta Walter Hill? Riuscendo non solo a riutilizzare come canovaccio – e a rendere molto accattivante – una storia che ha fondamento nella letteratura classica di ventiquattro secoli fa, ma anche adottando una struttura narrativa, quella dell'epica, che è ancora più antica. Temi, modi e figure della mitologia e dei poemi omerici sono continuamente ripresi e ricontestualizzati¹: la banda dei *Turnbull A.C.'s*, che sporgono dall'autobus le teste rasate, ricorda l'Idra mostruosa; le *Lizzies*, amazzoni ammaliatrici, evocano le sirene che ti incantano per poi perderti; la poliziotta del parco richiama Circe che seduce e degrada. Come Ulisse, anche i moderni guerrieri devono essere puniti per una colpa, vera o presunta: lui per volontà di

¹ Sulla simbologia classica del film si vedano anche David Desser (125) e Luciano Barisone (180-181).

una dea, loro per volontà di una banda. Come Ulisse, essi dovranno superare le prove che sono state predisposte per loro.

A modo di cornice e prologo al film, per illuminarne l'aggancio con il testo del quinto secolo e per far entrare lo spettatore in un'area mitica, Hill aveva pensato ad una voce fuori campo, suggestiva come quella di Orson Welles, che sarebbe dovuta intervenire anche in altri punti della pellicola. Non se ne fece nulla. Al suo posto, le labbra della D. J. al microfono, ingrandite fino quasi a riempire lo schermo di un rosso inquietante, collegano le varie parti del film. La voce radiofonica, quasi coro di tragedia simboleggiato unicamente dalla bocca di un volto che resterà sconosciuto, annuncia (minaccia) le difficoltà che i nostri dovranno incontrare:

RADIO D. J. – Attenti a voi, guerrieri. Non sarà facile tornare a Coney. Avete capito balordi? OK. Tutto OK. Addio².

Intanto, ha già fatto la sua parte la canzone mandata in onda *ad hoc*: «Non c'è posto dove possiate scappare, non c'è posto dove possiate nascondervi...»³. In un film dove il dialogo è ridotto al minimo, la musica rock assume, con inaspettato carisma, la funzione di narratrice. Il vituperio prima e l'elogio poi di cui sono oggetto i *Warriors* mano a mano che la vicenda procede passano anche per i testi delle canzoni. Musica e racconto sono in stretta connessione. Il «pathos» stesso del film, costituito, come

² Qui, come nei riferimenti successivi ai dialoghi, la trascrizione è dalla versione italiana su DVD. Di seguito è riportato il testo inglese corrispondente, tratto dalla sceneggiatura di David Shaber e Walter Hill desunta dal film (*The Warriors: The Transcript*): «RADIO D. J. – Be looking good, Warriors, all the way back to Coney. You hear me babies? Good. Real good. Adios».

³ «Nowhere to run, nowhere to hide...».

nell'*Anabasi*, dall'«ansia del ritorno, lo sgomento del paese straniero, lo sforzo del non disperdersi» (Calvino 7) è modulato e intensificato dall'alternanza di ritmi punk, rock, disco con ritmi più rarefatti.

Il film inizia proprio su rade note minimaliste che sembrano venire da molto lontano, come se uscissero dallo sfondo nero su cui gira la ruota illuminata del parco dei divertimenti e fossero trasportate fino a noi dal treno che avanza solenne nel buio. Molto è impreciso, nei primi minuti della proiezione, narrato per cenni e fotografato tra incerte ombre/luci azzurrine, rossastre, violacee. Questa indeterminatezza, fortemente estetizzata, induce da subito lo spettatore a 'sospendere l'incredulità' e a lasciarsi condurre, ancor prima che si concludano i titoli di testa, in un mondo illusorio nato dalla città, un mondo di eroi-non-eroi nati dalla paura urbana: come ha scritto David Desser, «Hill trasforma la città di New York in una terra mitica di terrore e di fantasia che ha una bellezza fuori dal tempo»⁴ (124). La coreografia ci sorprende con l'enfatica sfilata/processione delle gang che esibiscono ciascuna i propri 'colori'. La scenografia ci appare 'in corsa', con i binari e le banchine che fuggono dalla camera, sistemata in testa alla locomotiva. Il montaggio audace raccorda la frenesia di tutto questo movimento con l'immobilità dei primi piani dei personaggi⁵, che, come didascalie viventi, presentano in rapide battute il proprio ruolo e danno le informazioni necessarie perché la storia del viaggio di una notte possa iniziare già nel suo vivo.

⁴ «Hill transforms New York City into a mythic land of timeless beauty, terror, and fantasy». La traduzione italiana è mia.

⁵ Scrive Luciano Barisone che la «suddivisione dello spazio fra primi piani e campi totali, tra figure a grandezza naturale e enormi mezzi busti che invadono lo schermo riconduce anche all'epica classica con la suddivisione del mondo fra dei e uomini mortali» (180).

Sarà la rosea luce dell'alba sulla riva dell'Oceano a vedere la fine della moderna avventura.

Pur essendo girato quasi interamente *on location*, il film ci trasmette il fascino di una città inconsueta, straniente: una New York che è allo stesso tempo facilmente riconoscibile e difficilmente riscontrabile. Tutto sembra muoversi su un doppio registro dove l'effetto di realtà e l'effetto di irrealtà non sono percepibili come separati e discordanti ma costituiscono un portentoso 'terzo effetto', che è poi lo stile del film, quello che ne fa un pezzo unico. Ed è la fotografia di Andrew Laszlo la vera regina della notte newyorkese di Walter Hill.

Mentre la città reale si perde – senza mai annullarsi del tutto – nell'ombra degli sfondi indistinti e nei riflessi deformanti delle strade bagnate, prende forma un'altra città⁶, suggestiva e suggestionante, dove vediamo i personaggi sprofondare ed emergere senza posa tra vie sotterranee e vie di superficie. Sopra, i sentieri oscuri dei parchi, dove l'erba appare velluto verde al fluoro. Sotto, le vie degli inferi metropolitani, che sembrano illuminate magicamente dal rombo stesso dei treni. Tra le immagini più spaesanti, quella dell'esterno della stazione della 96^{ma}, dove la camera riprende solo alcuni edifici illuminati che appaiono, nel loro isolamento, come quinte di una scena teatrale. Tutto il resto diviene sfondo quasi invisibile, immerso in una torbida oscurità che crea un senso di esclusione e di sospensione molto simile alle atmosfere evocate nei dipinti di Edward Hopper. Quella di *The Warriors* è una «buona cattiva fotografia» (xvi), co-

⁶ Thomas Sobchack osserva che il film di Hill, un non-newyorkese, «deve meno alla vita di strada vera e propria e più ad una visione personale, meno all'attualità contemporanea e più all'immaginazione romantica», ovvero al «desiderio di entrare in un mondo da fumetto» (83). La traduzione italiana è mia.

me ha scritto Laszlo stesso giocando sul paradosso di una fotografia che proprio perché aspra, brusca, «imperfetta», è capace di grande espressività⁷.

Perfetto è sicuramente lo scenario che essa ha fornito al regista per i suoi giovani protagonisti, per il loro mondo ‘a parte’, astratto mondo secondario non abitato da nessuno tranne che da loro stessi e dai loro opposenti. Gli adulti mancano del tutto e persino degli agenti si intravedono a malapena i volti. Le stazioni della metropolitana – deserte o frequentate da rari passeggeri che transitano o sostano come figurine da fondale di cartone, mai partecipi – sono dominio esclusivo di bande e polizia. Questi interni devitalizzati, resi ancor più desolati dalla stessa implacabile illuminazione a giorno, sono il perno strutturale della narrazione-movimento, i luoghi dove i personaggi continuamente vengono, vanno e ritornano, dove la banda si raccoglie, si separa in piccoli gruppi, si riunisce di nuovo, come guidata da una coreografia di balletto. Il debito con la danza – e con *West Side Story* (1960) – diventa esplicito nelle fughe/inseguimenti e negli scontri, mai realistici né cruenti e sempre molto formalizzati. La lotta con i *Baseball Furies* (le Furie: altra memoria classica) è quasi un rituale, nella dinamica stilizzata di gesti e movenze⁸, che avvince mentre impaurisce. Quella con i *Punks*, che si consuma rapida e convulsa in una toilette pubblica (un topos del cinema americano), è anticipata da un lento avvicinamento sui pattini, tanto ansiogeno quanto armonioso.

⁷ Si veda il capitolo che Laszlo ha dedicato a *The Warriors* nel suo libro (53-92). Si veda anche l'intervista rilasciata a Giulia D'Agnolo Vallan.

⁸ Secondo Stefano Bortolussi, *I guerrieri della notte*, per «l'equivalenza precisa che stabilisce tra percorso fisico e percorso interiore» e «per i passaggi camuffati ad arte ma irrinunciabili dall'azione alla danza», è da considerarsi uno «pseudo-musical» (54).

Molte suggestioni diverse, dunque: mito, epica e storia; terrore della città e poesia della città; teatro e danza. Questo film, ci si può chiedere, è solo un groviglio di generi e di forme che mette insieme bastonate da kun-fu e pugni da saloon con coreografie da musical e scenografie da sublime urbano? Certamente no, perché a tutti questi materiali il regista impone la disciplina della stilizzazione e la sfida della semplificazione. Questa è la vera cifra del film, potente ed elegante proprio perché stilizzato e semplificato soprattutto in due componenti fondamentali, il movimento e il dialogo. Va per sottrazione in quest'opera Walter Hill, che ha un passato di esperto sceneggiatore⁹ e sostituisce le parole con gesti ed espressioni: un perfetto narratore di cinema.

Solo un esempio fra i molti. Durante l'incontro con la prima banda nemica, entra in scena una 'lei' portatrice di guai – bella e sfrontata quanto basta per pensarla come la mitica Elena – coraggiosa e rapida nelle scelte. Ebbene, quando l'eroe-Swan con gesto violento le infila la mano sotto le gonne, Mercy-Elena ha un sussulto (e molte fra le spettatrici fanno altrettanto): la stoffa strappata servirà come miccia per una rudimentale bomba che fermerà gli avversari. Il gesto arrogante nei riguardi della ragazza – che solo dopo capiamo come necessario –, lo scoppio, il divampare del fuoco nella notte formano un tutt'uno di grande impatto e il dialogo qui è superfluo, reso inutile dalla rapidità e dalla forza delle immagini.

Successione continua di azioni in luoghi sempre diversi, proprio come in Senofonte, *I guerrieri della notte* è quasi un film a episodi rappresentati, per così dire, con la tecnica dello spot e del videoclip. Ma la cosa in cui si ri-

⁹ Hill ha firmato numerose sceneggiature cinematografiche e televisive, tra cui quella per *Getaway!* di Peckinpah (1972).

conosce la mano sapiente del regista è la fluida organicità con cui i tanti materiali eterogenei vengono presentati, senza che nessuno prevalga sull'altro. Il film utilizza sì, e copiosamente, miti e archetipi, ma non insiste sulla simbologia. Niente è esibito, tutto è interpretato. E non è forse del tutto fuori posto ricordare a proposito di un regista di Hollywood quello che Alessandro Manzoni aveva scritto a proposito degli antichi:

Quel congegno degli avvenimenti, quel subordinarne molti al principale, legandoli insieme tra di loro, è appunto ciò che nel poema epico si riguarda come la cosa più difficile e quasi miracolosa. (253)

Certo cinema d'oltreoceano, naturalmente a modo suo, sembra capace di riproporre 'miracoli' come questi. *The Warriors*, nella fattispecie, se interpreta classicamente la realtà in termini di conflitto e di antagonismo (lealtà vs. tradimento, solidarietà vs. discordia, etc.), utilizza anche l'americanissima metafora sportiva (nove sono i componenti delle bande come nove sono i giocatori delle squadre di baseball):

RADIO D. J. – Qui è la vostra Dolly Bomba per le ultime notizie sportive. I *Baseball Furies* hanno perso la palla. Un errore gravissimo. La squadra dei *Guerrieri* è già alla seconda base. Sta facendo di tutto per raggiungere la meta. Ma i nostri informatori ci dicono che di sicuro non sono loro i favoriti. A risentirci super muscoli¹⁰.

¹⁰ «RADIO D. J. – Latest sports news off the street boppers. The Baseball Furies dropped the ball, made an error. Our friends are on second base and trying to make it all the way home. But the inside word is that the odds are against them. Stay tuned boppers. Stay tuned».

Il film impiega inoltre elementi del western, un genere che Hill ama¹¹: nella scena finale sulla spiaggia, l'epopea diventa americana, addirittura epopea dei nativi, quando arriva l'ora del confronto con il capobanda dei *Rogues* – il vero colpevole dell'assassinio a tradimento – che, come il generale Menone descritto da Senofonte, è capace di compiere a cuor leggero i più grandi misfatti, irridente anche con gli amici¹². Dunque l'infida *Canaglia* provoca e incalza. Il nostro, vero *Guerriero*, stoico dello stoicismo riconosciuto ai capi indiani, gli propone un duello in piena regola, ma l'altro tira fuori a tradimento il revolver. Il coltello contro la pistola. Quale vincerà? L'arma bianca o l'arma automatica? Intanto, gli spettatori hanno capito che più che a una corazza greca forse il giubbino dei Warriors assomiglia a una veste indiana.

Ma torniamo all'inizio dell'avventura, alla prima laconica frase che, mentre indica la meta del viaggio, tradisce l'insicurezza per l'ignoto:

SWAN – Nessuno di noi è mai stato nel Bronx prima d'ora¹³.

Da subito il percorso è caratterizzato da una dichiarata ignoranza della città e da un senso di estraneità all'ambiente circostante. Il Bronx, luogo dove si è certi che succederà qualcosa di importante, sede di un evento, è collocato in un 'dove' non bene identificato e cercato in

¹¹ Walter Hill ha diretto tre film di ambientazione western: *I cavalieri dalle lunghe ombre* (1980), *Geronimo* (1993) e *Wild Bill* (1995).

¹² «Conosceva un'unica via per riuscire nelle imprese [...] quella di giurare il falso, di mentire, di ingannare; essere candido e veritiero equivaleva per lui a essere stupido. Si vedeva che non nutriva affetto per nessuno [...] [C]on quelli che gli erano vicini era ingiurioso e pesante» (Senofonte 175-177).

¹³ «SWAN – We ain't even been to the Bronx before».

maniera erratica con le dita lungo le linee della mappa della metropolitana. *Hic sunt leones*. Quando sarà necessario ritirarsi, la distanza che separa la ‘wilderness’ del Van Cortland Park dalla spiaggia di Coney Island apparirà incommensurabile:

VERMIN – Coney Island [...] è a più di cinquanta miglia da qui¹⁴.

Così dirà uno dei guerrieri esagerando inconsciamente la lontananza ed esprimendo la sensazione di panico e disorientamento che si è impossessata di loro. Comincia qui a disegnarsi una città dilatata, uno spazio sconfinato, nel quale sembra andare in scena una specie di mito della frontiera all’incontrario, un percorso che parte dall’ignoto e ha come meta il noto.

Sarà proprio il momento del ritorno al noto a rivelarsi importante epifania. In un film ambientato ai confini della realtà e popolato solo da gang di giovani, l’unico incontro significativo con gli *Altri* avviene appunto a poche miglia dal capolinea. E anche in questo caso gli interlocutori ‘muti’ sono coetanei. È un momento intenso, puro concentrato di virtù cinematografica. I guerrieri sfiniti, segnati nel corpo e nello spirito dalla fatica della fuga, sono in treno, quasi a destinazione. Di fronte a loro si siedono due coppie di ritorno dalla festa scolastica di fine anno: abito, atteggiamento, parlottio, tutto è acconcio, conformato. Il loro sguardo (lo sguardo della macchina da presa) squadra Mercy, spettinata e sporca, dall’alto al basso, letteralmente. Lo sguardo si prolunga, interrogativo, anche se non ostile, e lei, con femminea istintività, alza la mano per rassettarsi. Altrettanto istintivamente

¹⁴ «VERMIN – [...] Coney Island must be fifty to a hundred miles from here».

Swan le ferma il braccio. Non hanno detto una parola, non hanno cambiato espressione, ma in quel doppio gesto, rapidissimo, è compresa tutta la storia di quella notte di prodigi: il conflitto tra omologazione e ribellione; l'affermazione della dignità del proprio agire; la richiesta di riconoscimento di sé, della propria identità di combattenti e di emarginati. Forse è anche un gesto d'amore, il riconoscere da parte di lui la bellezza genuina della compagna. Sicuramente, quel gesto fa sì che anche gli *Altri* in qualche modo comprendano e in qualche modo si interrogino su se stessi¹⁵.

All'arrivo, nel silenzio dell'alba, la grande ruota delle meraviglie è ferma, regina inerte di un paesaggio dove ora tutto appare dismesso e arrugginito:

SWAN – Guarda che posto... E abbiamo combattuto tutta la notte per ritornarci. Bisognerebbe andarsene per sempre.

MERCY – Beh, mi piacerebbe viaggiare, sai.

SWAN – Tu hai viaggiato qualche volta?

MERCY – No, non ho mai viaggiato. Chissà se un giorno ci riesco¹⁶.

Solo con questo scambio di battute l'itinerario si delinea per quello che è stato veramente: un percorso di iniziazione, un rito di passaggio. «Chissà se un giorno ci riesco»: in questo ottativo, si può leggere non l'espressione di una speranza già frustrata, ma il primo segno della volontà di cambiare la propria prospettiva, il presagire altri

¹⁵ Come ha scritto Federico Chiacchiarì, «*The Warriors* è un film sull'appartenere a qualcosa, sul bisogno di sentirsi altro da sé, fuori dalla propria condizione socialmente imposta» (53).

¹⁶ «SWAN – This is what we fought all night to get back to? Maybe I'll just take off. MERCY – Well you know I like travelling too. SWAN – Where have you ever been? MERCY – I've never been anywhere, I just know I'd like it».

orizzonti. Quelle che ritornano dopo il lungo viaggio di una notte non sono le stesse persone che sono partite. A questo punto della storia, il senso geografico della parola «anabasi» («spedizione verso l'interno») sembra arricchirsi di un'altra dimensione, quella di viaggio verso l'interiorità. Beninteso, questa dimensione è appena accennata, anch'essa sapientemente 'stilizzata'. Con la perdita di tre compagni i giovani guerrieri hanno pagato un prezzo molto alto, ma da una stazione all'altra, in senso fisico e metaforico, hanno dimostrato di essere all'altezza della 'nobiltà' del proprio nome.

Innumerevoli sono state nel tempo le analisi critiche sul film – anche per individuare le origini della sua fortuna – prime fra tutte quelle che riconoscono il grande apporto del direttore della fotografia con i suoi effetti straordinari in perfetta adesione a quello che aveva in mente il regista. Si sono studiati i movimenti di macchina, i trucchi nelle riprese, i dialoghi, gli spezzoni girati in momenti diversi e inseriti in fase di montaggio; si è preso atto dell'apporto innovativo della colonna sonora e di tanto altro¹⁷. Tuttavia, la somma di questi elementi non riesce a spiegare la presa totale che il film esercita ancor oggi sul pubblico. C'è qualcosa di subliminale che incanta e disarmo lo spettatore e che rende *I guerrieri della notte* una favola iperrealista – contraddizione in termini che questo film scioglie – un cult movie, cioè un film irripetibile.

¹⁷ Oltre a Pauline Kael, che per prima ha valorizzato il film nei suoi aspetti più significativi, e a quanti sono menzionati nel presente saggio, si segnalano almeno Giovanni Attolini, Giandomenico Curi, Janet Maslin, Marco Montani, Chris Peachment, Danny Peary, David L. Pike, Terrence Rafferty, Paul A. Roth, Elliot Stein, Vernon Young.

Sappiamo che il film è basato sul romanzo di Sol Yurick *The Warriors*, pubblicato nel 1965. Sappiamo anche che il romanzo è una denuncia sociale e politica dichiarata. Lo scrittore aveva trovato lo spunto nelle vicende narrate nell'*Anabasi* e intravisto un possibile «parallelismo [...] tra i diecimila mercenari greci [...] e un potenziale 'esercito' di emarginati dei nostri tempi» (205). Nel lungo saggio intitolato «Come arrivai a scrivere *I guerrieri della notte* e quel che accadde dopo»¹⁸, Yurick ci spiega che, nella sua ricerca di «un terreno di mediazione interculturale», «l'artista colonizza e conquista qualsiasi 'testo'» in «una forma di imperialismo intellettuale» (207, 208). Nella fattispecie, continua Yurick,

suppongo che nella mia mente lo specifico terreno di mediazione nel quale le bande in lotta incontrano l'*Anabasi* fu costituito da una rivista del tempo, *Classic Comics* [nella quale] venivano rappresentate a fumetti grandi opere della letteratura come l'*Iliade* o le avventure degli Argonauti [...] In qualche modo, nella mia immaginazione *Classic Comics* – con ogni probabilità l'unica lettura possibile per gli affiliati di una banda – poteva mostrare i guerrieri greci identificandoli come gli eroici personaggi dei fumetti. (208)

Possiamo qui solo accennare a un confronto fra il romanzo e il film, ricordando che letteratura e cinema hanno linguaggi narrativi completamente diversi. E molto diverso, in questo caso, è lo spirito stesso che anima le due opere. Sia il romanzo che il film indicano il racconto storico come unità di ispirazione tematica e il fumetto come unità di ispirazione stilistica, ma tanto il primo ci immer-

¹⁸ Il saggio «How I Came to Write *The Warriors* and What Happened After» (2003) costituisce la postfazione dell'edizione americana più recente del romanzo e compare anche nell'edizione italiana, dalla quale sono tratte le citazioni del presente testo.

ge nella vita reale e brutale di un sottomondo di cui riproduce fedelmente anche il linguaggio *ganglish*, quanto il secondo ci porta ai limiti della realtà, in un'atmosfera fiabesca ottenuta anche riducendo al minimo il parlato.

Vistosa la differenza nella composizione delle due bande: etnicamente omogenea quella del romanzo, multi-etnica quella del film. L'anomala aggregazione variegata di quest'ultima (i ragazzi non hanno lo stesso colore della pelle) la rende inverosimile, quasi che Hill abbia voluto prendere le distanze da qualsiasi approfondimento sociologico o politico, in maniera antitetica a quanto aveva fatto Yurick¹⁹.

Nel film di Hill i legami di appartenenza alla banda e al proprio territorio sembrano via via allentarsi mentre si intuisce almeno la possibilità di una emancipazione e di una liberazione. Nel romanzo di Yurick, invece, la radicale autoreferenzialità dei valori (o disvalori), sempre più esaltati in un crescendo di violenza, fa presagire una degradazione irreversibile²⁰. La banda dei *Dominatori* vive esclusivamente in relazione alla propria organizzazione interna²¹ ed al proprio territorio:

¹⁹ In questo senso, *I guerrieri della notte* si allontana anche da *West Side Story*, che aveva trattato il tema delle bande giovanili già diciotto anni prima. Benché Hill guardi sicuramente a molti aspetti del film di Robbins e Wise, non affronta problemi quali la povertà, il razzismo, l'emarginazione, elementi fondanti per l'esistenza delle bande: nella New York di Hill non esistono i *Jets* bianchi e gli *Sharks* portoricani con la loro tensione a diventare *Americani*. Sull'inverosimiglianza della multi-etnicità della banda dei *Guerrieri della notte* si vedano almeno Giuliana Muscio, che parla di «a-etnicità» (11) e Thomas Sobchack (77-78).

²⁰ Per uno studio sul romanzo di Anthony Burgess *Arancia meccanica* (1962) e sull'omonimo film di Stanley Kubrick (1971), si rimanda a Flavio Gregori. Sulla ribellione giovanile come rappresentata nella produzione di Terrence Malick, in particolare nel film *La rabbia giovane* (1973), si veda Fabrizio Borin.

²¹ Si riporta qui un passo esemplificativo: «Quando decise di formare la sua Famiglia, i Dominatori di Coney Island, Arnold aveva in mente due mas-

Ormai erano nel loro territorio, tutto era tremendamente familiare e rassicurante. Lo conoscevano fino agli estremi confini; sei piccoli isolati per quattro più estesi. Per attraversarlo impiegavano ben poco. Ne conoscevano ogni mattone, ogni macchia, ogni cartello stradale, ogni scalfittura di pallottola nel cemento dei marciapiedi, ogni nascondiglio. Era come conoscere a menadito uno spazio infinito di assoluta libertà in cui non poteva annidarsi minaccia alcuna. Non c'erano territori così vasti in tutta la città. Se ne riempirono l'anima [...] ²² (180-181)

I giovani del romanzo scambiano le strade del loro quartiere per l'infinito. Solo in questo perimetro è permesso loro di sognare. Oltre questi confini, ci sono i sogni americani delle vite degli *Altri*: «E tu», come dice uno dei personaggi, «non potrai mai far altro che guardare da fuori» (35) ²³. Nel paragrafo finale, sembra che al protagonista non sia nemmeno concesso di guardare: accoccolato con il dito in bocca sulla scala di sicurezza della casa dove abita quella umanità derelitta che è la sua famiglia, il suo orizzonte sarà un edificio che gli impedisce la vista dell'oceano. La narrazione si conclude con un'immagine

sime. Le aveva prese in prestito da manifesti affissi sotto la metropolitana. Uno diceva: 'Dove finisce la famiglia, comincia la delinquenza'. L'altro era: 'Sii un fratello per lui'. Se si erano raggruppati in una famiglia, ragionava Arnold, non potevano essere delinquenti. Così si designò Padre di tutti loro. Il suo vice fu denominato Zio; gli altri diventarono fratelli. Erano legati tra di loro più che alle proprie famiglie. *Questa* Famiglia li rendeva liberi» (21).

²² Il fenomeno delle gang giovanili negli Stati Uniti, almeno nelle manifestazioni evocate dal film, si è profondamente modificato e la ribellione ha oggi ben altre forme e altri obiettivi: in realtà quei ragazzi niente possedevano se non tratti di marciapiede, il passo che contendevano alle bande avversarie. Era una lotta per il nulla.

²³ Il motivo dell'attrazione/avversione per il 'sogno americano' del benessere e del successo torna più volte in questo romanzo. Per un'analisi che confronta la sua componente determinista con la vocazione (pseudo) rivoluzionaria si veda D. B. Graham.

di esclusione che sottolinea l'impossibilità di far parte di un mondo più ampio. Nel romanzo di Yurick vediamo un muro che confina²⁴; nel film di Hill vediamo l'oceano, sconfinato per definizione.

In questo saggio ci siamo mossi lungo la «strada seducente e fallace delle derivazioni e dei generi» per individuare «parentele» e «originalità»²⁵ e siamo giunti ad un moderno palinsesto, dal quale, attraverso adattamenti, mediazioni, spostamenti – dal resoconto storico di Senofonte ai fumetti di *Classic Comics*, dal romanzo di Yurick alla sceneggiatura di Shaber/Hill – è nata la forma unica di un 'nuovo originale': il film *I guerrieri della notte*.

Opere citate

Attolini, Giovanni. «Cinema americano 1970-1980. Dagli spazi aperti all'universo urbano». *Quaderni di cinema* 47 (luglio-settembre 1990): 49-58.

Auster, Al e Dan Georgakas. «*The Warriors*: An Interview with Sol Yurick». *Cineaste* 9. 3 (1979): 22-24.

Barisone, Luciano. «*The Warriors*». *Filmcritica* 31. 304 (aprile 1980): 180-182.

²⁴ L'essere esclusi da un mondo che nemmeno conoscono costringe sia giovani diseredati che immigrati indigenti ad unirsi in gruppi fortemente coesi. Si pensi al territorio circoscritto all'interno del quale Mario Puzo ambienta il romanzo *The Fortunate Pilgrim* (1964). Qui, poche strade di un quartiere di New York fanno da sfondo alla vicenda, gli angoli sono confini invalicabili e lungo le vie gli edifici costituiscono un muro che Puzo chiama «Western Wall», quasi simbolica cinta muraria di una città nella città. Sul romanzo di Puzo, si veda Robert Viscusi.

²⁵ Le parole di Giacomo Debenedetti (8) ci sembrano adatte a riepilogare in modo suggestivo la secolare genesi 'transculturale' del film di Hill. Per una discussione teorica sui temi legati agli adattamenti, cinematografici e non, si rimanda all'importante recente studio di Linda Hutcheon.

- Borin, Fabrizio. «Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kurbickiane: *La rabbia giovane (Badlands)* di Terrence Malick». In *Singin' in the brain: il mondo distopico di A Clockwork Orange*. A cura di Flavio Gregori. Torino: Lindau, 2004. 149-166.
- Bortolussi, Stefano. «Non c'è sortilegio che possa resuscitare il musical». *Cineforum* 207 (settembre 1981): 50-54.
- Calvino, Italo. Introduzione. In *Anabasi*. Senofonte. 5-9.
- Chiacchiari, Federico. «*I guerrieri della notte* di Walter Hill». *Sentieri selvaggi* 2 (maggio 1998): 52-53.
- Curi, Giandomenico. «Ribelli con causa (ovvero guerra per bande)». *SegnoCinema* 8 (maggio 1983): 17-22.
- D'Agnolo Vallan, Giulia. *Walter Hill*. Torino: Museo Nazionale del Cinema – Fondazione Maria Adriana Prolo, 2005.
- . «La buona “cattiva fotografia”. Intervista a Andrew Laszlo». In *Walter Hill*. D'Agnolo Vallan. 93-99.
- Debenedetti, Giacomo. Introduzione. *Il mulino sulla Floss*. George Eliot. Milano: Mondadori, 1957.
- Desser, David. «“When We See the Ocean We Figure We're Home”: From Ritual to Romance in *The Warriors*». In *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. A cura di Murray Pomerance. New Brunswick, London: Rutgers University Press, 2007. 123-135.
- Graham, D. B. «Naturalism and the Revolutionary Imperative: Yurick's *The Warriors*». *Critique: Studies in Modern Fiction* 18. 1 (1976): 119-128.
- Gregori, Flavio. «*A Clockwork Orange* da Burgess a Kubrick». In *Singin' in the brain: il mondo distopico di A Clockwork Orange*. A cura di Flavio Gregori. Torino: Lindau, 2004. 7-76.
- Hill, Walter. «Conversazione con Walter Hill». Intervista di Giulia D'Agnolo Vallan. In *Walter Hill*. D'Agnolo Vallan. 11-73.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
- Kael, Pauline. «Rumbling». *The New Yorker* (5 marzo 1979): 108-114.

- Laszlo, Andrew. *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*. Boston-Oxford: Focal Press, 2000.
- Manzoni, Alessandro. «Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e di invenzione». In *Scritti di teoria letteraria*. A cura di Adelaide Sozzi Casanova. Milano: Rizzoli, 1981.
- Maslin, Janet. «Movie: 'Warriors' Create Visual Style That Is Stark». *The New York Times* (10 febbraio 1979): 10.
- Montani, Marco. «*I guerrieri della notte*». *Cineforum* 319 (1992): 92-93.
- Muscio, Giuliana. «Les gangs arrivent». *Positif* 228 (marzo 1980): 8-15.
- Peachant, Chris. «*The Warriors*». In *Movies of the Seventies*. A cura di Anne Lloyd. London: Orbis, 1984. 160-161.
- Peary, Danny. «*The Warriors*». In *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird and the Wonderful*. New York: Dell Publishing, 1981. 379-282.
- Pike, David L. «Urban Nightmares and Future Visions: Life Beneath New York». *Wide Angle* 20. 4 (ottobre 1998): 8-50.
- Puzo, Mario. *The Fortunate Pilgrim*. New York: Putnam, 1964.
- Rafferty, Terrence. «The Paradoxes of Home: Three Films by Walter Hill». *Film Quarterly* 36. 1 (autunno 1982): 20-27.
- Roth, Paul A. «The Virtue of Violence: Dimensions of Development in Walter Hill's *The Warriors*». *Journal of Popular Culture* 24. 3 (1990): 131-145.
- Savino, Ezio. Introduzione. In *Anabasi*. Senofonte. Traduzione e note di Enzo Ravenna. Milano: Mondadori, 2005. v-xxx.
- Senofonte. *Anabasi*. Introduzione di Italo Calvino. Traduzione e note di Enzo Ravenna. Milano: Rizzoli, 1978.
- Shaber, David e Walter Hill. *The Warriors: The Original Script*. 1978. <warriorsmovie.co.uk/script >
- . *The Warriors: The Transcript*. 1979. <warriorsmovie.co.uk/script>

- Sobchack, Thomas. «New York Street Gangs, or the Warriors of My Mind». *The Journal of Popular Film and Television* 10. 2 (1982): 77-85.
- Stein, Elliot. «In Dubious Battle». *Film Comment* 15. 3 (maggio-giugno 1979): 31-32.
- Viscusi, Robert. «Spaghetti Western». *Nuova prosa*. 49 (2009), in corso di stampa.
- Young, Vernon. «Film Chronicle: Trash and Poetry». *Hudson Review* 32. 2 (autunno 1979): 411-417.
- Yurick, Sol. *The Warriors* [1965]. Postfazione di Sol Yurick («How I Came to Write *The Warriors* and What Happened After». 183-212). New York: Grove Press, 2003. Edizione italiana: *I guerrieri della notte*. Postfazione di Sol Yurick («Come arrivai a scrivere *I guerrieri della notte* e quel che accadde dopo». 191-222). Traduzione di Giuseppe Costignola. Roma: Fanucci Editore, 2007.

Film citati

- Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, USA, 1971)
- I cavalieri dalle lunghe ombre* (*The Long Riders*, Walter Hill, USA, 1980)
- Geronimo* (*Geronimo – An American Legend*, Walter Hill, USA, 1993)
- Getaway!* (*The Getaway*, Sam Peckinpah, USA, 1972)
- I guerrieri della notte* (*The Warriors*, Walter Hill, USA, 1979)
- La rabbia giovane* (*Badlands*, Terrence Malick, USA, 1973)
- West Side Story* (Robert Wise e Jerome Robbins, USA, 1961)
- Wild Bill* (Walter Hill, USA, 1995)

LA HAINE
DI MATHIEU KASSOVITZ

Nino Briamonte

Quando fu presentato al Festival di Cannes, nel 1995, e premiato per la regia¹, il film *La Haine* di Mathieu Kassovitz suscitò un vasto interesse e, in alcuni, anche vivo entusiasmo, perché visto come ulteriore segno d'una rinnovata vitalità del cinema francese.

La critica, pressoché unanime, ne colse non solo le novità in alcuni aspetti della struttura narrativa, che lo affiancavano a una filmografia americana e internazionale², ma anche tutti quegli elementi che lo collocavano in una solida tradizione cinematografica e culturale francese³. Al suo autore e al cast degli attori, e soprattutto ai tre

¹ Ricordo qui che il film fu insignito poi di tre premi *César*.

² Non solo per certi aspetti del ritmo e per alcune scelte musicali, ma anche per le scene-citazioni: evidente quella da Martin Scorsese e di Robert De Niro di *Taxi Driver*. L'altro riferimento "di scuola" è quello a Spike Lee. Il film ha goduto di grande attenzione anche negli Stati Uniti, sponsorizzato dall'attrice Jodie Foster, e a New York le sale erano piene di giovani dalle origini più varie e provenienti dai ghetti neri.

³ In questa direzione si comprendono anche le situazioni umoristiche e i momenti surrealisti, come l'apparizione d'una mucca, che solo Vinz vede, o la storiella raccontata dal ragazzo Sam nel piccolo parco o ancora la sor-

protagonisti, furono riconosciuti talento e forte coesione nell'espressione corale⁴.

Questo, per quanto attiene alla felice architettura e conduzione del lavoro.

Se poi consideriamo il rilievo dato ad alcuni elementi interni, vediamo emergere tre obiettivi della rappresentazione di Kassovitz: le *banlieues*, la condizione dei giovani e la rivolta, la lingua.

Nei documenti che registrano il pensiero del regista⁵, però, prendono rilievo decisivo il tema dettato dal titolo e i meccanismi sociali che sono all'origine della sua "insorgenza"⁶, la *haine*, l'odio, e l'elemento stilistico, cioè strutturale, messo dall'autore a capo di ogni altro, il ritmo.

Banlieue

Tout va très bien, Madame la Marquise,
Tout va très bien, tout va très bien.
Pourtant, il faut, il faut que l'on vous dise,
On déplore un tout petit rien :
Un incident, une bêtise [...]⁷

prendente entrata in scena, nelle toilettes di un bistrot, di un anziano ebreo che racconta la tragicomica vicenda d'un compagno morto durante un viaggio di deportazione in Siberia.

⁴ Nel film appaiono anche lo stesso Kassovitz, nella veste del naziskin catturato dai tre amici, e il padre, Peter, nel breve ruolo di direttore della galleria d'arte.

⁵ Faccio riferimento soprattutto al libro di Gilles Favier e Mathieu Kassovitz che pubblica la sceneggiatura del film e alle tante interviste rilasciate dall'autore.

⁶ Non a caso uso questo termine. Nella lingua diffusa dei giovani «j'ai la haine» è espressione sedimentata come «j'ai la grippe» o «j'ai mal à la tête».

⁷ Refrain della canzone «Tout va très bien Madame la Marquise», del 1936, parole e musica di P. Misraki, Ch. Pasquier e H. Allum, che grande successo ebbe durante gli scioperi del 1936, cantata quell'anno anche dagli

Quando la pellicola, poi, uscì nelle sale cinematografiche di Parigi e di tutta la Francia, subito piene di spettatori giovani provenienti proprio da quegli agglomerati periferici e dai quartieri “critici”, e di cui era questione nel film, alcuni osservatori e alcuni critici si precipitarono a raccoglierne le reazioni e a valutarle con fare sociologico a volte approssimativo.

Il risultato complessivo fu l’amplificazione d’un clamore che riportò alla ribalta antichi e più recenti casi di *bavures*, di “sbavature”, di eccessi colpevoli, in operazioni di controllo da parte di agenti di polizia, che avevano causato la morte di giovani in varie circostanze e, a volte, nel corso di un interrogatorio in locali di commissariati.

Viene unanimemente identificato il primo caso nella rivolta di giovani della *banlieue* di Lione, a Vaulx-en-Velain, nel 1979, scoppiata in occasione di un intervento risoluto delle forze dell’ordine per l’arresto di un ragazzo, noto per furti d’auto e altro.

In seguito, l’anno dopo a Parigi, l’anno seguente a Marsiglia e poi ancora a Lione, si aggiungono casi di giovani vite stroncate, spesso in “azioni” di polizia, a cui fanno seguito *émeutes*, “moti”, rivolte violente, di giovani abitanti nei degradati dormitori periferici, nelle *banlieues sensibles*, nelle *cités chaudes*.

Per avere un’idea di quanto l’estensione, le forme e la radicalizzazione delle rivolte si siano evolute dopo l’anno della *Haine* bastino alcuni parziali dati relativi al 2005:

Solo per l’anno 2005 – anno, bisogna dire, eccezionale – i servizi di polizia e le unità di commissariati hanno registra-

operai, durante le prime occupazioni delle fabbriche per sostenere le loro rivendicazioni. Vedine notizia anche in Serge Dillaz.

to sull'intero territorio nazionale 82.624 incendi (45.588 incendi di veicoli, 6.996 incendi di beni pubblici, 30.040 incendi di cassonetti), corrispondenti al 75% del totale dei casi registrati nel quadro dell'Indice nazionale delle violenze urbane (INVU)⁸. (Stébé 70-71)

In verità la novità più allarmante, che segna il passaggio ad un livello più articolato e cruento dell'organizzazione delle ultime rivolte di questo popolo di ormai non più solo giovani, è costituita dall'uso, in alcuni casi recenti, anche di armi da fuoco oltre ai tradizionali strumenti di offesa in parte occasionali (sassi, sampietrini ecc.), in parte preparati per l'occasione (bottiglie molotov), intravisti nelle prime immagini della *Haine*.

Inoltre, un'altra novità che segna un ulteriore livello di degrado della violenza gratuita, con cui le bande di giovani reagiscono al profondo malessere e all'incapacità di chi non riesce a dare loro risposte comprensibili e concrete, è quella del "gioco" della sera dell'ultimo dell'anno, quando si danno alle fiamme automobili parcheggiate per strada.

A partire dal 1995, e dall'uscita del film di Kassovitz, la ricerca e la letteratura sulla storia recente, sui mutamenti delle loro condizioni, fino a problemi urbanistici delle *banlieues* e dei "quartieri critici", hanno conosciuto una produzione molto ricca di contributi e hanno fatto emergere anche tutti i ritardi e le responsabilità sociali e politiche del degrado e della radicalizzazione degli schieramenti. E non sono mancate forti polemiche specie sul fronte dell'azione delle forze dell'ordine. Per riassumere:

⁸ Le traduzioni di tutti i luoghi citati sono nostre.

L'espressione «violenze urbane» è diventata una categoria centrale del discorso di polizia sulla delinquenza giovanile alla svolta degli anni 1980 e 1990 [...] questa espressione si andrà man mano banalizzando nell'insieme della società fino al punto da diventare praticamente quotidiana nei media, da essere ripresa dalle pubbliche autorità (fino a costituire una categoria dell'azione governativa) e assunta anche da numerosi ricercatori. È raro che una nozione consacrata innanzitutto dall'uso poliziesco conosca un tale successo. [...]

Al fondo, il quadro della delinquenza messo in piedi dai nostri autori [la sezione dei Servizi d'Informazione] è in sostanza il seguente: noi ci troveremmo di fronte a una gioventù emarginata, descolarizzata, che ha alle spalle genitori «dimissionari», che è nella condizione di assenza d'ogni riferimento morale e sociale. Peggio: questi giovani sarebbero diffusamente tossicomani e, sia per il proprio consumo sia per far soldi, diventerebbero di necessità giovani trafficanti di droga, che prima o poi si organizzerebbero in bande criminali e armate, organizzatrici di tutta un'economia sommersa nei loro quartieri e di un regime di terrore nelle zone limitrofe. Allora gli incendi d'auto avrebbero il solo fine di far sparire le auto rubate, mentre le rivolte non sarebbero per niente l'espressione d'un sentimento d'ingiustizia, ma piuttosto un mezzo per tenere a distanza la polizia al fine di coprire meglio i loro traffici.

[...] la «perizia» proposta da una parte delle sfere della polizia tende a criminalizzare l'insieme della gioventù di questi agglomerati e in particolar modo quei giovani che non hanno la pelle del tutto bianca. In questo modo ci è dato pensare che, lungi dal favorire la composizione dei conflitti che attraversano la società francese, essa rischi di contribuire ad aggravarli. (Mucchielli 2001, 14-23)

Mi sembra utile qui ricordare brevemente il carattere della ricezione in Italia del film e la successiva, spesso superficiale, analisi, e poi annessione alla realtà italiana,

del termine *banlieue* e della sua configurazione originaria.

L'opera di Kassovitz fu vista sostanzialmente come denuncia dello stato di abbandono, di povertà e di devianza del popolo delle "periferie" attraverso l'erranza e la tragicomica e febbrile giornata dei tre protagonisti. Il conflitto si delineava, in questa visione, come tragica conseguenza episodica e non percepito come processo interno, storico, d'una degradazione dei rapporti sociali, economici e politici⁹. Kassovitz, come vedremo, intendeva offrire attraverso il cinema un'immagine di questo processo e non un insieme di episodi e di figure più o meno emblematiche e, addirittura, caricaturali. L'allargamento e l'inasprimento del conflitto negli anni seguenti ci hanno offerto più di un segno di conferma dei timori e delle vere e proprie previsioni da lui fatti emergere nel film e espressi in numerose occasioni in cui ha preso la parola su questo tema.

Ma l'intralcio più robusto per la comprensione del film da parte di molti nostri critici è stata la lingua, e il suo ritmo, con cui si esprimono e "vivono" tutti i personaggi. Molti critici, semmai in possesso di conoscenze d'un francese di base del *bon usage*, non l'hanno compresa e hanno voluto credere di sentire un linguaggio gergale, il *verlan*, che è diffuso, ma non predominante, tra i giovani. Vedremo più avanti di quanto più semplice si tratti, fermo restando il fatto che i sottotitoli italiani risolvono il problema solo in piccola parte, come è facilmente comprensibile.

Tutto questo, però, ha fatto sì che si importasse, senza molte cautele, il termine *banlieue* nella realtà italiana e

⁹ Una sintesi che relaziona una visione approssimativa e scorretta del film si può leggere in Maurizio Fantoni Minnella (155-156).

lo si identificasse e confondesse con la nostra “periferia”. Di qui, nella stampa, molti titoli che si riferivano a situazioni italiane, per cui sarebbe stato molto piú corretto usare la nostra lingua: “La banlieue capovolta”, “C’era una volta la ceramica – Nella «banlieue» modenese tra crisi industriale e stranieri che «danno fastidio»”¹⁰.

Forse, un’immagine italiana da *quartiers sensibles* con corredo di *bavures policières*, che ci può ricondurre alla denuncia di Kassovitz, ci viene dal giornalista Giorgio Bocca:

Napoli adagiata sul golfo è stupenda, ci si chiede se anche questa bellezza non faccia parte della maledizione della città, non faccia parte del prezzo spaventoso che paga per esistere. Le immondizie in Corso Garibaldi sono arrivate a tre metri di altezza, i cassonetti del mercato del pesce spandono fetore dalle aiuole su cui sono stati gettati; in piazza Ottocalli i falchi della polizia sono stati attaccati dalla folla, il bidello Peppe che era presente ha raccontato ai cronisti: «Non avevo mai visto cose simili. C’era un ragazzo a terra sanguinante che nessuno conosceva, già in manette e i poliziotti lo prendevano a calci. Ecco perché ci siamo messi a protestare. Loro hanno insultato le donne e le donne hanno perso la testa, hanno cominciato a lanciare di tutto, anche acqua ghiacciata nelle bottiglie. Ma anche io sono un essere umano. Sissignore, ho qualche precedente penale che risale a trent’anni fa, ma le guardie non possono tenermi sotto il loro potere». A Napoli c’è un sindaco donna, la signora Rosa Russo Jervolino. Lei dice alla sciagurata città: «Ho una brutta voce, ma mi faccio sentire». Ma Napoli, di voci, ascolta solo le sue che arrivano dal sottosuolo. (6-7)

¹⁰ Il primo titolo fa riferimento a interventi urbanistici a Sesto San Giovanni, il secondo al pestaggio di un marocchino da parte di due carabinieri a Sasuolo.

Per quanto riguarda *La Haine*, così iniziava Thierry Jousse la sua recensione apparsa nei *Cahiers du cinéma*:

Cosa succede nelle *banlieues*? Domanda d'attualità, che è anche una domanda di cinema. È comunque quella a cui risponde in maniera decisa Mathieu Kassovitz nel suo secondo film, *La Haine*. (32)

Da questa "evidenza" anche altri critici hanno collocato il film, *film de banlieue*, *banlieue-film*, in testa a un genere nascente: *le cinéma de banlieue*.

Ora, perché non vengano cancellati i molti esempi che nel passato hanno descritto luoghi e vite di *banlieue*¹¹, qui converrebbe dare un contenuto più attuale a questo termine, quale forse meglio esce dal nostro film.

Lo stesso Kassovitz ha chiarito icasticamente, meglio di qualsiasi critico e di tanti sociologi, cioè da autore cinematografico, il suo programma e la riflessione che deposita nella pellicola:

È la morte di Makomé, in un commissariato del 18° arrondissement, che ha fatto scattare tutto. Mi sono domandato com'è che uno poteva alzarsi la mattina e morire la sera, in quel modo. *La Haine* non è un film sulla *banlieue*, ma sugli eccessi colpevoli della polizia o, per essere più precisi, sulla società che permette e provoca questi eccessi. È per questa ragione che ho scelto questo trio, per far ben vedere che non sono né gli Arabi né i Neri contro la polizia, ma che è tutta la gioventù di *banlieue* che non ne può più.

¹¹ Su questi precedenti rinvio almeno ad Annie Fourcaut.

E precisa:

La *banlieue* non la vedo come un luogo preciso, ma piuttosto come *uno stato d'animo*. Uno stato d'animo che si manifesta in tante persone che incontro.

La *banlieue* è, come l'indica il nome, l'azione di essere *al bando dal luogo*, di essere *bandito dal luogo che conta*¹².

Come si vede Kassovitz risale al significato etimologico letterale del termine *banlieue*, che è completato nella definizione di Sibony: «[...] l'exclusion intrinsèque, c'est d'être enfermé dehors» (31). *Être enfermé dehors*, come dice nel film uno dei personaggi.

Per questa ragione l'ambiente urbanistico ch'egli riprende si configura come un normale quartiere popolare con edifici, spazi liberi, negozi, interni familiari che possono rientrare nella definizione di un quadro certo non di estremo degrado strutturale. Il suo nome è *cit  des Muguets*, il "quartiere dei Mughetti". Anche la vita che vi scorre viene rappresentata nella molteplice realt  di gente che lavora, di ragazzi che frequentano le scuole, di giovani con una varia passione, anche creativa, per la musica. La *banlieue* non   il luogo in cui   diffusa unicamente la miseria, in cui la delinquenza   legge, in cui si parla una *langue de combat*¹³, spregevole *argot*, e si genera violenza. Si avvertono per  anche l'abbandono della frequenza scolastica, l'inoperosit , la disoccupazione delle giovani generazioni, le ristrettezze economi-

¹² Interviste in diverse riviste. Corsivo mio. Il settimanale *Télérama* (v.)   tornato pi  volte sul film con articoli e interviste. Vedi infine Daniel Sibony. A questo proposito   utile ricordare anche che, ancora al tempo delle riprese, negli ultimi mesi del 1994, il film portava il titolo di *Droit de cit * (Favier e Kassovitz 195).

¹³ La tradizione ci   conservata e aggiornata da Victor Hugo (187).

che delle famiglie, i commerci di piccolo cabotaggio, il traffico di droga, l'assenza di strutture di accoglienza e di promozione, il senso di incapacità e impossibilità a uscire dalla condizione *d'être enfermé dehors*, d'essere "costretti", "banditi" fuori da un territorio e da un consorzio che teme anche solo il contatto con un universo che non capisce e che ha già respinto e relegato in una *zone de galère*.

La *banlieue* di Kassovitz, dopo una notte di scontri, è un quartiere presidiato dalle forze dell'ordine, dai CRS, operanti da un commissariato transennato e difeso con ogni mezzo, come in attesa di un attacco.

Il film

Significa che uno degli elementi essenziali di ogni buon romanzo di suspense è un orologio ticchettante. [...] È basilare introdurre un orologio ticchettante che scandisca il tempo.[...] Tale urgenza dovrà essere costantemente rammentata al lettore per mezzo di una sorta di 'conto alla rovescia'. [...] L'orologio sta ticchettando.

Ed McBain

La Haine ha la struttura della tragedia classica che si sviluppa in circa 24 ore nella forma di un'erranza di tre giovani picari e un revolver: nella *banlieue*, dalla *banlieue* nella città, il ritorno. Tre atti che culminano nel tremendo "tonfo" finale.

La tragedia è annunciata, come si deve, all'inizio da una voce narrante, fuori campo, e dal coro, la cui funzione nel film è tenuta dall'informazione televisiva.

Dopo i primi titoli di testa, su schermo nero e muto, è un'immagine sui due schieramenti che si affrontano negli scontri della notte, sempre con lo stesso schermo nero

la voce racconta la storiella dell'uomo che cade dall'alto di un palazzone di cinquanta piani. A ogni piano egli ripete, come per assicurarsi: «Fin qui tutto va bene, fin qui tutto va bene, fin qui tutto va bene...». Mentre sullo schermo appare un'immagine del globo terrestre, su cui esploderà una bottiglia molotov proveniente da dietro la cinepresa, la voce continua: «Ma l'importante non è la caduta, è l'atterraggio».

I titoli continuano su immagini forti degli scontri e delle violenze di ambedue le parti, di pestaggi e saccheggi, di auto date alle fiamme, al ritmo del Bob Marley di «Burnin' and Lootin'»:

This morning I woke up in a curfew
Oh God, I was a prisoner too – yeah
Could not recognize the faces standing over me
They were all dressed in uniforms of brutality – yeah
[...]
That's why we gonna be
Burnin' and a-lootin' tonight
[...]
One more thing
Burning all pollution tonight – oh yeah
Burning all illusion tonight
[...]¹⁴

finché appare il coro-presentatrice televisiva che alla fine del servizio informa: «Questa rivolta è la conseguenza della *bavure* di un ispettore del commissariato dei *Muguets* che ha ferito gravemente un giovane del quartiere,

¹⁴ «Stamattina al mio risveglio c'era il coprifuoco / Oh Dio, anch'io ero prigioniero / Non potevo riconoscere le facce che mi stavano sopra / Erano tutti in divise di brutalità / [...] Per questo andremo / a bruciare e saccheggiare stanotte / [...] Una cosa ancora / bruciare ogni sozzura stanotte / bruciare ogni illusione stanotte [...]». La canzone è del 1973.

trattenuto due giorni fa. L'ispettore è stato sospeso dal servizio, Abdel Ichaha è sempre in osservazione all'ospedale Saint-Georges».

La caduta-tragedia è in atto.

Ogni sua fase verrà scandita dall'apparizione dell'ora su schermo nero e dal ticchettio dell'orologio.

Quando, in certi quartieri, un poliziotto si fa insultare tutto il giorno da bambini di dieci anni, la sera ha solo voglia di sfogarsi, di rendere la pariglia, di farla finita.

Quando dei ragazzi di sedici anni, durante un controllo di documenti o un'ingiunzione, vengono presi a schiaffi gratuitamente dai poliziotti, essi non avranno più ragione di rispettare l'uniforme.

E così di seguito.

Il circolo vizioso dell'*Odio* è all'opera. È quanto si propone di mostrare il film. (Favier e Kassovitz 7)

A epigrafe del libro appena citato, che, ricordiamo, contiene la versione della sceneggiatura stesa prima delle riprese, Kassovitz pone la riflessione di Julien Sorel: «J'ai assez vécu pour voir que la différence engendre la haine»¹⁵. Ma nel film la citazione letteraria dell'odio e della rivolta è posta dal regista nell'ultimo minuto della tragedia come sfondo dell'ultimo atto, dell'"urto" finale al termine della "caduta". Appaiono dietro la scena, sulle facciate laterali di due palazzine, le gigantografie dei ritratti più noti di Charles Baudelaire e di Arthur Rimbaud¹⁶, mentre il poliziotto, per una *bavure*, ha ucciso

¹⁵ In verità la citazione va leggermente corretta. Scrive Stendhal: «Ma pré-somption s'est si souvent applaudie de ce que j'étais différent des autres jeunes paysans ! Eh bien, j'ai assez vécu pour voir que *différence engendre haine*, se disait-il un matin» (517). Corsivo nel testo.

¹⁶ Non si può non andare col pensiero alle pagine della rivolta rimbaudiana e specie alla pagina-prefazione di *Une saison en enfer* (Rimbaud 93) e non ricordare dalle *Fleurs du Mal* il classico sonetto «Le Tonneau de la Haine».

uno dei tre giovani, Vinz, e la camera, puntata sul volto di Saïd, ci fa “leggere” nella sua mimica la detonazione finale, una sola, che sta per arrivare dai due revolver puntati l’uno contro l’altro, quello del poliziotto, ch’era rimasto in un primo momento inebetito, e quello che ora ha in mano il terzo giovane, Hubert. Contemporaneamente, nel silenzio assordante del confronto e dell’attesa, la voce fuori campo corregge un dato della storiella iniziale: non è piú *un uomo* che cade dal palazzo, ma è la storia di *una società* che precipita:

È la storia d’una società che precipita e che, man mano che cade, ripete a sé stessa per rassicurarsi: «Fin qui tutto bene, fin qui tutto bene, fin qui tutto bene...». L’importante non è la caduta, è l’atterraggio.

La *fabula*. I protagonisti sono tre amici che vivono le giornate insieme: Saïd, un giovane *keur*¹⁷, forse il piú “innocente”; Vinz, di famiglia ebraica, il piú “istintivo”; Hubert, un nero che ha frequentato qualche anno di scuola, che tenta di organizzare una palestra di boxe e intanto fa un piccolo spaccio di hascisc, la “mente” del gruppo. Il loro amico Abdel è stato massacrato da un ispettore di polizia ed è in coma in ospedale. Durante gli scontri della notte la palestra di Hubert è stata distrutta dai dimostranti e Vinz si è impossessato di un revolver, una «Smith and Wesson 44 magnum a canna corta cromata»¹⁸, smarrita da un poliziotto. Il revolver, che Vinz porta con sé e con cui dichiara di voler ammazzare *un*

(Baudelaire 71); ricordiamo ancora che la penultima sezione delle *Fleurs du Mal* è intitolata proprio *Révolte*.

¹⁷ Nel linguaggio *verlan* il termine *keur* deriva da *arabe* e indica un magrebino di seconda o piú generazioni.

¹⁸ Vinz la maneggia e la descrive, mostrandola fiero ai suoi due amici increduli, nel sotterraneo in cui l’aveva nascosta.

*keuf*¹⁹ nel caso Abdel dovesse morire, introduce una forte tensione fra i tre amici. Il quartiere è presidiato dalla polizia, che interviene anche pesantemente per sloggiare un gruppo di giovani che si intrattiene sulla terrazza di un immobile. I tre decidono di andare a far visita all'amico Abdel in ospedale, ma anche lí si scontrano con la polizia che impedisce loro di vederlo e arresta Saïd, poi liberato da un poliziotto di origini magrebine, piú "comprensivo". In seguito a uno scontro a fuoco tra poliziotti e il fratello di Abdel, che gira per il quartiere in macchina e armato di fucile, i tre scappano via e vanno in città, dove Saïd vuole recuperare una somma di denaro da un altro giovane, detto Asterix, che si rivela imprevedibile, drogato e pericoloso con i revolver che maneggia. All'uscita dal palazzo trovano ad attenderli alcuni agenti, chiamati dalla portinaia, che riescono a catturare Saïd e Hubert, sottoposti poi in commissariato a un gratuito, crudele e umiliante interrogatorio. Quando vengono rilasciati, volutamente troppo tardi perché possano prendere l'ultimo treno per il ritorno, ritrovano Vinz e si rimettono in giro per la città. Seguono ore di erranza tragicomica con incontri e scontri: un tentativo di furto d'auto, una scorribanda tra il pubblico di una galleria d'arte, uno scontro con un gruppo di naziskin da cui Saïd e Hubert vengono salvati grazie all'intervento di Vinz che minaccia di ucciderne uno col suo revolver. Sfiniti, verso l'alba, si ritrovano nel *Forum des Halles* in attesa del primo treno della metropolitana davanti a un grande schermo della televisione su cui scorrono notizie della notte e da cui apprendono la morte dell'amico Abdel. L'ultimo atto ha la durata di un paio di minuti. Approdati, alle prime luci dell'alba, di nuovo nel loro quartiere,

¹⁹ In *verlan* è un *policier*, un *flic*, da cui deriva per inversione.

Vinz rinuncia ai suoi propositi di vendetta e consegna il revolver a Hubert e si avvia con Saïd verso casa, ma dopo qualche passo vengono fermati da una pattuglia di agenti in borghese. Hubert torna indietro con il revolver in mano e in pochi attimi si conclude la “caduta”, il tonfo assordante della tragedia.

La lingua, il ritmo

Ritmi.

L’onnipotenza dei ritmi.

È durevole solo ciò che è catturato in un ritmo.

Piegare il fondo alla forma e il senso ai ritmi.

Robert Bresson

Dopo *La Haine* di Kassovitz almeno altri due film, *La squala* di Fabrice Genestal e *L’esquive* di Abdellatif Kechiche²⁰, hanno portato sul grande schermo, in maniera diversa, uno spaccato di vita nelle *banlieues* parigine e hanno imposto all’attenzione del vasto pubblico e della critica la lingua francese concitata, convulsa e violenta delle periferie, delle *cités*, dei *quartiers sensibles* contemporanei.

A spettatori non francesi conviene offrire qualche ragguaglio per evitare quella confusione che ha tradito anche qualche critico italiano. Il doppiaggio nella nostra lingua, per esempio, e la versione con sottotitoli rendono più o meno chiaro un senso, con l’uso di volgari tra-

²⁰ Giustamente più volte segnalati e premiati e nel novero dei *films de banlieue*. *La squala* è un film del 2000, segnalato ai *César* dell’anno seguente. *L’esquive* è del 2003. Il suo autore, Kechiche, aveva già realizzato un primo lungometraggio, *La faute à Voltaire*, che alla Biennale di Venezia fu premiato come migliore Opera Prima. A Venezia Kechiche ha ottenuto ancora il Premio speciale della giuria nel 2007 per *La graine et le mulet*.

sgressioni linguistiche. Tutto questo però non rende, e non può rendere, la cadenza, la funzione di filo conduttore, di tessuto connettivo, affidate al linguaggio.

Questa lingua non è un gergo, nel senso tradizionale del termine, e non è il *verlan*, quel particolare fenomeno di linguaggio giovanile che si fonda sulla produzione di parole con il procedimento della pronuncia “all’inverso”²¹ e con modifiche fonetiche. Si tratta piuttosto di quello che chiamerei “un francese degradato”, di una lingua cioè allo stato “selvaggio” o anche di una lingua che, sulla base del francese usuale, si è evoluta a un livello di congiunzione di diverse componenti, dei sistemi fonologico, morfosintattico e lessicale, che interagiscono fino a creare uno strumento di comunicazione che non si allontana molto dalla lingua popolare e familiare, ma con una inflessione che lo rende a tratti ostico. Il senso di “estraneità” di questo linguaggio è dato altresì, ma non unicamente, dall’immissione nel flusso discorsivo di parole stravolte in *verlan*, di una forte componente di realistica violenza e di un ritmo variabile dal normale familiare al concitato, al farraginoso fino alla secca invettiva. Controllare l’esibizione, il ritmo, la funzionalità diversa di questo linguaggio nella struttura dei tre film di cui stiamo qui parlando è stata opera di non facile compimento.

Per quanto riguarda *La Haine* Kassovitz ha tenuto a ripetere più volte che sarebbe stato ridicolo scrivere la sceneggiatura in *verlan*, un’operazione del genere sarebbe stata impossibile. Alla domanda di un intervistatore «Vous avez bien capté le langage de ces banlieues» risponde «Dans le milieu où je vis, on parle tous comme

²¹ *Verlan* deriva da «à l’envers». Vedi anche alcune occorrenze riportate sopra.

ça!» (Bourguignon e Tobin 13). Bisogna anche dire che il regista, tre mesi prima della lavorazione del film, si è trasferito con alcuni collaboratori e alcuni interpreti nel quartiere scelto per studiare, sí, i luoghi delle riprese, ma anche per instaurare un rapporto di intercomprensione, di collaborazione, se non di fiducia, con gli abitanti del posto.

Una breve digressione farà forse comprendere meglio la questione.

Poco tempo dopo la sua elezione alla Presidenza della Repubblica, Nicolas Sarkozy fece una visita al *Salon de l'Agriculture*, accolto da una folla di sostenitori, che tentavano di stringergli la mano. Uno dei presenti, a cui il Presidente tendeva la sua, si ritrasse. Tra i due ci fu il seguente scambio di battute:

VISITATORE – Ah non, touche-moi pas.

PRESIDENTE – Casse-toi alors.

VISITATORE – Tu me salis.

PRESIDENTE – Casse-toi alors, pauv'con²².

Il breve scambio, con la plateale volgarità del Presidente, è in perfetto stile della *Haine* per pronuncia, lessico, morfosintassi. Il verbo (*se*) *casser* è registrato nel *Dictionnaire du français contemporain des cités*, del 1997, giustificato, con un esempio, dal suo uso, appunto, nel film di Kassovitz²³ (Goudaillier 66).

²² «– Ah no, non mi tocchi. / – Smamma, allora. / –Tu m'insozzi. / – Smamma, allora, coglione». La *gaffe* di Sarkozy fu ripresa da tutte le televisioni e pubblicata su molti giornali.

²³ L'esempio tratto da Kassovitz è il seguente: *Allez je me casse avant que ça commence à fêch*. Anche il verbo finale *fêch*, che in *verlan* deriva da *chauffer*, è accolto nel dizionario con riferimento allo stesso autore e allo stesso film.

Dunque si tratta di una lingua che, nelle sue componenti fondamentali, è “sulla bocca di tutti”. Ciò non vuol dire, comunque, che non sia stata ricreata, rivissuta, riarticolata durante le riprese, come attestano le numerose differenze con il testo della sceneggiatura. Essa è diventata veicolo portante di tutta l’azione del film, acceleratrice di movimento, elemento di coagulo di dialoghi e narrazioni, di gesti e gesta degli attori.

La sua funzione è stata colta da Thierry Jousse:

La struttura della *Haine*, la sua forte tensione, la sua verità non sono date tanto dalla sceneggiatura e neanche dalla narrazione, ma soprattutto dal linguaggio. Per quanto si possa pensare, nel film di Kassovitz c’è poco o niente di musica, al contrario, però, si parla in continuazione e in tutti i sensi. *Tutto parla*, voglio dire, come se il linguaggio impregnasse letteralmente ogni personaggio, volto o figura del film e parlasse attraverso essi. Valanga di parole, di espressioni, di storie, ritmo infernale del dialogo, stupefacente invenzione della scrittura che, facendo proprie tutte le forme contemporanee di decostruzione del linguaggio e del suo ridispiegamento, crea la sua propria lingua. È questa lingua che dà pulsazione al film, grazie agli accenti, le inflessioni, la musicalità fatta di sincope e di fluidità, le scariche d’ingiurie, le accelerazioni... [...] questa lingua è quella della nostra epoca, fino al rischio di invecchiare presto, e nello stesso tempo avanza proposte al cinema francese, come Pagnol nei suoi anni o più tardi Rozier o Pialat. (34)

È la lingua dunque che concorre autorevolmente, con gli altri elementi del suono, il ticchettio dell’orologio, rare sospensioni del tempo, del dialogo, gli innesti musicali, la stessa scelta del bianco e nero, rare inquadrature descrittive, a creare quel ritmo, ch’è preoccupazione primaria del regista e che trova nel montaggio il suo compiuto

rapporto con la progressione drammatica dell'opera, come mi pare sintetizzi Bresson con una figura: «Montaggio. Evoluzione da immagini morte a immagini vive. Tutto rifiorisce» (83).

Sul ritmo Kassovitz si è espresso più volte:

Il ritmo, è la mia ossessione: quando scrivo, quando giro, quando monto. È come nella musica, non ci possono essere tempi morti. E, soprattutto, non hai il diritto di essere fuori tempo. Altrimenti la cosa manca di naturalezza. (Remy 46)

L'inquadratura fa parte d'una coreografia, instaura un ritmo. Per me il ritmo è essenziale. Con gli attori, anche: è come una musica, come se un metronomo funzionasse in permanenza; quando si è in controtempo lo spettatore lo sente. Io però non volevo una musica da film; neanche in *Métisse* ce n'è una. A parte la musica che suona, la radio, i dischi e «la» sequenza musicale... Non è facile, a volte, resistere. Il montatore del suono cercava di inserirmi dei «sottofondi» alla Eric Serra, delle cose che funzionano sempre. Mi ha messo la musica di *Léon* alla fine. È pazzesco: tu piangi subito! A me questo non piace. (Bourguignon e Tobin 13)

In questo quadro la scelta del bianco e nero, divenuto più raro nelle nostre cinematografie, è strettamente legata alla costruzione del ritmo e alla "misura" dell'intensità drammatica. Qui il bianco e nero asciuga la visione e impedisce digressioni e distrazioni emozionali, non invita mai lo spettatore a una lettura leggera, rilassata, anche di fronte alle scene e ai dialoghi che suscitano comicità, e contribuisce a riacquistare al mondo anche le espressioni linguistiche e narrative più surreali. Esso disegna il rigoroso cammino della riflessione sull'odio e della denuncia che la realtà, non il regista, produce. Kassovitz ha ripreso il colore dei muri, del selciato, delle pietre, dei

sotterranei, della cocaina e delle “canne”, del pallore e del terrore dei volti, del tragico vuoto ch’è nei gesti, il colore dei revolver. Egli ha ripreso e ha fatto parlare il colore della città.

Breve notizia sull'autore

Mathieu Kassovitz è uomo di cinema totale. Regista, attore, sceneggiatore, montatore, produttore, è nato a Parigi il 3 agosto 1967. Figlio del regista Peter Kassovitz, venuto via dall’Ungheria nel 1956, (*Drôles d’oiseaux!*, 1993; *Jakob le menteur*, 1999), Mathieu debutta sullo schermo in un film del padre, *Au bout du bout du banc* (1978). Anche la madre, Chantal Remy, è nel mondo del cinema e della televisione, premiata montatrice e sceneggiatrice di riconosciuto talento.

Come regista Kasso produce un cortometraggio, *Fierrot le pou* (1990), premiato in numerosi festival e che sarà seguito da altri due corti prima della realizzazione del suo primo lungometraggio del 1993, *Métisse*, nel quale è anche uno dei protagonisti.

In seguito alterna l’attività di attore a quella di regista: è al fianco di Jean-Louis Trintignant e Jean Yanne in *Regarde les hommes tomber* (1994) di Jacques Audiard.

Dopo *La Haine*, che riceve a Cannes il premio per la regia e poi tre César per la regia, il montaggio e la scenografia, realizza nel 1997 *Assassin(s)*. Nel 2000 è regista di *Les rivières pourpres* e, sulla Croisette, è membro della giuria. Sempre nel 2000 è protagonista nel *Fabuleux destin d’Amélie Poulain* di Jean-Pierre Jeunet. Nel 2002 è al fianco di Nicole Kidman in *Birthday Girl* ed è tra gli interpreti di *Amen* di Costa-Gavras.

Nel 2003 debutta come regista negli Stati Uniti con il thriller *Gothika*. Nel 2005 interpreta un agente del Mossad in *Munich* di Steven Spielberg.

Bibliografia delle opere citate e di riferimento

le scénario

Favier, Gilles e Mathieu Kassovitz. *Jusqu'ici tout va bien... Scénario et photographies autour du film La Haine: un film de Mathieu Kassovitz*. Arles: Actes Sud, 1995.

le cinéma

Bresson, Robert. *Note sul cinematografo*. Traduzione di Ginevra Bompiani. Venezia: Marsilio Editori, 1986. Ediz. orig.: *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

Bourguignon, Thomas e Yann Tobin. «Entretien avec Mathieu Kassovitz – Les cinq dernières secondes». *Positif* (giugno 1995).

Fantoni Minnella, Maurizio. *Bad Boys. Dizionario critico del cinema della ribellione giovanile*. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

Fourcaut, Annie. «Aux origines du film de banlieue: Les banlieusards au cinéma (1930-1980)». *Le Peuple en tous ses états. Sociétés & Représentations* 8 (dicembre 1999-febbraio 2000).

Jousse, Thierry. «“Prose combat” et “Le banlieue-film existe-t-il?”». *Les Cahiers du Cinéma* 492 (giugno 1995).

Remy, Vincent. «C'est pas interdit de parler aux mecs des banlieues». Intervista a Mathieu Kassovitz. *Télérama* 2368 (31 maggio 1995).

Sibony, Daniel. «Exclusion intrinsèque. À propos de *La Haine*». *Cahiers du cinéma* 493 (luglio-agosto 1995).

Télérama 2368 (31 maggio 1995); 2372 (28 giugno 1995); 2425 (3 luglio 1996).

les films

Amen (Kostantinos Costa-Gavras, Francia/Germania/Romania, 2002)

Assassin(s) (Mathieu Kassovitz, Francia, 1997)

Au bout du bout du banc (Peter Kassovitz, Francia, 1978)

Birthday Girl (Jez Butterworth, USA, 2000)

Drôle d'oiseaux! (Peter Kassovitz, Francia, 1993)
L'esquive (Abdellatif Kechiche, Francia, 2003)
La faute à Voltaire (Abdellatif Kechiche, Francia, 2001)
Il favoloso destino di Amélie Poulain (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain), Jean-Pierre Jeunet, Francia, 2000)
Fierrot le pou (Mathieu Kassovitz, cortometraggio, Francia, 1990)
Gothika (Mathieu Kassovitz, USA, 2003)
La graine et le mulet (Abdellatif Kechiche, Francia, 2007)
Jakob le menteur (Peter Kassovitz, Francia, 1999)
Métisse (Mathieu Kassovitz, Francia, 1993)
Munich (Steven Spielberg, USA, 2005)
L'odio (La Haine), Mathieu Kassovitz, Francia, 1995)
Les rivières pourpres (Mathieu Kassovitz, Francia, 2000)
Regarde les hommes tomber (Jacques Audiard, Francia, 1994)
La squala (Fabrice Genestal, Francia, 2000)
Taxi Driver (Martin Scorsese, USA, 1976)

les banlieues

Autain, Clémentine e Mikaël Garnier-Lavalley. *Saluds de jeunes!* Paris: Robert Laffont, 2006.
 Bachmann, Christian e Nicole Le Guennec. *Violences urbaines. Ascension et chute des classes moyennes à travers cinquante ans de politique de la ville.* Paris: Albin Michel, 1996.
 Begag, Azouz e Christian Delorme. *Quartiers sensibles.* Paris: Seuil, 1994.
 Bertho, Alain. *Banlieue, Banlieue, Banlieue.* Paris: La Dispute, 1997.
 Body-Gendrot, Sophie. *Ville et violence: l'irruption de nouveaux acteurs.* Paris: P.U.F., 1993.
 Draï, Raphaël e Jean-François Mattéi. *La République brûle-t-elle? Essai sur les violences urbaines françaises.* Paris: Éd. Michalon, 2006.
 Dubet, François e Didier Lapeyronnie. *Les quartiers d'exil.* Paris: Seuil, 1992.
 Jazouli, Adil. *Les années banlieues.* Paris: Seuil, 1992.

- Lepoutre, David. *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Paris: O. Jacob, 1997.
- Maurin, Éric. *Le ghetto français. Enquête sur le séparatisme social*. Paris: Seuil, 2004.
- Mohammed, Marwan e Laurent Mucchielli (a cura di). *Les bandes de jeunes – Des “blousons noirs” à nos jours*. Paris: Éd. La Découverte, 2007.
- Mucchielli, Laurent. «L’expertise policière des violences urbaines». *Informations sociales* 92 (2001): 14-23.
- *Violences et insécurité – Fantômes et réalités dans le débat français*. Paris: Éd. La Découverte, 2001.
- (a cura di). *La frénésie sécuritaire – Retour à l’ordre et nouveau contrôle social*. Paris: Éd. La Découverte, 2008.
- Mucchielli, Laurent e Véronique Le Goaziou (a cura di). *Quand les banlieues brûlent...Retour sur les émeutes de novembre 2005*. Paris: Éd. La Découverte, 2006.
- Peralva, Angelina e Eric Macé. *Médias et violences urbaines. Débats politiques et construction journalistique*. Paris: La Documentation française, 2002.
- Stébé, Jean-Marc. *La crise des banlieues, Sociologie des quartiers sensibles*. Paris: P.U.F., 2007³, 1999¹.

en italien

- Caldiron, Guido. *Banlieue. Vita e rivolta nelle periferie della metropoli*. Roma: manifestolibri, 2005.
- Figorilli, Angelo. *Banlieues: i giorni di Parigi. Fuoco, rivolta, televisione e cenere*. Roma: Edizioni Interculturali, 2006.
- Bocca, Giorgio. *Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell’indifferenza dell’Italia*. Milano: Feltrinelli, 2006.

la littérature, la langue, les écrivains

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. I. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1975.
- Dillaz, Serge. *La chanson sous la troisième République, 1870-1940*. Paris: Tallandier, 1991.

- Goudaillier, Jean-Pierre. *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1997.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. 4^a parte, libro VII, *L'Argot*. Paris: Garnier, 1963, tomo II.
- Jonquet, Thierry. *Jours tranquilles à Belleville*. Paris: Seuil, 2003². Paris: Éditions Méréal, 1999¹.
- McBain, Ed. *Il party*. Milano: Mondadori, 2005.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972.
- Stendhal. *Le Rouge et le Noir – Chronique du XIX^e siècle*. Cap. XXVII, «Première expérience de la vie». *Œuvres romanesques complètes*. I. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2005.

SOTTO GLI ULIVI
O DELLA RESISTENZA TANGIBILE DELLA POLVERE

Marco Dalla Gassa

La polvere fece i bagagli lasciando per sempre i suoi occhi,
lo sguardo senti di bellezza il profumo e lasciò il nascondiglio

Nāšir ‘Alī Sirhindī¹

Sotto gli ulivi, ultimo capitolo di una trilogia di film kiarostamiani che si generano l’uno dall’altro e che sembrano tra loro inestricabili, è stato studiato, in passato, più come un testo aperto ed intersemiotico, crocevia di configurazioni e codici indexicali che trovano valore nei rimandi ad altre morfologie, che non come un testo chiuso e finito. La sua *produttività* è sembrata direttamente proporzionale alla capacità di attivare processi intertestuali tra i tre film. Come ricorda Montani in un suo importante studio, la trilogia

sembra conformarsi al principio di un incremento progressivo della riflessività – assente nel primo film, problematica o virtuale nel secondo, esplicita e tematica nel terzo – che

¹ Traduzione in italiano di Stefano Pellò (55). Si noti che per i nomi di poeti e poemi persiani si è ricorso alla trascrizione abitualmente usata negli studi iranisti, per quanto riguarda la citazione di registi e nomi dei personaggi si sono usate le forme semplificate e più in voga nella pubblicistica cinematografica.

ha non solo il potere di riassetare con effetti di ritorno assai notevoli il rapporto di finzione e realtà ma anche [...] di rendere in qualche misura accessibile alla rappresentazione lo spazio medesimo della loro inesauribile ridefinizione reciproca. (Montani 102-3)

Tale *inesauribile ridefinizione* divampa, di fatto, con l'ultimo dei tre capitoli. In sua assenza gli altri due, ovvero *Dov'è la casa del mio amico* ed *E la vita continua*², statuirebbero tra loro relazioni problematiche, certo, ma tutto sommato solubili, determinerebbero letture dialogiche, ovvio, ma corredate di una rispettiva autosufficienza. La realizzazione di *Sotto gli ulivi*, per converso, in virtù dello "scatto" di riflessività compiuto, mette in opera una superficie reticolare colma di rimandi infiniti, percorsa da giacimenti di senso inesauribili che sondati nella loro più penetrante complessità rischiano di trasformare il paesaggio semiotico in un dedalo di specchi o, se si preferisce, in un labirinto di speculazioni che sublima la sua materialità in un universo virtuale di continui differimenti, sussunzioni, immagini-cristallo, autoreferenzialità.

In questo studio, proveremo ad informare *Sotto gli ulivi* con uno sguardo inedito o quantomeno raro nell'ampia letteratura su Kiarostami: ovvero trattandolo come testo dotato di una propria autonoma determinazione, rinunciando in partenza ad ogni possibile collazione³. Sebbene questo "voto di castità" possa

² Per la descrizione completa delle sinossi della trilogia di Koker rimando a Marco Dalla Gassa 2001 (70-72, 82-85, 94-97).

³ Numerose, oltre al testo di Montani, le letture intertestuali. Si vedano Alain Bergala 2003 (72-85), Elisabeth Boyer (3-17), Asier Aranzubia Cob (18-21), Laura Mulvey (207-224).

apparire in prima battuta limitante, siamo convinti che schiuderà inediti ed originali orizzonti di senso.

Disequilibri strutturali

Per accertare la finitezza di un testo occorre per prima cosa stabilire il suo soggetto e riconoscere le catene evenemenziali che lo tramutano in racconto. Nel caso di *Sotto gli ulivi* sono due i concatenamenti che consentono di dispiegare il *plot* secondo una precisa processione narrativa.

1. *La realizzazione di alcune sequenze di un film intitolato "E la vita continua"*. Si narrano le disavventure che coinvolgono una troupe cinematografica durante alcune riprese in esterni: un casting caotico, un'attrice che non vuole mettersi il vestito imposto dalla produzione perché non è abbastanza moderno; un attore che tartaglia, il suo sostituto che sbaglia le battute, una perturbazione nuvolosa che rovina, per alcuni istanti, l'illuminazione "naturale" del set, ecc.

2. *La (possibile) storia d'amore tra Hossein e Tahereh*. Il primo è un ex muratore che lavora come tuttofare sul set e che si trova a dover sostituire un attore che balbetta, la seconda è una giovane studentessa appena scelta ad un casting. Devono interpretare la parte di una coppia appena sposata. Il regista, Keshavarz, ignora che tra i due c'è un rapporto non risolto. Ne viene informato solo alla fine di una giornata di lavoro, quando Hossein gli racconta di aver chiesto, qualche tempo prima, la mano di Tahereh ai genitori e poi, dopo la loro morte in un terremoto, alla nonna, ottenendo sempre un netto rifiuto. L'ingaggio cinematografico consente all'ex muratore di ritornare alla carica, interagendo direttamente con la ragazza, la quale però si chiude in un ostentato silenzio che né la gentilezza, né l'insistenza del ragazzo aiutano a scalfire. Finite le

riprese, sospinto da Keshavarz, Hossein accompagna Tahereh verso casa. Passeggiano sotto gli ulivi. Ad un certo punto, dopo le ennesime domande cadute a vuoto, il ragazzo si ferma. Tahereh si allontana. Dopo un attimo di esitazione, il nostro eroe la insegue ma la macchina da presa non lo pedina, restando appollaiata sopra una collina. Circondati da un meraviglioso paesaggio naturale, i due protagonisti diventano progressivamente due puntini all'orizzonte, impercettibili alla vista. Finalmente Hossein raggiunge Tahereh. Quest'ultima forse gli rivolge la parola, forse no. Lo spettatore non saprà mai quello che si sono detti perché, prima che Hossein possa tornare indietro a raccontarlo, partono i titoli di coda.

Tracciate le due linee “melodiche”, subito ci imbattiamo nella prima stazione di un'inaspettata teoria di disequilibri narrativi. Contrariamente allo spazio che vi abbiamo dedicato nella descrizione appena conclusa, il “motivo sentimentale” è subordinato e minoritario rispetto a quello “cinematografico”. Quest'ultimo, malgrado sia costellato di micro-eventi noiosi, banali, ripetitivi, privi pertanto di un alto gradiente drammatico, occupa gran parte del tempo della storia, relegando (e rendendola subalterna) la partitura amorosa negli intervalli, negli indugi, negli interstizi che esso si lascia sfuggire di tanto in tanto. Hossein può insomma corteggiare Tahereh soltanto durante le pause delle riprese, negli incroci casuali in automobile, attraverso i dialoghi per interposta persona (le battute che deve recitare o gli incontri con i parenti della ragazza). Come se non bastasse, ogni volta che sta per scalfire il silenzio della sua amata, viene interrotto e distratto da qualche imprevisto che non crea tensioni o sobbalzi drammatici come sarebbe lecito attendersi, bensì riporta la corrente narrativa alla sua placida dinamica monocorde. Per raggiungere il proprio scopo, deve pertanto sfruttare il

levare e non il battere, perpetuare le fioriture, gli abbellimenti e i virtuosismi della lusinga nei silenzi della composizione, con tutto il rischio di dissonanze o interventi fuori tempo che un tale inquadramento comporta.

Se ne ricava una doppia diversa captazione della progressione narrativa. Benché disteso su una sequela d'eventi accomunati dal crisma dell'interruzione, dell'imprevisto, della ripetizione e, quindi, della discontinuità (proprie di ogni lavoro sul set), l'alveo su cui scorre il sottointreccio cinematografico impone – per merito di un rigoroso “effetto domino” – una fiera linearità nel racconto: un attore balbetta in una sequenza e viene sostituito in quella seguente; un'attrice minaccia di abbandonare il set e recede dai propri propositi solo grazie all'intervento di un secondo personaggio, ecc. La serie di scadenze, rinvii, compiti da assolvere, seminati nel corso delle riprese, motivano dunque l'agganciamento di una sequenza con l'altra. Di contro, nel dominio sentimentale, in linea di principio quello che dovrebbe descrivere l'emergere graduale e crescente di un'infatuazione, l'intrigo non avanza in maniera rettilinea, bensì si confonde (si vedano le incongruenze di Hossein), torna indietro (il flashback), s'inceppa (le insistenze confuse del ragazzo), s'irrigidisce (nel silenzio ottuso della ragazza), battendo contro una serie di barriere sociali, culturali, famigliari che, invece di sgretolarsi, si stagliano imperscrutabili senza la minima scalfittura. Restano solo alcuni sguardi rubati, alcuni gesti accennati ed una passeggiata di cui non potremo assaporare i frutti che genererà⁴.

⁴ C'è una terza stazione del nostro corteo di incongruenze che per ragioni di spazio possiamo solo accennare, quella relativa alla conclusione delle due linee evenemenziali tracciate. Il primo motivo termina nella banalità delle

Dentro la tradizione lirica persiana

Ad un superiore livello di astrazione, i due sottointrecci potrebbero corrispondere ai poli tra i quali la teorica del cinema ha maggiormente basculato nel corso dell'ultimo secolo: ovvero i concetti di finzione e realtà. Il motivo cinematografico potrebbe rimandare, infatti, all'idea di manipolazione, ricostruzione, inganno (propria di chi gira un film); il secondo alla dominante fenomenica e alla percezione di autenticità che essa produce (propria di una storia d'amore vissuta fuori dal set da due attori non professionisti). Per utilizzare due espressioni vertoviane care allo studio di Montani citato in apertura di saggio, il primo sottointreccio sembrerebbe abbracciare il concetto dei "film che producono film" il secondo quello della "vita colta sul fatto"⁵.

ripetizioni dei ciak: un ciak viene bene e tutto finisce lì. Ha una fine senza un fine, giacché lo spettatore assiste ad alcune riprese senza conoscere le informazioni che gli consentirebbero partecipazione, immedesimazione, giudizio (a meno che non conosca il film kiarostamiano precedente). Viceversa il corteggiamento di Hossein, pur claudicante, giunge al suo epilogo perfettamente definito nelle sue ragioni, nei suoi impedimenti e nelle sue negoziazioni. Si offre come spazio di immedesimazione, eppure, il crescendo che dovrebbe chiudere in bellezza la sinfonia si interrompe in un finale aperto. Se, quindi, la prima catena presenta una conclusione senza colpi di scena, la seconda esibisce un colpo di scena senza una conclusione.

⁵ Con l'espressione "La vita colta sul fatto" (*Žizn' vrasplkoch*) Vertov individua il compito del cinema: essere rigorosamente antinarrativo e antifinzionale, ovvero rinunciare ad ogni letterarietà e teatralità per affermare un modello "non recitato" di rappresentazione del reale, attraverso l'immersione nella piena contingenza delle cose. Con la definizione "i film che producono i film" (*fil'my proizvodjaščie fil'my*), il regista russo immagina, invece, un nuovo statuto dell'immagine cinematografica che accoglie in sé e riqualifica come reale, tangibile, l'atto stesso della sua scrittura. Vedi Dziga Vertov e, in sintesi, Pietro Montani (38-42).

In verità, la dinamica induttiva che deriverebbe da questo quadro dicotomico ci costringerebbe a leggere in maniera superficiale e manichea una temperie narrativa molto più stratificata e complessa. A suffragio della nostra ipotesi basterebbe rifarsi ai legami che *Sotto gli ulivi* intreccia con la tradizione lirica persiana, ed in particolare con quella di influenza *sufi*⁶. Se si sfogliassero i *divan*, i canzonieri di grandi poeti come Hāfez, Khayyām, Nīzāmī, si scoprirebbe che uno dei più importanti leitmotiv è quello dell'amore non corrisposto tra il poeta (o un suo doppio) e l'Amato (o una sua reincarnazione). Quest'ultimo simboleggia il concetto di assoluto o – talvolta più prosaicamente – di sovrano, immagine della perfezione divina o terrena. Che sia mistica o pulsionale, la relazione tra amante e amato prevede una forma di sudditanza del primo nei confronti del secondo, una cristallizzazione dei gesti, una condizione di afferrabilità del desiderio che si realizza solo nella pazzia, nella morte o, meno tragicamente, nel sogno. Senza poterci e volerci addentrare nel lussureggiante panorama lirico persiano, un aspetto può essere colto anche a questo livello di sintesi superficiale: Tahereh e Hossein rappresentano la riconfigurazione filmica di un archetipo lirico. Hossein non è solo un attore non professionista, è *stricto sensu* un poeta la cui immagine di società, di amore, di relazionarsi con l'Altro si uniformano nell'approccio contemplativo che richiede una certa tradizione poetica. Quando racconta a Keshavarz i propri sentimenti e le dinamiche del suo innamoramento egli usa un linguaggio che è elegiaco nel suo analfabetismo. Di più: come un novello Khosrow,

⁶ Per approfondimenti si legga Antonino Pagliaro e Alessandro Bausani.

egli ammette di essersi innamorato della sua Shirin⁷ guardandola in un “ritratto”. Egli sta, infatti, lavorando come muratore quando, dirimpetto all’appartamento in cui si trova, vede Tahereh incorniciata dai battenti della finestra e immersa nella lettura. La folgorazione è immediata, come pure la decisione di sposarla, senza nemmeno averle rivolto una sola volta la parola: basta che la ragazza sia proiettata in uno spazio incorniciato, in un atto che agli occhi di un analfabeta è simbolo di perfezione e di divino per giustificare il verdetto. Dopo tale illuminazione, il ragazzo/poeta rinuncia alla sfera fenomenica (il muratore) per abitare in quella noumenica (l’attore), adeguandosi a rigidi codici convenzionali: quelli del poeta che soffre perché sa di cogliere, della perfezione dell’amato, solo la vana e sfuggente superficie. Tahereh, parallelamente, in ragione del suo essere oggetto scopico, spazio contemplativo, deve anche lei attenersi rigidamente ad un contegno che prevede il silenzio ostentato e la ripetizione delle pose. I due protagonisti, insomma, non sono persone vere. Proprio come “ragazzi di vita” pasoliniani, assurgono a figurazioni arcaiche, maschere del mito, come lo sono l’albero, la fonte, lo specchio, la strada a zigzag, simulacri dell’immaginario lirico e miniato persiano che

⁷ *Khusraw u Shīrīn* è un racconto tradizionale persiano presente nello *Shāhnāmē* nell’immenso poema epico-nazionalista di Firdawsī, e poi, alcuni secoli dopo, ripreso in chiave romantica da un altro grande padre della lirica persiana Nizāmi. È quest’ultima versione quella più conosciuta e messa tra l’altro in scena dallo stesso Kiarostami nel recente *Shirin*. Narra la travagliata e infelice storia d’amore tra Shirin e Khosrow, l’una principessa armena, l’altro sovrano di Persia, la prima innamoratasi del ritratto del secondo e a sua volta diventata statua grazie alle mani dell’abile artigiano Fhrad.

ritroviamo assiduamente nei film di Kiarostami⁸. Per dirla in altro modo, oltre che esponenti della “vita colta sul fatto”, i due amanti sono cristalli di “poesie che producono poesie”. Sono immagine di un’immagine.

C’è un altro riferimento lirico che può aiutare la comprensione, il poema classico indo-persiano *masnawi* di Nāṣir ‘Alī Sirhindī (Pellò 55). Nel *masnawi* nasiriano si narra la storia di un pittore che dipinge il ritratto di un giovine, se ne innamora osservandolo nella sua perfezione figurativa, per poi scoprire, in un secondo momento, che la forma tratteggiata con il pennello è diventata presenza, quella di un incantevole sovrano. Il pittore è folgorato dall’adesione dell’immagine al suo referente, il quale sembra scaturire dall’immagine immaginata dal pittore e non viceversa. Anche il sovrano rispecchiandosi nel dipinto acquista una nuova consapevolezza di sé. In una condizione di innamoramento per proiezione, si statuisce tra i due una fossilizzazione dei rispettivi ruoli, che è un classico della letteratura coeva. Alla fine del *masnawi*, pittore e sovrano si congiungono con l’immagine di cui entrambi sono innamorati lanciandosi negli abissi marini, scomparendo abbracciati nell’immensità dell’oceano. Hossein, per molti versi, ricorda il pittore cantato da Nāṣir ‘Alī Sirhindī: si innamora di un’idea e ne trova la reificazione in Tahereh, da cui scappa e ritorna in un ciclico e pendolare movimento di paura e attrazione. Di contro Tahereh, in questo gioco di riflessi, scopre la propria bellezza, ma è costretta a custodirla nel silenzio di un ruolo che non prevede movimenti. Entrambi sono – forse – innamorati

⁸ Sul rapporto tra l’opera di Kiarostami e la tradizione lirica e figurativa persiana si rinvia a Famili Mojdeh (152-168) e a Jean-Luc Nancy (57-58).

di un'idea ed entrambi trovano la risoluzione della loro condizione inabissandosi in un paesaggio immenso, del quale diventano puntini, polvere.

È anche vero che, rispetto agli amanti della lirica, gli “attori” Hossein e Tahereh possono abitare un *mesocosmo* in più, quello del cinema, quello dell'interpretazione di un (altro) ruolo. Si verifica, qui, un interessante paradosso: la personalizzazione che impone la macchina-cinema consente loro di sperimentare ciò che la tradizione poetica e culturale gli vieta: uno scambio di saluti, la ricerca di un oggetto, una quotidianità coniugale. In altre parole, la finzione del cinema consente loro di uscire dalla finzione della *poesia*, quella che eterna gesti eleganti, silenzi rimbombanti, sofferenze marcate, per vivere la finzione della *prosa*, che ha il merito di offrire la simulazione della realtà del quotidiano. Nel film nel film (*E la vita continua*) i due ragazzi ignorano le leggi del lutto, consumano un pranzo di nozze frugale, dormono sotto un telo di plastica, assaporano un'indipendenza impossibile nella “vita colta sul fatto”. Gli errori recitativi dei due, da questo punto di vista, diventano funzionali al prolungamento di una condizione ideale: Hossein cita il numero dei parenti che ha perso “realmente” durante il terremoto forse per troppa immedesimazione, Tahereh non chiama “sig. Hossein” il nuovo marito forse per troppa confidenza. Ecco allora un secondo paradosso illuminante: benché le catene evenemenziali siano facilmente separabili, anzi in netta contrapposizione tra loro, gli scenari di attinenza e omogeneità semantica a cui la loro astrazione rimanda, ovvero i concetti di finzione e di realtà, non sono affatto separati, scissi, antagonisti. I “film che producono film” producono “la vita colta sul fatto” e la “vita colta sul fatto” vive di “film che producono film”.

Con il concetto di “film che producono film” *Kiarostami* intende dire che l’immagine del cinema non-recitato dispiega la sua autentica essenza solo offrendosi a una inesauribile ripresa, a un commento infinito, a una proliferazione interminabile, e dunque è un’immagine che non si compie mai in sé stessa, restando perennemente sul bordo di una rete di rapporti – la “vita da sola” – che essa può aspirare a rendere sensibili solo nel sacrificio della sua pienezza visibile [...]. Il punto essenziale [...] è che il tratto dell’auto-rispecchiamento, ben più che un artificio analogo alla “messa a nudo del procedimento” [...] è piuttosto una vera e propria necessità dell’immagine, una sua declinazione obbligata. *Kiarostami* comprese [...] che nel cinema non-recitato, nel cinema della “vita colta sul fatto” l’immagine avrebbe dovuto sdoppiarsi in “cosa vista” e “atto del vedere” e comprese che l’una e l’altro avrebbero potuto comparire sullo schermo come immagini speculari [...] al fine di far emergere nell’intervallo tra l’una e l’altra, nel gioco della loro identità e della loro differenza, quella irrapresentabilità – la “vita da sola” – sulle cui tracce egli aveva messo il suo cinema. (Montani 42-43)

Montani ci perdonerà l’impostura, ma citando un’altra parte del suo testo abbiamo sostituito l’oggetto delle sue riflessioni, Vertov, con quello delle nostre, Kiarostami. Un’impostura (segnalata dal corsivo) operata per recuperare la falsariga di un paragone, quello tra il cinema del maestro russo e del regista iraniano, che proprio Montani è stato il primo a proporre. Validità del confronto, questa, che si rafforza nel passaggio citato perché i proponimenti e le espressioni vertoviane si dimostrano perfettamente aderenti al metodo scelto da Kiarostami. Con una piccola precisazione: quello che nella citazione soprascritta è indicato come cinema non-recitato (concetto vertoviano che rinvia alla missione

antinarrativa e antifinzionale del cinema) qui deve essere letto all'opposto, come "cinema-recitato" o meglio come "ciak-recitato" durante il quale, per via della ripetizione ossessiva e noiosa delle battute, si distende un intervallo di senso tra le immagini, dentro il quale s'incunea una quotidianità coniugale privilegiata. Parafrasando altrimenti: la verità del rapporto si determina nella finta recitazione, dentro la quale trova asilo la dimensione antinarrativa e antifinzionale del cinema kiarostamiano.

L'autorità in azione

Quello che ad uno sguardo di immediatezza denotativa pareva un'elementare intelaiatura binaria si è rilevato un meccanismo diegetico dalla conformazione sfuggente. Il motivo è presto detto: la "cosa vista" e l' "atto del vedere" – nel cui sdoppiamento Montani individua il processo significante che consente di catturare il senso ultimo dei film kiarostamiani – appartengono invece ad un unico condotto di inestricabile groviglio. In *Sotto gli ulivi* non sapremmo rispondere a domande "banali" sugli oggetti e i soggetti che partecipano a questo complesso corteo di sguardi. Chi vede chi? Chi è visto da chi? Saremmo portati a credere che il soggetto scopico principale nel film sia il regista Keshavarz e gli oggetti del suo sguardo Hossein e Tahereh, ma è bene ricordare che Keshavarz ha cominciato la sua avventura filmica palesando la propria natura di attore e quindi ammettendo, senza troppi rimpianti, di essere a sua volta oggetto di un altro sguardo⁹. Potrebbero essere Hossein e

⁹ In apertura di film Keshavarz, sguardo in macchina, dice allo spettatore di

Tahereh – due puntini di un paesaggio, quindi di fatto invisibili alla macchina da presa, polvere nel vento – i protagonisti di un guardare nuovo, sorprendente, che oltrepassa i limiti costitutivi del cinema e s'incunea in un tempo e in uno spazio antifinzionale, irraggiungibile. Ma se fosse così, come giustificare il loro profilo caricaturale, la loro incapacità di modificare convinzioni e comportamenti recuperando una forma di emancipazione solo nell'universo codificato e falso dell'attore?

È fin troppo patente quindi che le due direttrici narrative principali individuate in principio non siano sufficienti per affermare una determinatezza. C'è qualcosa che sfugge, una tessera che manca, una chiave di lettura che non coglie l'intima complessità del testo. Agisce un principio di resistenza della materia che flette ma non cede alle nostre analisi e che forse richiede una diversa logica di organizzazione dei saperi, o meglio ancora, una diversa coerenza investigativa. È come se il film ci imponesse di muoverci, come novelli Hossein, sul levare e non sul battere, sulle sospensioni e non sullo svolgimento, sugli interstizi e non sugli spazi aperti. Proviamo allora a riconsiderare – nella nostra rilettura strutturale – quelle digressioni in prima battuta ignorate, quegli a-parte narrativi che dispongono labilissimi legami con le due principali direttrici diegetiche e vediamo se possono aiutarci a capire.

1. All'inizio del film, la signora Shiva offre un passaggio ad un maestro di scuola, scambia con lui alcune battute, lo accompagna fino ad un pulmino. Scopriamo che l'uomo ha

essere un attore che recita la parte di un regista. Come in altre sequenze, anche in questa si produce una modalità di enunciazione ibrida e opaca. Si veda ancora Pietro Montani (112-114).

prestato del gesso alla donna nella convinzione che serva per una scena da realizzare in un ambiente scolastico. Non è così: il gesso serve per la lavagna del ciak. L'uomo chiede di essere assunto dalla produzione perché ha bisogno di un lavoro.

2. Keshavarz conversa con un gruppo di bambini che curiosano vicino al set, dopo aver mandato la signora Shiva a prendere Hossein all'accampamento. Si siede su una rupe e li interroga.

3. Terminata la giornata di lavoro, all'accampamento della troupe, Keshavarz chiacchiera con il cuoco Bagheri, chiedendogli conto della sua condizione affettiva e familiare: l'uomo è vedovo e non si vuole sposare per rispetto del lutto, anche se i figli sono lontani e lui si sente solo.

4. Il giorno dopo, di buon mattino, Keshavarz e Kheradmand durante una passeggiata raggiungono uno spiazzo dal quale si vede un villaggio abbandonato. A quel punto il regista insegna al suo attore come comunicare con le anime morte del villaggio: grida forte verso la vallata e riceve come risposta la sua eco.

5. Nel corso del viaggio di ritorno verso il set, Keshavarz chiede alla signora Shiva di dare un passaggio ad un gruppo di nomadi originari del Talesh. Il regista chiede ad un'adolescente silenziosa se vuole recitare nel suo film e poi dialoga con la madre sulle condizioni di vita della sua famiglia.

Cinque sono, dunque, i momenti dal basso grado di drammaticità. Con l'eccezione della prima, le divagazioni elencate vedono protagonista il regista Keshavarz e, con lui, interlocutori sempre diversi. La curiosità del primo (o della signora Shiva, un altro suo doppio) innesca con i secondi alcuni confronti che si innervano di questioni che, pur presentate nella distrazione di una parentesi, hanno valore capitale. Esse, infatti, investono i ruoli e i compiti che la società impone all'individuo, le dinamiche inerenti alla diffusione dei saperi, la nostalgia per la

propria terra natale abbandonata, lo spopolamento delle campagne. Se le unissimo in maniera causale, come fossero un nuovo sottointreccio, individueremmo – pur nel divenire carsico – una loro coerente compiutezza. Si comincia con un maestro che consegna del gesso ad un'assistente. Usato non a scuola ma sul set, il gessetto mette in correlazione la ripresa cinematografica alla lezione scolastica e, di conseguenza, il regista all'insegnante. Nella seconda digressione Keshavarz, non a caso, interroga alcuni piccoli alunni per vedere se hanno studiato la lezione. Nelle tre successive, tocca agli adulti rispondere alle interrogazioni del regista/docente: il cuoco Bagheri deve rispettare le tradizioni degli antenati, il suo doppio, Kheradmand, dialogare con essi, la donna di Talesh mantenere un solido legame con la propria terra natale. Ne consegue che dalla concatenazione delle cinque divagazioni, affiora, poco per volta, una strategia di controllo dell'Altro che allunga sulla figura “pacificata” di Keshavarz ombre ambigue ed inquietanti. Egli si rivela sia durante le riprese sia durante le pause un vero e proprio *deus ex machina*, un manipolatore del reale, o meglio il tessitore di una tela di ragno che si solidifica attorno ai concetti di salvaguardia delle convenzioni, rispetto degli antenati, sacrificio del sé, accettazione dei propri doveri verso la comunità.

Hossein e Tahereh sono dunque destinati a restare intrappolati in questa spessa orditura. La loro libertà durante la recitazione sublima in una piacevole tortura: possono recitare la parte di chi si emancipa dagli anziani, ma la simulazione della realizzazione dei loro desideri resta, in buona sostanza, una magra consolazione. Il vortice in cui precipitano da una parte allarga a dismisura lo spaccato generazionale che li separa dagli adulti – spaccato che peraltro è il medesimo per tutti i bambini e

gli adolescenti del film – dall'altra sancisce il controllo dei morti sui vivi, degli antenati sulla progenie: il rifiuto verso Hossein dei genitori di Tahereh si imperitura nella loro morte, il villaggio arroccato sulla montagna, ormai svuotato di tutti i suoi abitanti, impone la sua inquietante presenza, il Talesh continua a suggestionare la sua popolazione lontana.

Al dunque, entrambe le catene di eventi rivelano, sottotraccia, la loro subordinazione ad un principio superiore, quello dell'autorità che decide, dell'istituzione che controlla, della tradizione che vigila. Oscillando tra il volere di un regista e quello di un parente morto, tra la battuta scritta su un copione e la condotta imposta dalle abitudini sociali, tra la ripetizione di un ciak e quella di un rito, Hossein e Tahereh si ritrovano incuneati in uno spazio di espressione stabilito da altri, sia quando "recitano" la loro emancipazione sia quando esperiscono la loro ipotassi. Sono burattini nelle mani di un'eminenza dalla quale – per quanto testardi – non possono sfuggire. Lo stesso Keshavarz – regista e, insieme, rivelatore delle logiche della tradizione – incarna in entrambi i domini l'autorità astratta che incombe e decide. Nella dimensione di un conflitto sordo, in quanto veicolo del potere, egli è il vero antagonista dei nostri due eroi.

Altrove

Ciononostante Keshavarz – attore che recita nella parte di un regista – non è soltanto un soggetto scopico, il supervisore di quella rete di relazioni interpersonali che abbiamo appena illustrato, ma è – nella stessa misura e specularmente – oggetto di sguardi altrui, il primo dei quali è proprio quello dell'istanza narrante. Egli è

insieme il doppio materiale del narratario ed uno dei suoi attanti, attestandosi, quindi, come una reificazione del tutto parziale dell'autorità, come un suo momentaneo ambasciatore o, meglio ancora, come un suo strumento di distrazione. Spiegamoci meglio. È indubbio che *Sotto gli ulivi* sia un testo gravido di implicazioni metadiscorsive, essendo un testo che ricostruendo le operazioni che sottostanno ad ogni genesi filmica illustra un agire, declina un fare. È altrettanto certo, però, che questa declinazione invece di appartenere all'universo profil-mico, alla "cosa vista", si adopera per rimandare continuamente ad uno spazio esterno al quadro e, forse, persino esterno alla diegesi, uno spazio per sua definizione indefinibile e non inquadrabile in griglie semantiche. È in questo *cosmoaltro*, e non nel doppio Keshavarz, che si situa Kiarostami.

Si pensi all'uso preponderante del fuoricampo delle cui tante occorrenze ci limitiamo a segnalarne tre. La prima riguarda quelle inquadrature che accolgono dentro il proprio perimetro lo specchietto retrovisore di un'automobile e l'immagine riflessa che esso vi contiene: quest'ultima è, senza ombra di dubbio, la parziale restituzione di uno spazio esterno alla cornice del quadro, capta brandelli di un mondo che la macchina da presa non può esplorare direttamente, aperto sì a meravigliosi fenomeni epifanici¹⁰ eppure istituito di un gradiente di

¹⁰ Una piccola trasgressione al nostro voto di castità si rende necessaria per spiegare il riferimento: nel corso della sequenza che narra il viaggio della signora Shiva verso il set, ad un certo punto appaiono Ahmad e Babak Ahmadpoor. Sono i due protagonisti di *Dov'è la casa del mio amico* che Kheradmand, il protagonista di *E la vita continua*, aveva cercato invano di trovare per tutto il corso del suo viaggio. La loro comparsa provoca per lo spettatore che conosce i capitoli precedenti della trilogia una sorpresa di incredibile intensità. È evidente che la loro presenza sul set ri-configura il

virtualità raddoppiato (data la presenza di uno specchio) e di una leggibilità dimezzata (dati i limiti del quadro nel quadro). La seconda si riferisce alla complessa dialettica di campo/fuoricampo che, durante le riprese, si istituisce tra lo spazio dell'inquadratura scelta da Keshavarz per il suo film (il porticato dove siede Kheradmand e dove Hossein cerca i calzini) e quello che mostra il piano superiore dell'abitazione dove sta Tahereh e dove si svolge buona parte del corteggiamento. I due spazi profilmici – come i concetti di finzione e realtà a cui fanno implicitamente riferimento – non sono impermeabili tra loro ma, al contrario, indispensabili l'uno all'altro grazie ai continui giochi di entrata e uscita dal quadro dei personaggi e ad una sonorità che tende ad caricare il brusio generale sul singolo dialogo. Come se non bastasse, l'ingresso e l'uscita dall'alto o dal basso del quadro (e non da destra o sinistra come solitamente avviene nei film) rimandano in un caso al sottratto e al rimosso della psicanalisi e nell'altro al divino e al soprannaturale della metafisica. Comunicano, in altre parole, una sensazione di alterità e la convinzione che ciò che c'è da vedere avviene sempre nello spazio non catturato dalla macchina da presa.

Analoga impressione di sfuggevolezza giunge dalla gestione del campo-controcampo, la terza modalità di

fuoricampo di *E la vita continua* che – a questo punto – contiene, nello spazio extradiegetico anche i due bambini cercati da Kheradmand. Una ricerca che, quindi, retrospettivamente scopriamo inutile se non nello spazio *fuori-film* per definizione inesistente. L'effetto sorpresa però è ancora più acuto, perché provocato anche dal fatto che la signora Shiva non riconosce Ahmad e Babak, come invece la precedente scena con il maestro lasciava presupporre. Lo sbigottimento del pubblico si statuisce così su un doppio livello: stupore per la presenza di Ahmad e Babak, stupore per il *non riconoscimento* della signora Shiva.

fuoricampo che qui analizziamo. Il sintagma sfrutta, ancora una volta, un dialogismo binario con l'obiettivo di cogliere l'impraticabilità di ogni dicotomia. Kiarostami, infatti, non utilizza lo stilema secondo le prassi tradizionali, fissate dal cinema classico hollywoodiano, ovvero per gerarchizzare e modulare i piani della narrazione e per creare percorsi dello sguardo già configurati. Viceversa preferisce servirsene per realizzare uno spazio profilmico "democratico" nel quale i personaggi vengono ripresi sempre dalla stessa distanza, dalla stessa angolazione e con una medesima fissità in modo da non creare squilibri tra personaggi. Una scelta di economia della messa in scena (e in serie) che il nostro perfezionerà a tal punto da arrivare a girare qualche anno dopo un film – *Dieci* – con due soli angoli di ripresa e un solo sintagma di montaggio, il campo/controcampo appunto. In *Sotto gli ulivi* lo stilema è meno castigato, anzi spesso è veicolo di soluzioni visive eccentriche: sono molte le inquadrature dove il labiale è mascherato da oggetti, vestiti o posizioni di spalle e di fianco dei personaggi e altrettante quelle che ricordano le conversazioni "alla Ozu", con piani frontali e relativi sguardi in macchina dei due interlocutori. Ancora più spesso, Kiarostami, dopo aver circostanziato la scena, tende a privilegiare piani che riprendono chi ascolta rispetto a piani che riprendono chi parla. Ciò avviene soprattutto durante i dialoghi del suo doppio Keshavarz, le cui domande rivolte ad Hossein, Bagheri, le donne Talesh, provengono spesso dallo spazio off del quadro. La prassi, usata consapevolmente, determina un'altra opacità produttiva: nel momento in cui queste domande vengono realmente poste, viene il sospetto che accanto agli attori non professionisti non vi sia Keshavarz che recita una battuta del copione ma lo stesso Kiarostami

che pungola e stimola le reazioni del suo “burattino”. Alcune ammissioni in tal senso sono presenti nelle interviste che il regista iraniano ha rilasciato in questi anni (Dalla Gassa 2003, 180-183). Nondimeno, indipendentemente se siano applicabili o meno alle conversazioni di *Sotto gli ulivi*, resta il fatto che, ancora una volta, ciò che realmente ci interessa avviene in un altrove dove diegetico ed extradiegetico appaiono condizioni sfumate l’una nell’altra, in una temperie enunciativa ibrida ed inafferrabile.

Della resistenza all’autorità

Ecco dunque il principio di distrazione: pur esplicitando, attraverso Keshavarz, le logiche autoritarie di ogni potere, primo fra tutti quello cinematografico, Kiarostami non rinuncia al profilo reticente e sfuggente proprio di chi esercita un qualsiasi primato sugli altri. D’altronde è la materia cinematografica stessa ad essere sfuggente per definizione. È una costruzione di mattoni fatti di ombre e luci, è una planimetria destinata a restare bidimensionale. Nondimeno è bene ricordare che questo edificio di artifici non è abitato soltanto dall’istanza narrante e astratta del film, ma anche da chi vi si oppone, da chi resiste. Non sfugga l’incitamento che indirettamente lo stesso Kiarostami rivolge ai suoi giovani personaggi, come se l’obbligo di costruire una gabbia dentro cui rinchiuderli non fosse altro che un pretesto per verificarne (ed anelarne) le possibilità di fuga.

Da questo punto di vista, torna utile individuare un’altra dominante *sfuggente* del film, ignorata da molti studi perché non pertinente alla sua sfera formale o semiotica, eppure elemento di inafferrabile ma vigorosa

intensità agente. Stiamo parlando del vento che, in *Sotto gli ulivi* – forse ancora di più che nel più “aerato” *Il vento ci porterà via* – assume sembianze quanto mai varie e insospettabili: lo ritroviamo *sotto forma* di raffica che percuote il regista e le ragazze durante un casting, di polvere che si solleva al passaggio di un’automobile nelle strade di campagna, di tempesta che solca le chiome degli alberi durante la passeggiata di Keshavarz, di nube che copre il sole durante alcuni ciak, di folata che solca le bandiere del lutto durante la cerimonia funebre del flashback, di brezza che accarezza gli ulivi e il vestito di Tahereh nella passeggiata finale, di ventata che scompiglia i foulard delle donne del Talesh nel viaggio in auto verso il set, ecc. Tali ricorrenze avvolgono i personaggi in un respiro del tempo (e dello spazio) che ne scuote le silhouette e ne stimola un principio di reazione, un ridestarsi da qualsiasi torpore. Fuor di metafora, crediamo che l’agitarsi impersonale del vento – lo ricordiamo: un agente invisibile, sottile, non impressionabile dall’occhio sintetico o analogico della camera – afferma una indifferenza del reale (e delle particelle infinite che ne costruiscono la materialità) alle logiche del cinema e alle sue modalità di enunciazione. Non sembri una contraddizione con quanto affermato fino ad ora: alla reticente ed irriducibile resistenza dell’istanza astratta (e autoritaria) del film che non accetta di lasciarsi catturare dall’occhio dello spettatore, si contrappone una altrettanto reticente ed irriducibile resistenza di chi, infinitesimamente piccolo come un alito di vento o un chicco di polvere, attraversa e abita fieramente il reale, indifferente all’occhio di una cinepresa.

La sequenza del flashback di Hossein conferma la bontà della nostra ipotesi. L’analessi comincia quando il nostro eroe, narrando al regista i precedenti incontri avuti

con Tahereh e la sua famiglia, ne rammenta uno in particolare, l'ultimo avvenuto in un cimitero. La prima inquadratura ci mostra l'ex muratore mentre guarda in fuoricampo. Una rapidissima carrellata ottica all'indietro, senza stacchi, sorprende Tahereh mentre entra in campo dal basso (era presumibilmente inginocchiata a pregare sulla tomba dei genitori). Una volta in piedi, si volta verso la macchina da presa, si rigira e se ne va, incrociando per un momento Hossein. Quest'ultimo si avvicina al sepolcro (che non vediamo), si inginocchia, osservando, con sguardo sperso, la nonna di Tahereh attraversare l'inquadratura ed allontanarsi. Non gli resta che imitare le due donne ed uscire a sua volta dal quadro mentre la mdp si sofferma su una bandiera sventolante.

L'inquadratura appena descritta determina una forte scossa tellurica allo statuto enunciativo della sequenza. Si presenta con le caratteristiche ottiche di una soggettiva (focalizzazione esplicitata dall'uso di un teleobiettivo, movimenti della macchina "traballanti", repentini cambi di focale), ma invece di aderire al punto di vista di Hossein (il soggetto che ricorda) sceglie la prospettiva dell'Altro ponendosi sull'asse diametralmente opposto rispetto a chi evoca la scena.

Hossein si scontra contro un muro invalicabile, nella sua domanda alla nonna trova un rifiuto irremovibile. Quando si immagina la scena, non gli resta che identificarsi con l'Altro (la legge dei morti) poiché la sua posizione è assolutamente bloccata, letteralmente insostenibile. Mettersi al posto dell'istanza che lo blocca è l'ultima possibilità di dominio che gli resta. [...]. È dunque dal punto di vista della morte (della tomba dove giacciono i genitori di Tahereh) che la scena è rimemorizzata da Hossein. (Bergala 72)

La finta soggettiva con cui si apre il flashback rimanda a due possibili sguardi, quello di Hossein che ricorda e, come nota acutamente Bergala, quello degli antenati che lo controllano. In realtà il piano deve essere letto come un'oggettiva dell'istanza astratta che, fingendosi altro, subordina la soggettività di Hossein e quella degli antenati alla propria. Come un'eclisse che si produce nell'allinearsi perfetto di luna, cielo e terra, la coincidenza degli sguardi determina l'annullamento di Hossein come soggetto, dato che il suo sguardo si sublima in quello degli antenati prima e, in terza e ultima battuta, in quello di Kiarostami.

Pochi secondi dopo, avviene una seconda scossa sismica, se possibile ancora più intensa. Hossein rincorre e raggiunge l'anziana signora che sta tornando a casa da sola, le chiede ancora una volta la mano di Tahereh ottenendo l'ennesimo prevedibile diniego. A quel punto, sconsolato, cammina pensieroso in un bosco seguito da una lenta panoramica orizzontale. All'improvviso, senza alcun'avvisaglia e senza stacchi, sentiamo la *voce off* di Keshavarz che dice: «Stop» ed un'altra voce (quella dell'aiuto regista) che chiede al ragazzo di farsi da parte. Hossein (e con lui lo spettatore) si accorge solo con il successivo controcampo di essere entrato inavvertitamente dentro il campo visivo di un'inquadratura cinematografica. Aggira il set, seguito da una seconda velocissima panoramica, e si va a sedere poco lontano dalla troupe per osservare come lavora. Sullo sguardo verso il fuoricampo di Hossein si arresta l'analessi.

Anche in questo caso la coerenza enunciativa del segmento è tale solo ad un livello superficiale. Se si fa attenzione, ci si accorge che molte cose non tornano. Non è chiaro, infatti, se la prima panoramica che segue Hossein è un'oggettiva del flashback di *Sotto gli ulivi*

(quindi un'oggettiva soggettivata di Hossein che ricorda), oppure una soggettiva della macchina da presa di *E la vita continua* (o di un membro della sua troupe) come conferma il controcampo frontale successivo che ci mostra – dal punto di vista del ragazzo, dunque attraverso un'altra semi-soggettiva – l'intera troupe schierata innanzi a lui, con la cinecamera puntata nella sua direzione. La fonte enunciativa e il principio organizzativo ai quali tale panoramica risponde sono nuovamente opachi. Aggiungiamo un elemento che nessun commentatore – per quanto ne sappiamo – ha mai evidenziato: nel controcampo appena citato e nel velocissimo movimento di macchina seguente, contrariamente a quanto avremmo dovuto aspettarci dalla *voce off* origliata, non appare Keshavarz ma, viceversa, Kiarostami, riconoscibile perché indossa in entrambi i piani un berretto da baseball (ma vestiti diversi). Questa scoperta pone in essere una serie di interrogativi imbarazzanti: se, come pare, Keshavarz è veramente assente dal set, la sua voce che grida “Stop” proviene da uno *spazio off* o piuttosto da uno *spazio over*, da uno spazio assente? E ancora: se Kiarostami è presente nel controcampo in semi-soggettiva di Hossein e nella veloce panoramica seguente, chi siede dietro la macchina da presa che riprende il ragazzo e che appartiene al film *Sotto gli ulivi*? C'è Keshavarz, un quarto doppio del regista, un doppio dell'assistente Panahi?

Le domande non paiano oziose, né ingenuie. Esse, al contrario, determinano un solo possibile orizzonte di senso, una sola epifania possibile, vale a dire la resurrezione del reale proprio quando sembra annullarsi definitivamente nel simulacro. Spieghiamoci. Durante la prima ambigua panoramica, Hossein sembra “morto” perché privato della propria soggettività. In verità, nel

momento in cui entra nel film senza accorgersene (come lo spettatore), il protagonista si fa presenza irriducibile ad uno sguardo che muta il proprio statuto scopico, mentre egli resta sempre sé stesso. In altre parole, egli resuscita come corpo, proprio perché afferma la propria posizione fisica nel mondo, il proprio essere nello spazio, indipendentemente dalla presenza o meno di una o più cineprese. Egli non attraversa alcun confine enunciativo, semplicemente testimonia una realtà che resta imperturbabile a qualsiasi sua rappresentazione e che si alimenta essenzialmente della propria incoscienza. Il superamento di qualsiasi ingingimento virtuale corrisponde, pertanto, al superamento definitivo della mendace polarizzazione finzione/realtà. Il labirinto che ha reso così difficile la nostra analisi è, in fin dei conti, tutto interno all'immagine cinematografica e non scalfisce il reale che, viceversa, si disinteressa del suo simulacro diventato immagine che è il film. Hossein e Tahereh abitano il *mesocosmo* cinematografico in quanto maschere, in quanto fantasmi bidimensionali, è vero, ma restano – nell'invisibilità o irriducibilità del *fuorifilm* – due ragazzi che vivono a Koker. Nulla di più.

In ultima analisi, il loro principio di resistenza si realizza in un altrove dove non può arrivare né l'occhio della cinecamera, né quello degli avi. Nell'ultimo *long take* questo altrove trova una sua momentanea raffigurazione proprio quando i ragazzi diventano puntini dentro l'immenso paesaggio di ulivi, colline e prati che li sovrasta. È nel momento in cui sono particelle di polvere, inafferrabili all'artificio analogico del film e della sua istanza, che vivono finalmente la loro materialità, la loro sostanza di ragazzi normali. Si arrestano, parlano tra loro. Il campo lunghissimo che li incornicia è, in assoluto, uno dei più intensi e indimenticabili di tutta la storia del

cinema anche perché lo statuto dell'immagine è, ancora una volta, ibrido: l'inquadratura potrebbe essere una soggettiva di Keshavarz o un'oggettiva di Kiarostami o persino una soggettiva dell'albero sopra la collina. Poco importa. Domande in un primo tempo fondamentali (chi vede chi? chi è visto da chi?) appaiono, ora, allo spettatore – che vive una fisicità incosciente analoga a quella dei due eroi, peraltro l'unica tangibile in ogni semiosi filmica – di scarso interesse. Quando Hossein torna indietro, l'istanza narrante cerca di riaffermare la propria supremazia sul mondo. Inserisce una musica extradiegetica allegra (è un concerto per oboe e violini di Cimarosa) imponendo, di fatto, una lettura dell'evento che suggerirebbe la leggerezza di un sì rubato. Anche questo resta un arbitrio che non intacca l'intimità dei due puntini, il loro sottrarsi alla vista senza uscire dal quadro, il loro parlare senza aprir bocca. È questa, in definitiva, l'unica possibile resistenza all'autorità. Siamo tentati di chiamarla “la resistenza tangibile della polvere”.

Opere citate

- Aranzubia Cob, Asier. «Abbas Kiarostami, la trilogia de Koker». *Opus Cero. Revista de Cine* 9 (marzo-aprile 2000).
- Barbera, Alberto ed Elisa Resegotti (a cura di). *Kiarostami*. Milano: Electa, 2003.
- Bergala, Alain. *Abbas Kiarostami*. Parigi: Cahiers du Cinéma, 2004.
- . «Il bambino, la Legge e la concatenazione (Dov'è la casa del mio amico, E la vita continua, Sotto gli ulivi)». In *Kiarostami*. A cura di Alberto Barbera ed Elisa Resegotti. Milano: Electa, 2003.

- Boyer, Elisabeth. «La répétition: miracle plutôt que loi (La trilogie de Abbas Kiarostami)». *L'art du Cinéma* 15 (maggio 1997).
- Dalla Gassa, Marco. *Abbas Kiarostami*. Recco (Ge): Le Mani, 2001.
- . «Al lavoro». In *Kiarostami*. A cura di Alberto Barbera ed Elisa Resegotti. Milano: Electa, 2003.
- Mojdeh, Famili. «Le jardin du paradis dans la miniature persane et l'arbre dans le cinéma di Kiarostami». In *L'arbre dans le paysage*. A cura di Jean Mottet. Seyssel: Champ Vallon, 2002.
- Montani, Pietro. *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Milano: Guerini e Associati, 1999.
- Mulvey, Laura. «Retardement, répétition, incertitude. La réinvention d'une esthétique réaliste dans la trilogie de Koker». In *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*. A cura di Philippe Ragel. Paris: Yellow Now, 2008. 207-224.
- Nancy, Jean-Luc. *Abbas Kiarostami, L'evidenza del film*. Roma: Donzelli Editore, 2004.
- Magliaro, Antonino e Alessandro Bausani. *Storia della letteratura persiana*. Torino: UTET, 1960.
- Pellò, Stefano. «Il ritratto e il suo doppio nel masnawī indo-persiano di Nāṣir 'Alī Sirhindī». In *La mandorla e il mirabolano. Esotismi, contaminazioni, pittura e Oriente*. A cura di Rudy Favaro. Venezia: Cafoscarina, 2007.
- Vertov, Dziga. *L'occhio della rivoluzione: scritti dal 1922 al 1942*. A cura di Pietro Montani. Milano: Mazzotta, 1975.

Film citati

- Dieci (Ten)*, Abbas Kiarostami, Francia / Iran / Usa, 2002)
- Dov'è la casa del mio amico (Khane-ye doust kodjast?)*, Abbas Kiarostami, Iran, 1987)

E la vita continua (Zendegi va digar hich, Abbas Kiarostami, Iran, 1992)

Shirin (Abbas Kiarostami, Iran, 2008)

Sotto gli ulivi (Zir-e darakhatan-e zeytun, Abbas Kiarostami, Francia / Iran, 1994)

Il vento ci porterà via (Bad ma ra khahad bord, Abbas Kiarostami, Iran / Francia, 1999)

INTO THE WILD

LA RIVOLUZIONE SPIRITUALE DI CHRISTOPHER MCCANDLESS

Andrea Vesentini

Dov'è il Signore
che ci fece uscire dal paese d'Egitto,
ci guidò nel deserto,
per una terra di steppe e di frane,
per una terra arida e tenebrosa,
per una terra che nessuno attraversa
e dove nessuno dimora?

Geremia 2,6

Molti film della cinematografia americana sembrano raccontare il mito della nazione, i suoi temi ricorrenti, le ossessioni che nel corso dei secoli hanno attraversato il nuovo mondo cercando di dare risposta alle domande fondamentali non solo dell'*American man*, ma dell'uomo in generale. Tra queste, la ribellione è certamente una chiave di lettura fondamentale per capire l'anima ed il pensiero di un paese nato da una rivoluzione e la cui letteratura è affollata di figure che si sono opposte alla mentalità dominante per trovare la propria strada seguendo un idealismo talvolta anche estremo, fonte di immensi sacrifici che solo chi fa parte di un popolo di pionieri può perseguire.

Nel filone del cinema di ribellione giovanile, che è nato negli anni cinquanta per costituirsi nel corso degli anni come meta-genere americano¹ (per poi diffondersi in Europa, ma solo negli anni immediatamente successivi),

¹ Timothy Shary ne delinea la storia dalla nascita fino ai giorni nostri nell'introduzione del suo *Generation Multiplex* (1-25).

un posto di primo piano lo occupa sicuramente *Into the Wild* (2007), film di Sean Penn, regista dall'animo ribelle. La pellicola racconta la vera storia di Christopher McCandless, la cui ribellione di gioventù si è concretizzata in una fuga dalla civiltà dopo il conseguimento della laurea, alla ricerca della propria identità, di una verità assoluta, da cercarsi nel continente americano. Il film parte dal libro del saggista Jon Krakauer, che documenta gli ultimi due anni di vita di Christopher cercando di restituire dignità ad un personaggio a prima vista megalomane e incosciente. McCandless cerca il suo io nella *wilderness* seguendo le tracce lasciate dai pionieri, dal romanticismo e dai grandi autori trascendentalisti americani, per ritrovare se stesso nel vero spirito dell'America indomita ed inesplorata².

La ricerca di una nuova identità parte proprio dallo pseudonimo che il giovane sceglie all'inizio dell'avventura, Alexander Supertramp, battesimo che consacra formalmente la cesura con il passato in cerca di un'esistenza più autentica. Christopher decide di cercare se stesso nell'unico lembo di terra statunitense che ancora conserva intatte le caratteristiche della primigenia natura selvaggia incontrata dai coloni: l'Alaska, l'ultima frontiera, come tuttora lo stato viene definito. Le sue scelte estreme lo porteranno però alla morte nel maggio 1992, ma forse anche alla possibilità di vedere con i propri occhi uno spiraglio di quella verità tanto agognata.

Con tali premesse la pellicola si dimostra esemplare per come riesce a condensare in questa esperienza quasi tutti i temi fondamentali della cultura americana³, sinte-

² Sui significati di *wilderness* e *territory*, si veda Francesca Bisutti (249-250).

³ Paolo Mereghetti, sulle pagine del *Corriere della Sera*, coglie in pieno questo innegabile merito del film, definendolo capace di «superare di

tizzandola nella figura di un ribelle, questo sì, ma *sui generis*. Che cosa rende la ribellione del protagonista tanto singolare?

In primo luogo, Christopher McCandless non appartiene a quella fascia d'età usata per identificare i *teenagers*, che porta perciò gli studiosi ad etichettare la rivolta dei ragazzi dai tredici ai diciannove anni come ribellione giovanile⁴: la sua età e le esperienze che si trova ad affrontare (completamente slegate dal contesto scolastico e adolescenziale) lo allontanano dai giovani ribelli in cerca di una strada nel loro percorso di maturazione. D'altra parte, però, Penn non ritrae un uomo già maturo giunto al termine del suo percorso di crescita: la struttura a capitoli del film evidenzia esplicitamente varie fasi di formazione (*La mia nascita, Adolescenza, La maturità, La famiglia, La conquista della saggezza*) che

slancio i limiti dell'aneddoto per aprirsi su una riflessione capace di abbracciare i miti fondanti della cultura (e della storia) americana: la frontiera, la wilderness, il confronto con l'altro, il distacco dalla famiglia, il rifiuto del consumismo, la scommessa dell'autosufficienza, il nomadismo, il mistero di Dio... [...] Chris più o meno inconsciamente decide di mettere alla prova le due grandi linee di forza che hanno attraversato duecento anni di cultura statunitense: il mito della Natura come vera (e autosufficiente) fonte di vita e quello del darwinismo e della sua *struggle for life*».

⁴ L'età analizzata dagli studiosi di cinema giovanile è fissata con esattezza da David Considine nel suo *The Cinema of Adolescence* e da Timothy Shary in *Generation Multiplex* e comprende la fascia di ragazzi tra i 12 e i 20 anni; Shary sceglie di non considerare i giovani tra i 20 e i 24 anni in quanto inseribili in un altro genere, quello dei *college movies* (17-18). Per quanto queste limitazioni poco si addicano agli studi letterari e cinematografici, in cui è praticamente impossibile categorizzare le opere secondo regole prettamente anagrafiche, è vero altresì che questi sono i limiti di qualsiasi studio sul genere. Non si può poi negare che la figura di McCandless sia completamente estranea ai giovani studenti liceali così come ai *college students* e si proponga invece come immagine di uomo *tout court*, senza età né contestualizzazione particolare.

rendono *Into the Wild* un *bildungsroman* a tutti gli effetti. Tuttavia, la caratteristica fondamentale che rende Chris un personaggio in (tras)formazione e crescita è proprio la sua ribellione; nella folta schiera di ribelli che hanno attraversato il cinema americano, McCandless assume indubbiamente una posizione di primo piano: se da un lato sembra incarnare il paradigma di giovane uomo in rivolta fino a portare all'estremo le conseguenze della sua ribellione, dall'altro Christopher ci presenta un'immagine completamente diversa dal modello finora consolidato, fondendo in sé, in un'unica enigmatica figura, socialità ed ascetismo, una disperata ricerca d'identità unita ad un totale spirito di abnegazione, senza però che i vari aspetti diano luogo ad alcun tipo di contraddizione. Tra i vari elementi solo apparentemente in contrasto, la giustapposizione di ribellione e ricerca spirituale, solo accennata nel cinema hollywoodiano degli anni '50⁵, raggiunge nel film la sua massima espressione. La rivolta che prima si era delineata come ricerca esclusivamente identitaria, o che per lo meno aveva cercato di dare un senso all'esistenza senza per questo approdare a conclusioni esplicitamente religiose, prende forma e diventa qui un vero e proprio bisogno di trovare una relazione con il divino.

Per capire in che modo i concetti di spiritualità e ribellione diventino un *unicum* nel film di Penn, vediamo come il regista e sceneggiatore adatta una testimonianza lasciata dallo stesso McCandless in Alaska e documentata nel libro

⁵ Fu proprio in questi anni che il cinema americano cominciò ad interessarsi alla ribellione giovanile, in seguito ad una mutata condizione sociale foriera della nuova figura del teenager, dapprima assente nel mondo occidentale. I film di riferimento del genere, realizzati tutti nella prima metà del decennio, sono senza dubbio *Gioventù bruciata* (1955), *Il Selvaggio* (1953) e *Il seme della violenza* (1955).

di Krakauer. Nel maggio 1992, il giovane, ormai insediatosi in un autobus abbandonato sullo Stampede Trail, intaglia su una tavola di compensato un manifesto poetico ed intellettuale che motiva la sua scelta estrema:

Due anni lui gira per il mondo. Niente telefono, niente piscina, niente cani o gatti, niente sigarette. Libertà estrema. Un estremista. Un viaggiatore esteta che ha per casa la strada. [...] Così ora, dopo due anni di cammino, arriva l'ultima e più grande avventura. L'apogeo della battaglia per uccidere il falso essere interiore suggella vittoriosamente il pellegrinaggio spirituale. [...] Per non essere più avvelenato dalla civiltà, lui fugge, cammina solo sulla terra per perdersi nella natura selvaggia.⁶ (162)

Nel film Penn sostituisce il termine *pellegrinaggio*⁷ con il significativo *rivoluzione*, unendo così all'ascesi del protagonista la dimensione ribelle, non facendo altro che

⁶ «Two years he walks the earth. No phone, no pool, no pets, no cigarettes. Ultimate freedom. An extremist. An aesthetic voyager whose home is the road. [...] And now after two rambling years comes the final and greatest adventure. The climatic battle to kill the false being within and victoriously conclude the spiritual pilgrimage. [...] No longer to be poisoned by civilization he flees, and walks alone upon the land to become lost in the wild». La testimonianza è riportata per intero nel libro di Jon Krakauer, mentre qui sono riportate solo le frasi riprese dal film. Per le citazioni di battute dal film la traduzione è quella del doppiaggio in italiano, mentre l'originale compare in nota.

⁷ L'esperienza nella *wilderness* è spesso accostata all'immagine del pellegrinaggio; analizzando il caso di *Walking* di Henry David Thoreau, Alide Cagidemetro parla di «un *pilgrim's progress* alla scoperta del messaggio naturale»: «Il motivo del cammino si espande dall'uscita quotidiana dal villaggio verso i boschi sino a contenere il cammino di tutta l'umanità, un viaggio, per Thoreau, "nel mondo interiore e ideale", crociata, "predicata da Pietro l'Eremita in noi, affinché si vada a riconquistare questa Terra Santa dalle mani degli infedeli"» (71).

esplicitare una volontà di rivolta⁸ già insita in altre affermazioni come nell'utilizzo del verbo *uccidere* – che estremizza la ricerca d'identità e l'idea di conflitto interiore – o la netta opposizione tra *natura selvaggia* e *civiltà*: la seconda avvelena l'animo, la prima lo libera e lo definisce⁹.

Il manifesto programmatico del Christopher/Alexander secondo Sean Penn, scolpito nel legno e nell'anima stessa della natura, giustifica il viaggio e il ritorno a una vita solitaria e primordiale con lo scelta di perseguire una rivoluzione spirituale. La particolarità e l'unicità del Chris ribelle risiede proprio nel riconoscimento di una spiritualità nel suo cammino di ricerca e nella sua stessa rivolta, dove il rovesciamento serve a definire il sé solo attraverso la riscoperta della verità. La ribellione non è

⁸ Piuttosto che di *rivoluzione*, più adatto sarebbe parlare di rivolta, secondo la differenza puntualmente proposta da Camus (272): «La rivolta, nella sua autenticità primitiva, non giustifica alcuna concezione puramente storicistica. La rivendicazione della rivolta sta nell'unità, la rivendicazione della rivoluzione storica nella totalità. La prima muove dal no che poggia sopra un sì, la seconda muove dalla negazione assoluta e si condanna a tutte le servitù per fabbricare un sì respinto al termine dei tempi. Quella è creatrice, questa nichilista». Dalle parole del filosofo franco-algerino, appare chiaro che la ribellione di Christopher non porta in sé una dimensione storica e si costituisce come creatrice e costruttiva, assumendo così i tratti di una *rivolta*. Per approfondire ulteriormente le differenze fra i due aspetti, si veda l'intero capitolo che Camus dedica al confronto fra rivolta e rivoluzione storica (267-273).

⁹ Il cambiamento di percezione della *wilderness* americana nel XIX secolo, dapprima vista come ostile e selvaggia dai pionieri, avviene proprio come forma di rifiuto dell'idea di progresso industriale e della civilizzazione che aveva investito gli Stati Uniti verso la fine del secolo. Come spiega Roderick Nash: «in seguito a questo malcontento verso la civiltà [...] l'America di fine secolo era pronta ad accogliere la diffusa attrazione verso ciò che non era civilizzato» (145). L'autore delinea sinteticamente ma con efficacia le ragioni e le conseguenze di questa svolta in *Wilderness and the American Mind* (143-145). La traduzione dell'apparato critico e letterario, con l'eccezione dei testi originariamente non in inglese (Camus, Iacopo da Varazze e Hesse) è mia.

semplice negazione, ma è il rifiuto di tutto ciò che crea un'interferenza fra l'uomo e il raggiungimento della verità, esemplificato nella scena in cui, seduto accanto al fuoco, Chris parafrasa Thoreau: «Non l'amore, non il denaro, non la fama, datemi la verità»¹⁰ (*Walden* 214).

L'addio alle cose materiali

La prima interferenza di cui Chris decide di fare a meno è il materialismo della società contemporanea, legato al denaro e all'ansia capitalista ben radicata nell'*ethos* americano: la prima ribellione è verso il consumismo e la smania di possesso. Il dialogo con i genitori al ristorante, dopo la cerimonia di laurea, porta in sé un'eco delle parole con cui Jim Stark, il giovane protagonista ribelle interpretato da James Dean, liquida il padre nell'indimenticabile *Gioventù bruciata* (1955): non è casuale che la discussione verta in entrambi i casi su un'automobile, emblema del materialismo della *middle class*¹¹. In entrambe le scene, agli occhi dei genitori l'auto sembra

¹⁰ «Rather than love, than money, than fame, give me truth».

¹¹ Il ruolo dell'automobile nell'immaginario americano è un tema tanto vasto che richiederebbe pagine e pagine per essere trattato adeguatamente. La letteratura e le arti visive se ne sono spesso servite per ergerla ad emblema del consumismo e del capitalismo; nella poesia che apre il suo *Coney Island of the Mind*, Ferlinghetti delinea il fascino spettrale del culto dell'auto: «Siamo le stesse persone / solo più lontane da casa / su autostrade larghe cinquanta corsie / su un continente di cemento [...] / in auto dipinte / ed hanno strane targhe / e motori / che divorano l'America» (9-10). L'esempio più calzante, però, è sicuramente la celebre foto di Margaret Bourke-White, *At the Time of the Louisville Flood*, dove un manifesto retorico celebra, attraverso l'immagine dell'auto, il capitalismo americano con la scritta «World's highest standard of living: there's no way like the American way», mentre in primo piano si vede una fila di alluvionati, per lo più afro-americani, in coda per un pezzo di pane.

l'unica possibile sorgente di felicità per il figlio irrequieto e ribelle, il giocattolo per distoglierlo da una più scomoda e tormentata ricerca introducendolo al rito del consumo e dell'opulenza borghese. La macchina proposta da entrambi i padri, in modo quasi sbrigativo dal padre di Jim e con una persuasività ipnotica dal signor McCandless, viene ridotta a semplice prodotto materiale dai figli, consapevoli che un bene qualsiasi non potrebbe essere che una risposta posticcia e grottesca al loro incalzante bisogno di risposte universali. Per Jim e Chris, non sono che *cose*. Chris ripeterà la parola «things» ossessivamente, in uno dei momenti in cui la sua ribellione si fa più vivida e comprensibile, mentre per Jim la frase irrisoria, dettata dall'alcol e dal disincanto, sarà: «Mi compri molte cose»¹².

L'automobile come simbolo di consumo tornerà anche in uno dei *flashback* che mostrano l'esperienza familiare di Chris commentata dalla *voice-over* della sorella Carine: Penn ci mostra la famiglia attorno alla *Datsun* usata, appena acquistata. La sequenza si apre con i genitori che presentano questo totem di benessere e materialismo al figlio, su entrambi i lati, mentre poco dopo il signor McCandless sembra quasi inchinarsi in segno di venerazione nel semplice gesto di pulire il cofano; la madre, con sguardo invitante ed un esplicito gesto, ricorda il valore economico della vettura, mentre scorgiamo il vicino dare la sua approvazione da oltre la siepe con un semplice cenno, segno che la società dà il benvenuto a Chris nel teatro del consumo e del possesso¹³.

¹² «You buy me many things».

¹³ Questa interpretazione del ruolo del vicino potrebbe sembrare un po' eccessiva se si considera solo questa sequenza. Tuttavia il concetto di *neighbor* come spettro della società che giudica e approva è ricorrente in tutto il film. Già durante il pranzo di laurea, alla proposta di una nuova

A fare da contrappunto, le parole di Carine cercano di comprendere le ragioni del fratello:

Capivo quello che stava facendo. Aveva passato quattro anni ad adempiere all'obbligo assurdo e noioso di conseguire quella laurea, e ora si era emancipato da quel mondo di astrazioni, di false sicurezze, di genitori e di consumismo: le cose che tagliavano fuori Chris dalla verità della sua esistenza.¹⁴

Ancora una volta, l'obiettivo di Chris è la ricerca della verità.

Considerando queste premesse, la scelta del protagonista di abbandonare la sua auto nel deserto e proseguire senza di essa risulta perfettamente coerente. Nella stesura finale della sceneggiatura troviamo un commento di Carine che poi è stato omesso dal film, dove viene affrontato proprio l'argomento dell'abbandono della vettura. La sorella è l'unica a capire le vere ragioni di Chris:

Ciò che mio padre non riusciva a concepire era che avesse abbandonato la sua macchina. Sembrava così affezionato a quella Datsun. A me pareva proprio tipico di Chris, invece. Apparteneva a quella scuola di pensiero convinta che non si

auto per sostituire la vecchia Datsun, Chris reagisce con rabbia citando proprio il vicino: «Siete preoccupati di quello che potrebbero pensare i vicini»? In un altro *flashback* dell'adolescenza, più avanti, vediamo Chris fingere di urinare con una pompa proprio sull'auto, quasi un atto blasfemo contro il simbolo del consumo, mentre in sottofondo si sente la voce di sua madre redarguirlo con preoccupazione: «Ci sono i vicini che ci guardano».

¹⁴ «I understood what he was doing. That he had spent four years fulfilling the absurd and tedious duty of graduating from college, and now he was emancipated from that world of construction, false security, parents and material excess: the things that cut Chris off from the truth of his existence».

dovesse possedere nulla se non ciò che si può portare sulle spalle in una corsa sfrenata.¹⁵

Più avanti, troveremo un'altra volta la macchina, in questo caso spogliata del suo significato di consumo e anzi legata ad una ricerca spirituale: è proprio una portiera che chiude la cupola di Salvation Mountain, il tempio dedicato a Dio e all'amore dal vecchio uomo che ha scelto di vivere nel deserto e che il ragazzo incontra durante il viaggio.

La decisione di Chris di vivere nell'assoluta povertà avvicina ancora di più il suo personaggio ad una figura semi-divina, slegata da ogni necessità terrena e proiettata alla trascendenza. Questa visione risulta perfettamente in linea con gli ideali romantici, lontani cronologicamente da Chris ma riferimento imprescindibile per il giovane ribelle, che sceglie come suoi compagni di viaggio opere di carattere romantico prevalentemente risalenti al diciannovesimo secolo, o scrittori del ventesimo secolo influenzati dal romanticismo: tra essi, Tolstoj, Gogol, Thoreau, London. L'animo romantico cerca Dio nella natura, vede in essa non solo un oggetto della creazione ma anche uno strumento di avvicinamento alla trascendenza divina¹⁶. Ciò che è il niente per la società

¹⁵ «What my dad couldn't believe was that he'd given up his car. He seemed to love that Datsun so much. It sounded just like Chris to me, though. He was very much of the school that you should own nothing except what you could carry on your back at a dead run». La stesura finale della sceneggiatura è reperibile sull'*Internet Movie Script Database*: il passo riportato compare nella scena numero 37.

¹⁶ Riguardo al Romanticismo, ed in particolar modo alla sua corrente americana, ovvero il Trascendentalismo, Nash spiega: «Seguendo la tradizione di idealisti quali Platone e Kant, i trascendentalisti americani postularono l'esistenza di una realtà superiore a quella fisica. Al centro del Trascendentalismo vi era la convinzione che esistesse una corrispondenza

americana è il tutto di Christopher: «Non è che puoi vivere solo di foglie e bacche»¹⁷ è il monito di Jan, una hippy materna e premurosa che il giovane incontra in California, durante il suo viaggio. La risposta non tarda ad arrivare: «Non so se ho voglia di vivere con molto più di questo»¹⁸.

Il santo, il ribelle

Chris sceglie di eliminare ogni sovrastruttura a partire da quella materialista bruciando i soldi, elemento fondante del sistema capitalistico, fino ad abbandonare l'auto, simbolo del benessere americano. Le parole di Eddie Vedder nella colonna sonora («Le tasche vuote portano ad un più grande senso di ricchezza»)¹⁹ spiegano come la fuga dal materialismo sia solo il primo passo verso un'altra forma di ricchezza, di tipo intellettuale e spirituale: in alcuni momenti, infatti, l'assoluto rifiuto di ogni possesso sembra conferire al personaggio un'aura di santità. Il primo riferimento che

o parallelismo fra il regno superiore della verità spirituale e quello inferiore, costituito da oggetti materiali. È per questo che gli oggetti naturali assumevano importanza: perché, se guardati nel modo giusto, essi rispecchiavano verità spirituali universali» (84-85). Per capire questo sentire diffuso nell'America romantica della prima metà dell'Ottocento, è utile citare un passo dei diari di Thaddeus Mason Harris, protagonista di un viaggio nella natura incontaminata della valle del fiume Ohio: «vi è qualcosa che spinge la mia mente alla venerazione nell'ombra e nel silenzio di queste foreste sconfinite. Nella solitudine più profonda, soli con la natura, conversiamo con Dio» (60).

¹⁷ «You can't depend entirely on leaves and berries».

¹⁸ «I don't know if I want to depend on much more than that».

¹⁹ «Empty pockets will allow a greater sense of wealth». I versi sono contenuti nella canzone «Far Behind», composta da Vedder appositamente per il film.

viene alla mente è naturalmente San Francesco d'Assisi²⁰: le due figure sono accomunabili, tra l'altro, per aver scelto nella natura la propria maestra ed amica²¹. Il rifiuto del denaro, per il santo di Assisi, è assoluto come per Chris: entrambi non scelgono la povertà come assenza di denaro ma come stile alternativo di vita in cui il possesso non è nemmeno preso in considerazione come variante. Nella *wilderness*, i soldi perdono ogni valore e ben più prezioso diventa invece un frutto della natura come fonte di nutrimento, o un albero come riparo²². Lo stesso

²⁰ Il confronto con la figura francescana è suggerito da vari critici, perlopiù italiani, per la scelta di povertà e cesura con la vita passata: Roberto Escobar, dalle pagine del *Sole 24 Ore*, nota che «come un Francesco d'Assisi redivivo, Christopher si spoglia del se stesso che lo minaccia come un dovere, e si mette in cammino nella sua nuova, esaltante nudità interiore». Raffaella Giancristofaro, scrivendo per *Film TV*, parla della «ricchezza di un'esistenza francescana guadagnata a fatica», mentre Boris Sollazzo, su *Liberazione*, affianca il paragone con il santo di Assisi a quello con Che Guevara. Soprattutto l'ultimo, insolito accostamento evidenzia che il parallelo prescinde da una lettura cristiana e propone invece una visione laica del santo d'Assisi, emblema di una vita libera dal materialismo e resa più autentica dallo stretto contatto con la natura.

²¹ Vedasi, per citare un pilastro fondamentale della letteratura italiana, il *Cantico delle Creature*, un entusiasta inno alla natura dove tutto appare come riflesso di Dio nonché strumento di lode e di elevazione spirituale.

²² Emblematico è l'esempio portato da Iacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*, raccolta di vite di santi risalente al medioevo. Questo è un episodio tratto dal capitolo dedicato a San Francesco: «Una volta l'uomo di Dio passando per la Puglia trovò una grande borsa tutta gonfia di denari. Il suo compagno vedendola la volle prendere per darne il contenuto ai poveri, ma Francesco non lo permise assolutamente dicendo 'Figlio mio, non puoi prendere le cose altrui'. Il compagno insisteva molto, e allora Francesco pregò un momento e poi gli ordinò di prendere la borsa: ma già nella borsa invece del denaro si trovava un serpente. [...] Il santo allora disse 'Il denaro per i servi di Dio non è altro che il diavolo e un serpe velenoso'» (825). Il denaro è solo un'epifania malefica e terrena, un'illusione: la povertà predicata dal Santo non sta nella mancanza di denaro, ma nel rifiuto di riconoscere nel denaro una fonte di verità e felicità.

rifiuto del materialismo, in tempi ancora lontani dal consumismo sfrenato ma in rapida fase di industrializzazione, lo troviamo in *Walden* di Thoreau: già all'epoca l'abbandono dei beni terreni appariva come una decisione bizzarra e di difficile comprensione, come dimostra questo passo del libro:

Una sera vidi passare sulla strada per Walden un mio concittadino che aveva accumulato quella che molti definiscono una "proprietà di tutto rispetto", per quanto io non l'abbia mai vista per bene, mentre portava un paio di capi di bestiame al mercato, che mi chiese come mi fosse venuto in mente di rinunciare a tante comodità offerte dalla vita. Gli risposi che ero ben certo che la cosa mi fosse assai gradita.²³ (87)

Penn esegue un ritratto apertamente agiografico del protagonista, aspetto colto da tutta la critica e spesso usato contro lo stesso film, interpretando nella chiave di lettura dell'autore la volontà di eroicizzare o giustificare McCandless: Anthony Quinn, sulle pagine dell'*Independent*, intitola ironicamente la sua recensione «A Holy Fool, Half Baked in Alaska» («Un santo folle, uno sprovveduto in Alaska»); santità ed irresponsabilità si fondono in un unico concetto²⁴. Quella di Penn, però, è

²³ «I one evening overtook one of my townsmen, who has accumulated what is called a "handsome property," – though I never got a *fair* view of it, – on the Walden road, driving a pair of cattle to market, who inquired of me how I could bring my mind to give up so many of the comforts of life. I answered that I was very sure that I liked it passably well».

²⁴ Quinn in particolare si mostra molto critico verso le scelte autoriali di Penn, e cita per questo un documentario del regista tedesco Werner Herzog che dà un'immagine diametralmente opposta di uomo che sceglie la *wilderness*: «Ciò che presenta il film, però, è una sorta di santo folle su cui si è accanita una terribile sfortuna. Più di una volta mi è venuta in mente la temerarietà stile "ritorno alla natura" di Timothy Treadwell, star del

semplicemente una scelta interpretativa del tutto coerente con i temi portanti dell'opera; l'intenzione agiografica è resa chiara dalla struttura del film, dove la figura di Christopher McCandless viene ricostruita attraverso continui salti temporali che accostano il suo viaggio verso l'Alaska con la sua permanenza nella natura incontaminata del nord: i ricordi della sorella che ci raccontano Chris, inoltre, contribuiscono a renderlo una figura quasi semi-mitica che si manifesta durante il viaggio alle persone incontrate per donare una parte di sé e poi scomparire, lasciandosi dietro solo la memoria.

Se però non troviamo un'esplicita citazione della figura francescana, l'accostamento di Chris con la figura di Cristo è più volte esplicitata nel film; Penn suggerisce direttamente questa lettura grazie ad una battuta di Rainey, marito di Jan, che in un dialogo con il ragazzo in riva all'oceano domanda: «Tu non sei Gesù, vero?»²⁵. Più avanti, in Alaska, vediamo Chris lasciarsi trasportare dalla corrente di un fiume, nudo come un novello Adamo, in completa sintonia con le forze della natura ma allo stesso tempo intimorito dalla loro inesorabilità (come commenta la *voice-over* che accompagna le immagini) ma, soprattutto, con le braccia aperte come il Cristo crocifisso, simbologia utilizzata anche in pellicole di altri autori per associare la figura del ribelle a quella di Gesù²⁶. Nel finale l'agonia del protagonista, vissuta in

documentario di Werner Herzog *Grizzly Man*, il cui destino fu quello di venir mangiato dagli orsi che cercava di farsi amici).

²⁵ «You're not Jesus, are you?».

²⁶ L'accostamento dei ribelli alla figura cristologica è ricorrente nel cinema americano contemporaneo: in *L'attimo fuggente* (1989), uno studente si suicida indossando una corona simile alla corona di spine, mentre in *The Dangerous Lives of Altar Boys* (2002) si associa più volte la morte del giovane co-protagonista Tim all'immagine della croce, richiamata anche

solitudine, sembra quasi una sorta di calvario personale, inasprito dalla tragica consapevolezza di chi sta per morire e attende in solitudine il suo destino come Cristo nell'orto del Getsemani²⁷.

La fuga dalla società degli uomini

La rinuncia più ardua e dolorosa che Chris si impone è però quella degli affetti, il rifiuto di instaurare qualsiasi legame vincolante con le persone che incontra lungo il viaggio verso l'Alaska, così come l'abbandono della sua famiglia. Lasciare i suoi genitori, specchio della società cieca ed egoista a cui Chris si ribella, è una scelta comprensibile e sopportabile viste le premesse. La stessa

dal palo dell'elettricità cruciforme che segue la scena della sua morte, dove è rappresentato disteso a terra a braccia aperte. Anche in letteratura, si veda il personaggio di James Castle in *The Catcher in the Rye*, ricordato spesso da Holden e in molti aspetti parallelo al protagonista: le sue iniziali sono le stesse di *Jesus Christ* e la sua morte è a tutti gli effetti un martirio. Queste metafore non solo innalzano i ribelli ad uno status divino, ma ne sottolineano anche il ruolo di vittime sacrificali innocenti all'interno di una società che non li accoglie e comprende.

²⁷ Anche A.O. Scott nota questo parallelismo nel suo articolo sul *New York Times*, spiegando la volontà di Penn e Krakauer di non liquidare la figura di McCandless come un avventuriero sprovvisto ed incosciente ma andando al cuore della sua decisione: «Il libro si fa carico di difendere il suo giovane protagonista dal sospetto che fosse un avventuriero suicida, squilibrato o incompetente, raccogliendo testimonianze dagli amici conosciuti negli ultimi anni come prova della sua nobiltà d'animo, della sua attenzione ed integrità. Il film, correndo il rischio di sentimentalizzare il suo eroe, va oltre, spingendolo fino alla santità». L'articolo continua citando le scene in cui la figura di Chris richiama quella di Gesù; riguardo alla similitudine, Scott scrive: «È un paragone che Penn non scoraggia del tutto». Il confronto è evidente anche per Quinn, seppure in questo caso lo cita per muovere una critica al film: «non abbiamo bisogno di tutte queste lunghe inquadrature di McCandless che tiene in alto le braccia con un trasporto ed un gesto tipici di Cristo».

sorella Carine commenterà il dolore dei genitori, pur sincero, con dure parole: «Mi rispondo che quelli non sono i genitori con cui ha vissuto, ma persone addolcite dalla riflessione obbligata che segue a una perdita»²⁸; tuttavia, Carine vacilla a pensare che lei stessa si trova fra le persone che Chris ha abbandonato ed in questo caso capire diventa più difficile.

Perché non aveva provato a chiamare sperando che fossi io a rispondere? Se non ero io, avrebbe potuto riagganciare. Perché non mi aveva mandato una lettera, magari tramite un amico? Un po' la cosa mi feriva, ma dicevo a me stessa che andava bene così. Lui sapeva che gli volevo bene abbastanza da sopportare il fatto di non avere sue notizie.²⁹

Penn ci rassicura sul vero spirito di Chris: mentre sentiamo le parole di Carine, le immagini ci mostrano il fratello in procinto di chiamarla; solo all'ultimo momento rinuncerà per compiere un gesto di generosità donando il suo ultimo quarto di dollaro ad un anziano signore rimasto senza monete per telefonare. Nonostante ciò, lo spettatore, così come i personaggi, fatica a capire la scelta del protagonista. Il rifiuto del materialismo appare accettabile perfino a qualsiasi spettatore che ha pagato in denaro il prezzo del biglietto del cinema e vive in un mondo dominato dall'economia: ma la rinuncia all'altro, la scelta di una solitudine assoluta e totale, disorienta il pubblico, la critica e le persone che il giovane incontra sulla sua strada. È questo il quesito più angosciante che ci

²⁸ «I catch myself, and remember these are not the parents he grew up with, but people softened by the forced reflection that comes with loss».

²⁹ «I wondered why he hadn't tried to call in case I might answer. He could have hung up if it wasn't me. Why wouldn't he send a letter, maybe through a friend? It hurt a little, but I told myself it was good. He knew I loved him enough to bear with the not knowing».

pone il film: si può vivere la più profonda solitudine, abbandonare l'altro? La scelta di Chris è coerente o nel momento in cui abbandona gli affetti la sua avventura si rivela soltanto un capriccio, una forma di estremo egoismo? Lo è per Anthony Quinn, scettico nei confronti del film: «In questo momento, il viaggio di McCandless di colpo non sembra più una nobile ricerca di purezza ma un monumentale atto d'egoismo»³⁰. Liquidare così la scelta di McCandless, o perlomeno del personaggio dipinto da Penn, sembra però eccessivamente semplicistico; più a fondo arriva l'analisi di A.O. Scott: «[il film] sottolinea con disarmante sincerità la capacità di amare di Chris, il dono dello stare con gli altri che, quasi paradossalmente, accompagna il suo impellente bisogno di solitudine. Per quanto metta in guardia uno dei suoi amici sul rischio che si corre a cercare la felicità nelle relazioni umane – e inveisca incoerentemente contro i mali della “società” – Chris è una creatura socievole di natura»³¹.

Le scelte di natura divina, quali appaiono quelle di Chris, risultano spesso incomprensibili ad una mente umana³²; la sua ribellione è autentica e assoluta e in

³⁰ «At this moment, McCandless's journey suddenly seems no longer a noble quest for purity but a monumental act of egotism».

³¹ «With disarming sincerity, [the film] emphasizes his capacity for love, the gift for fellowship that, somewhat paradoxically, accompanied his fierce need for solitude. Though he warns one of his friends against seeking happiness in human relationships - and also rails incoherently against the evils of “society” - Chris is a naturally sociable creature».

³² Un passo del Vangelo secondo Luca spiega con grande poesia la difficoltà che l'uomo ha a capire le scelte divine: «Maria, da parte sua, custodiva tutte queste cose, meditandole nel suo cuore» (Lc 2, 19). Come Maria, Carine ripone un'illimitata fiducia nel fratello, ed accetta ogni sua decisione pur non comprendendola.

quanto ribelle Chris agisce in modo «radicale»³³, come spiega la sorella nel film, ovvero rinunciando a qualsiasi tipo di compromesso. La rivolta metafisica, secondo la definizione di Camus, porta inevitabilmente alla solitudine perché il ribelle si percepisce solo nelle proprie convinzioni di fronte al mondo, secondo il solipsismo derivato dalla continua opposizione che ha ormai aperto un varco incolmabile fra lui ed il resto dell'umanità. Il ribelle «al 'mi rivolto, dunque siamo' aggiunge, meditando prodigiosi disegni e la morte stessa della rivolta: 'E siamo soli'» (117). L'abbandono sembra obbligato: l'identità stessa del ribelle è marcata dalla sua solitudine. In quest'ottica si può inoltre comprendere il rifiuto di andare a letto con Tracy, la sensuale ragazzina invaghita di Chris nella comunità hippie di Slab City: una decisione improbabile per un ragazzo qualsiasi, ma necessaria all'ascesi di Christopher, che sceglie di fare a meno perfino del sesso per trascendere ancora di più la sua condizione umana.

Per essere veramente libero e vicino a Dio, McCandless deve saper rinunciare all'altro, visto come un ulteriore vincolo terreno; come il Siddharta di Hesse si libera di tutto ciò che è immanente per elevare il suo spirito, così vuole fare Chris³⁴.

³³ Le parole esatte usate da Carine in originale sono «characteristic immoderation».

³⁴ La ricerca solitaria del sacro e l'abbandono dei beni terreni per il raggiungimento di una libertà assoluta non è una prerogativa cristiana; il tema è anzi presente in quasi tutte le religioni. In Hesse, la maturazione di Siddharta avviene attraverso una serie di incontri destinati però alla separazione; la ricerca è individuale e deve spogliarsi dei vincoli immanenti, fra cui troviamo sia gli affetti che le ricchezze materiali (anche in questo caso sintetizzate dal termine «cose»), come mette in luce questo passo del libro: «Per tutto quel giorno egli sedette sotto l'albero di mango, assorto nel ricordo di suo padre, nel ricordo di Govinda, nel ricordo di

Chi è allora Chris? Un uomo solitario che non ha bisogno degli affetti e dei legami terreni o un soggetto che vive nella relazione con l'altro? Thoreau scrive, nel toccante e profondo capitolo di *Walden* intitolato *Solitudine*:

Tuttavia, a volte ho sperimentato che la società più dolce e gentile, più innocente ed incoraggiante la si può trovare in qualsiasi oggetto naturale, persino per il povero misantropo e l'uomo più malinconico. Non può essere così nera la malinconia di chi vive nel mezzo della natura e mantiene la propria ragionevolezza.³⁵

Seguendo il suo istinto romantico, e probabilmente le parole scritte in *Walden*, uno dei tanti libri da cui trae ispirazione, Chris sceglie nella natura la sua compagna di viaggio, l'unica amica costante con la quale non teme un legame³⁶.

Gotama. Per diventare un Kamaswami qualunque aveva abbandonato tutti costoro? Sedeva ancora quando si fece notte. Con un brivido scorse le stelle, e pensò: "Eccomi qui seduto, sotto il mio albero di mango nel mio giardino di delizie". Sorrise un poco: era dunque necessario, era giusto, non era un pazzo gioco ch'egli possedesse un albero di mango, un giardino? Anche per queste cose era finita, anche questo morì in lui. Si alzò, prese congedo dall'albero di mango, prese congedo dal giardino. Non aveva preso cibo in tutto il giorno e sentendo fame pensò alla sua casa in città, al suo letto, alla tavola apparecchiata. Sorrise stanco, si scosse e prese congedo da tutte queste cose».

³⁵ «Yet I experienced sometimes that the most sweet and tender, the most innocent and encouraging society may be found in any natural object, even for the poor misanthrope and most melancholy man. There can be no very black melancholy to him who lives in the midst of nature and has his senses still».

³⁶ Anche Thoreau, pur nel suo rigore morale e nella sua disciplina, in alcuni momenti vacilla e sente la necessità di una vita di relazione. Poco dopo aver dichiarato con fierezza la sua scelta solitaria, scrive: «Non mi sono mai sentito solo, o minimamente oppresso da un senso di solitudine, se non una volta, e fu qualche settimana dopo il mio arrivo nei boschi quando per

La vera nemica di Chris diventa quindi la società stessa ed il materialismo non si rivela altro che un riflesso dell'avidità delle persone, della disonestà e della mancanza di purezza ed ingenuità, tutto ciò che porta la società ad essere malata, come la definisce lo stesso Alexander/Chris aiutato da qualche bicchiere di troppo:

CHRIS – Magari quando torno scrivo un libro sui miei viaggi, su come uscire da questa società malata. Perché, sai cosa non capisco? Io non capisco perché le persone, perché ogni cazzo di persona è così cattiva con il suo prossimo, così spesso, cazzo. Non ha senso per me: i giudizi, il controllo, tutto, l'intera gamma.

WAYNE – Di quali persone stiamo parlando?

CHRIS – Lo sai. I genitori, gli ipocriti, i politici, i corrotti.³⁷

Il materialismo non è che il prodotto della malvagità e dell'egoismo degli individui; nella colonna sonora Vedder dedica al tema una canzone intera, intitolata, naturalmente, «Society», che ben riassume il pensiero di Chris: «Per me è un mistero / abbiamo un'avidità / che abbiamo accettato / e pensi di volere / più del necessario / finché non possiedi ogni cosa / non sarai libero / Società / sei strana davvero / spero non ti sentirai sola / senza

un'ora mi domandai se per vivere una vita serena e salutare non fosse necessaria la stretta vicinanza dell'uomo: stare da soli era una cosa spiacevole. Ma ero allo stesso tempo conscio di una lieve follia nel mio stato d'animo, e già mi sembrava di intravedere la mia guarigione» (*Walden* 85-86).

³⁷ «CHRIS – Maybe when I get back I can write a book about my travels, about getting out of this sick society. [...] Because, you know what I don't understand? I don't understand why people, why every fucking person is so bad to each other, so fucking often. It doesn't make sense to me: judgment, control, all of that, the whole spectrum. WAYNE – What people are we talking about? CHRIS – You know. Parents, hypocrites, politicians, pricks».

di me»³⁸. Ecco spiegata la scelta di Chris, determinata dalla repulsione verso una società che ha portato gli uomini a scontrarsi l'uno con l'altro per difendere il proprio interesse personale. E se la società è la base stessa del percorso umano verso la civilizzazione, Chris preferisce rinunciare alla civiltà e a tutto ciò che viene inserito sotto il termine generico di modernità per ritrovare se stesso nell'unica società a lui gradita: la natura stessa. Nella visione di Penn, McCandless ha compiuto lo stesso percorso di Thoreau, esemplificato dalla precedente citazione di Walden, anche se in modo più netto e definitivo³⁹.

Lo scontro più duro che Chris ha con la società, durante il suo viaggio, è la sosta a Los Angeles: la città moderna diventa l'incarnazione del male della società – in netto contrasto con l'amore e il senso di comunità di Slab City. La città impone la ricchezza come valore imprescindibile: chi non si adegua alle sue leggi (e fra queste vi è in primo piano il capitalismo ben rappre-

³⁸ «It's a mystery to me / we have a greed / with which we have agreed / and you think you have to / want more than you need / until you have it all / you won't be free / Society / you're a crazy breed / I hope you're not lonely / without me».

³⁹ La *wilderness* dove sceglie di vivere Thoreau, com'è noto, è un bosco a poca distanza da Concord, Massachussetes, dove non era infrequente incontrare altre persone, e lo stesso scrittore spesso tornava a far visita alla città vicina. A partire dal 1846 varie esperienze in Maine, nella *wilderness* vera e propria, avevano cambiato radicalmente l'ideale romantico degli scritti iniziali, mettendolo davanti ad una realtà ben più indomabile e spietata. Come spiega Nash: «occasionalmente cercava le terre selvagge per bisogno di cibo e per l'opportunità di mettere in pratica il suo istinto selvaggio, ma allo stesso tempo sapeva che non vi sarebbe potuto rimanervi per sempre. [...] Per un'esistenza ottimale, pensava Thoreau, si sarebbero dovute alternare *wilderness* e civiltà. [...] Il rurale era il punto d'equilibrio fra i due estremi» (93,95). Una concezione ben lontana dalla scelta estrema di Christopher McCandless, più vicino alle posizioni giovanili di Thoreau che a quelle successive.

sentato dagli imponenti grattacieli della Downtown) sceglie di vivere nella miseria, nella povertà come mancanza di mezzi e non come assenza di beni che predilige un'altra scala di valori. Chi vive in uno stato di povertà nella città rincorre comunque il denaro, ancora più smaniosamente, perché un semplice dollaro è il lasciapassare alla sopravvivenza e questo porta l'uomo a delinquere e mendicare: la Los Angeles di Chris è attraversata da uomini, per lo più neri, che vagano senza meta come fantasmi, fra luci che assumono toni infernali e nel più totale disinteresse della popolazione agiata che continua la propria vita di svago e la rincorsa economica a pochi isolati di distanza. Ben diversa è la società offerta dalla natura dove ogni frutto o animale si presenta gratuito e universalmente condiviso. La città, agli occhi di Chris, è il luogo della divisione e dell'indifferenza: invece di civilizzare l'uomo lo degrada allo stadio più ferino, allontanandolo dalla sintonia creata dalla natura dove ogni componente si fonde in un tutto che coopera per il bene collettivo.

Il dio nella wilderness

La visione che Chris ha della natura non è però completamente positiva: nei suoi mesi in Alaska, il contatto diretto con le drastiche leggi delle terre selvagge lo porta a cambiare la sua percezione; quello che all'inizio era un luogo ingenuo e pronto ad accoglierlo si trasforma in un mondo dove prevale una sorta di decalogo sovraumano che seleziona i più forti e permette loro di sopravvivere a scapito dei più deboli. Chris non fa altro che raggiungere la stessa consapevolezza a cui, più di un secolo prima,

erano giunti gli esploratori e i letterati romantici trovatisi di fronte alla *wilderness* vera e propria, senza nessuno sconto. La natura selvaggia non è egoista e non difende il proprio interesse individuale così come fanno gli uomini; allo stesso tempo però non è neanche amica dell'uomo, anzi, a momenti la sua potenza e la sua logica inesorabile sembrano sopraffarlo: «Si avvertiva chiaramente la presenza di una forza ostile all'uomo. Era un luogo di superstizioni e riti pagani, fatto per essere abitato da uomini più vicini alle pietre e agli animali selvaggi che a noi»⁴⁰, spiega la voce del protagonista, mentre il cadavere dell'alce uccisa per la sopravvivenza (come fonte di sussistenza) diventa cibo per i lupi. Parole che sembrano di Chris ma furono in realtà scritte da Thoreau a seguito della sua esperienza sul monte Katahdin, che cambiò la sua prospettiva nei confronti della *wilderness*⁴¹. Con questa citazione Penn fa ripercorrere al suo protagonista la strada del trascendentalismo ottocentesco, dove l'entusiasmo e la venerazione della natura si tramutò spesso in terrore ed angoscia di fronte alle vere terre selvagge.

È qui che Chris ha il suo primo incontro con la morte, presagio del tragico epilogo della sua avventura: come

⁴⁰ «There was clearly felt the presence of a force not bound to be kind to men. It was a place of heathenisms and superstitious rites, to be inhabited by men near of kin to the rocks and to the wild animals than we».

⁴¹ Con esattezza, il passo è tratto dai resoconti scritti da Thoreau ed intitolati *The Maine Woods* (94-95). Già nella nota precedente si è accennato al cambio d'opinione di Thoreau a seguito del soggiorno in Maine: nell'analisi di Nash, «le sue aspettative erano grandi in quanto sperava di trovare un'America genuina e primordiale; ma il contatto con la vera *wilderness* nel Maine lo colpì in modo assai diverso dall'idea di *wilderness* di Concord. Invece di uscire dai boschi con un più profondo apprezzamento delle terre selvagge, Thoreau sentì un maggiore rispetto per la civiltà e comprese che fosse necessario un equilibrio» (91).

avviene per qualsiasi altro ribelle del grande schermo, spesso è il decesso di un animale⁴² ad anticipare una tragedia più grande, quella che coinvolgerà il protagonista, e lo porta di colpo a scontrarsi con la realtà – acuendo la ribellione ma anche creando un momento di crisi profonda nel porre un limite allo sconfinato desiderio di libertà e frenando le potenzialità che ogni giovane ribelle riponeva nella sua rivolta. «Una delle più grandi tragedie della mia vita» è la miglior descrizione che Chris riesce a trovare: a spaventare lui, come ogni altro ribelle, non è la morte in sé, ma l'orrore causato dall'inutilità e dalla solitudine del momento. Perché è morta quell'alce, sembra chiedersi Chris, se la sua uccisione non è servita a procurarmi cibo? È questa l'unica forma di giustizia offerta dalla natura?

Il senso di solitudine provocato da una tale esperienza è accresciuto dal capitolo del film successivo alla

⁴² Il primo incontro di Tim con la morte in *The Dangerous Lives of Altar Boys* (2002) è l'incontro con il cadavere di un cane, abbandonato sul ciglio della strada: «Nessuno è venuto ad aiutare questo cane» è il suo doloroso commento, mentre cerca inutilmente di riportarlo in vita. Anche Donnie Darko, nell'omonimo film (2001), parlando della paura della morte alla sua psicanalista ricorda quella del suo cane: DONNIE – Ogni creatura sulla terra quando muore è sola. [...] Ho pensato a Callie, il mio cane. È morto quando avevo otto anni. Si andò a rintanare sotto il portico. DR. THURMAN – Per morire? DONNIE – Per restare solo. DR. THURMAN – Tu ti senti solo in questo momento? DONNIE – Non lo so. O meglio, vorrei credere il contrario ma non ho mai avuto nessuna prova, quindi ho anche smesso di discuterne, tanto anche se passassi tutta la vita a studiare e a valutare i pro e i contro alla fine non avrei prove comunque. Allora tanto vale non discuterne più. È assurdo. DR. THURMAN – La ricerca di Dio è assurda? DONNIE – Lo è se ognuno muore da solo. DR. THURMAN – Questo ti spaventa? DONNIE – Non voglio restare solo.

Nelle parole di Donnie, la morte si lega inevitabilmente al tema della solitudine e della ricerca di Dio; come Donnie troverà un significato alla sua esistenza nel sacrificio per l'altro, Chris scoprirà che è nel vivere per gli altri e con gli altri che si raggiunge la vera felicità.

sequenza, quello dedicato alla famiglia: se l'esperienza della città e della società fa maturare Chris introducendo il capitolo intitolato *La maturità* (traduzione di *Manhood*, termine che manca di un esatto corrispondente in italiano), è *Family* la parola che appare sullo schermo come duro contrappunto alla totale solitudine della sua condizione, solo ed inerme di fronte all'effimera condizione umana. Il parallelo delle due realtà, quella urbana legata alla società e quella della *wilderness* legata all'individuo ed alla solitudine, fa apparire le due condizioni molto più vicine di quanto potrebbero sembrare: entrambe provocano in Chris un'evoluzione, sono fonte di una nuova consapevolezza. Nel primo caso Chris diventa finalmente uomo; la scelta lessicale non è affatto casuale – il termine *manhood* invece di *adulthood*, distinzione possibile in inglese, esemplifica una crescita umana e spirituale ancor prima che biologica e sociale, evitando le implicazioni del termine adulto per aprirsi ad una condizione universale; nel secondo caso, il senso di abbandono dovuto al primo incontro con la morte porta Chris ad accorgersi dell'importanza dell'altro.

Ed è questa la più grande conquista del viaggio di Chris, raggiunta in uno dei momenti più struggenti del film: se lo scopo di ogni viaggio nel continente americano non può che essere quella ricerca della felicità già impressa nella carta e nello spirito del popolo statunitense dalla nascita della nazione⁴³, Chris scopre che il senso vero della vita, tanto ricercato, lo strumento per sfiorare con un dito una possibile felicità, risiede

⁴³ Come è noto, la Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America, la cui ratifica segna la nascita della nazione e la fine del dominio britannico, elenca tra i diritti inalienabili dell'uomo anche la ricerca della felicità (53).

proprio negli affetti; una società non opulenta, diversa da quella estraniante proposta dalla città o dall'ipocrisia familiare, ma quella formata da chi veramente si ama, perfezionata anche attraverso la comprensione e il perdono nell'ottica cristiana suggerita dalle parole di Ron, anziano amico di Chris e forse l'unico vero padre putativo del ragazzo in tutto il film. In un momento precedente Leonard Knight, il vecchio costruttore di Salvation Mountain che compare come se stesso nel film, aveva già suggerito al giovane la risposta a cui era giunto nella sua personale ricerca di senso: Dio ci ama, e l'amore da lui trasmesso pervade il mondo e porta anche l'uomo ad amare gli altri. Salvation Mountain è un monumento tangibile alla condivisione, testimonianza di una società fondata sulle relazioni umane disinteressate, senza alcun intento capitalista⁴⁴. Il dio nella *wilderness* spalanca davanti a Chris la strada della verità, ma esige in cambio il dono della vita stessa, estremo pedaggio di una felicità trovata nella natura ma che supera i limiti terreni e non può convivere con la realtà immanente di un essere umano. Le terre selvagge sono un luogo al confine con lo spazio divino, un giardino dell'Eden in cui l'albero della conoscenza offre

⁴⁴ I materiali con cui è costruita Salvation Mountain vengono in buona parte dai doni degli abitanti della valle vicina, come spiega Knight, e l'intera montagna è concepita come un tributo all'amore: «Ho tanti amici giù nella valle che mi vogliono bene, anzi, io penso che è tutto il mondo a volermi bene. Io voglio essere così saggio da ricambiarli e questo è il modo, e la cosa mi emoziona molto». Si ricordi anche la non casuale presenza di una portiera d'automobile: il simbolo del capitalismo viene distrutto ed elevato sulla cima di un tempio dedicato all'amore e alla ricerca di Dio. Per conoscere l'interessante storia di Salvation Mountain e del suo costruttore, che ha lasciato il New England per cercare Dio nel deserto dell'Ovest, si veda *Salvation Mountain: The Art of Leonard Knight*, scritto da Knight stesso.

i suoi frutti all'uomo in cambio del bene più prezioso: la sopravvivenza.

«La felicità è reale solo se condivisa»⁴⁵ è la verità che finalmente Chris riesce ad intravedere e accoglie con lacrime dolenti per una consapevolezza sì raggiunta, ma troppo tardi. Solo questa nuova scoperta permetterà a Chris di realizzare il suo percorso spirituale e avvicinarsi a Dio: la sua morte viene dipinta non solo come un martirio ed un sacrificio ma anche come una sorta di assunzione, dove finalmente la sua anima è pronta ad accogliere il divino con pienezza. Ogni rancore è sepolto, ha lasciato spazio al perdono e alla comprensione, ad una riconciliazione con i genitori, ma anche ad una gioia particolare: la ribellione ha portato alla morte ma anche ad una sapienza più grande dell'uomo stesso, quasi che il raggiungimento della verità sia un evento tanto vasto e incontenibile da non poter convivere con la limitata condizione umana. Chi la raggiunge come Chris non può che oltrepassare la vita e tornare a Dio, un Dio che trascende la religione e che Penn non connota come realtà dottrinale. Un Dio romantico, intrinsecamente americano, frutto della consapevolezza che vi è qualcosa che muove la *wilderness*, uno spirito nella natura che ha portato Chris fino all'aspro paesaggio dell'Alaska per concedergli la verità e poi ricondurlo a sé.

Opere citate

La Bibbia. Edizione CEI. Casale Monferrato: Piemme, 2002.

Bisutti, Francesca. «Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera». In *Il Sogno delle Americhe: Promesse e Tradi-*

⁴⁵ «Happiness only real when shared».

- menti. A cura di Francesca Bisutti, Patrizio Rigobon, Bernard Vincent. Padova: Studio Editoriale Gordini, 2007.
- Bourke-White, Margaret. *At the Time of the Louisville Flood. 1937. Life* (15 Febbraio 1937).
- Cagidemetrio, Alide. *Verso il West: l'autobiografia dei pionieri americani*. Vicenza: Neri Pozza, 1983.
- Camus, Albert. *L'uomo in rivolta [L'homme révolté, 1951]*. Prefazione di Corrado Rosso. Traduzione di Liliana Magrini. Milano: Bompiani, 2005.
- Considine, David M. *The Cinema of Adolescence*. Jefferson, NC: McFarland, 1985.
- «The Declaration of Independence». In *The Declaration of Independence and The Constitution of the United States*. Introduzione di Pauline Maier. New York: Bantam Books, 1998.
- Escobar, Roberto. «Nelle terre estreme». *Il Sole 24 Ore* (3 Febbraio 2008).
- Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions Publishing, 1958.
- Francesco d'Assisi. «Laudes creaturarum, o Cantico di Frate Sole». In *Poeti del Duecento*. Vol. I. A cura di Gianfranco Contini. Milano: R. Ricciardi, 1960. 33-34.
- Giancristofaro, Raffaella. «*Into the Wild*: un meraviglioso poema visivo che riconcilia con il cinema. Mai enfatico, indipendente nel pensiero». *Film TV* <www.film.tv.it>.
- Harris, Thaddeus Mason. *The Journal of a Tour into the Territory Northwest of the Allegheny Mountains*. Boston: Cornhill, 1805.
- Hesse, Hermann. *Siddharta* [1922]. Traduzione di Massimo Mila. Barcellona: Bibliotex, 2002.
- Iacopo da Varazze. *Legenda Aurea* [1298]. Traduzione e cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone. Torino: Einaudi, 1995.
- «*Into the Wild*». *The Internet Movie Script Database (IMSDb)*. <<http://www.imsdb.com/scripts/Into-the-Wild.html>>.
- Knight, Leonard e Larry Yust. *Salvation Mountain: The Art of Leonard Knight*. Green Forest, AR: New Leaf Press, 1998.
- Krakauer, Jon. *Into the Wild* [1996]. London: Pan Macmillan, 2007.

- Mereghetti, Paolo. «Sean Penn, grande viaggio nella Natura alla scoperta di ciò che abbiamo dentro». *Corriere della Sera* (25 Gennaio 2008).
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. New Haven, London: Yale University Press, 1967.
- Quinn, Anthony. «Into the Wild: A Holy Fool, Half-baked in Alaska». *The Independent* (9 Novembre 2007).
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye* [1951]. London: Penguin Books, 1994.
- Scott, A. O. «Following his Trail to Danger and Joy». *The New York Times* (21 Settembre 2007).
- Shary, Timothy. *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Sollazzo, Boris. «Penn, Hirsch e Vedder liberi e “selvaggi”». *Liberazione* (25 Gennaio 2008).
- Thoreau, Henry David. «The Maine Woods». In *The Writings of Henry David Thoreau, Riverside Edition*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1893.
- . *Walden , or, Life in the Woods* [1854]. New York: Dover Publications, 1995.
- Vedder, Eddie. «Far Behind». *Into the Wild: Music from the Motion Picture*. Sony BMG, 2007.
- . «Society». *Into the Wild: Music from the Motion Picture*. Sony BMG, 2007.

Film citati

- L'attimo fuggente* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, USA, 1989)
- The Dangerous Lives of Altar Boys* (Peter Care, USA, 2002)
- Donnie Darko* (Richard Kelly, USA, 2001)
- Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, USA, 1955)
- Into the Wild – Nelle terre selvagge* (*Into the Wild*, Sean Penn, USA, 2007)
- Il selvaggio* (*The Wild One*, Laszlo Benedek, USA, 1953)
- Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, USA, 1955)

III

DESTINI SEGNATI

L'ADOLESCENZA RUBATA IN *GERMANIA ANNO ZERO*
ROBERTO ROSSELLINI E L'ETICA DELLA MACCHINA DA PRESA

Claudio Bondi

*Quando le ideologie si discostano dalle leggi eterne della morale e della pietà cristiana, che sono alla base della vita degli uomini, finiscono per diventare criminale follia. Persino la prudenza dell'infanzia ne viene contaminata e trascinata da un orrendo delitto ad un altro non meno grave, nel quale, con l'ingenuità propria dell'innocenza, crede di trovare una liberazione dalla colpa*¹.

«... se qualcuno dopo aver assistito alla storia di Edmund Koeler penserà che bisogna fare qualcosa, che bisogna insegnare ai bambini tedeschi a riamare la vita, allora la fatica di chi ha realizzato questo film avrà avuto una grande ricompensa»².

La sintesi di *Germania anno zero* è già tutta presentata, paradossalmente, nell'anticipo della voce fuori campo. Rossellini dichiara il suo obiettivo con semplicità, non lasciando spazio alla fantasia individuale, alle considerazioni, ai pensieri e ai dubbi che avrebbero potuto far seguito alle prime immagini riprese da un lunghissimo *camera-car* tra le macerie dei palazzi, punteggiate dal passaggio di due vetture, un uomo in motocicletta, un carrello trascinato da un cavallo e, infine, dal transito di

¹ Didascalia che segue i titoli di testa di *Germania anno zero* e la dedica di Rossellini al figlio Marco Romano deceduto tragicamente a nove anni nel 1946. Qui è riprodotto il carattere corsivo.

² Conclusione della voce fuori campo che commenta le immagini iniziali del film.

un'ultima sgangherata automobile anteguerra. Sembra la materializzazione del ricordo di quanto osservato dal regista qualche mese prima³.

È un caso se l'odore dolciastro avvertito da Rossellini al suo ingresso tra le rovine di Berlino in marzo sia poi quello che immaginiamo salire dalle fosse spalancate del cimitero dove incontriamo Edmund? Quello è il luogo dove il bambino cerca di lavorare mentendo sull'età: è la città dei morti, la faccia nascosta del *Volkssturm*, l'Assalto del popolo, creato con un decreto del Führer del 25 settembre 1944. Fu l'estremo impegno di obbedienza chiesto da Hitler ai tedeschi. Al *Reichsführer* delle SS Heinrich Himmler, fu impartito l'ordine di arruolare fino a sei milioni di civili – bambini, adolescenti, pensionati e donne – per l'ultima, vana lotta contro gli eserciti alleati. L'arruolamento obbligatorio era affidato a pattuglie della *Feldgerdarmerie* e delle *Waffen-SS*. Al primo sospetto di renitenza gli uomini validi venivano impiccati. Quest'ordine e il corollario di strage che ne seguì fu il controcampo perfetto dei disegni e delle testimonianze dei 15.000 bambini e ragazzi rinchiusi a Terezin. Quando il campo di concentramento boemo fu liberato dai sovietici, poco più di un centinaio di bambini era ancora in vita, gli altri erano stati avvelenati e cremati.

Quattro anni dentro a una palude in attesa che irrompa un'acqua pura.

³ «Arrivai a Berlino in marzo, in auto, verso le cinque del pomeriggio al tramonto; [...] La città era deserta, il grigio del cielo penetrava nelle strade e, ad altezza d'uomo, si dominavano i tetti con lo sguardo; [...] vi era un silenzio profondo e i pochi rumori, quasi un contrappunto, lo accentuavano ancora di più; un muro spesso attraverso cui bisognava passare era costituito dall'odore dolciastro di materie organiche in decomposizione: si galleggiava su Berlino» (Rossellini, *Il mio dopoguerra* 22-23).

Ma le acque dei fiumi scorrono in altri letti, sia che tu muoia o che tu viva.

Non c'è fragore d'armi, sono muti i fucili, non c'è traccia di sangue qui: nulla, solo una fame senza parole.

I bambini rubano il pane e chiedono soltanto di dormire.

Pesanti ruote ci sfiorano la fronte e scavano un solco nella nostra memoria. Neppure gli anni potranno cancellare tutto ciò⁴.

Altre difficili testimonianze ci raggiungono dai superstiti della *Wehrmacht*: sono i ricordi dei ragazzi tedeschi arruolati per quell'ultima disperata difesa:

Sognavo il sogno della gioventù di quegli anni, diventare soldato, darsi alla Patria, provare il brivido dell'avventura. Temevo di lasciarmi sfuggire una grande esperienza se non fossi partito con gli altri bambini. (AA.VV. 33)

E ancora: il più giovane, Alfred Czech, aveva appena dodici anni. Una foto storica ingiallita lo ritrae con l'uniforme malridotta, l'elmetto che balla sulla testa, il lanciaraZZi che gli piega le spalle. La foto sbiadita è stata scattata il 19 marzo 1945 nel giardino della Cancelleria. Hitler si piega a decorare il ragazzino con la Croce di ferro, lo accarezza quasi paterno sulla guancia. «È una battaglia per l'essere o il non essere del nazionalsocialismo, e sono fiducioso grazie a voi, miei ragazzi», disse Hitler a tutti i bambini che il capo della gioventù nazista Arthur Axmann gli aveva schierato nel giardino della Cancelleria. Axmann credeva ancora in una carriera radiosa nella Ber-

⁴ Poesia di 'Mif', dati anagrafici non accertati, Theresienstadt, 1944.

lino su cui i carri armati del maresciallo Žukov già puntavano a marce forzate⁵.

Tra queste due parentesi sta l'adolescenza rubata di Edmund Koeler, il personaggio principale di *Germania anno zero*⁶.

VOCI DI DONNE – Che ci fa qui tra noi quel ragazzino...

SORVEGLIANTE – Quanti anni hai tu?

EDMUND – Ho già compiuto quindici anni...

VOCE DI DONNA – Non è vero!

UOMO CHE SCAVA UNA FOSSA – Se questo ne ha più di tredici mi faccio impiccare!

DONNA – Guarda ti conosco, andavi a scuola con mio figlio hai solo dodici anni...

SORVEGLIANTE – Ah è così!

EDMUND – Lasciatemi stare, che ve ne importa a voi se lavoro...

SORVEGLIANTE – Mostrami la tua carta di lavoro!

EDMUND – Ce l'ho la carta!

SORVEGLIANTE – Dov'è?

EDMUND – Ma l'ho dimenticata a casa...

DONNA – Non è vero! Sono tutti bugiardi questi delinquenti...

ALTRA DONNA – Portano via il pane a quelli che hanno diritto di lavorare!

⁵ «Io, bimbo viziato, figlio d'un pastore protestante – narra Claus Heinrich Meyer – vissi i primi mesi in uniforme come ausiliario sotto i bombardamenti alleati. Ero un ragazzino mingherlino, quasi effeminato: nel coro della mia scuola, il ginnasio Adolf Hitler, ero ancora una voce bianca. L'ordine impartito ai nostri superiori era di renderci scattanti come levrieri, resistenti come il cuoio, forti come l'acciaio dei Krupp» (Tarquini 26).

⁶ «Ho fatto di un ragazzo il protagonista di *Germania anno zero* per accentuare il contrasto tra la mentalità di una generazione nata e cresciuta in un certo clima politico e quella della generazione più vecchia rappresentata dal padre di Edmund. Il dodicenne Edmund è il prototipo del ragazzo tedesco sopravvissuto alla catastrofe del suo paese. Non so se provoca pietà o orrore né voglio saperlo» (Rossellini, *Il mio metodo* 60).

UOMO – E vanno a vendersi la tessera a quelli del mercato nero...

SORVEGLIANTE – Al lavoro! Al lavoro!⁷

Edmund fugge dalle fosse spalancate tra le macerie con la corsa leggera dei suoi dodici anni e dei suoi pochi chili, fugge dall'anticipo della fine annunciato dal cimitero dove cercava lavoro. Attraversa le strade deserte attirato infine da un'altra morte: un cavallo stramazzato, assalito dai berlinesi affamati che se ne contendono la carne. Guarda la scena con la cartella sottobraccio, una cartella di scuola.

Rossellini ci mostra lo sguardo degli adolescenti sulla realtà della guerra senza voler dimostrare nulla. Il figlio di Pina testimone della morte della madre e i ragazzini che assistono alla fucilazione di don Pietro in *Roma città aperta*, (1945), lo scugnizzo orfano dei genitori morti sotto i bombardamenti di Napoli (*Paisà*, 1946) infine Edmund, sfuggito chissà come alla morte, la sua, quella dei genitori, del fratello, della sorella, e che vive, *naviga*, in una città di fantasmi. Cos'è infatti l'ambiente che lo circonda se non qualcosa di trapassato, paludoso: i muri abbattuti, le strade deserte, i tetti crollati, la natura avvilita.

Non va più a scuola Edmund, come non ci sono andati i piccoli prigionieri di Terezin, ultimo inganno del nazismo⁸, non ci vanno i ragazzini in armi reclutati da

⁷ È il primo dialogo di *Germania anno zero*.

⁸ Theresienstadt nasceva come un campo di concentramento per anziani e bambini, destinato alla propaganda. Ufficialmente gli ebrei non venivano mandati a morire; la propaganda nazista affermava che venivano poi «evacuati verso l'Est» nei campi di lavoro. Questa spregevole menzogna fu anche il soggetto di un film: i tedeschi girarono un lungometraggio a Theresienstadt le cui riprese iniziarono il 26 febbraio 1944. Diretto da Kurt Geron (un regista, cabarettista e attore apparso con Marlene Dietrich nel film *L'angelo azzurro*), esso era destinato a mostrare il benessere degli ebrei sotto la “benevolente” protezione del Terzo Reich. Dopo le riprese la

Axmann, né i loro coetanei italiani raccontati da Rossellini, da De Sica.

Dopo aver vagato per la città Edmund rientra nel palazzo semi distrutto dove coabita, insieme ad altre cinque, la sua famiglia. In questo non-luogo, nel mondo alla rovescia che sembra governare il tempo, la malattia, quella di suo padre, può diventare un peso insostenibile. E come l'acqua di un gorgo, girando su se stessa accelera la propria velocità sino ad essere inghiottita dal suo stesso vortice, così Edmund finirà sacrificato dall'incapacità di trovare una soluzione, lui dodicenne, ai deliri, alle colpe e alle angosce della società in cui gli è disgraziatamente capitato di vivere. Quattro, cinque piani-sequenza con la macchina da presa che insegue i pensieri ed i discorsi più che i personaggi: «sigarette, pane, carbone, luce, gas», le parole del padre di Edmund falsamente ragionevoli, trabocchetti per il più giovane, il più indifeso. Edmund, l'anello debole, si convince che soltanto lui può permettere alla famiglia di sopravvivere, nutrire il fratello Karl-Hainz, guarire il padre ammalato, redimere la sorella.

Sbuca da dietro la fontana come la Morte de *Il settimo sigillo* (1956) il maestro di scuola, Herr Henning, anche lui con la cartella sotto al braccio, come Edmund.

HERR HENNING – Di', non eri nella mia classe, tu?

EDMUND – Sì signor Henning.

HERR HENNING – Vedi che ho buona memoria...e ricordami un po', qual è il tuo nome?

EDMUND – Mi chiamo Edmund, Edmund Koeler.

maggior parte del cast, e lo stesso regista, vennero deportati ad Auschwitz dove Geron e sua moglie vennero uccisi nelle camere a gas il 28 ottobre 1944. Il film completo non venne mai proiettato, ma alcuni spezzoni vennero utilizzati dalla propaganda tedesca ed oggi ne rimangono alcuni frammenti.

HERR HENNING – Edmund Koeler già, primo banco a sinistra.
Ma come sei cresciuto, sei diventato un bel ragazzo.

Il tram che li trasporta nel paesaggio delle rovine pare anch'esso un residuo del passato remoto. Così come l'aspetto *démodé* del maestro, per nulla ingentilito dal cappello tirolese, dal fare mellifluo, una specie di "omino di burro" di Pinocchio, con ben altre intenzioni che non il paese dei balocchi. Poi, ancora devastazioni nelle case alto-borghesi visitate da Henning e da Edmund: sono quelle dell'anima, degli irriducibili fantasmi del passato che non vogliono arrendersi e combattono ancora una battaglia persa. Allora i dialoghi si frantumano, spezzettandosi in domande senza risposta e in gesti estenuati, stanchi.

- Bel ragazzino... chi è ?
- Un mio ex scolaro...
- Ah, ho capito
- Lui c'è?
- Sì sì, sta su in terrazzo.

Il maestro accarezza Edmund, lo avvicina a sé⁹, chiede notizie, ne conquista facilmente la fiducia perché «vuole aiutarlo ma non bisogna dirlo a nessuno». Il disco con la voce di Hitler dato da Henning ad Edmund, un discorso del Führer da vendere a qualche soldato inglese o ameri-

⁹ «Il più duro assalto all'innocenza di Edmund è l'incontro con il maestro omosessuale Henning, che accarezza Edmund in una sequenza che può essere variamente vissuta in base alle personali attitudini sessuali, ma che per Rossellini doveva letteralmente far rabbrivire. Henning procura i ragazzi all'ex generale nazista, nella cui casa vive in un'atmosfera di corruzione morale. Per Rossellini la pedofilia, la depravazione sessuale sono emblematiche, nel senso filosofico più ampio, della depravazione morale del nazismo, così come raccontata anche da Pier Paolo Pasolini in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*» (Brunette 78, traduzione mia).

cano si amplifica, nella riproduzione fonografica, tra le rovine della Cancelleria, attraverso le finestre vuote e gli scheletri dei palazzi, allagando l'aria. In una delle sequenze più simboliche del film, Rossellini sembra suggerire la certezza che il pericolo non sia passato, che l'eco del disastro sia ancora tra noi, lenta a morire e pronta a rinascere.

La voce di Hitler galleggia e rimbalza piena di minacciose risonanze tra quelle pareti, mentre un nonno passeggia con un nipote molto piccolo che trascina un carrellino di legno, mentre Edmund manovra il fonografo e i soldati ascoltano. «Le parole del Führer a noi incomprensibili – ricorda Brunette – perché il discorso non viene tradotto, rappresentano in modo astratto l'essenza delle idee perniciose del nazismo» (80-81). La condizione personale del dodicenne Edmund, spinto da eventi molto più grandi di lui e in fondo incomprensibili, lascia all'ideologia nazista, ai valori nazisti, la possibilità di incidere ancora sull'ingenuità di un adolescente fornendogli, in un contesto devastato, il simulacro di una risposta. Di qui prende l'avvio il percorso che porterà alla sua rovina causata dalle circostanze obbiettive e dall'interpretazione delle stesse che egli, dodicenne, non sa darsi ma deve affidare agli adulti.

È il secondo incontro con Henning che imprime la svolta al racconto. C'è un altro ragazzino con i pantaloni corti con lui, sui gradini di casa, quando sopraggiunge Edmund. «Tu mi aspetti, vero caro...», fa Henning al ragazzino ben vestito. Nel discorso del maestro sulla inevitabilità della morte, sui tempi difficili, sui sentimentalismi inutili, s'inserisce, nel campo lungo, la brevissima apparizione dell'ex generale che appoggia la mano sulla spalla del ragazzino e lo guida dentro casa. Intanto il bra-

vo maestro di scuola impartisce a Edmund una bella lezione di etica.

Noi siamo stati forgiati in un altro clima. Hai paura che papà muoia? Impara dalla natura. I deboli sono sempre eliminati dai forti, bisogna avere il coraggio di sacrificarli, i deboli; è una legge alla quale neanche gli uomini sfuggono, quello che conta in una disfatta come questa è di sopravvivere. Su, Edmund, non fare lo sciocco ed abbi coscienza della tua responsabilità. Arrivederci.

Quando il padre di Edmund torna a casa dopo un breve soggiorno all'ospedale, la scelta è fatta. Il ragazzo ha rubato una bottiglia di un medicinale, evidentemente tossico, dal carrello dell'infermiera. La cena fatta al lume di candela – la luce è stata tagliata – le lamentazioni del padre, la suggestione delle parole del maestro, sono le leve che faranno commettere a Edmund il parricidio. La voce del padre che elenca la sua vita fatta di disgrazie sembra guidare i gesti di Edmund. C'è una corrispondenza tra quelle parole e i piani d'ascolto dei figli, i movimenti cauti e precisi di Edmund, di Eva, mentre scorrono i fatti della storia tedesca: la prima guerra mondiale, la sconfitta, l'inflazione, la rivoluzione nazionalsocialista, la seconda guerra, la disfatta... E mentre la memoria di questi eventi si avvicina al presente, il tè avvelenato è pronto: non resta che poggiare la tazza ed aspettare.

Gli otto minuti del cammino solitario di Edmund tra le strade di Berlino dopo la morte del padre e l'ultimo incontro con Henning stanno nella storia del cinema come la corsa di Pina dietro l'autocarro che porta via Francesco e il corpo del partigiano spinto dalla corrente del Po (nei già ricordati *Roma città aperta* e *Paisà*). Non ci sono lacrime, non c'è pietà. Nella rappresentazione del reale di

Roberto Rossellini – «andare dritto alla cose, che stanno lì», diceva spesso –, proprio dall’ossessione di mostrare i fatti, di vedere con i propri occhi, stava tutta l’energia e la poesia di molte tra le sue più celebri sequenze. Poesia che certamente non ricercava, anzi spesso evitata come se potesse contaminare *lo splendore del vero*, come disse Godard¹⁰.

Anche durante il vagabondaggio finale di Edmund il calcio alla palla o l’organo che suona all’improvviso nella chiesa devastata, mentre i passanti sbalorditi si fermano, frugando il paesaggio di macerie con lo sguardo, hanno l’*imprinting* del documento. Durante il cammino senza meta, Edmund, in un punto del percorso, accenna anche a saltellare come quando i ragazzini giocano a “campana”, immemore forse della sua tragedia, o a giocare con un rottame di ferro fingendo di sparare pallottole. Sono parentesi che rafforzano la verità di tutta la sequenza finale, invenzioni più vere del vero, verrebbe da dire.

In questa assoluta mancanza di ricercatezze oltre che nella forza, nel coraggio di raccontare questa storia che finisce con il suicidio di un bambino, sta la *moralità* della cinepresa di Roberto Rossellini. Chi altro sarebbe andato in Germania – nel 1947! – a toccare con mano il drago che aveva terrorizzato il mondo senza un’idea preconcepita, la prospettiva consolatoria dell’ideologia, la certezza della fede?

Forse nessuno.

¹⁰ «Sono un realizzatore di film, non un esteta e non credo che saprei indicare con assoluta precisione che cosa sia il realismo. Posso dire però come io lo sento, qual è l’idea che me ne sono fatta. [...] Una maggiore curiosità per gli individui. Un bisogno, che è proprio dell’uomo moderno, di dire le cose come sono, di rendersi conto della realtà, direi in modo spietatamente concreto [...] una sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono [...] un desiderio, infine, di chiarire se stessi e di non ignorare la realtà, qualunque essa sia» (Rossellini, *Il mio metodo* 86).

Opere citate

- AA.VV. *I nuovi fili della memoria*. Vol. 3. Bari: Laterza, 2003.
- Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Rossellini, Roberto. *Il mio dopoguerra*. Roma: Edizioni e/o, 1995.
- . *Il mio metodo*. A cura di Adriano Aprà. Venezia: Marsilio Editori, 1987.
- Tarquini, Andrea. «La Germania ricorda l'innocenza perduta». *La Repubblica* 17 aprile 2005: 26.

Film citati

- L'angelo azzurro* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, Germania, 1930)
- Germania anno zero* (Roberto Rossellini, Italia/Francia/Germania, 1948)
- Paisà* (Roberto Rossellini, Italia, 1946)
- Roma città aperta* (Roberto Rossellini, Italia, 1945)
- Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, Italia, 1975)
- Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, Svezia, 1956)

RACCONTO CRUDELE DELLA GIOVINEZZA
GIOVANI IN UN MONDO DI CENERE

Maria Roberta Novielli

Si è spesso citato *Racconto crudele della giovinezza* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960) come uno dei più noti ritratti dell'inquieta gioventù tokyoita degli anni Sessanta, ma in realtà si tratta di ben più che un semplice scorcio sulla ribellione giovanilistica della capitale: rappresenta piuttosto il lucido tentativo di effettuare un consuntivo sul divenire dell'intero popolo, realizzato in un periodo cruciale della sua storia. Del resto, Oshima Nagisa non era solo un giovane cineasta alla sua seconda esperienza dietro la macchina da presa, ma anche un affermato critico cinematografico, un acuto studioso della cultura occidentale e autoctona e, ciò che più conta, un trentenne idealmente impegnato sul fronte politico e sociale, conscio, tra l'altro, della necessità di un ribaltamento del linguaggio cinematografico a favore della sincerità del reale portato in scena.

Gli ultimi anni del decennio precedente avevano generato molti cambiamenti nella vita nipponica. Il Giappone andava consolidandosi come una delle più rilevanti po-

tenze economiche, mettendo in cantiere, tra le altre novità, anche un *restyling* di *façade* in vista delle Olimpiadi di Tokyo del 1964. Nel giro di una manciata di anni, in altri termini, il paese intendeva curare lo scoramento derivato dal fallimento della missione bellica (e gli effetti ancora evidenti della distruzione che ne era seguita), offrendo una nuova immagine di sé che strizzava l'occhio agli stili occidentali, trascurando per contro molti dei disagi sociali ancora rilevanti nella *banlieue*. Lo stesso Oshima, nato in una famiglia di origine samuraica e costretto alla povertà durante l'infanzia, era un testimone critico della vacuità del belletto artificiale applicato alla nazione: il suo ingresso nel mondo del cinema non poteva avvenire dunque secondo percorsi canonici, ma implicava una decisa forza di intervento rispetto a quanto realizzato dai registi della generazione precedente.

Tra gli altri avvenimenti concomitanti, dal finire degli anni Cinquanta si assisteva a manifestazioni di movimenti di massa come mai si era verificato prima. Il caso più rilevante è rappresentato dalle reazioni rispetto al rinnovo del Trattato nippo-americano (*Anpo Toso*), in particolare la massiccia opposizione popolare che ne seguì per impedirne la ratifica — operazione destinata all'insuccesso —, appoggiata dalla sinistra e dal movimento di neoformazione *Zengakuren* (Federazione nazionale delle associazioni studentesche), verso cui Oshima manifestava apertamente la propria simpatia. L'interesse del regista nei confronti del divenire socio-politico di questi anni lo avrebbe presto indotto a realizzare persino un *j'accuse* intensamente polemico verso gli stessi movimenti studenteschi, cioè il celebre *Notte e nebbia del Giappone* (*Nihon no yoru to kiri*, 1964) che gli costò la messa al bando dalla casa di produzione Shochiku che lo aveva incubato come aiuto-regista e poi lanciato nella sua futura carriera.

I tre film che precedono questo titolo, tra i quali *Racconto crudele della giovinezza*, sono dunque già in molti sensi importanti documenti della sua analisi.

Rispetto al grande cinema giapponese degli anni Cinquanta, noto in Occidente come «età d'oro dei maestri» (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, per non citarne che i più celebri), negli ultimi anni del decennio erano avvenuti molti cambiamenti destinati a sradicare completamente quegli stili e quelle tematiche. Vari fattori avevano contribuito allo sgretolamento di quel sistema: una delle prime novità di rilievo era stata rappresentata, pochi anni prima, dall'avvio delle trasmissioni pubbliche dell'emittente televisiva di stato NHK (febbraio del 1953), il che, insieme alla migrazione nelle periferie di gran parte dei nuclei familiari, aveva costituito una delle cause della graduale diserzione delle sale cinematografiche¹. Il pubblico "residuo" al centro delle grandi città, quindi, era prevalentemente giovane e maschile, il target per un nuovo binomio tematico a cui si dedicarono molte major: sesso e violenza, due tinte forti, improponibili alle famiglie.

Due i "battistrada" più rilevanti di questi anni rispetto ai titoli di Oshima: i cosiddetti *taiyozoku eiga* (film sulla «truppa del sole») e l'intervento sulla scena nipponica del regista Masumura Yasuzo. I film sulla truppa del sole erano adattamenti dei romanzi dello scrittore Ishihara Shintaro; teorizzavano la nascita di un nuovo stile di vita tra i giovani del dopoguerra, del tutto privi di moralità e in posizione di netto rifiuto rispetto ai modelli rappresen-

¹ La distribuzione filmica, organizzata su vasta scala e promossa nella forma di programmi multipli, aveva raggiunto nel 1958 il massimo storico di presenze nelle sale, più di un miliardo per gli oltre settemila teatri dell'intero paese. A partire da quest'anno, però, si avviò il veloce declino che avrebbe ridotto gli spettatori ai non più di trecento milioni della fine degli anni Sessanta.

tati dai propri genitori, modello inteso come “costume” e consistente in una nichilistica frenesia di vita attraversata da situazioni estreme di sesso e violenza². Masumura Yasuzo³, di suo, aveva contrastato il «cinema dei maestri» con un nuovo stile dall’inedita energia, forte di un ritmo serrato sia nel montaggio sia nei dialoghi, con totale modernità dei personaggi, inquadrature colme di corpi e una totale assenza di toni sentimentali. Inoltre, aveva firmato una sorta di manifesto impietoso contro le atmosfere dei film dell’età d’oro, pubblicando nella rivista *Eiga Hyoron* l’articolo «Una certa giustificazione – Voltiamo le spalle al sentimentalismo, al realismo e all’atmosfera» in cui lamentava l’incapacità dei suoi connazionali di dar voce alle emozioni e ai desideri, preferendo l’ambiente agli uomini che lo animano. La sua denuncia interpretava dunque quel disagio che presto Oshima avrebbe infuso nel suo cinema, e che si tradusse nel corso della sua carriera nella messa in scena, seppure in contesti, in forme e in misure differenti, dei crimini necessari di cui si macchia la sua gente comune.

Racconto crudele della giovinezza racconta della relazione tra una giovane studentessa, Makoto, con Kiyoshi, uno studente universitario. Il loro incontro avviene quando la ragazza, in difficoltà perché un uomo che le ha of-

² Ishihara, sceneggiatore e regista oltre che scrittore, aveva sconvolto il panorama letterario a partire dal suo romanzo *La stagione del sole* (*Taiyo no kisetsu*, 1955), proponendo un mondo da cui presto sarebbe nata una vera e propria tendenza. Molte sue opere furono trasposte nel cinema fino agli anni Settanta, in particolare presso la major Nikkatsu dove presero il nome di ‘Nikkatsu Action’.

³ Masumura dal 1952 aveva studiato per due anni presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e, dopo il suo rientro in patria e un periodo di assistenza alla regia per Mizoguchi e Ichikawa, esordì dietro la macchina da presa nel 1957 girando subito titoli importanti, tra cui i più celebri *Il bacio* (*Kuchizuke*, 1957) e *Giganti e giocattoli* (*Kyojin to gangu*, 1958).

ferto un passaggio in auto tenta di avere con lei un rapporto sessuale, viene salvata dal giovane: in quest'occasione otterranno un risarcimento in denaro per non denunciare l'aggressore, elemento che li convincerà di poter ottenere un facile guadagno simulando analoghe aggressioni. Vari personaggi, similmente allo sbando, intrecciano la loro relazione. Solo la sorella di Makoto, Yuki, tenterà di convincerla a non intraprendere la convivenza con il giovane, ma anche lei ben presto lascerà che sia la giovane a decidere del proprio futuro. L'attività estorsiva dei due incontra un ostacolo, la gravidanza di Makoto, evento che imprimerà una tragica svolta al loro rapporto. Anche quando la ragazza tenterà di dare una conversione alla sua esistenza lasciandosi aiutare da un uomo tra quelli che tenta di imbrogliare, è inevitabile che non funzioni e che si riprecipiti nel gorgo ormai tracciato. Nel finale, i due giovani e le loro morti segnano l'unico possibile epilogo: l'evaporazione dalla società.

Si tratta dunque di una giovane coppia che, sempre meno innocentemente, commette un "crimine" estorcendo denaro a uomini avvicinati dalla ragazza. L'epilogo tragico della storia non serve qui a ripristinare un ordine sociale, ma a sottolineare l'innocenza dell'intento criminoso. Va in scena una gioventù che brulica ai limiti della legalità, mossa da sesso e violenza, come da tendenza, ma in più il loro ritratto si sofferma sulla valenza dell'individuo, un tema apparentemente passato in subordine nel corso dell'espansione economica. Grazie all'adesione a questa formula, oltre che per il successo di pubblico e di critica ottenuto e per l'apparente affinità di tecniche e di stile con la contemporanea cinematografia francese, per questo film di Oshima e per quelli dei giovani registi Yoshida Yoshishige e Shinoda Masahiro fu coniata l'etichetta *Shochiku Nuberu Bagu* (Nouvelle Va-

gue alla Shochiku, espressione fortemente avversata dallo stesso Oshima).

Apparentemente, *Racconto crudele della giovinezza* non dedica spazio alla tessitura politica (se non in rari momenti, come quando i giovani incrociano la manifestazione⁴), poiché qui, come nel futuro *Ecco l'impero dei sensi* (Ai no koriida, 1976), l'apoliticità è polemicamente più graffiante e di denuncia: la giovane coppia non ha assorbito valori perché la società non è stata più in grado di fornirne, quindi agisce senza scrupoli e in questo diventa simbolo del fallimento delle generazioni precedenti, incapaci di sanare le profonde ferite aperte dal militarismo e dalla successiva sconfitta; il padre di Makoto, simbolo a sua volta di un popolo sconfitto, sembra non voler scommettere sulla sua genia per la continuità della specie, non tenta di educare o di partecipare alla crescita della ragazza; gli unici riferimenti morali, cioè Yuki, la sorella di Makoto, e il medico Akimoto, si ritrovano a constatare la propria impotenza di intervento nella sua vita a seguito di fallimenti personali. I due giovani, in sostanza, non hanno nulla contro cui lottare e nessun obiettivo da perseguire. Quanto avviene loro intorno è solo caos, labirinto, non vi è niente che offra un motivo in cui cercare alcuna felicità, nulla che preservi la loro innocenza.

Il crimine dei due giovani non è giustificabile come mero egoismo, non hanno abbastanza coscienza del “danno” perché lo si possa definire tale. Quanto attuano, si colloca in un vuoto che è soprattutto dello spirito, una sfera in cui la delinquenza e i sistemi vari di sopravvivenza si alimentano delle stesse necessità, perpetuate da persone che la società ritiene alla stregua di oggetti. La

⁴ Oshima inserisce qui delle sequenze d'attualità in cui si riprendevano le manifestazioni dello Zengakuren.

sessualità giovanile descritta da Oshima è brutale, a-romantica, destinata alla corruzione; eppure è questa l'unica sfera della vita della coppia in cui si conserva la loro innocenza, seppure si parli della simulazione della vendita del corpo. In ogni approccio messo in atto dai due verso uomini di mezza età, manca la cognizione del rischio, c'è una sorta di puerile ottimismo sull'esito, quasi non si trattasse di corpo. Anche la gravidanza, rischio non ponderato, è destinata a fluttuare in questo "vivere liquido", mai concreto, in cui i due galleggiano.

Per rendere l'idea di come i due giovani si dissolvano, in un certo senso, nell'ambiente in cui vivono, Oshima seleziona una serie di tinte plumbee⁵ e utilizza un gran numero di campi lunghi, alternati a una scrittura nervosa data da una macchina da presa estremamente mobile. Il ritmo figurativo e temporale che ne consegue non offre sollievo allo spettatore: assorbe nella rabbia di quest'esistenza, descritta pure attraverso due personaggi non gradevoli, un sentimento difficilmente nominabile provato dagli stessi giovani che assistono alla proiezione, lo stesso del regista che ha riconosciuto nel film un certo autobiografismo. Si avverte quasi la consistenza del sangue, dei metalli, del cemento, delle materie inorganiche in cui tendono a disperdersi i personaggi. Persino la famosa scena girata sui tronchi galleggianti (sequenza in cui il giovane strappa la camicia alla ragazza dopo averla ripescata dall'acqua in cui lui stesso l'ha spinta, rischiando di farcela annegare), è geometricamente asfissiante, oltre che cupamente illuminata. È la Tokyo che cresce in vista della sua presentazione internazionale con le Olimpiadi, e che nasconde sotto gli zerbini le brutture e le sporcizie sociali che non si vogliono lasciare intravedere.

⁵ Si tratta del suo primo film a colori e in cinemascope.

È il ripescaggio dall'Occidente di un'immagine che non trova radici in Giappone, e che quindi crea crepe di desolazione, come nel caso della vita dei due ragazzi, in cui persino la sessualità viene emulata malamente, fraintesa e resa eccessiva.

La morte dei giovani nel finale viene spesso letta come una pessimistica considerazione del regista rispetto al futuro delle giovani generazioni. La sconfitta, dunque, è ben lontana dal suo risanamento. Resta l'odore di una speranza, subito disillusa, che è propria della giovane età. La loro energia incanalata in funzione autodistruttiva è potenzialmente anche metafora degli stessi movimenti studenteschi, più impegnati ad auto-definirsi che ad agire. La sessualità resta l'unico linguaggio scardinato dal rigore sociale, e in quanto tale se ne effettua un uso sconsiderato e spesso lesivo. Il crimine, infine, è perpetrato con la stessa leggerezza con cui si registrano le loro morti, come momenti irrilevanti di esistenze liminali, non nomi della grande Storia, ma scorie di un sistema allo sbando.

Opere citate

Ishihara, Shintaro. *Taiyo no kisetsu (La stagione del sole)*. Tokyo: Shinchosha, 1955.

Masumura, Yasuzo. «Una certa giustificazione – Voltiamo le spalle al sentimentalismo, al realismo e all'atmosfera». *Eiga Hyoron* (marzo 1958). Traduzione in *Schermi Orientali – La finzione e il sentimento*. Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Venezia: Marsilio, 1984. 111-116.

Film citati

Il bacio (*Kuchizuke*, Masumura Yasuzo, Giappone, 1957)

Ecco l'impero dei sensi (*Ai no koriida*, Oshima Nagisa, Giappone/Francia, 1976)

Giganti e giocattoli (*Kyojin to gangu*, Masumura Yasuzo, Giappone, 1958)

Notte e nebbia del Giappone (*Nihon no yoru to kiri*, Oshima Nagisa, Giappone, 1964)

Racconto crudele della giovinezza (*Seishun zankoku monogatari*, Oshima Nagisa, Giappone, 1960)

I PUGNI IN TASCA
OVVERO L'ANTI EDUCAZIONE SENTIMENTALE

Paolo Puppa

Marco Bellocchio ha solo 27 anni quando in anteprima al Lido di Venezia nel '66, in una saletta parrocchiale, arriva il suo *I pugni in tasca*. È questo l'esordio folgorante (ne firma pure la sceneggiatura) e traumatico, che assembla in modo ossessivo i temi costanti della sua filmografia, ovvero l'attacco spietato alla famiglia cattolica-apostolica-romana di ambiente medio borghese (in questo caso un'economia agiata che si regge sulla ricchezza assicurata dalla terra), intesa quale istituzione in cui si riciclano ordine sociale e ideologia.

Sono gli anni in cui escono in Italia gli studi sull'autoritarismo familistico della scuola francofortese, mentre circola a tutto spiano la sinergia tra marxismo e psicoanalisi coltivata dall'antipsichiatria angloamericana, tra Marcuse, Laing e Cooper. Bellocchio sembra preavvertire il vento del '68, o meglio assimila il curioso amalgama culturale e ideologico che metabolizza alla rinfusa Artaud e Brecht. E nel frattempo esplodono le neoavan-

guardie per quanto riguarda lo spettacolo teatrale, colle *tournées* italiane dirompenti del Living Theatre (nel '67, a Parma vicina alla sua Piacenza, trionfa la rivisitazione della troupe americana di *Antigone*) col suo messianesimo palingenetico e del Bread and Puppet, colla Bibbia brandita contro la guerra nel Vietnam, di Grotowski col suo esoterismo mistico, e ancora le pratiche dell'animazione con Giuliano Scabia, l'*agit prop* manicheo di Dario Fo. Un crogiolo eterogeneo che individua gli obiettivi polemici nella collaborazione tra Chiesa ed esercito, pilastri per l'organizzazione del consenso, nella scansione tra educazione religiosa sessuofobica e culto della gerarchia maschilista. Il regista avrà modo di mettere a fuoco un tale empito polemico in *Nel nome del padre* del '72, in *Marcia trionfale* del '76, e nel più recente, magnificamente sinistro *L'ora di religione* del 2002. Sono questi i titoli che a mio parere contano nella sua produzione, più che gli esercizi di stile, le esercitazioni letterarie, da *Il principe di Homburg* a *Diavolo in corpo*, da *La balia* a *Il gabbiano*.

Ci sarebbe da considerare infine un terzo filone, contiguo al documentario-inchiesta, come nell'intervento sui manicomi *Nessuno o tutti – Matti da slegare* del '75, acceso dalla rivoluzione avviata da Franco Basaglia, o nel precedente *La Cina è vicina* del '67, dove lo stile mischia psicologismo e militanza politica colla contestazione studentesca e operaia, quasi una deriva liberatoria dal senso di claustrofobia e di *finis mundi* che si respira nel film dell'esordio. Qui, il motivo dominante è la dinamica delle relazioni distruttive che si scatenano in un nucleo appunto familiare, dove però l'elemento giovanile che dovrebbe secondo copione venire plasmato dall'orizzonte coercitivo del mondo parentale-adulto si trova spiazzato e

privo di tutoraggio, in quanto il padre è morto, la madre è cieca e il fratello maggiore, che dovrebbe fungere da modello propositivo e pragmatico, non svolge affatto tale funzione, attento solo ai suoi interessi venali e sessuali. Quello che chiede ai fratelli infatti è solo di essere lasciato in pace nei propri affari, come ribadisce presto, colla pretesa di restar fuori dalle regressioni viziose e morbosette dei ragazzi.

Ora, l'ambientazione appare precisa, ossia una villa borghese, circondata dal silenzio e dalle bestie al pascolo, collocata nella provincia di una città emiliana (l'accento complessivo gronda di dialettismi contadini e di intonazioni certo poco toscaneggianti), prossima al paesaggio collinare, che si allarga all'orizzonte a perdita d'occhio. Inoltre, dopo la morte della madre, la campagna assurge a forte metafora espressiva, sfumando in una nebbia densa e desolata, acuita dal fumo che si esala dal falò purificatore in cui i figli ribelli bruciano i ricordi antiquari e le collezioni della genitrice. La rarefazione dell'immagine che ne consegue sembra voler celare o rimuovere quanto di luttuoso sta covandosi all'interno della casa. Fin dall'inizio del montaggio, la pulsione di morte si mette in moto tra perversioni adolescenziali e giochi accidiosi, gelosie morbose e dispetti sterili. Augusto, il figlio *normale* e in apparenza capofamiglia, e la sua fidanzata Lucia sono alle prese con una lettera, scritta da Giulia (interpretata da una solare ed enigmatica Paola Pitagora), sorella di Augusto, missiva, un collage di ritagli di giornali, che auspica la rottura del loro rapporto, poiché quest'ultimo avrebbe messo incinta l'autrice del messaggio.

Poco dopo sarà la volta di un'altra lettera, indirizzata a Giulia da Ale, il protagonista, l'elemento pendolare tra diversità e nostalgia di integrazione. Si tratta stavolta di

una confessione amorosa eccentrica, nella strategia “ludista” che i due vanno escogitando per vincere disagi, noie e malesseri vari.

Nei panni di Ale recita l'attore Lou Castel, colombiano di famiglia svedese-irlandese, coetaneo del regista, perfetto nella febbrile e dolce instabilità emotiva, nella rabbiosa incapacità a consistere in un progetto e in una scelta di vita. E subito la biblioteca cinematografica di Bellocchio individua i propri modelli, nella drammaturgia inquieta della provincia francese, da Mauriac a Cocteau, nell'incrocio tra ricatti anonimi e inferni domestici, così come nel cinema di Clouzot. Si passa poi all'estremo opposto, introducendo l'anello debole dei legami famigliari, cioè il fratello handicappato, Leone, impegnato goffamente all'approvvigionamento dei conigli, poi interrotto con violenza da Ale. Dunque, ricapitolando, ci vengono presentati quattro fratelli, in una scala che dal maggiore, Augusto, degrada, è la parola, a Leone, passando per la coppia Giulia-Ale, attratti l'un l'altra da una solidarietà conflittuale, e marcati da forme coattive e compulsive di giochi tra loro in codice, a lumeggiare l'isolamento dal mondo. Ed è la scena della cena, tipico cerimoniale serale della micro socializzazione imposta dall'etichetta borghese, con tanto di risibile preghiera iniziatica, a inquadrare sino in fondo le dinamiche interpersonali intorno alla madre cieca. Costei si esibisce ingenuamente fiduciosa nei suoi *cari*, da loro completamente dipendente, di fatto *freak* doppio del figlio epilettico, goloso del fondo di caffè che gli verrà riservato alla fine del pasto, mentre il gatto può circolare sulla tavola, mangiando sul piatto della vecchia. Un passaggio davvero significativo è quello successivo, là dove un bambino, probabilmente di estrazione contadina, riceve da Ale lezioni private, in camera di

quest'ultimo, ancora a letto, sprofondato pigramente sotto le coperte. Al di là di qualsiasi pedagogismo tolstoiano, il giovane si sbizzarrisce in una serie di azioni sadiche, con insistiti insulti di classe e inviti a tornare alla zappa. Arriva persino, nel momento in cui il fanciullo gli mostra la pagella, ad alterarne i voti (salvo poi sporcarla coll'inchiostro) e intanto gli chiede notizie su Giulia che, all'opposto del fratello a letto, si crogiola in terrazza a prendere il sole a gambe nude, in una posa dall'esplicita seduzione incestuosa.

Ma la villa tutta si iscrive nel segno della *Casa Usher*, in una versione prosaica, decaduta, dell'antica tragedia. Un irrefrenabile istinto matricida incalza infatti Ale, fin dalla scena quando la madre gli chiede di leggere la Gazzetta locale, in particolare le notizie sui morti. A questo punto, il figlio non solo si prende gioco della sua cecità compiendo davanti a lei gesti violenti e osceni, ma comincia a inventare, nella pagina relativa alla cronaca nera, una serie iperbolica e assurda di delitti (tra cui proletticamente un matricidio) e suicidi di gruppo. Una fantasticheria però non innocente, dal momento che simili intenti verranno poi realizzati. Segue una sorta di montaggio alternato che esibisce dei tre fratelli deboli le rispettive attività personali, Ale sprofondato nell'ascolto di musica classica mentre simula di suicidarsi nel suo letto, Giulia che bacia la propria immagine riflessa nello specchio del bagno, sonnolenze e indolenze rotte dalla crisi di epilessia di Leone.

Poi, in macchina con Augusto, Ale medita, per la prima volta, l'eliminazione dei parenti improduttivi, per assumere un ruolo maturo agli occhi del fratello maggiore, esasperato di dover badare a tutti. Dichiarerà altresì di volerlo liberare, senza che l'altro cerchi di chiarire l'oscura

promessa. Anche la sequenza successiva, in cui Ale spia il fratello alle prese con una prostituta, contribuisce a chiarire le sue motivazioni, ovvero la spinta emulativa e insieme la pulsione a recitare la maschera del sicario che traduca in realtà i desideri inappagati di Augusto a sbarazzarsi dei parenti malati. Insomma, Ale ha bisogno di Augusto per invidiarlo e provare a suo modo a imitarlo, mentre Augusto ha bisogno di Ale per affermare il proprio egoismo onnivoro e rapace.

Così, pur bocciato all'esame della patente, Ale si offre di accompagnare la famiglia al cimitero, ignorando le resistenze della sorella Giulia, dopo aver lasciato al fratello l'ennesima lettera, in cui annuncia solennemente lo sterminio collettivo buttandosi giù dalla scarpata con la macchina. Sempre usando la tecnica del montaggio alternato, Bellocchio mostra Augusto che porta la fidanzata, Lucia, nella casa finalmente vuota, per sedurla. Ma il progetto non viene portato a buon fine, in quanto Ale si distrae dal proposito ingaggiando una gara di corsa con un'altra automobile. E le due sequenze finiscono per incrociarsi allorché il rientro dei famigliari interrompe il tentativo amoroso, con relativo scontro tra Augusto e Ale. Dalla strage immaginata, Ale tenta di staccarsi per un po', provando altre strade, come iniziare una attività di allevamento di cincillà con un amico. Manca però il denaro da cui partire, inghiottito per le cure della mamma, come gli ricorda inesorabile Augusto. Tanto più che quest'ultimo si vergogna dei parenti, come si può vedere nella scena al bar in cui prende un caffè con la ragazza fingendo di non vedere i due fratelli seduti vicino, da un lato Giulia sempre gelosa nei confronti di Lucia, dall'altro Ale, consapevole della propria condizione di disadattato. Augusto, se in una sequenza successiva spara ai topi insieme agli a-

mici, rivela la sua prudenza rispetto al fratello, ben più radicale nella foga omicida. Il film procede per ripetizioni, quasi una balbuzie nervosa del montaggio diacronico che ripresenta gesti mostrati in precedenza e poi alla fine conclusi. Ecco, ad esempio, Ale portare di nuovo la madre al cimitero, con sosta puntuale al dirupo promesso nella lettera di congedo prima scherzoso. La fa scendere dall'auto, l'accompagna verso il burrone e la butta giù. Il commento musicale di Ennio Morricone introduce una sottile tensione nella freddezza disincantata dell'esecuzione. Qui, il regista sembra coniugare stilemi espressivi diversi, memorie nordiche dal teatro di Strindberg e prelievi indiretti dallo stile grottesco di Buñuel e Ferreri, basato sulla perfetta naturalezza e sulla logica consequenzialità del male.

Dopo il primo omicidio, il film non avanza più attraverso brevi scene ma punta piuttosto su una narrazione continuativa ed omogenea, come evidenzia la lunga sequenza della veglia funebre. In cucina Lucia lava i piatti e prepara il caffè per gli ospiti, mentre Augusto, soddisfatto per la nuova situazione, le si avvicina per le consuete *avances* erotiche. Intanto Ale tiene appoggiati i piedi sulla bara della madre, dopo aver mandato via le suore dalla stanza, in una posa irrituale rispetto al protocollo e sfasato nei riguardi dei grandi quadri di famiglia che occhieggiano impotenti alle pareti, citazione forse voluta dalle brume norvegesi dell'ibseniano *Rosmersholm*. La veglia viene siglata dalla retorica omelia del prete che mischia il *sermo elatus* ecclesiale col dialetto emiliano, e la voce pare quella dello stesso Bellocchio.

Ma il ragazzo adesso trasuda un neurotico entusiasmo, gonfio di velleità, come l'idea ribadita e fatua di allevare cincillà, al punto di cimentarsi in esercizi ginnici. Alla

sorella che non gli crede confessa il delitto. Il matricidio lo fa sentire ora un vero uomo, simile ad Augusto, e in grado di criticarlo e di contendergli la gestione del denaro ereditato dalla morta (immancabile scontro sulla divisione della “roba” tra parenti seguendo i canoni naturalisti), che Augusto vorrebbe spendere trasferendosi in città, una volta sposato. Il falò compiuto sugli oggetti appartenuti alla genitrice (che il fratello epilettico cerca di salvare di nascosto) esalta lo spirito liberatorio dall’orizzonte depressivo e conservativo della famiglia, con qualche eco dal cinema ribellistico del tempo, tra *Nouvelle vague* e «arrabbiati» anglosassoni, si pensi a Lindsay Anderson o a Truffaut, non dimentico della tradizione anarcoide di Jean Vigo. Nella già citata fitta nebbia, si intravede una diaccia neve che copre il paesaggio (dunque un indizio antropologico che recupera la festa dell’epifania, ovvero il rito di bruciare il vecchio), ad isolare ulteriormente la villa dal mondo. Giulia e Ale frugano nel baule appartenuto alla madre, distruggendone il contenuto, mentre Augusto viceversa propone di risparmiare le riviste d’ispirazione religiosa, in quanto si tratterebbe di una collezione appetibile sul mercato.

Nel processo accelerato di risibile maturazione, Ale visita la medesima prostituta (poi mostrata alla sorella Giulia a mo’ di trofeo), usata dal fratello, per un confronto sessuale dalle venature omofile. La scena riveste però una precisa strategia iniziatica di timbro edipico, dal momento che Ale vuole sottrarre la donna al fratello-padre. Il ragazzo quindi entra in chiesa, burlandosi della sacralità del luogo, secondo la consueta tendenza blasfema a contestare metafisica e bigottismo in chiave privata, senza alcun collegamento socializzante o impegno ideologico (non è ancora il tempo de *La Cina è vicina*). Ma il

tentativo di emancipazione non si arresta. Occorre infatti immergersi nel quotidiano cittadino, quando Ale partecipa al compleanno di Lucia, mentre Giulia resta a casa ad accudire Leone. La prova nondimeno fallisce in quanto la festa con tanto di balli casalinghi e musicchetta anni '60, contrassegnata da una poco convinta promiscuità e libertà di costumi, non fa altro che emarginare Ale, solo e impacciato, sul procinto di piangere, nonostante una ragazza si mostri interessata alla sua acerba timidezza. Rientra così nella villa-rifugio, a farsi consolare da Giulia. Inevitabile, per la frustrazione accumulata, la ripresa di gesti luttuosi, a espiare l'impotenza esibita. Ale prepara così il bagno per Leone, svuotando un intero flacone di pillole nel bicchiere, che fa bere al fratello per annegarlo.

Eseguito meccanicamente il fratricidio, le conseguenze paiono in compenso più complesse rispetto all'omicidio precedente. Perché si spezza la catena solidaristica, orizzontale tra i figli disturbati, così come la *liaison* ambigua con Giulia. Ho già citato l'Ibsen di *Rosmersholm* per la presenza ingombrante dei ritratti degli antenati. Adesso, la macchina luttuosa sembra citare un altro copione del drammaturgo norvegese, *Hedda Gabler*, perché la crisi dell'ideologia perbenista nella fusione tra economia borghese e spirito religioso si traduce in scelte suicide, del resto sempre fascinoso per l'età ingrata dell'adolescenza. Non potendo eliminare il mondo, il protagonista, che si ammantava di ruminazioni leopardiane circa il «natio borgo selvaggio», elimina se stesso e il proprio nucleo malato, salvando Augusto integrato e a suo modo riconoscente davanti alla funzione purificatrice di Ale. Ma intanto la storia precipita, non appena Giulia, sconvolta dalla scoperta del delitto, cade dalle scale, rimanendo semiparalizzata.

Il secondo funerale opera da congedo, non del povero handicappato ma dell'intera vicenda. Ale prima simula teatralmente di soffocare col cuscino la sorella, poi si azzarda in un bacio estemporaneo e violento con Lucia, per rinchiudersi infine nella villa colla sorella. La sua energia si mostra sempre più euforica e senza sbocchi che non siano meri esercizi fisici, come volteggiare ridendo sugli alberi.

Entra allora nella stanza di lei che finge di dormire per rassicurarla che la situazione è sotto controllo. Quindi si ritira nella propria camera da letto, esaltandosi colla musica della *Traviata*. Ma il fratello eliminato gli ha ceduto la sua malattia, perché un parossismo epilettico si impadronisce di lui durante l'ascolto in *trance* delle note di Verdi (siamo in fondo nell'Emilia melomane). Carmelo Bene nel coevo *Nostra Signora dei Turchi* (1968) inseriva alla ribalta un grammofono rudimentale per consentire il reiterato folle volo, con puntuale caduta, del protagonista sempre alle note maliose della medesima opera. E intanto Ale invoca la sorella che però non si alza dal letto, forse lasciandolo morire. Qui il film si interrompe, quasi Bellocchio preferisse non concludere la spirale d'orrore e di leggerezza in cui la creatura, simile all'Albatros baudelairiano, si è avventurata in un autentico *Bildungsroman* alla rovescia, maturando la propria negazione del reale e della vita.

Film citati

La balia (Marco Bellocchio, Italia, 1999)

La Cina è vicina (Marco Bellocchio, Italia, 1967)

Diavolo in corpo (Marco Bellocchio, Italia, 1986)

Il gabbiano (Marco Bellocchio, Italia, 1977)

Marcia trionfale (Marco Bellocchio, Italia / Francia / Rft, 1976)

Nessuno o tutti – Matti da slegare (Marco Bellocchio, Italia, 1975)

Nel nome del padre (Marco Bellocchio, Italia, 1972)

Nostra Signora dei Turchi (Carmelo Bene, Italia, 1968)

L'ora di religione (Marco Bellocchio, Italia, 2002)

Il principe di Homburg (Marco Bellocchio, Italia, 1997)

I pugni in tasca (Marco Bellocchio, Italia, 1965)

*COLPIRE AL CUORE*¹

LE CONSEGUENZE PERSONALI DEL TERRORE POLITICO

Antonio Vitti

Dopo che nel 1979 la serie televisiva *Il piccolo Archimede* riscosse un buon successo di critica, il produttore televisivo Paolo Valmarana chiese ad Amelio di girare un film sul terrorismo, a partire da una sceneggiatura in suo possesso. Il giovane regista rispose che era incapace anche solo di immaginare un film su quel tema. In un certo senso restio a realizzare un film politico, Amelio non era convinto della trama piuttosto superficiale e considerava oltretutto la sceneggiatura troppo strutturata, che lasciava poco spazio alla sua creatività. Inizialmente Amelio faticò nel convincere Vincenzo Cerami a collaborare alla sceneggiatura. Lo scrittore riteneva, infatti, che la storia fosse troppo inconsistente per descrivere la complessità del momento storico. Amelio si sentì ferito nell'orgoglio e cominciò a scrivere da solo la storia di un figlio quindi-

¹ Il titolo del film richiama il motto delle Brigate Rosse «Colpire al cuore dello Stato», che simboleggiava il loro obiettivo di attaccare personaggi considerati i fulcri della struttura politica ed economica.

cenne che, bombardato dalla demonizzazione del terrorismo da parte dei mass media, denuncia il padre alla polizia. Amelio ha spesso affermato che il suo obiettivo era quello di riflettere sulla realtà non in maniera schematica e non tanto per rappresentarla paradossalmente o per andare contro l'opinione pubblica, quanto per descrivere il conflitto e lo scontro fra due generazioni (Sesti e Ughi 33).

Cerami alla fine si unì allo sforzo creativo, suggerendo di cominciare dal diario del ragazzo che avrebbero in seguito utilizzato per entrare nel suo mondo e catturare i suoi pensieri e le motivazioni sottese alle sue azioni. Finirono la sceneggiatura in un tempo relativamente breve ed immediatamente iniziarono le riprese, che furono sospese dopo soli tre o quattro giorni – a causa di un cambio di ruoli all'interno del consiglio di amministrazione della RAI – e che ricominciarono nella primavera del 1982.

L'interruzione delle riprese di *Colpire al cuore* coincide con un cambiamento nell'atteggiamento nazionale nei riguardi del terrorismo, che incise sulla versione finale del film². Durante la stesura della sceneggiatura originale il più importante dibattito sul terrorismo in Italia verteva sul cosiddetto «Teorema Calogero». Il pubblico ministero Pietro Calogero ordinò l'arresto dei leader di Autonomia Operaia, un gruppo extra-parlamentare di sinistra. In un'intervista del 5 luglio 1979 pubblicata dal *Corriere della sera* fu memorabilmente vago riguardo alle prove d'incriminazione: non sostenne di aver identificato i veri esecutori degli attacchi terroristici, ma piuttosto gli intellettuali ed i «cattivi maestri» che li avevano organizzati ed ispirati. Le accuse ricaddero su molti pro-

² Per un resoconto di Amelio su come fu accettato lo script e perché il film sia stato posticipato, si veda Franca Faldini e Goffredo Fofi.

fessori universitari di sinistra che vennero considerati responsabili di aver indottrinato i propri studenti con idee marxiste, leniniste e maoiste, che li condussero alla lotta armata.

Nel momento in cui Amelio ricominciò le riprese, i primi pentiti avevano già testimoniato in merito alle presunte collusioni tra alcuni dei suddetti cattivi maestri e le Brigate Rosse. L'attenzione del regista, rispetto al film, si spostò pertanto verso gli effetti del terrorismo sul figlio Emilio, che rappresenta la generazione nata nel 1968. Nel 1983 spiegò che questo particolare approccio gli permetteva di dimostrare che la reazione del personaggio di Dario nei confronti del terrorismo era mediata dalla propria esperienza culturale, dalla personalità oramai formata e dalla propria capacità di giudizio. Al contrario, un ragazzo di quindici anni che è costretto ad affrontare il terrorismo dal nulla, vi reagisce istintivamente con un assoluto desiderio di ordine (Sesti e Ughi 33).

Dopo l'uscita del film negli Stati Uniti, in un'intervista a *Cineaste*, Amelio dichiarò che il film non si ispirava al processo di Antonio Negri, uno dei professori considerati «cattivi maestri», che in quel momento riempiva le pagine dei giornali, ma piuttosto ad un atteggiamento generale. Secondo il regista infatti esisteva una vera e propria ossessione nevrotica nei confronti del terrorismo, che impedì di comprenderne le vere ragioni che lo avevano determinato. *Colpire al cuore* non guarda solamente al terrorismo, ma piuttosto ne indaga la stigmatizzazione da parte dei mass media e la reazione convulsa della gente (Crowdus e Porton 6-13).

Difatti, dopo l'interruzione, la trama originale che tendeva a criminalizzare il padre si tramutò nel resoconto più equilibrato di una tragedia generazionale successiva alla Resistenza, durante un'altra guerra civile italiana. Le

riprese si spostarono da Torino a Milano e Bergamo, luogo dove si trovava la casa di campagna della nonna. Il luogo venne consigliato ad Amelio, che lo ritenne ideale per rappresentare l'inizio del dramma familiare che si consumava tra la vecchia e la nuova generazione. Dal momento che Cerami non contribuì alla revisione, Amelio si assunse piena responsabilità e sentì la pressione, sia di realizzare il suo primo film per il circuito cinematografico, che di renderlo un successo. Amelio fu assalito da coloro che ritenevano che il terrorismo fosse una tragica esperienza con la quale la nazione stava ancora lottando, e che fosse quindi ancora prematuro realizzare un film sul tema. La salute del regista fu messa a dura prova e dovette essere ricoverato per una settimana per un'infezione ai reni causata dal forte stress.

Fin dalla sceneggiatura originale, Amelio e Cerami cercarono di evitare il più possibile il gergo politico dei messaggi dei gruppi terroristici trasmessi ogni giorno dai media, temendo che sarebbe presto entrato in disuso. Ritenevano inoltre che, al fine di evitare la censura, avrebbero dovuto astenersi dall'utilizzare un linguaggio che avrebbe potuto in qualche modo favorire i terroristi stessi. Alcuni hanno criticato l'austerità del film senza tenere in considerazione la forte pressione esercitata dai produttori. In un'occasione, per esempio, Amelio discusse ben tre ore al telefono con Valmarana per trovare un accordo su come mostrare dei poliziotti uccisi in uno scontro a fuoco con i terroristi: se fra i morti si fossero contati più terroristi, il pubblico lo avrebbe potuto interpretare come una forma d'accusa nei confronti della brutalità delle forze dell'ordine, mentre se fossero morti più poliziotti, avrebbe potuto significare la debolezza dello Stato.

Per rappresentare il conflitto familiare ed evitare un punto di vista strettamente politico, Amelio fa spesso uso

di inquadrature costruite ad arte e di lunghe riprese integrali piuttosto che di conversazioni esplicite. Tuttavia nell'ultimo incontro fra Dario e Giulia, compagna del terrorista, Amelio si vide obbligato a farle dire: «Che cosa dirò a mio figlio, che suo padre era un assassino e che io sapevo tutto, ma non ho fatto niente?»³. Il regista avrebbe preferito lasciare in qualche modo vago il coinvolgimento di Dario e Giulia nella lotta armata, senza escludere la possibilità di una forte attrazione fisica, che traspare dai loro sguardi evasivi e dal loro ultimo disperato abbraccio, ma i produttori richiesero una chiara condanna del terrorismo senza ambiguità.

Attacchi al cuore

In un giorno d'inverno inoltrato, in un'unica ripresa, un giovane uomo pedala su di una bicicletta vecchio stile. Il suo abbigliamento sportivo rosso e blu, i guanti ed il berretto di lana colorato stile veneziano contrastano con la sua espressione seria. Un altro uomo sulla cinquantina con guanti, maglione bianco di lana pesante, pantaloni e scarpe da tennis lo raggiunge, gli posa la mano destra sulla spalla ed inizia a raccontargli una barzelletta. Il giovane lo ascolta attentamente ma la sua espressione non lascia trapelare emozioni. Il ragazzo fatica a mantenere l'equilibrio dal momento che l'uomo lo afferra mentre gli racconta la storiella, che può essere riassunta in questo modo: in un istituto di cura mentale all'avanguardia i pa-

³ Per un resoconto dettagliato su come fu inizialmente scritta la sceneggiatura e successivamente cambiata, si veda Gianni Volpi (113-20). Per il resoconto di Cerami in merito ai suoi contributi e su come vennero scritti i dialoghi, si veda Domenico Scalzo (106-7).

zienti, non più definiti *pazzi* ma *ospiti*, mettono in piedi un'orchestra. Durante il loro primo concerto, dopo una perfetta esecuzione di *La Cucaracha*, il direttore d'orchestra, lui stesso un ospite, risponde all'entusiasmo del pubblico invitandolo a fare delle richieste. Dopo un momento di esitazione qualcuno richiede *Casta Diva* dalla *Norma* di Vincenzo Bellini. L'orchestra accondiscende felicemente con un bis della *Cucaracha*.

In un tono di autocompiacimento l'uomo insiste che la barzelletta è divertente mentre suo figlio si rifiuta di ridere, rimproverandolo di prendersi gioco di una psichiatria più innovativa e democratica. Il padre lo stuzzica esortandolo a ridere, ma la serietà e la rigidità del figlio gli impediscono di riconoscere la natura ludica e irriverente delle barzellette. Il padre lo sollecita giocosamente, cercando di indurlo alla risata. Questo breve episodio introduce i due personaggi: il padre, Dario, è aperto, loquace e giocherellone, mentre il figlio, Emilio, è piuttosto introverso, accusatorio, politicamente corretto e molto severo nei confronti di Dario, il quale sembra preoccupato della rigidità del figlio. L'incapacità di Emilio di accettare gli scherzi in quanto profanazione e ribellione contro lo status quo dimostra la sua inabilità di andare oltre le circostanze immediate e le interpretazioni letterali. Nel discorso del film la storiella può essere estesa alla società italiana: la gente e le istituzioni, come l'orchestra, riescono a suonare una sola melodia a loro familiare. Giorgio Agamben descrive questo atteggiamento come una ricerca di sicurezza. Attraverso una graduale neutralizzazione della politica, la sicurezza diventò il compito principale dello Stato e l'unico criterio in grado di legittimare l'azione politica. Ma, aggiunge Agamben, uno Stato il cui solo compito è quello di provvedere alla sicurezza è sicu-

ramente fragile e diventa facilmente preda del terrorismo⁴.

Questa prima sequenza utilizza una carrellata che si allontana mentre Dario ed Emilio procedono fianco a fianco in un momento di intimità che non si ripeterà più. La conversazione porta con sé i semi di quello che diventerà un conflitto generazionale irreparabile e rappresenta uno dei traslati narrativi tipici di Amelio, quali ad esempio la barzelletta che rivela tratti personali e contestualizza alcuni temi centrali, o le allusioni alle arie musicali e alla musica da ballo. La sequenza iniziale così filmicamente ben costruita può anche essere citata come esempio di contrasto con la povertà tecnica dimostrata da altri registi nei primi anni Ottanta. Ad eccezione dei film di registi già famosi, quali Rosi, Fellini, Scola, i fratelli Taviani, Monicelli e Nanni Loy, i critici reagirono negativamente a questo nuovo tipo di cinema, definendolo povero nelle idee e nell'ispirazione e concentrato solo su se stesso⁵, e definendo i registi disorganizzati ed incapaci di creare un modello di direzione e produzione coerente (Levantesi 91). Amelio, al contrario, dimostra maestria nell'uso della macchina da presa, una straordinaria abilità nell'integrare attori professionisti e giovani inesperti, nel narrare una storia universale e nell'entrare all'interno del discorso sulle modalità della rappresentazione cinematografica.

Il tema del conflitto generazionale prosegue nella sequenza successiva. Padre e figlio siedono uno di fronte all'altro e per sottolineare visivamente la distanza crescente fra di loro la macchina da presa taglia ad ogni bat-

⁴ «On the State of Exception», conferenza tenutasi a Saas-Fee, Svizzera, 2003.

⁵ Si veda Lino Micciché.

tuta invece di utilizzare un campo-controcampo. La scena mostra un'inquadratura intera di Emilio che sta colpendo il ceppo su cui è seduto con una falce arrugginita, inconsapevole del significato storico ed iconico dell'oggetto nel passato di suo padre ed il suo uso corrente da parte dei gruppi extra parlamentari e terroristici, nonché al richiamo al Partito Comunista Italiano. Il silenzio è interrotto da una sequenza di parole pronunciata da Emilio: «Pera, arpe, apre, pare, mela, alme, male, lame, seta, tesa, aste». Spostando le lettere, come se fossero note musicali, si creano nuove parole, con nuovi significati. Emilio chiede a suo padre se si ricordi di quando era solito fargli fare continuamente anagrammi ed aggiunge che il suo professore Rosini spesso in classe parli di come anche Giovanni Pascoli si diletta con gli anagrammi da bambino. Dario afferma di ricordarselo, aggiungendo che Rosini era, all'epoca, il suo più bravo studente e gli domanda come sia ora da professore. Alla risposta di Emilio che afferma essere il peggiore dei suoi docenti, Dario riconosce, suo malgrado, che queste cose accadono. Dopo una pausa, come se stesse ancora pensando a Rosini, Dario riprende dicendo che i suoi colleghi sembrano aver dimenticato tutto ciò che avevano appreso dai libri e che quando si ritrovano, gli unici argomenti di discussione sono lo sport, le donne e la TV o si raccontano barzellette come quella che ha appena raccontato lui. In passato, al contrario, erano solito scambiarsi bibliografie perfino a pranzo. Emilio gli suggerisce di cambiare amicizie e gli propone di presentargli alcuni dei suoi amici. Dario taglia corto dicendo che la generazione dei giovani non è di certo migliore, si alza sfidando Emilio a correre verso casa e salta sulla bicicletta lasciando indietro il figlio e le sue proteste. Preoccupato che il padre gli rompa la bici, Emi-

lio lo prega di scendere ridicolizzando la sua capacità di guidarla.

Nelle prime due sequenze Emilio ha minato le capacità di Dario come insegnante, come adulto e come padre, assumendo il ruolo paterno che lo stesso Dario tende a rifiutare. D'altro canto Dario manca di rispetto alla generazione del figlio ed è isolato dai suoi colleghi, ai quali rimprovera un'amnesia. Le loro divergenze possono essere interpretate come un microcosmo rovesciato della guerra civile che si sta svolgendo attorno a loro: i gruppi armati si stanno ribellando al sistema e ai loro padri. Emilio, che rappresenta la generazione nata dopo il 1968, è alla ricerca di un equilibrio, e dal momento che il padre non glielo può garantire, si affida alle forze dell'ordine, alla polizia e alla legislazione speciale.

L'individualismo di Emilio e la distanza dalla vita contemporanea trovano ulteriore risalto nella scena successiva, quando è inquadrato da solo, in abito rosso e cravatta, mentre picchietta nervosamente con le dita l'asta del tram a cui è aggrappato. Una volta sceso, cammina verso il bar dell'università e siede ad un tavolino a leggere «la Repubblica». Le curve di una donna, Giulia, che sta guardando fuori dalla finestra mentre fuma, lo distraggono. Si scambiano uno sguardo e mentre lei gli passa accanto, Emilio si alza per seguirla, ma la macchina da presa mostra l'incontro fra Giulia ed un uomo che le porge un bambino. La sequenza si chiude con l'inquadratura su Emilio assorto nel guardarli. Il dramma familiare può essere determinato, in parte, dalla sua gelosia nei confronti della relazione che suo padre intrattiene con l'uomo e la donna, aggravato da una sorta di rivalità edipica che si manifesta nella sua attrazione per Giulia.

Nella scena che segue, la macchina da presa mostra Emilio entrare in un'abitazione lussuosa per dirigersi verso la cucina, da cui provengono delle voci. Una donna matura e Sandro, lo stesso giovane che nella scena precedente porgeva il bambino a Giulia, stanno sistemando delle rose in un vaso mentre discutono del loro orto. Sandro rivela come una volta, da ragazzo, buttò via i gambi innestati di sua madre, scambiandoli per semplici bastoncini e la donna rivela che al posto di sua madre lo avrebbe ammazzato. Gli racconta inoltre che coltiva rose nere con cui ha addirittura vinto un premio nella prestigiosa competizione di Sanremo. Apparentemente triviale, questa conversazione cela in realtà i temi principali della vicenda: le divisioni generazionali e famigliari.

Emilio si sposta in un'altra stanza e quando vede Dario tenere fra le braccia il bimbo visto al bar, gli chiede informazioni circa la sua identità. Dario scherza affermando che appartiene alla nonna di Emilio, la donna che si trovava in cucina. Giulia entra e mentre Dario cerca di presentarle suo figlio Emilio, la ragazza lo interrompe dicendo semplicemente: «Ci conosciamo già». La presenza della giovane coppia irrita Emilio, il quale chiama la madre per avvisarla del fatto che lui e Dario non rientreranno per cena a causa dell'arrivo inaspettato di questi intrusi.

Il suono di un pianoforte accende la curiosità di Emilio e segue la melodia che lo conduce all'interno di un'altra stanza, dove c'è Sandro che suona Chopin. Emilio insiste nel dire che il pianoforte ha bisogno di essere accordato. Mentre si sposta nella stanza dei giochi di suo padre per aggiustare un trenino, Sandro lo segue scrutando ogni piccolo particolare, intento ad afferrare i dettagli della vita privata di Dario. Nello sfogliare i libri di Dario,

Sandro si imbatte ne *La ribellione delle masse*⁶ di Ortega y Gasset. Mentre Emilio ammette di non averlo letto, Sandro gli consiglia di farlo, aggiungendo che il filosofo spagnolo, un tempo considerato fascista, era stato rivalutato. È interessante notare come Sandro, che sarà in seguito ucciso dalla polizia in quanto parte di ciò che veniva definito «il culto della morte e della violenza», sostiene un principio che afferma la necessità della ragione e della cultura a servizio della vita. Forse la sua ammirazione per gli scritti di Ortega y Gasset deriva dalla convinzione che gli individui possono scegliere il proprio destino o pianificare la propria vita nonostante la sorte, trovando la propria libertà nello scambio dialettico tra l'individuo e le circostanze in cui si trova. La conversazione si sposta su ciò che Emilio sta leggendo nel suo corso di filosofia. Sandro sminuisce *La Repubblica* rifiutando l'idea di Platone sull'illusione e la realtà come elementi tragici della condizione umana. I riferimenti letterari di questa apparentemente semplice disquisizione fra giovani riflettono sui temi della realtà e dell'illusione ed introducono il discorso sul mezzo cinematografico. In particolare c'è un richiamo diretto a *Il conformista* (1970) di Bertolucci, il quale utilizza Platone per riflettere sul valore della rappresentazione filmica.

Sandro infine scopre una foto del 1944 in cui Dario è ripreso assieme ad un gruppo di partigiani mentre tiene in mano qualcosa che lui identifica come una mitraglietta.

⁶ José Ortega y Gasset (1883-1955) scrisse *Meditaciones del Quijote* (1914) e *La rebelión de las masas* (1930), che fu acclamato dai suoi contemporanei come il nuovo *Das Kapital*. In esso Ortega y Gasset denigra la commercializzazione della cultura, dei valori e dei comportamenti. Ortega accusa l'uomo medio del declino culturale moderno, nega l'esistenza di una verità assoluta e basa la conoscenza nella realtà radicale della vita, con la ragione come sua essenza.

Emilio la straccia asserendo che suo padre ha in mano un bastone. Il contrasto dialettico tra la realtà e l'illusione è ripetuta nei due malintesi riguardanti i bastoni, che vengono prima visti al posto di gambi per l'innesto e poi scambiati per una mitraglietta. Il pubblico non vede di fatto la fotografia. All'affermazione di Sandro secondo la quale Dario fin da giovane era abituato a maneggiare armi, Emilio ribatte che al massimo suo padre stava protestando e appendendo un poster, totalmente incapace di uccidere. Emilio non capisce che, come gli anagrammi, anche le fotografie possono essere interpretate da più punti di vista e contestualizzate in vari modi, per assumere diversi significati. Emilio applica lo stesso concetto alla rappresentazione cinematografica ed alla sua abilità di commentare gli eventi. Dopo che Sandro lascia la stanza indossando una felpa che Emilio gli ha dato, il giovane torna a scrutare la fotografia del padre. Il dubbio sul suo passato ormai si è insinuato nella sua testa. La scena sottolinea il contrasto tra i due giovani. Mentre Emilio indossa un abito di classe, Sandro porta i vestiti tipici dei ribelli di quel periodo, nonostante la sua ideologia anticapitalista sia contraddetta dalla sua ammirazione per la felpa dell'American Surfing Club, sottile segno della convergenza tra scelte nello stile di vita e cambiamento sociale. È molto aggressivo, duro, invadente, sempre pronto a prendersi ciò che vuole e a cercare gratificazioni immediate, atteggiamento tipico della sua generazione. Emilio è molto perbene, ma non sottomesso. Sorprendentemente, quando Giulia chiede se gli piacciono i bambini, Emilio risponde di non averli ancora assaggiati, cosa che, oltre al gioco di parole, è un esplicito riferimento politico alla propaganda cattolica degli anni '50 che accusava i comunisti italiani di uccidere, mutilare e mangiare i bambini. L'insensibile gioco di parole di Emilio

sul gradimento dei bambini, come fossero pollame da mangiare, insieme all'episodio in cui presta la sua felpa a Sandro – che lui stesso considererà poi un pericoloso terrorista – sono altri due esempi di confusione tra immagine ed essenza.

L'azione si sposta poi in giardino, dove troviamo la nonna che canta «Argentina, del tango sei regina» mentre prova alcuni passi con Sandro. In seguito chiede a Dario di cantare *Rondine al nido*, resa famosa dal tenore Beniamino Gigli. Riluttante e stonato, Dario si lamenta e chiede a sua madre in cambio di impersonare Mae West. Lei rifiuta e se ne va adducendo la scusa che è stanca. Il ballo è la sua ultima apparizione prima che il sipario per lei si chiuda. Rimasto solo in casa, Emilio scatta foto degli altri dalla finestra e poi accende il grammofono per diffondere la voce di Gigli in giardino: «La rondine torna ogni anno al suo nido: l'amore, quando fugge e va lontano, aspetti invano, ma non torna più». La canzone allude al dramma che si sta manifestando tra Emilio e suo padre. Prima il giovane se la prende con gli amici del padre, ora, inconsciamente, gli sta mandando un messaggio di superiorità. La musica attrae la loro attenzione verso la finestra e rimangono immobili, quasi incantati dal magico 'trompe-l'oreille'. Emilio li guarda dall'alto: Sandro accanto a Dario e Giulia, ora con i capelli sciolti, in un breve momento felice prima della tragedia. Emilio sembra troneggiare sui loro destini. Sandro, Giulia, ed il loro bambino hanno varcato la soglia di quello spazio che appartiene di diritto a lui e a suo padre, la loro tranquilla domenica nella casa di campagna della nonna, dove può giocare con il trenino del padre. Sandro ha invaso la loro privacy ed ha insinuato dei dubbi circa il passato di Dario e la sua attuale relazione con le armi, dubbio che perseguiterà Emilio e creerà una frattura nel loro rapporto. Il

tempo dell'intera sequenza è lento al fine di dare al pubblico la sensazione che ci sia un mondo al di là della violenza che imperversa in città. Ancora una volta il gioco tra apparenza e verità domina la scena, dal momento che il pubblico non sente il tema della discussione tra Sandro e Dario, a parte quando Dario interrompe il dialogo dicendo: «Idee... Non mi va di discuterne ora. Lo faremo più tardi».

Seguendo la struttura ellittica del film, la scena successiva mostra Giulia in auto mentre accompagna a Milano Emilio, il quale appare molto nervoso. Il pubblico non sa perché Sandro sta tornando in città da solo con Dario. Cercando un argomento di discussione, Emilio nota con invidia che suo padre e Sandro stanno parlando di politica e letteratura. Nel tentativo di flirtare con Giulia le confessa di essere più fortunato degli altri due, dal momento che sta viaggiando con una ragazza molto carina. A corto di argomenti, si appella al sofisma di Parmenide e, come si addice alla sua personalità, dissente fortemente con il tentativo di Giulia di spiegare come gli altri due promuovano il ragionamento analitico, che di certo non piace ad Emilio. Giulia rivela che Dario è preoccupato per l'eccessiva rigidità del figlio, per il fatto che studia troppo e che non ha successo con le ragazze. Dario si era anche lamentato del fatto che Emilio fosse troppo autosufficiente e non gli chiedesse mai dei soldi. Emilio si sente irritato, geloso e umiliato e le risponde che non capisce perché suo padre si confidi con lei. Mentre lui cerca di comportarsi da adulto, lei lo tratta come un ragazzino, chiedendogli perfino se abbia la ragazza.

La scena successiva si apre nell'aula universitaria di Dario. Emilio entra dall'alto della gradinata ed ascolta suo padre mentre legge la *Pensée de Byron* di Gérard de Nerval. Emilio sembra fiero del padre e la poesia fa diret-

to riferimento al loro rapporto, questa volta invertito: «Par mon amour et ma constance... ta riguer» (per il mio amore e la mia costanza... il tuo rigore). Fuori dall'aula, Dario si lamenta per la mancanza di interesse degli studenti per la poesia. Emilio li difende consigliando il padre di non leggere le poesie in francese, al quale il padre ribatte dicendo che Leopardi lo legge in italiano. Emilio non coglie la lamentela del padre sull'apatia degli studenti e risponde che Leopardi non ha nulla a che vedere con questo discorso. Allora suo padre gli racconta di una sua studentessa la quale nello studiare la *Ginestra* di Leopardi aveva memorizzato e ripetuto la parola «mindo» anziché «mondo». Quando interrogata sulla visione del mondo di Leopardi, la studentessa si era giustificata dicendo che l'errore di ortografia si trovava nella dispensa del docente. Emilio gli domanda se l'abbia bocciata, ma Dario risponde che oramai nessuno più viene bocciato ad un esame. Questo breve incontro rappresenta un momento molto intimo nella loro relazione. Emilio racconta al padre di una poesia divertente letta in un quotidiano ed il padre, dimostrando interesse per i progressi del figlio in ambito musicale, gli propone di trovare un insegnante migliore, più moderno. Emilio dimostra ancora una volta la sua rigidità e Dario la sua insoddisfazione riguardo alla generazione dei giovani, a causa del disinteresse verso la poesia, l'inelasticità mentale, la pedanteria e l'inabilità di andare oltre le apparenze, ognuna delle quali caratteristiche descrive un tratto della personalità di Emilio.

In seguito alla tranquillità della campagna e a questo breve incontro fra padre e figlio, la violenza del mondo circostante comincia a minare la relazione fra Emilio e la propria famiglia. Quando il suo tram si ferma, Emilio scende e vede la Polizia intenta a prendere appunti e ad effettuare delle misurazioni. Due poliziotti ed un terrori-

sta, che riconosce essere Sandro con ancora indosso la felpa che gli aveva prestato, sono a terra morti. Emilio corre a casa. La macchina da presa non lo insegue ed Emilio scompare in fondo all'inquadratura nel momento in cui arrivano altre macchine della polizia. Sandro era entrato nella vita di Emilio in modo arrogante ed invadente ed ora Emilio scappa da un mondo che non conosce. Tuttavia una volta a casa Emilio si scontra nuovamente con il violento mondo degli adulti, nel momento in cui scopre da un telegiornale che uno dei terroristi è fuggito. Immediatamente chiede alla sorella, che sta facendo i compiti al telefono, notizie del padre. Entra di corsa nello studio di sua madre e la trova intenta ad ascoltare ciò che sta traducendo, assorta mentre scrive a macchina. Corre nel suo studio, dove trova sulla scrivania le fotografie scattate in campagna dalla nonna. Emilio si sofferma a guardare Giulia, Sandro e Dario. Al muro sono appesi poster dei Beatles, della guerra in Vietnam e di Charlie Chaplin nei panni di Hitler ne *Il grande dittatore*. Il tumulto dell'epoca ha fatto irruzione nella sfera privata di Emilio, sostituendo quelle immagini ricostruite di un tempo passato.

La scena successiva vede Emilio alla stazione di polizia, sotto un poster di carabinieri in festa che disegna un netto contrasto con la sua situazione. Nel momento in cui il padre viene condotto al piano superiore, i due si scambiano degli sguardi silenziosi, freddi ed inquisitori. Poi, all'alba, entrambi siedono senza parlare nel sedile posteriore della macchina della polizia. Guardando suo padre Emilio si tocca il polso quasi stesse pensando alle manette. Il padre evita lo scambio di sguardi. Davanti alla porta di casa Emilio siede sui gradini d'ingresso e Dario, accanto a lui, inizia a raccontare un episodio accaduto quando il figlio aveva otto anni. Un pomeriggio, Emilio

era tornato da scuola ed aveva pianto tutto il resto del giorno rifiutandosi di raccontare al padre che cosa fosse accaduto. A scuola, Dario aveva poi scoperto come Emilio avesse rivelato il nome di uno dei suoi compagni all'insegnante che aveva la cattiva abitudine di scrivere alla lavagna i nomi degli studenti che si comportavano male. Ora Emilio afferma che l'episodio accaduto a scuola non ha nulla a che vedere con il fatto di aver denunciato l'identità di Sandro alla polizia. È certo di aver agito da buon cittadino, rispettoso della legge. Dario, che inizialmente pensava che Emilio si sentisse colpevole, cambia atteggiamento interpretando l'accaduto sul piano politico. Nonostante riconosca che Emilio si sia comportato in modo corretto, i suoi stessi principi gli impediscono di spiegare pienamente i suoi sentimenti nei confronti delle azioni del figlio. Dario rivela chiaramente di essere contrario alle denunce e, sminuendo ulteriormente Emilio, afferma che se tutti coloro che hanno visto un terrorista lo denunciassero alla polizia, sarebbero tutti in fila di fronte al commissariato, perdendo tempo; e aggiunge che Emilio ha perso il tempo suo, quello di Dario e della polizia, dal momento che non ha nulla da denunciare.

La conversazione è interrotta da un loro vicino che li saluta. L'intera sequenza è girata con una sola inquadratura della macchina da presa che si muove lentamente in semicerchio, unendo intimamente padre e figlio per l'ultima volta, in un momento cruciale che preannuncia la rottura del loro rapporto. Emilio ha in seguito spiegato che la scena è stata girata in un'unica ripresa per evitare ogni possibile taglio da parte dei produttori (Rais 71). Dario è in disaccordo con l'atteggiamento legalistico del figlio, che interpreta come un comportamento pericoloso per il quale Emilio dovrebbe sentirsi colpevole. L'inabilità o non volontà di Dario di spiegare le sue idee

al figlio crea una maggiore confusione e distanza tra i due, nonostante non faccia nessuna allusione al dovere filiale e a richieste di cieca fedeltà, come richiede la tradizione italiana del *pater familias*.

In casa, Dario sfodera un atteggiamento più paterno ed esorta Emilio a riposare un po' dal momento che il mattino seguente lo aspetta un giorno di scuola. Emilio non è pronto a cedere. Non vuole essere trattato da bambino ed insiste che andare alla polizia non è stata una perdita di tempo. Emilio accusa il padre di essersi arrabbiato inutilmente con lui in macchina, senza nessuna buona ragione, e per guadagnarsi nuovamente la sua benevolenza, afferma di non aver rivelato alla polizia che Dario era tornato a Milano da solo con Sandro.

Per fargliela vedere, Dario afferma di aver raccontato tutta la verità alla polizia. Emilio scatta improvvisamente chiedendogli se abbia confessato di essere a conoscenza o meno delle attività terroristiche di Sandro. Il pubblico non vede le fotografie che Emilio ha portato alla polizia e non sente nemmeno quello che lui e suo padre riferiscono alle forze dell'ordine. Allo stesso modo, non sappiamo dove fosse Dario durante la sparatoria e non conosciamo il tipo di relazione che lo legava a Sandro.

Inaspettatamente vediamo Giulia uscire dalla metropolitana e camminare velocemente guadagnandosi attorno furtivamente. Emilio la segue nascondendosi fra gli altri pedoni fino ad arrivare di fronte ad un edificio "mostruoso" con diversi passaggi labirintici. Il luogo rappresenta l'antitesi della casa di campagna, dove lo spazioso giardino è sostituito da uno spazio comune abbandonato con vetri rotti, porte e spranghe d'acciaio, che lo fanno sembrare una sorta di prigione o una postazione militare abbandonata. Sul muro, la gelida scritta «Finché la violenza dello stato si chiamerà giustizia, la giustizia del proleta-

riato sarà violenta», allude alla complessa costruzione della violenza altrui. In quel labirinto Emilio perde di vista Giulia e per sapere dove abiti è costretto a leggere i nomi sui campanelli all'entrata. Emilio la pedina di soppiatto, come un terrorista o un poliziotto, e spia attraverso una finestra rotta come fosse l'obiettivo della propria macchina fotografica. Il suo atteggiamento sembra voler confermare ciò di cui il padre lo aveva accusato, ovvero di essere una spia della polizia.

La sequenza che segue si apre con una panoramica che richiama l'idea di *pedinamento* teorizzata negli anni neorealistici da Zavattini e successivamente alterna inquadrature di Giulia ed Emilio che salgono e scendono, spesso nella stessa inquadratura, il che amplifica il senso di *suspense* e di dinamismo. Zavattini utilizzò la storia di una donna che elemosinava per poter comprare un paio di scarpe al proprio figlio, al fine di dimostrare in che modo il neorealismo differiva dal cinema hollywoodiano. Sosteneva che attraverso l'analisi di tutti gli elementi di una situazione, ciò che era accaduto e quello che sarebbe successo dopo, un film era in grado di arrivare a comprendere l'intero processo che aveva determinato tale situazione⁷. Nella discussione sul neorealismo il punto di vista di Amelio differisce da quello di Cesare Zavattini. Amelio ritiene infatti che il realismo non debba ritrarre la quotidianità come si presenta, ma debba piuttosto ricreare l'essenza della realtà, indagando le ragioni nascoste e le connessioni di causa ed effetto tra le cose con occhio critico (Rais 42).

Tenendo in considerazione questa affermazione e l'esempio di Zavattini, che cosa ci dice la descrizione cinematografica di Gianni Amelio? Giulia vive in un com-

⁷ Si veda Cesare Zavattini.

plesso abitativo povero ed emarginato di nuova costruzione, dove i gruppi extraparlamentari reclutano persone per le loro lotte contro lo Stato, utilizzando slogan simili a quello scritto sul muro. Durante il suo *pedinamento* Emilio non nota nessuno di questi dettagli e si limita a prendere nota dell'indirizzo della giovane e a spiarla attraverso i buchi nelle finestre. Il pubblico vede le azioni di Emilio in quel determinato modo – prescelto dal regista – che gli permette di avere una migliore prospettiva per esprimere giudizi: aggiungendo la sua personale visione del realismo all'idea del pedinamento zavattiniano, Amelio fa un passo avanti nella discussione sulla rappresentazione cinematografica e sulla capacità del cinema di influenzare il discorso sociale.

La fase successiva è strutturata in diretta contrapposizione alla sequenza nella quale Emilio ritorna a casa dopo l'omicidio di Sandro. Dario entra in casa e si dirige nel suo studio, dove Emilio sta ascoltando *Pavane* di Fauré mentre studia seduto alla scrivania del padre. Il padre annuncia la sua promozione a preside di facoltà e le cose fra loro sembrano tornate alla normalità. Dario critica il sistema che attribuisce più responsabilità ma meno poteri e inaspettatamente, prima di andare a letto, Emilio tira fuori un quotidiano per mostrare a suo padre una fotografia di Giulia, ricercata dalla polizia per collusione con il terrorismo. Emilio racconta a suo padre che era coinvolta nella sparatoria e gli dice di averla vista recentemente in metropolitana, senza tuttavia menzionare il fatto di averla pedinata. Dario minimizza l'accaduto asserendo che non c'erano donne coinvolte nella sparatoria. Nonostante riconosca l'errore di aver invitato Sandro e Giulia in campagna, aggiunge che non hanno nulla da temere dal momento che hanno già chiarito ogni cosa con la polizia e gli consiglia di non farne una questione personale. In to-

no conciliatorio, per liberare suo padre da ogni colpa, Emilio afferma che al giorno d'oggi i terroristi non hanno denti da vampiri, ma sembrano persone assolutamente normali e perbene. Emilio esce dalla stanza per rientrarvi subito dopo in una bellissima mossa teatrale: afferra il padre intento a leggere l'articolo di giornale e gli ripete di aver visto Giulia, consigliandogli di dirle di consegnarsi alla polizia, se davvero è innocente. Il mattino seguente la presenza di Emilio obbliga Dario a terminare bruscamente una conversazione telefonica con qualcuno che insisteva per vederlo. Mentre fa il caffè Emilio dice di essere stato svegliato dal suono del telefono e Dario, per evitare domande, improvvisa una conversazione senza senso sul tè cinese. La sequenza termina con una scena toccante in cui Dario, seduto sul divano, passa da un canale televisivo all'altro con il telecomando, abbracciato al suo cane. Ancora una volta lo spettatore si chiede se Dario sia effettivamente coinvolto con il terrorismo o se stia semplicemente proteggendo Giulia, che potrebbe essere la sua amante. Lo sguardo penseroso e distratto di Dario rivela l'immagine di un uomo stanco e vulnerabile alla ricerca di un po' di tenerezza da parte del suo cane. L'inquadratura rappresenta inoltre un tentativo di ridurre la distanza tra vittime e carnefici.

Nella sequenza che segue, Emilio ancora una volta sta fotografando dettagli dell'edificio in cui vive Giulia. L'azione si sposta poi all'università dove alcuni ragazzi si sono radunati per protestare contro il regime di El Salvador. Emilio, estraneo a ciò che sta accadendo attorno a lui ed impegnato a scattare fotografie, viene spinto contro una colonna. La macchina da presa si allontana da lui per mostrare l'oggetto della sua attenzione: Dario e Giulia stanno guardando assieme un quotidiano. La cinecamera indugia sullo sguardo sconvolto di Emilio, prima che si

giri e scappi via. Ora sdraiato sul letto di casa, Emilio non riesce a dormire. Si alza ed entra nello studio della madre, trovandola ancora una volta dietro alla macchina da scrivere con le cuffie alle orecchie che la proteggono dal mondo circostante. Come la scorsa volta, la madre non presta alcuna attenzione al figlio. Emilio in piedi dietro di lei l'accarezza ripetendo:

Stupida, stupida, stupida, tu sei una povera stupida. Scimmia, sciocca, scema. Non sai niente, niente di niente, niente di niente di niente, beata te. Gobba la mamma, gobba la famiglia era gobba pure quella, una famiglia di gobbettini.

Nella sua confusa frustrazione la litania di Emilio, diversamente dagli anagrammi dell'infanzia, è piena di allitterazioni che rinforzano gli insulti e le condanne al silenzio della madre ed alla sua mancanza di consapevolezza. Nel definire sua madre, la sorella e l'intera famiglia dei «gobbettini», Emilio allude alla superstizione italiana secondo la quale toccare la gobba è di buon auspicio. Il gesto di accarezzare la schiena di sua madre potrebbe essere interpretato come un tentativo di liberarsi dalla cattiva sorte toccata alla famiglia in seguito all'arrivo di Sandro e Giulia. Significativamente le risparmia i dettagli della dissoluzione famigliare.

Seguono i funerali di Sandro alla presenza di poche persone; la cinepresa inquadra i fiori, una fabbrica vicina, i presenti nell'atto di accomiarsi, un furgoncino dei carabinieri. Emilio guarda attraverso le inferriate del cancello del cimitero, mentre la macchina da presa coglie la pietra tombale di Sandro con le sue date. Il giorno della morte, il 26 aprile 1982, cade un giorno dopo la commemorazione della liberazione dell'Italia. Durante la prima conversazione con Sandro, Emilio era sembrato ignorante

circa la data di fine della guerra, e sembra improbabile che ora colga l'associazione. Il regista potrebbe aver voluto commentare gli attentati terroristici come un'eredità della Resistenza, una sottile allusione che dimostra come la macchina da presa insinui o stimoli determinate percezioni.

Di nuovo a casa, tutta la famiglia, tranne Emilio, ha appena finito di cenare. Mentre la sorella guarda la televisione, la madre sta chiamando preoccupata gli amici del figlio per avere sue notizie. Dario è seduto in silenzio a tavola intento a costruire un castello di carte. Alla fine si ritira nel suo studio, alza un po' di musica, si accende una sigaretta e, mentre fuma, il suo sguardo cade su una fotografia scattata da Emilio, che lo ritrae assieme a Giulia. Immediatamente si dirige al bar dell'università dove Emilio ha incontrato per la prima volta la donna. Emilio è lì, seduto di spalle, che gioca a carte proprio come suo padre. Dario siede di fronte a suo figlio e lo ammonisce dicendo che scattare delle fotografie come quelle è una specialità dei criminali che le utilizzano per i ricatti. Consapevole che Emilio è dalla parte della legge, gli chiede sarcasticamente se stia collaborando con la polizia e per quale ragione non gliel'abbia ancora consegnate. Informa inoltre il figlio che il suo tentativo intimidatorio non lo ha spaventato. Poi più teneramente gli confessa di non essere arrabbiato con lui, ma gli chiede cosa abbia mai fatto per meritare un tale trattamento. Nel momento probabilmente più sincero tra loro, Dario confessa tutta la sua incapacità di spiegare al figlio da che parte stiano il bene e il male e, a malincuore, ammette che i genitori perfetti non esistono più. Emilio risponde freddamente che i figli perfetti sono perfino più difficili da scovare. Dario vuole sapere quando ed in che modo ha fallito come padre e chiede al figlio di dargli dei voti. Emilio, ri-

prendendo l'affermazione del padre, risponde che nessuno ormai viene più bocciato. Emilio sfida il padre a schiaffeggiarlo, probabilmente per provare la sua attitudine alla violenza, e Dario lo fa. Emilio si alza per andarsene ma, soddisfatto, torna indietro ed in tono maturo esorta il padre a tornare a casa assieme. Dario chiede perdono al figlio per lo schiaffo ed Emilio, in un ultimo tentativo di riconciliazione, prende il padre per un braccio e gli dice di essere troppo fiducioso e di essersi lasciato fuorviare da Giulia e Sandro. Dario reagisce bruscamente dicendogli che chiunque, se giudicato o spiato dalla serratura, potrebbe sembrare un ladro o un assassino. Dario svuota con violenza le tasche del figlio e trovandoci un bottone che non appartiene al suo cappotto ed un foglietto con una grafia sconosciuta, sostiene che chiunque potrebbe essere accusato per quegli oggetti insignificanti. Emilio rifiuta la dimostrazione del padre e gli rivela con soddisfazione ciò che Sandro aveva detto in merito alla sua abilità nell'usare le armi, affermando inoltre prima di andarsene: «Non so cosa tu abbia insegnato ad altri, ma a me non hai insegnato niente».

Una macchina avanza nella nebbia mattutina. Dario scende e comunica al figlio che da quel momento in avanti esigerà rispetto. È deciso a diventare il tipo di padre che Emilio desidera, controllandolo attentamente in ogni sua mossa. Dario abbraccia il figlio, ma, ormai troppo tardi, Emilio rifiuta la sua istanza. Dal punto di vista cinematografico, la sequenza è girata in una lunga ripresa che contrasta ed allo stesso tempo riprende la scena del giardino in cui Sandro entra nelle loro vite e la scena in cui Emilio vede il corpo esanime di Sandro a terra. Il discorso è concluso.

Nella scena successiva, una macchina parcheggia di fronte all'edificio in cui Emilio aveva seguito Giulia. Da-

rio consulta una mappa ed alla fine entra in un appartamento spoglio, dove una vecchia signora sta guardando la televisione. Le immagini scorrono senza il sonoro e mentre la donna si allontana per fare il caffè Dario rompe definitivamente la televisione nel tentativo di ripararla. In ognuna delle scene d'interni, ad eccezione della villa, la televisione accesa aveva sempre avuto un ruolo centrale. Ora, giunti all'epilogo, lo schermo nero allude al fatto che Dario ha portato con sé il dramma all'interno del piccolo appartamento. Il pubblico non ha più bisogno del telegiornale per capire ciò che sta succedendo nel mondo esterno. Il tumulto causato dal terrorismo convergerà presto nell'ultimo incontro fra Dario e Giulia. Dario le ha comprato un libro, *La chiave a stella*, del sopravvissuto all'olocausto Primo Levi. Il romanzo di Levi narra la conversazione tra un chimico e un operaio, che si conclude con la convinzione che un lavoro soddisfacente è essenziale per condurre una vita serena e che le persone dovrebbero usare le proprie mani e i propri cervelli per risolvere i problemi che la vita presenta. Dario e Giulia devono risolvere i propri problemi e affrontare la loro situazione. Non è una coincidenza che Dario scelga il libro di Primo Levi come dono d'addio, assieme a dei biglietti del treno per lasciare Milano. La piccola stanza di Giulia è in netto contrasto con la casa di Dario: la biancheria da lavare ne riempie la metà ed il resto è occupato da un grande letto dove sta dormendo Matteo, il figlio di Giulia. Sul muro una foto della Madonna di Pompei suggerisce l'idea di un violento passato annichilito. Giulia è dispiaciuta per tutti i problemi procurati a Dario. Le sue parole, unite al fatto che Dario non sapesse quale fosse l'appartamento di Giulia, eliminano ogni dubbio riguardo ad una possibile relazione tra i due. Lui le confida le sue preoccupazioni riguardo ad Emilio e descrive come, du-

rante il loro ritorno a casa, Emilio si fosse rifiutato di parlargli, mentre le sue mani si muovevano nervosamente. Dario le confessa di voler passare del tempo con il figlio e di volerlo portare a fare una gita, mentre Giulia afferma di non saper cosa dire a suo figlio, dal momento che non può raccontargli del passato di Sandro.

Inquadrando attraverso il vetro rotto da cui Emilio aveva scattato fotografie di Giulia, la macchina da presa mostra dei carabinieri armati pronti ad irrompere nell'appartamento. Giulia e Dario vengono trascinati fuori. Lei lotta, mentre Dario si lascia portare fuori senza opporre resistenza. Entrambi si guardano: Giulia è spaventata e ribelle mentre gli occhi di Dario appaiono increduli. Quando il luogo si libera da curiosi e spettatori, appare la figura di Emilio.

La cinepresa si allontana in un movimento inverso a quello dell'inizio della sequenza ed Emilio cammina calmo verso la strada, girando a sinistra mentre lo schermo si annerisce.

Conclusioni

Nel film di Amelio, il giovane terrorista Sandro viene ucciso nelle fasi iniziali e al pubblico non vengono mostrati né l'azione, né la sparatoria con la polizia. Il film non ritrae il terrorismo in relazione all'organizzazione a cui Sandro appartiene, ma vede la sua morte in relazione ai suoi familiari e parenti. La decisione di Amelio di mantenere una prospettiva personale diede vita ad ogni sorta di accuse e polemiche dopo l'uscita del film. Gli spettatori e la critica la interpretarono come un inespresso ma diretto

riferimento al fenomeno del pentitismo che stava avvenendo in quel periodo⁸.

Colpire al cuore non racconta il terrorismo in se stesso, ma mostra i suoi effetti attraverso il conflitto ideologico tra varie generazioni, intrecciato con la rivalità edipica e i ruoli morali di padre, insegnante e figlio. La figura del padre/insegnante viene accusata dal figlio/discipolo di non avergli insegnato nulla: «A me non hai insegnato niente papà, ma quello che hai insegnato agli altri sono affari tuoi». A questa accusa il padre/insegnante reagisce: «Vuoi che ti dica cos'è male e cos'è bene? No. Padri così perfetti non ce ne sono più».

Il film è unico per il modo in cui usa l'ambivalenza e l'ambiguità per mostrare gli effetti del terrorismo sui personaggi e per far vivere e sentire al pubblico l'isterismo di quel periodo. L'atmosfera misteriosa che pervade la trama ricostruisce quel periodo ingannevole ed illusorio e permette agli spettatori di avvicinarsi al dramma vissuto da molte famiglie. Il film di Amelio crea una tragica palinodia per permettere a un'intera generazione di rivivere e allo stesso tempo giudicare questi eventi, rovesciando i ruoli delle opposte generazioni e offrendo una moltitudine di allusioni morali e sociologiche che sono tuttora valide.

Colpire al cuore descrive un momento critico della storia italiana, avvalendosi di una prospettiva mai utilizzata né prima né dopo nel cinema italiano. Nell'analizzare il terrorismo attraverso il dramma di due famiglie, Amelio crea un microcosmo in cui il dramma generazionale riflette quello nazionale. La distruzione della famiglia, generalmente un tema borghese utilizzato per narrare passione, amore ed inganno, diventa invece il pretesto

⁸ Sul pentitismo in Italia si veda Paul Ginsborg.

per rappresentare gli effetti distruttivi del terrorismo nel tessuto sociale.

Il film di Amelio ha apparentemente una trama molto semplice il cui merito risiede nell'attenzione agli effetti del terrorismo sugli individui, sia che ne siano coinvolti, sia che siano semplicemente obbligati a reagirvi. La vicenda può essere altresì letta come la storia della formazione di un ragazzo che subisce l'invasione del terrorismo nella sua vita privilegiata. Conseguentemente comincia a vedere il padre sotto una nuova luce e, per la prima volta, lo giudica non più da figlio ribelle, ma da adulto. Narrato prevalentemente attraverso brevi dialoghi e primi piani, il conflitto aumenta in un crescendo ellittico, dal malinteso al dramma fino a giungere alla tragedia. Indirettamente il film decreta la fine del collettivismo, che aveva dominato le relazioni interpersonali negli anni Sessanta. È l'individualismo delle azioni e delle idee di Emilio a portare con sé l'allusione a questo cambiamento, sottolineato dal punto di vista visivo da primi piani in cui appare attorniato da finestre e porte. Il giovane rappresenta la nuova generazione emergente che vuole trovare la propria identità. All'età del figlio, Dario aveva abbracciato i nuovi ideali che erano seguiti alla liberazione dell'Italia, mentre Emilio li rifiuta assieme agli ideali trasgressivi del padre, che per lui rappresentano solo ornamenti esteriori. La conformità al conservatorismo di Emilio rappresenta inoltre una reazione spaventata al terrorismo.

La mia lettura è in disaccordo con la critica che ha affermato che il film di Amelio si discosta dal tema politico che ha reso famoso il cinema italiano, banalizzando il momento storico. Il film, al contrario, è pieno di implicazioni sociologiche e morali, narrate con una tecnica matura e con inquadrature che alternano momenti di quiete a

scatti d'inseguimento. Sono inoltre in disaccordo con quei critici che hanno scritto che il film è ambiguo al punto di confondere gli spettatori. *Colpire al cuore* non giudica, ma certamente prende posizione nella misura in cui la macchina da presa sottolinea le aree grigie nella storia in uno stile caratteristico del cinema di Amelio: non detto ma mostrato. Conformemente al modello tipico del proprio discorso cinematografico, ogni causa plausibile viene rovesciata, contraddetta o negata dai fatti, non tanto per creare ambiguità, quanto per lasciare spazio alle conclusioni personali dello spettatore. Il pubblico non è lasciato nell'incertezza, ma è spinto a vedere ed interpretare il dramma che si è consumato durante alcuni degli anni più polemici della storia del dopoguerra.

Nel 1999, durante un seminario in Sicilia, dopo la proiezione di *Colpire al cuore*, un giovane aspirante regista chiese ad Amelio se la verità fosse dalla parte del figlio o del padre. Chiese inoltre al regista di rivelare la soluzione per ognuna delle opzioni suggerite dalla trama. Amelio rispose spiegando che le intenzioni del suo film erano quelle di ricercare le ragioni sottese alle azioni, non le spiegazioni alle zone d'ombra lasciate dalla trama. In questo processo, aggiunse, lo spettatore ha il compito ed il dovere di interpretare e trovare la propria strada all'interno del film (Rais 43).

In *Colpire al cuore*, vedo quattro mondi che presentano e sviluppano i conflitti e definiscono i protagonisti. Il primo è la proprietà di campagna della nonna, lontano dalla modernità, dai conflitti e dalla violenza del mondo circostante. In questo microcosmo a sé stante, manca perfino la televisione che in qualsiasi altro scenario domestico è sempre accesa e trasmette telegiornali ed offre aggiornamenti sulle morti terroristiche. Nella villa di campagna la nonna è in grado di parlare della coltivazione

delle rose o di insegnare a Sandro come ballare il tango. Nonostante sia troppo stanca per esibirsi nell'imitazione di Mae West, possono nondimeno dedicarsi a cantare vecchie canzoni romantiche e a bere del buon vino. Sfortunatamente il tranquillo mondo adolescenziale di Emilio rappresentato dal trenino del padre, la reliquia di un'altra infanzia passata che sta cercando di aggiustare, è interrotto dall'intrusione di Sandro, che apre ad Emilio le porte della controcultura letteraria ed insinua un terribile dubbio riguardo al passato e al presente del padre. Anche Giulia si intromette in questo spazio idilliaco risvegliando la sessualità di Emilio. In questo luogo borghese vecchio stile, il desiderio di Sandro di intraprendere una discussione politica è messa a tacere da Dario, come se volesse proteggere questo angolo di mondo dal pericolo a cui si fa riferimento nella canzone di Beniamino Gigli.

Il secondo mondo è quello delle donne, nel quale domina il silenzio. La madre di Emilio è continuamente assorta nei suoi libri e protetta dalle cuffie. La madre emerge in maniera inadeguata, indirettamente e troppo tardi, solo quando chiama l'amico di Emilio per avere notizie del figlio. Non è chiaro se sia inconsapevole di ciò che sta succedendo o se si sia creata un modo tutto suo per poter affrontare l'indifferenza del marito e preservare la sua stabilità e salute mentale. Questo personaggio è sicuramente il meno sviluppato, vestita di silenzi e possibile negazione. Il mondo della sorella di Emilio è in molti modi la replica di quello della madre e la vediamo solamente mentre parla al telefono o guarda la televisione. Il mondo di Giulia si rivela solo in seguito alla morte del compagno: una stanza singola in un appartamento che ricorda l'Italia degli anni Cinquanta, con l'immagine della Madonna di Pompei e la padrona di casa che fa la maglia davanti alla televisione. Questo piccolo spazio è parte di

una struttura che riflette la desolazione delle nuove costruzioni nelle quali i meno abbienti vivono. Lo spazio comune mostra come i residenti siano marginali. La struttura disumana riflette la loro desolazione, e possibile ribellione, attraverso gli slogan e i graffiti dipinti sul muro, l'immondizia, i vetri rotti, una palla abbandonata all'interno di una squallida stanza vuota.

Il mondo di Dario non è rivelato attraverso la prospettiva moralistica e soggettiva del figlio, bensì dagli oggetti mostrati e dalle cose non dette, come nella scena in cui abbraccia il cane per alleviare i suoi problemi. Lo spazio personale di Dario, come il suo studio pieno di libri e carte dove ascolta le note melanconiche e sentimentali della *Pavane* di Fauré, rivela la sua natura intima, che si scorge anche quando tiene in braccio il piccolo Matteo e durante il suo ultimo abbraccio con Emilio e Giulia. L'università, il suo spazio pubblico, è fonte di disappunto. Dario legge il radicale e dirompente scrittore romantico Nerval in francese e Leopardi a degli studenti distratti dalle proteste. Secondo Dario, ormai più nessuno impara qualcosa, né fra gli studenti, né fra i suoi colleghi. Il suo mondo segreto da intellettuale di sinistra mantiene contatti con un suo vecchio studente che fa parte di un gruppo terroristico, anche se non ammetterà mai di esserne consapevole. Quando infatti Emilio lo incalza con domande, Dario si limita a rispondere che Sandro è fuori di testa.

Il mondo di Emilio è in relazione ai suoi conflitti con il padre. Le sue azioni in principio irritano Dario. Molti critici hanno descritto il loro rapporto come l'atto di ribellione di un giovane senza la guida di un padre. In seguito alla morte di Sandro, Emilio consegna alla polizia le foto che ha scattato in campagna, per denunciarne l'identità e dopo aver visto suo padre assieme a Giulia, anche lei ricercata, compie la sua delazione finale che

porterà all'arresto di suo padre e di Giulia. Dario è sconvolto da ciò che percepisce come un atto brutale che può essere giustificato solo se supportato da prove evidenti, che Emilio non ha.

Tuttavia le azioni e reazioni di Emilio rispecchiano la reazione del governo in carica nei confronti del terrorismo, reazione che si era concretizzata nelle svariate leggi speciali varate durante gli anni Settanta.

Nel film di Amelio tutte le possibili recriminazioni contro la politica repressiva del governo sono riassunte nella disapprovazione di Dario nei confronti della delazione del figlio e la sua candida ammissione per la quale la denuncia alla polizia è contro i suoi principi. Emilio non è cresciuto appoggiando il Terzo Mondo, dimostrando contro la guerra in Vietnam o il coinvolgimento americano in El Salvador, come aveva fatto la generazione di Sandro. Il giovane non appartiene a quella generazione cresciuta leggendo le pagine di Marcuse, Frantz Fanon e Che Guevara⁹. Sandro, al contrario, appartiene alla generazione che, secondo lo storico Giovanni De Luna, associò la propria concezione della politica e dell'identità collettiva a due specifici elementi: l'utilizzo del conflitto e dell'affronto per affermare e legittimare le proprie richieste e la definizione dei propri principi esclusivamente attraverso la loro applicazione e messa in pratica (De Luna 5-15). Sandro appartiene a quella generazione che ha sentito la necessità morale di assumere una posizione politica, un atteggiamento ben riassunto da Marta Boneschi, la quale afferma che il fatto di non aver lottato durante la Resistenza spingeva tale generazione ad assumere una

⁹ Tra il 1966 ed il 1967 gli scritti di Fanon, Guevara e Marcuse furono pubblicati in italiano e diventarono campioni d'incassi fra le generazioni dei giovani.

posizione attiva per compensare a questa mancanza (Bonneschi 337).

A differenza del padre, Emilio non ha vissuto l'orrore della seconda guerra mondiale. Durante il suo primo incontro con Sandro, Emilio sbaglia perfino la data della fine del conflitto. È cresciuto secondo uno stile di vita borghese, nutrendosi di poesia italiana e francese, studiando musica e facendo anagrammi per aguzzare l'ingegno. Emilio è il migliore degli studenti nella sua classe, come Giulia sottolinea nel viaggio di ritorno in città, e suo padre le ha espresso le sue preoccupazioni. Emilio non parla mai di politica con il padre, e Dario non condivide mai le proprie idee con il figlio. Quando Emilio sospetta il coinvolgimento del padre nel terrorismo, il suo comodo mondo protetto crolla. A questo punto il padre non può far nulla per aiutarlo dal momento che, invece di spiegargli la situazione in termini politici, cerca di proteggerlo assumendo il tradizionale ruolo del *pater familias*: «Sarò lì a proteggerti... finché diventerai un adulto». Ormai è troppo tardi. In aggiunta, Dario non riesce ad essere il padre che dice di voler diventare in questo disperato tentativo di salvare il loro rapporto. Va a trovare Giulia per l'ultima volta per darle il biglietto di un treno ed un libro in regalo, ma poi si intrattiene a parlare, dimostrando di non riuscire ad incarnare la figura del padre tradizionale che ha promesso ad Emilio di diventare.

Molti critici hanno condannato Dario sia come padre che come insegnante¹⁰. Secondo il loro parere, l'uomo trasmette confusione e ambiguità comportandosi più da fratello maggiore che da padre. Si dimostra un cattivo

¹⁰ Fra i molti articoli che furono pubblicati dopo l'uscita del film, quello di Giovanni Buttafava fornisce una panoramica esaustiva di come i critici ed i media abbiano reagito. Si veda Domenico Scalzo (103-5).

padre perché è incapace di prendere posizione, di decidere o di assumersi delle responsabilità, un padre nevrotico che non riesce ad essere d'esempio. Dal mio punto di vista queste accuse moralistiche non colgono il tema principale sollevato dal film. Il tentativo di Amelio di essere giusto nei confronti di entrambi i personaggi dimostra coraggio. Amelio dà vita ad una storia personale nel contesto di un problematico momento della storia italiana ed inserisce il loro conflitto all'interno di un discorso storico e generazionale che in molti modi preannuncia il dibattito contemporaneo sulla legalità della Resistenza ed il suo significato per l'identità nazionale italiana postfascista.

Le azioni di Emilio si schierano con la posizione assunta da tutti i partiti parlamentari, mostrando anche l'erosione della cultura di sinistra, identificata nell'ostentazione durante le manifestazioni delle sciarpe rosse, o in alcune sottili insinuazioni, come quando risponde alla domanda di Giulia che chiede se gli piacciono i bambini dicendo di non averli ancora assaggiati, o paragona il grosso bavaglino del bimbo ad una divisa antiterrorista. Il suo senso dell'umorismo può essere attribuito alla propaganda conservatrice di destra e al clero contrario al comunismo. Emilio preferisce rimuovere la generazione delle personalità radicali dal proprio mondo. Suo padre esemplifica una vecchia corrente di pensiero, non ancora sorpassata dalla nuova società o da una mentalità di destra, ma dal reflusso culturale personificato dal figlio, che si oppone alla ribellione degli anni Settanta, sostenuta da una minoranza. Piuttosto che esprimere una diversa posizione politica, Emilio è a favore di un diverso stile di vita e i suoi ideali politici e culturali differiscono da quelli del padre.

Il punto di vista politico di Emilio può essere definito egualitario e può essere paragonato a quello espresso dal

giudice Raffaele Giuranna (Philippe Noiret) in *Tre fratelli* di Francesco Rosi. Raffaele, di rientro dal funerale della madre, sta entrando nel bar di paese quando è fermato da degli *habitués* che discutono se sia meglio denunciare un crimine politico alla polizia o se sia invece meglio evitare problemi. Raffaele risponde:

So che è difficile... perché il terrore è esattamente ciò che è, la sostituzione della persuasione con la paura. Ma la paura non può essere un sentimento normale sul quale la società si basa. La paura è un'eccezione; la regola deve essere la fiducia; altrimenti, com'è possibile vivere?

Emilio ha agito da buon cittadino, come suo padre riconosce per primo. Dopo l'incontro con la polizia, tuttavia, nella sua ossessione di conoscere la verità Emilio fotografa suo padre in compagnia di un'amica, azione che Dario paragona a quelle compiute dalla polizia. Dario va addirittura oltre dicendo che Emilio *lavora* per la polizia o è stato da questa assoldato come spia. Per aver pedinato Giulia, Dario paragona il figlio ad un detective che lavora per raccogliere informazioni su qualcuno accusato di collusione con il terrorismo. La cultura e gli ideali di Dario gli impediscono di accettare l'azione di Emilio, non tanto per paura, come il giudice Giuranna afferma, ma piuttosto per principio. Il suo comportamento induce alla riflessione su come trasmettere ideali politici alla generazione che segue o su come trasmettere un'utopia politica, un modo alternativo di pensare e come governare la sfera privata. Quando Dario esprime a Giulia il proprio desiderio di cambiare tutto quello che era accaduto tra il 1968 e il 1982, periodo che corrisponde alla vita di Emilio, capiamo che non sta semplicemente rimpiangendo quello che è successo durante quegli anni, come ha scritto un

critico. Il movimento del 1968 contro il conformismo e le regole conservatrici ebbe un profondo effetto sulla democratizzazione del sistema educativo e della struttura familiare, migliorando la condizione femminile e garantendo migliori condizioni lavorative. Ritengo che il commento di Dario si riferisca direttamente al suo personale fallimento nel trasmettere tali ideali al figlio. Le azioni e le opinioni “anticollettive” di Emilio e le sue forti convinzioni contro il cambiamento rivoluzionario anticipano le trasformazioni che avranno luogo negli anni Ottanta con la nascita del neoliberalismo, dell’individualismo e del consumismo che trionfarono con Margaret Thatcher e Ronald Reagan e in Italia con il craxismo, dopo Bettino Craxi, che guidò il partito socialista italiano fuori dalla sua eredità della Resistenza. Per Craxi, come per Emilio, il dilemma di un’eredità storica marxista-leninista non esisteva. Emilio, riferendosi a Sandro e Giulia, dice a suo padre: «Non abbiamo nulla da spartire con quelle persone». L’affermazione implica inoltre il fatto che capire se il terrorismo sia il risultato della tradizione rivoluzionaria del comunismo italiano, non è un nostro problema. Nel presentare il confronto generazionale, *Colpire al cuore* riduce la distanza tra vittima e carnefice interrogandosi sul discorso culturale che costruisce e privilegia una violenza legittima al di sopra di una violenza illegittima.

Dopo la presentazione del film alla Mostra di Venezia, Amelio dovette rispondere agli amari attacchi che accusavano la pellicola di non prendere una posizione precisa fra Dario e Emilio. Il regista, come si è già ricordato nelle pagine precedenti, si difese affermando che il suo film descrive ciò che lui stesso conosceva, ovvero gli effetti del terrorismo sugli individui e sulle relazioni interpersonali. Pertanto lo scopo di *Colpire al cuore* era quello di dimostrare come la reazione al terrorismo vissuta da

un adulto fosse diversa da quella di un giovane ragazzo che si scontra con questo terribile fenomeno senza nessun filtro culturale precedente (Crowdus e Porton 6-13).

Nonostante il film fosse commissionato dalla Rai, la televisione pubblica, che si aspettava una chiara condanna del terrorismo, Amelio fu in grado di rappresentare il confuso e caotico periodo degli *anni di piombo* utilizzando alcune tecniche tipiche del *thriller* politico, ma rallentando il ritmo frenetico del genere in alcune sequenze cruciali. Amelio ottiene così un tempo narrativo teso e misurato che, senza nessuna visione manichea, spinge alla riflessione su problemi politici contrastanti, combinandola con l'astio edipico, la gelosia, l'attrazione fisica e alla ribellione, che non ci abbandonano mai.

Opere citate

- Boneschi, Marta. *La Grande Illusione*. Milano: Mondadori, 1996.
- Buttafava, Giovanni. «Un grande esercizio di scrittura». *L'Espresso* (1983).
- Crowdus, Gary e Richard Porton. «Beyond Neorealism: Preserving a Cinema of Social Conscience». Intervista con Gianni Amelio. *Cineaste* (Dicembre 1995): 6-13.
- De Luna, Giovanni. «Interpretazioni della rivolta». In *Gli anni ribelli 1968-1980*. Tano D'Amico. Roma: Editori Riuniti, 1998. 5-15.
- Faldini, Franca e Goffredo Fofi. *Il cinema italiano d'oggi*. Milano: Mondadori, 1984.
- Ginsborg, Paul. *Italy and Its Discontents. Family, Civil Society, State: 1980-2001*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Levantesi, Alessandra. «Memorie di un recensore militante. Il cinema italiano». In *Schermi opachi: il cinema italiano de-*

- gli anni '80*. A cura di Lino Micciché. Venezia: Marsilio, 1998. 89-98.
- Micciché, Lino. «Il lungo decennio grigio». In *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*. A cura di Lino Micciché. Venezia: Marsilio, 1998.
- «On the State of Exception». <<http://www.egs.edu/faculty/agamben-resources.html>>
- Ortega y Gasset, José. *Meditazioni del Chisciotte [Meditaciones del Quijote, 1914]*. Napoli: Guida 2000.
- . *La ribellione delle masse [La rebelión de las masas, 1930]*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Rais, Alessandro (a cura di). *Gianni Amelio: Conversazione in Sicilia*. Palermo: CIP, 1999.
- Scalzo, Domenico (a cura di) *Gianni Amelio. Un posto al cinema*. Torino: Lindau, 2001.
- Sesti, Mario e Stefanella Ughi (a cura di). *Gianni Amelio*. Roma: D. Audino, 1999.
- Volpi, Gianni (a cura di). *Gianni Amelio*. Torino: Scriptorium, 1995.
- Zavattini, Cesare. «Alcune idee sul neorealismo». *Rivista del cinema italiano* (1952).

Film citati

- Colpire al cuore* (Gianni Amelio, Italia, 1982)
- Il conformista* (Bernardo Bertolucci, Italia, 1970)
- Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, USA, 1940)
- Tre fratelli* (Francesco Rosi, Italia, 1981)

IV

IL CORAGGIO DELLO SGUARDO:
TRASCENDENZE

L'INFANZIA DI IVAN E ANDREJ RUBLËV
SOGNI DI GIOVANI CHE FANNO SUONARE LE CAMPANE

Fabrizio Borin

Alberi, cuccioli, orfani

Nel cinema di Andrej Tarkovskij, soprattutto nei film degli inizi, i giovani sono, all'aspetto, indifesi cuccioli di uomo. Invece risultano essere bambini e adolescenti maturi perché precocemente provati dalla difficoltà di un vivere inquieto, disequilibrato, pervasi come già sono dal contagioso doppio virus autobiografico di cui è preda il loro regista: la malinconia per l'orfanità ed una smaniosa, insofferente spinta etica alla creazione artistica.

Le loro figure sono precise configurazioni anticipate degli esseri umani più grandi che si manifestano come portatori delle forme del disagio individuale, quando non di vera malattia dell'anima e del corpo, su cui il cineasta russo (Zavraz'e, 1932 – Parigi, 1986) ha innervato non pochi personaggi della sua intera filmografia. Si tratta, a seconda dei casi, di padri (assenti, come nel caso, per l'appunto, del regista) di giovani madri ansiose (richiami

dolorosi dalla memoria), di nonne pazienti e sorridenti (guide amorevoli), di mogli appassionatamente insofferenti (amori con conflitti), di compagni e amici (coetanei affezionati oppure poco consapevoli), di occasionali e altruisti piccoli sconosciuti assunti a modello di apparente e casuale efficacia (semplici testimoni silenziosi ma pure personificate ed abbaglianti rivelazioni dell'esperienza o della realtà).

All'interno dell'ultima inquadratura del terminale film di Tarkovskij, *Sacrificio* (1986), c'è un albero secco lungo il cui esile tronco la cinepresa si muove ascensionalmente dalla terra al cielo, accompagnata dalla bachiana *Passione secondo Matteo*, in un definitivo, struggente tentativo di conciliazione estetica e spirituale. Per una singolare coincidenza una simile inquadratura apre anche la sua opera prima, *L'infanzia di Ivan* (1962)¹: ai piedi dell'albero, nei due film, due differenti tipi di bambini orfani². Il primo, sacrificato esemplarmente alla privazio-

¹ Per la precisione, l'*incipit* della pellicola consiste nella ripresa di una ragnatela sospesa tra i rami più bassi ed il tronco. Dietro, appare Ivan in primo piano e mentr'egli esce di campo da sinistra, la cinepresa risale in panoramica lungo la verticale dell'albero. All'immagine e alla funzione di quest'ultimo, inteso come «albero intermediario», ma anche in rapporto al tema del volo, assai caro al regista nell'idea di fusione di sfere etiche differenti, è ricollegabile quanto espresso diversi anni fa da Vladimir Propp: «La fiaba russa riflette la rappresentazione largamente diffusa secondo cui i due mondi (e talvolta anche i tre, sotterraneo, terrestre e celeste) sono collegati dall'albero» (337).

² Non poche sono le varianti effettive – ed *affettive* – o simboliche della mancanza dell'integrità familiare o della esibizione della malattia nei personaggi tarkovskiani giovani e meno giovani che si propongono in chiara evidenza: come si vedrà tra breve, Ivan, appunto, e Boriška, il giovane fonditore di campane e il monaco pittore orfano del suo maestro Teofane il Greco in *Andrej Rublëv* (1966-1969); e ancora il ragazzo Ignat ed il giovane balbuziente ne *Lo specchio* (1974); lo psicologo Kris Kelvin in *Solaris* (1972) lascia il padre sulla Terra; dell'eroe eponimo di *Stalker* (1979), padre della giovane “mutante” paralitica Martijška, nulla si sa circa i genitori; la *nostalgia* del poeta Gorčakov nell'omonima pellicola è

ne (forse provvisoria) del padre precisamente dalla sua “folle” offerta salvifica (dà fuoco alla casa e rinuncia ad ogni affetto e bene terreno per un voto altruistico); l’altro, Ivan, destinato alla solitudine che porterà alla morte perché privato dei genitori dalla crudeltà della guerra.

Lucidi sognatori si nasce

Ancora prima de *L’infanzia di Ivan*, nel saggio di diploma della scuola di cinema *Il rullo compressore e il violino* (1960), l’autore aveva affrontato i temi dell’infanzia e della privazione in un simbolico, “acerbo” confronto propeudeutico alla futura ispirazione. La realtà del sano lavoro sovietico a contatto con l’età del “gioco” e con la “serietà” della musica, sorta di prologo all’opposizione tematica e visuale della parabola artistica tarkovskiana in cui tra le righe si scorgono, fin d’ora, le indicazioni di

anche perdita, lontananza dalla famiglia e dalla Russia, come, del pari, all’alienazione del matto Domenico non è estranea la clausura dei suoi cari e dell’amato bambino; per non dire di Ometto, il piccolo “muto” di *Sacrificio*: è lui a interrompere forzatamente una linea di sviluppo che, partendo dalla radice (l’orfano-bambino) vi ritorna depurata dalle diverse accezioni di orfani che, in quanto tali, cioè *deboli*, vanno a quella problematica ricollegati in uno speculare ribaltamento della “mancanza”, sino a mostrarli come tenacemente, irriducibilmente *forti*. Una mancanza che, come anticipato, manifesta in maniera indiretta la realtà stessa del regista in rapporto alla figura paterna. Non si tratta di una casistica che rappresenti una condizione negativa che egli abbia poi passivamente subito nella sua vita di adulto. Né che l’esser vissuto dall’età di tre anni circondato di sole donne senza la presenza costante di una figura maschile, ne abbia poi condizionato automaticamente stile e poetica successivi. È stata piuttosto un’influenza di atmosfera, una aura di inquietudine smaniosa, un clima di riflessione che il regista, pur partendo da basi di soggettività, opera con distacco rispetto all’inquietudine personale, per restituirla, quella forma auratica elaborata dall’arte, sotto le tipicità di macrosoggettività, di una più generale condizione del sentire comune all’esistenza umana.

una dualità divaricata e metaforica, di una lettura del sacrificio artistico come provocazione morale e condizione di vita, trova nel rullo dell'operaio e nel violino del bambino una motivazione confortante nel fascino della poesia paterna che Tarkovskij inserirà spesso nei suoi film³.

Al di là delle suggestioni autobiografiche relative ai giovanili studi musicali compiuti dal regista e al tema dell'amicizia che il piccolo Saša stringe con l'operaio Sergej, c'è nel *Rullo compressore* la delicatezza e la freschezza dello spostamento su interessi imprevedibili, su riferimenti espressivi di carattere essenzialmente analogico come la palla col filo e il pesante maglio di ferro, naturalmente corrispettivi del delicato violino e del pesante rullo; su piccole situazioni "poco importanti" (la musica, la derisione dei compagni, il fallimento della prova), su momenti di serenità (il ragazzino suona per l'uomo); infine, su occasioni mancate come la visione del film *Cia-paiev* (1934) che i due avrebbero dovuto vedere insieme e

³ Il cineasta è figlio del poeta Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij (1907-1989): tra il '29 e il '30 inizia a scrivere poesie e drammi in versi per la radio sovietica, ma nel 1932, accusato di misticismo, è costretto ad interrompere la sua collaborazione. Nello stesso anno nasce il figlio Andrej. Inizia a tradurre poesia dal turco, ebraico, arabo, georgiano, armeno. Nel dicembre '43, dopo essere stato insignito dell'Ordine della Stella Rossa per il suo eroismo di guerra, è ferito gravemente e gli viene amputata una gamba. Nel '46 viene rifiutata l'edizione del suo primo libro in quanto i suoi versi vengono ritenuti «nocivi e pericolosi». Solo nel 1962 esce il primo volume di poesie: *Neve imminente*, cui seguiranno nel '66 *Alla terra ciò che è terreno*, nel '69 *Il messaggero*, nel '74 *Poesie*, nel '78 *Le montagne incantate*, nel 1980 *Giornata d'inverno*, nel 1982 *Opere scelte. Poesia. Poemi. Traduzioni (1929-1979)*, nel 1983 *Poesie di vari anni*. Nel 1986 muore in Francia il figlio Andrej e l'anno successivo esce *Dalla giovinezza alla vecchiaia*, titolo deciso dalla casa editrice contro il volere dell'autore, e *Essere se stesso*. Muore a Mosca il 27 maggio 1989. Le sue opere pubblicate finora in Italia in volume sono: *Poesie scelte* (Milano, 1989), *Poesie e racconti* (Pescara, 1991), *Poesie scelte* (Roma, 1992), *Costantinopoli. Prose varie. Lettere* (Milano, 1993).

che invece Saša non vedrà, e più di tutto sulla aspettativa di partire con l'amico adulto e il suo affascinante mezzo meccanico⁴.

Sulla convenzionalità dell'occasione mancata, sulla connotazione negativa usualmente attribuita all'idea di *privazione*, Tarkovskij opera un ribaltamento di valori – trasferimento altrove dell'interesse per il violino, come poi, ne *L'infanzia*, sarà in Ivan per il pugnale – una *rivalutazione intenzionale del perdere*, una inversione poetica di priorità (la mela e il fischio al posto dell'attenzione richiesta a Saša), la sottolineatura di una diversità di ruolo e di classe sociale non componibile (l'incontro con l'operaio si risolve in poche ore, e questi andrà al cinema con una collega). In definitiva, quelle del primissimo Tarkovskij sono una serie di *irragionevoli coerenze*⁵, tut-

⁴ Tratto dall'omonimo memoriale di Dmitrij Furmanov, diretto dagli omonimi Georgij Vasil'ev e Sergej Vasil'ev, *Čapaev*, un classico del cinema sovietico nel passaggio dal muto al sonoro, sta in oscillazione tra la coda dell'avanguardia ed il realismo socialista, di cui rimane peraltro un capolavoro indiscusso. È significativo in proposito che la privazione della visione di *Čapaev* da parte di Saša, proiezione in scala ridotta del carattere dello stesso regista, può confermare l'attribuzione, all'Andrej Tarkovskij di quei giovani anni Sessanta, di una posizione di chiaro distacco, di *disenso* da quelle forme della razionalità del realismo – socialista e non – che evidenzierà con maggior vigore in seguito.

⁵ L'indicazione intende rilevare come *coerenza irragionevole* una ben individuata posizione propositiva dell'esordiente Tarkovskij per quanto riguarda temi e stile, nell'intenzionalità di opzioni personali dell'artista-dagiovane contrariamente a quanto invece rileva, ad esempio, Achille Frezzato, secondo il quale «a parte queste preziosità [formali], forse un po' compiaciute, *Il rullo compressore e il violino* non annovera spunti contenutistici o risvolti narrativi» originali (1977, 19-20). La parziale utilizzazione di un montaggio psicologico ne *Il rullo compressore* e ne *L'infanzia di Ivan* – come rileva anche Michel Chion – se è espressione di una modalità tecnico-creativa che Tarkovskij tenderà progressivamente ad abbandonare, è tuttavia giustificazione della necessità di rendere le immagini conformi ai riferimenti esistenti tra giovani e adulti, una conformità tutta orientata all'attenzione per i primi.

te espresse insieme alla raffinatezza, al gusto per le immagini *belle* – gli varranno l’immancabile accusa di “formalismo” già qualche lustro prima sofferta dal padre poeta – rispetto alla scarna sequenzialità narrativa, alla non centralità, cara invece al cinema sovietico di quegli anni, di un forte ed edificante tema sociale da sottoporre ad un adeguato sviluppo critico. Vi è in realtà da rilevare il diverso impiego delle inquadrature “ben composte” e ingiustamente considerate fin *troppo* costruite per restituire elementi del racconto, rispetto all’interesse dell’autore per “visioni” ed espressioni *altre*.

Esistono diversità di motivazione e di resa filmica tra alcune belle immagini del *Rullo compressore e il violino* sulle quali vale la pena di soffermarsi brevemente. Quando Saša si reca al Conservatorio a piedi, rimane attratto dalle impossibili creazioni che gli specchi realizzano di fronte alla sua attenzione. Un’attenzione curiosa che, mentre è evidente qualità dell’infanzia e di uno sguardo ingenuo poiché puro, è nel contempo diversità dilazionata rispetto al reale: sia nei confronti della prima (la cattiva derisione dei compagni), sia per rapporto alla difficile prova musicale che l’attende (i solenni saloni in stile, l’altro allievo-bambino che esce in lacrime, l’austera arcigna insegnante, l’esecuzione strumentale non buona). Tarkovskij fa vivere a Saša un tempo sospeso – in seguito il bambino avrà bisogno di un metronomo per ritrovare un ritmo regolare – una sorta di evasione dall’imposizione organizzata, un prototipo simile ai molti simbolici “voli” a venire; una parentesi che possa restituire le tentazioni di un’età in formazione (l’impegno nella musica e l’applicazione “scientifica” sono volute, imposte dai genitori e non prescelte dal giovane: nel *Rullo* il padre è, *ça va sans dire*, assente).

Dunque, non avendo ancora introdotto la novità del rullo come valvola liberatoria dal violino, il regista può fedelmente segnalare, appunto con altre irragionevoli congruenze, la magica scomposizione dello schermo in riflessi, disgiungimenti, moltiplicazioni oggettuali, giochi fotografici e ricercati montaggi speculari. Nel senso dello stupore di Saša-Tarkovskij per il cinema, quello specchio-schermo potrebbe anche suggerire possibili spunti giovanili d'influssi provenienti dagli studi di cinema: si può esser certi che l'autobus/tram non abbia a che vedere con l'autobus/carro funebre del pioniere Georges Méliès? E che le facciate dei palazzi, i particolari mossi a velocissima rapidità, i dettagli di oggetti "mobili", i pannelli scivolanti, i cangianti riflessi moltiplicati, il costruendo dinamismo visivo della metropoli moderna (la ricostruzione urbana moscovita) siano poi davvero lontani dall'esperienza dell'avanguardia storica (sovietica, ma anche surrealista o espressionista)?

E poi, al Conservatorio, la mela rossa non è solo un prolungamento delle altre raccolte nelle frantumazioni delle immagini precedenti, ma anche elemento di racconto sintetico, analogico e chiaro nella sua intenzionalità di significato doppio; è, per dir così, il frutto (*dell'albero*) della vita, della conoscenza: l'immagine del tempo che, scorrendo, passa, è simile per analogia a quelle inimitabili del cerchietto di vapore sotto la tazza del tè e del lume che fievolvermente si spegne ne *Lo specchio* (e, poi, in altre decine e decine di fluviali incomparabili sequenze della sua produzione). Ma vediamone le articolazioni ne *Il rullo compressore e il violino*.

Il giovane protagonista, seduto sulla sedia, tira fuori dalla tasca una mela, fa per morderla però desiste, la ripone e prende a rileggere distrattamente lo spartito. In seguito, dirigendosi verso la porta di fronte, passando ra-

sente alla sedia di una sua coetanea, le lascia accanto il frutto. La bambina rapidamente cerca di afferrarla ma è quasi disturbata dal gatto che salta da una sedia vicina; poi si decide, prende la mela e con un duplice movimento del braccio sinistro, senza interruzione, la rimette sulla sedia lasciata libera da Saša. Sul finire del gesto, l'immagine diventa un veloce primo piano abbassato della mela con l'impressione che sia questa e non la cinepresa, a muoversi per andare incontro allo spettatore. Su questo primo piano insistito inizia la musica – il saggio del bambino – e segue tutta la parte con la professoressa di violino. Quando Saša esce dalla stanza passando nuovamente davanti alla bambina, è seguito dallo sguardo di lei e dalla macchina da presa che *lo guarda andare fuori campo dal fondo* prima di abbassarsi dolcemente fino al livello del piano della stessa sedia del bambino, a mostrare i resti della mela mangiucchiata. A proposito di questo passaggio non visualizzato, l'azione di mangiare il frutto costituisce la prima idea tarkovskiana di *tempo continuato*, di non interruzione – *reale* e a suo modo già implicitamente *zen* – di una durata che, pur non manifestandosi sullo schermo come ininterrotta – anzi proprio perché *non* si manifesta – consente una sensazione di continuità, di simultaneità di riferimenti narrativi, così come il gatto permette quelli spaziali dei livelli di ripresa. Si tratta di prove d'autore che negli anni troveranno notevoli esplicitazioni nel fluire di vertiginosi, estenuanti, interminabili stupendi piani-sequenza o del lungo ed inarrestabile *respiro* degli elementi della natura.

Anche alcuni dati tra loro non immediatamente assimilabili – penso ai riflessi chiari sugli edifici nuovi che cancellano le vecchie e scure facciate degli anni della guerra, i due riflessi capovolti nell'acqua, la bottiglia del latte vuota come sorta di obiettivo fotografico che anti-

cipa l'appuntamento per il cinema, la sveglia e lo specchio per introdurre l'immaginazione finale con lo spiazzo deserto e il volo dei piccioni a contrasto con il divieto della madre di Saša di uscire – sono tutti elementi che trovano una diffusa omogeneità d'intenti se adeguatamente associati alle ricorrenze del successivo cinema tarkovskiano, soprattutto se considerate sotto il comune denominatore delle *coerenze irragionevoli* cui s'è fatto cenno.

Quando gli Ivan vanno alla guerra

Una coerenza profondamente irragionevole è anche al cuore de *L'infanzia di Ivan*, ritratto di un ragazzo costretto a vivere e a lottare in un mondo ostile – certo ben diverso da quello educativo rappresentato dalla madre di Saša o dalla realtà quotidiana che circonda il “violinista” – quello pauroso della morte e della guerra. Se nel film, infatti, vi è sicuramente anche il racconto del rapporto del dodicenne orfano con gli adulti, con i soldati che in vario modo si occupano – vorrebbero, paternamente, occuparsi – di lui, Tarkovskij vuole però parlare sia della crudele esperienza del dolore inferto all'innocenza, sia della irreparabile sofferenza provocata all'infanzia, dell'assurdità della logica delle guerre. Senza tacere, naturalmente, quella innaturale costrizione psicologica, quella tortura morale cui è sottoposto, nelle inumane condizioni, l'Uomo bambino che si muove nello sconvolgente scenario di miseria, desolazione e lutto che la cieca brutalità della sopraffazione lascerà anche sul terreno dei ricordi, *dopo*, quando sarà troppo tardi.

Secondo la grande tradizione del cinema sovietico – si pensi, per questa angolazione del discorso, a *La ballata di*

un soldato (1959) di Grigorij Čuchraj⁶ o a *Va e vedi* (1987) di Elem Klimov⁷ – per urlare contro la guerra, un film sulla guerra come *L'infanzia di Ivan* è un film inquietante dedicato alla pietà e all'amore in quanto impone una concezione antieroica del giovane protagonista e riesce a far scontrare gli opposti: metaforico e realista, sembrerebbe costruito su scontati moduli consolidati mentre si rivela profondamente innovativo⁸.

Vince nel 1962 il primo Leone d'oro dell'Unione Sovietica alla Mostra di Venezia – *ex aequo* con *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini – ponendosi subito quale oggetto e pretesto di un dibattito provocato dall'intervento di Jean-Paul Sartre contro i giudizi negativi mossi da una parte della critica specializzata italiana e in particolare da quella di sinistra⁹, più conformisticamente radicata in una

⁶ Onesto e pulito negli intenti pacifisti e umanitari di quel periodo di rinnovamento detto “cinema del disgelo” – ambito al quale va evidentemente ascritto il tarkovskiano *L'infanzia di Ivan* – il film racconta il viaggio del diciannovenne soldato Alěša in licenza per eroismo dal fronte per andare a trovare la madre lontana; e così, attraversando i ‘disastri della guerra’ ne scopre l'altra faccia (la vergogna per le mutilazioni fisiche, i tradimenti da solitudine) e il tenero e fugace amore con una coetanea prima di tornare in prima linea dove troverà la morte. Per una essenziale idea del cinema del disgelo si vedano Gianni Rondolino e Giovanni Buttafava.

⁷ Crudo affresco delle realtà della guerra e della cattiveria gratuita nell'epica ed insieme antieroica visione di un ragazzo soldato che vede il mondo quasi soltanto con gli occhi della macchina da presa: un potente monito contro l'orrore e la violenza che le nuove generazioni non dovranno dimenticare.

⁸ Rispetto al carattere decisamente originale del film, Lino Micciché coglie «l'aspetto innovativo e di frontale rottura de *L'infanzia di Ivan* [...] nel ribaltamento che esso operava proprio nel delicato reticolo dei rapporti tra Oggettività e Soggettività, ovvero tra Individuo e Storia, Personalità e Collettività, Coscienza e Ideologia, Esistenza e Vita materiale» (3-4).

⁹ Per quanto riguarda le prese di posizione in merito, in particolare quella di Ugo Casiraghi su *l'Unità*, si veda Achille Frezzato (1977, 99). Gli articoli più significativi sono stati raccolti in *Il nuovo spettatore cinematografico*, nuova serie, 3, giugno 1963 dove fu anche inclusa la lettera di Sartre,

concezione tendenzialmente tradizional-didattica – in senso emulativo e di riconoscenza politica verso l’Unione Sovietica – e di carattere epico-elegiaco della Grande Guerra Patriottica sovietica contro il nazismo. L’accusa è di «soluzioni formalistiche», di immersione nella sfera onirica secondo canoni datati e – in Europa – allora già superati¹⁰: «Bei sogni! Noi altri abbiamo smesso da tempo, in occidente, di utilizzare i sogni! Tarkovskij è in ritardo; andava bene nel periodo tra le due guerre!». All’accusa al regista di aver pensato «di più a far “poesia” col cinema, che a rendere nella sua reale spietatezza la tragedia di un’infanzia “fucilata” dalla guerra», il filosofo francese risponde con enfasi sgombrando il campo da troppo facili e “realistiche” schematizzazioni: «Non si tratta né di espressionismo né di simbolismo ma di un modo di raccontare che l’argomento stesso esige, e che il giovane poeta Voznesenskij chiamava “surrealismo socialista”». In particolare Sartre, centrando il cuore del

inizialmente pubblicata il 9 ottobre 1962 sul quotidiano del Partito Comunista Italiano – direttore Mario Alicata – e alla quale fece seguito, sullo stesso giornale, un altro articolo di Casiraghi (3 aprile 1963). Quest’ultimo scritto, unitamente alla lettera-denuncia di Sartre – incompleta nella primissima parte – è pubblicato anche ne *Lo specchio*, Cartella informativa dell’Italnoleggio Cinematografico. L’intervento sartriano è anche in AA.VV., *Andreï Tarkovskij* (135-138).

¹⁰ Si noti come questo supposto ritardo nel far cinema da parte del cinema sovietico si manifesti, in Occidente, anche sul piano stilistico-tecnico e si configuri come “antiquato” solo perché non più utilizzato da chi lo considera tale. Lo conferma, per la Francia, Jean Delmas in un articolo rivalutativo de *L’infanzia di Ivan* quando rileva che «prima della fine degli anni Cinquanta – quelli antiencomiastici del cinema del disgelo iniziati nel ’53-’54 – per la critica [...] era di buon gusto prendere le distanze non soltanto rispetto al film di Kalatozov [si tratta di *Quando volano le cicogne* (1957), Gran premio a Cannes 1958] ma rispetto ad ogni nuovo venuto film sovietico [...], così era di buon gusto trattare dall’alto in basso la “cinepresa mobile” dei cineasti dell’Est, considerarla antiquata solo perché a Parigi non era più di moda».

problema costituito dai sereni momenti *di sogno* di Ivan che vive *dentro* la guerra, difende le contestazioni circa la supposta intrusione immotivata degli episodi onirici: «Gli incubi, le allucinazioni non hanno nulla di gratuito. Non si tratta di un pezzo di bravura e neppure di un sondaggio praticato nella “soggettività” del bambino: essi restano perfettamente oggettivi, si continua a vedere Ivan dall’esterno come nelle scene “realistiche”; la verità è che il mondo intero per questo bambino è un’allucinazione e che lo stesso bambino, mostro e martire, è in questo universo un’allucinazione per gli altri». Ivan è un *bambino mostro* in quanto non ingenuo come i suoi coetanei, non sceglie il suo destino né può tentare di mutarlo, non vive per crescere, non manifesta paura di disadattamento ma è espressione di una realtà aliena, diversa, abnorme – quella degli uomini in guerra – altrettanto mostruosa e sovrapponibile, pur se con un impatto emotivo forse minore, all’esperienza del ragazzo. Ancora, Ivan si manifesta come mostro perché non gioca e, in un superamento di alcune tipicità del “violinista” Saša, soltanto nell’immaginazione creativa dei sogni sente fortemente il peso di questa mancanza. O meglio, sorride e si eccita per il pugnale di Galiziev, l’unico “giocattolo” che gli è congeniale¹¹ e del quale si servirà per “giocare” – desolatamente solitario – ad una struggente e surreale (perché riflesso del conflitto reale esterno) finta guerra, prima che questa, senza soluzione di continuità cromatica e drammatica,

¹¹ Lo stridente contrasto di significati nell’opposizione degli oggetti del film precedente – il violino ed il rullo, la palla ed il maglio di ferro – ne *L’infanzia di Ivan* trovano una sorta di prolungamento con quella tra il pugnale, la campana e le mele dei sogni, la foto del ragazzo e gli strumenti di tortura, le bacche ed i rametti degli alberi che, però, non sono ricordi di felici escursioni tra i boschi, ma segnali in codice delle postazioni armate nemiche.

diventi visione improvvisa di veri bombardamenti, spari, morte e distruzione.

Allora i quattro stupendi sogni di Ivan, quasi musicali nel ritmo, nei movimenti fluidi, aerei ed eterei della macchina da presa già popolati di quegli oggetti, simboli e suggestioni tipicamente tarkovskiane, sono quattro *immersioni mnemoniche* non prive delle corrispondenti *immersioni volanti*, sorta di altrettanti *controcampi fatali* dell'inconscio, *stazioni* di una *via crucis* laica assolutamente non restituibili qui se non con una descrizione approssimativa: semplicemente pretendono, dolcemente, di essere visti, goduti, meditati¹².

¹² A proposito degli inserti onirici de *L'infanzia di Ivan*, è certamente utile ricordare quanto segnalato da Marcel Martin nella nota conclusiva al suo «Genèse d'une écriture» (23) quando dà conto di un articolo di Victor Diomine – per la rivista *Le film soviétique* – per il quale il film «era stato iniziato da un altro regista dimostratosi poi incapace di condurlo a buon fine». A questo punto, sempre secondo Diomine, sarebbe intervenuto Michail Romm – regista e docente di Tarkovskij al VGIK, la prestigiosa scuola di cinema di Mosca – che lo avrebbe affidato al giovane promettente allievo. Martin rileva che se l'informazione fosse stata confermata da Tarkovskij stesso, alcuni giudizi sulla pellicola avrebbero evidentemente dovuto avere i conseguenti aggiornamenti critici: «Tarkovskij doveva finire il film con i mezzi che restavano, con cambiamenti minimi per le scenografie e gli interpreti. Ha chiesto che gli fossero concessi tre giorni per riflettere. Tre giorni più tardi accettò la proposta: aveva trovato! Avrebbe girato quattro sogni, quattro sogni di Ivan, lunghi, sereni, privi di raggi di sole e interrotti dall'inferno della guerra». Già in uno scritto precedente, il critico fa cenno alla questione della supposta indecisa attribuzione di piena paternità del film – «l'altro sarebbe colpevole del "realismo" e Tarkovskij responsabile del "surrealismo"» (Martin 1981) – e dichiara di rifarsi alle affermazioni di David Grieco, secondo il quale «solo recentemente Tarkovskij ha dichiarato (ma non se ne indica la fonte) che il film era stato cominciato da un altro regista. Allorché quest'ultimo si trovava a metà dell'opera, il suo materiale venne considerato scadente, e Tarkovskij lo rilevò per girare altre scene, da montare assieme a parte di ciò che esisteva già» (Grieco 43).

Silenzi assordanti dell'utopia

Ancora lungo la linea delle eccentriche coerenze dei giovani del primo Tarkovskij, anche Boriška, il ragazzo di *Andrej Rublëv* interpretato dallo stesso giovane attore Nikolaj "Kolja" Burljaev già nel ruolo di Ivan, conferisce una toccante percezione di continuità cronologico-espressiva in grado di aggiungere un adeguato pathos all'episodio *La campana*. Rimasto solo e *orfano*, cosa fa infatti l'intraprendente Boriška se non sognare anch'egli per legittima difesa? Ma se per i sogni-rifugio dello sconvolto martire Ivan serviva ancora la fase liberatoria del sonno-verità, qualche anno dopo Tarkovskij può permettersi di far sognare il giovane fonditore *ad occhi aperti*, e lo fa nella sezione più nota e conclusiva della pellicola. Quasi ad anticipare l'epilogo dedicato all'illustrazione della *Trinità*, l'episodio è espressione di una triplice operazione di fusione: quella manuale di complessa fabbricazione della campana; quella corale di Boriška con il popolo colto nella piena manifestazione di forza storica e di civiltà, di perpetuazione dei valori tradizionali e di sintonia con la sincera espressione dei suoi figli artisti; e, infine, la più importante è quella data dalla sovrapposizione ideale tra pittore e fonditore nell'immagine di Rublëv come riflesso in un doppio in cui abita anche il giovane artigiano.

Se uno dei nodi di *Andrej Rublëv* è riconoscibile nel *silenzio dell'occhio interiore* del monaco pittore, il perno su cui ruota il segmento finale sta nella dissolvenza incrociata di quel silenzio in una ritrovata simmetria tra la parola ed un ripristinato vedere attivo di Andrej, tra il definitivo silenzio per l'orrore delle guerre e la cattiveria degli uomini, e la manifestazione esplicita della vitale forza dell'invenzione creativa, tra il suono della campana

che si propaga all'intorno e le immagini insistite dell'epilogo a colori.

La carestia che ha spinto la giovane infelice ad abbandonare Rublëv ed ha ucciso tutti i bravi fonditori, è la medesima che spinge Boriška ad inventarsi la conoscenza del segreto della fusione del bronzo. Più per istinto e inconsapevolezza – al pari del contadino Efim del prologo che osa andare contro il suo zar inventando il volo umano prima che questo fosse epocalmente possibile – il giovane è aiutato nella sua impresa solo da se stesso, dal coraggio (artistico) incosciente che dimostra e dagli elementi della natura. Difatti è la radice di un albero – ancora uno! – il filo che lo solleverà dal terreno di una piatta e misera esistenza priva dei parenti, per proiettarlo, come Ivan e l'appena citato Efim della rudimentale “mongolfiera”, verso l'altezza eterea dell'invenzione¹³. È sotto la pioggia scrosciante che, nel fango, trova l'argilla buona e quando si addormenterà sfinito a preparazione quasi completata, sono ancora la pioggia, una quercia ed il vento a scandire un passaggio rapido ma decisivo. Boriška dà ordini, dispone, decide, organizza, punisce, “gioca” con le enormi responsabilità che si è assunto e, simbolicamente, impersona la figura del regista: con l'audacia dell'incoscienza irrefrenabile, deve seguire l'impulso interiore che ne muove pensieri, azioni, mentalità. Solo quando ha donato al suo prossimo il coraggio e la fede nel *vero* e nel *bello* che aveva dentro di sé, può “ricadere”

¹³ La sequenza mostra Boriška mentre scava per circoscrivere l'area d'infossamento della costruenda campana. Facendo scorrere il filo della radice e dissotterrandola, la macchina da presa rivela a sinistra un grande albero che il giovane guarda dalla base alla cima. Uno stacco e il controcampo dall'alto unito ad un movimento di gru ascensionale rivela la forma circolare già preparata dagli sterratori.

sulla terra¹⁴ e farsi consolare da colui che quella fede e coraggio etico ha, con dolore, scoperto avere anch'egli nel proprio animo. Dopo il primo “miracoloso” rintocco della campana che fa voltare Rublëv sciogliendolo dall'ostinato voto del silenzio, ora Andrej e Boriška possono, insieme, regalare felicità al mondo: uno dipingerà icone, l'altro fonderà campane perché, pur nella non omologabilità delle diverse esperienze, sentendo e vedendo la vita allo stesso empatico modo, sono portatori di gioia e di fiducia nella vita e soprattutto nell'arte.

Poi, per il regista verranno gli anni ed i film della crisi – *Solaris*, *Lo specchio* – del pessimismo disperante, della catastrofe profetica, della angosciosa presa d'atto che Arte, Cultura, Storia, Scienza e Ragione – *Stalker*, *Nostalgia*, *Sacrificio* – se mai sono servite, non servono più a far aprire gli occhi all'umanità (occidentale), ormai avviata in maniera suicidaria e irreversibile verso quel baratro apocalittico, epocale, sopra al quale sta irresponsabilmente seduta da quando ha preferito la ricerca del benessere e dello sviluppo materiale a danno dell'elevazione morale e spirituale dell'individuo.

Per intanto, il regalo dell'arte, della poesia, del cinema, possiamo ancora intenderli *doni servizievoli*, puškiane disinteressate *servitù*, forme del *destino*, insomma qualcosa di molto vicino all'ultima *offerta sacrificale*

¹⁴ La sequenza in cui Andrej torna a parlare e Boriška confessa di non conoscere alcun segreto per fondere le campane, vede il monaco inginocchiato ed il giovane a terra che sfoga la tensione piangendo. Anche il giovane, come il monaco, sta conoscendo quel particolare senso di solitudine che prende chi dona agli altri i frutti della fiducia e del talento, foss'anche solo per i disegni del fato o per pura disperazione. A proposito del “vero” e del “bello” non serve ricordare che anche Andrej Tarkovskij si pone nella scia cinematografica (aperta da Roberto Rossellini e continuata, tra gli altri, da Jean-Luc Godard) secondo la quale il *bello* si manifesta come espressione del *vero* e non viceversa.

(penso al piccolo Ometto di *Sacrificio* attraverso il quale il regista dà prova di voler credere di nuovo nei giovani).

Per il Tarkovskij autore della memoria del tempo, l'Arte assume allora il valore di una donazione intellettuale alla quale non sarebbe dato di poter esistere senza l'esaltante eccitazione dei suoi giovani sognatori con i piedi per terra. I soli capaci di rendere possibili le realtà delle utopie degli uomini prima che questi diventino, eventualmente, solo persone adulte potenzialmente minacciate dalle subdole lusinghe della smemoratezza.

Opere citate

- AA.VV. *Andreï Tarkovsky. Études cinématographiques* (novembre 1983).
- Buttafava, Giovanni (a cura di). *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*. Milano: Ubulibri, 1987.
- Casiraghi, Ugo. *L'Unità* (3 aprile 1963).
- Chion, Michel. «La maison où il pleut». *Cahiers du cinéma* 358 (aprile 1984).
- Delmas, Jean. «L'enfance d'Ivan». *Jeune Cinéma* 23 (novembre-dicembre 1969).
- Diomine, Victor. *Le film soviétique* 3 (marzo 1983).
- Frezzato, Achille. *Andrej Tarkovskij*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- . *Il nuovo spettatore cinematografico*, nuova serie, 3 (giugno 1963).
- Grieco, David. «Andrej Tarkovskij». In *Film Urss '70*. AA.VV. Vol. 2. Venezia: Marsilio, 1980.
- Martin, Marcel. «Genèse d'une écriture». In *Andreï Tarkovsky*. AA.VV. *Études cinématographiques* (novembre 1983).
- . «Itinéraire d'un démiurge». *La Revue du Cinéma* 366 (novembre 1981).

- Micciché, Lino. «Le “sragioni” del poeta». In *Andrej Tarkovskij*. A cura di Fabrizio Borin. *Circuito Cinema. Quaderni* 30 (1987).
- Propp, Vladimir Jakovlevič. *Le radici storiche dei racconti di fiabe*. Torino: Boringhieri, 1973.
- Rondolino, Gianni. «Il cinema del disgelo». In *Storia del cinema*. AA.VV. Vol. 8. Venezia: Marsilio, 1978.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Unità* (9 ottobre 1962).
- Lo specchio*. Cartella informativa dell'Italnoleggio Cinematografico, 1979.
- Tarkovskij, Arsenij Aleksandrovič. *Costantinopoli. Prose varie. Lettere*. Milano: Scheiwiller, 1993.
- . *Poesie e racconti*. Pescara: Edizioni Tracce, 1991.
- . *Poesie scelte*. Milano: Scheiwiller, 1989.
- . *Poesie scelte*. Roma: Edizioni Scettro del re, 1992.

Film citati

- Andrej Rublëv* (Andrej Tarkovskij, Urss, 1969)
- La ballata di un soldato* (*Ballada o soldate*, Grigorij Čuchraj, Urss, 1959)
- Ciapaiev* (*Čapaev*, Georgij Vasil'ev e Sergej Vasil'ev, Urss, 1934)
- Cronaca familiare* (Valerio Zurlini, Italia, 1962)
- L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo detstvo*, Andrej Tarkovskij, Urss, 1962)
- Quando volano le cicogne* (*Letjat žuravli*, Michail Kalatozov, Urss, 1957)
- Nostalgia* (Andrej Tarkovskij, Italia/Urss, 1983)
- Il rullo compressore e il violino* (*Katok i skripka*, Andrej Tarkovskij, Urss, 1960)
- Sacrificio* (*Offret/Sacrificatio*, Svezia / Francia / GB, 1986)
- Solaris* (*Soljaris*, Andrej Tarkovskij, Urss, 1972)
- Lo specchio* (*Zerkalo*, Andrej Tarkovskij, Urss, 1974)
- Stalker* (Andrej Tarkovskij, Urss, 1979)
- Va e vedi* (*Idi i smotri*, Elem Klimov, Urss, 1987)

**DETESTARE LA VITA, DETESTARE LA MORTE:
*IL DIAVOLO, PROBABILMENTE...***

Roberto Ellero

Nell'ampio repertorio dei disagi e delle ribellioni giovanili che caratterizzano il temario del cinema moderno, spesso coincidente fra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento con l'esplicito rinnovamento anche stilistico e formale delle varie "nuove ondate", un posto di riguardo e del tutto particolare è occupato dai *modelli* giovanili proposti dai film di Robert Bresson, latori di un'alterità che tocca il suo apice di radicale pessimismo nel giovane protagonista de *Il diavolo probabilmente...* (*Le diable probablement...*), girato nel 1977, penultimo nella filmografia del regista francese, che si chiuderà qualche anno dopo sulle immagini non meno disperate di un'altra paradigmatica parabola tragica, quella del poco più anziano Yvon de *L'argent* (1983), vittima di un destino avverso (sarà una banconota falsa capitatagli casualmente fra le mani a precipitarlo nella perdizione) la cui cifra risiede nell'ormai evidente "proliferazione del male". Un male "assoluto", colto da Bresson secondo il suo consueto sguardo fenomenico, per frammenti e dettagli che con-

corrono significativamente a suggerire, piuttosto che descrivere e poi commentare, il veridico quadro d'insieme.

Nel contesto dell'opera bressoniana, *modelli* è termine naturalmente non casuale, desunto dalle riflessioni dell'autore, che nei suoi aforismi dedica ampio spazio a questo particolare stile registico per quanto concerne l'interpretazione attoriale, che ha da essere spoglia, antipsicologica ed antinaturalistica, essenziale e per questo significativa. Dice dei modelli, ad esempio, che l'importante è non quel che fanno vedere ma quel che nascondono, e soprattutto quel che essi stessi non sospettano che vi sia in loro: è così che, sottratti alla propria sorveglianza, riescono ad esprimere il loro vero essere, il loro "sé", la perfetta esemplarità – se vogliamo – di cui divengono espressione, sineddoche non del tipico, che li farebbe scendere nel facile sociologismo, ma esattamente dell'atipico, ovvero di ciò che marcando la differenza smaschera l'inganno dell'indifferenza. Ed è esattamente contro questo atteggiamento così tipico delle nostre società – l'indifferenza – che procede Charles nel *Diavolo probabilmente...*

Quello che mi ha spinto a fare questo film è il pasticcio che si è fatto di tutto. È questa civiltà di massa dove fra poco l'individuo non esisterà più. Questo agitarsi pazzo. Questa immensa impresa distruttrice dove moriremo di quel che credevamo vitale. È anche la stupefacente indifferenza della gente, salvo di alcuni giovani d'oggi, i più lucidi. (Cit. in Tinazzi 137)

Il buio della notte, rischiarato per pochi attimi dalle luci di un *bateau-mouche*, scorto da una riva del Lungosenna, fa da prologo al film. Il battello procede da sinistra a destra, scomparendo presto sotto un ponte e restituendo

all'oscurità il nostro campo visivo. Subito dopo, il lucre della carta stampata: un giornale dà notizia della morte di un giovane al Père Lachaise, massimo cimitero monumentale parigino, memoria della sua storia e delle sue tragedie. Suicidio, secondo una prima ricostruzione dei fatti, presto corretta nell'edizione del giorno appresso: «Il “suicida” del Père Lachaise è stato assassinato». Due diverse verità per uno stesso fatto di cronaca, apparentemente inconciliabili e fra loro contraddittorie, in realtà – come avremo modo di appurare – compatibilissime. Ma è su questa ambiguità di fondo, certo non casuale e piuttosto sintomatica dell'esistente, che si apre davvero la narrazione, ricostruzione di un delitto e delle sue motivazioni attraverso la registrazione degli eventi “significativi” che ne hanno originato i presupposti e la stessa dinamica, fino allo svelamento finale. *Il diavolo probabilmente...* non è un thriller e tantomeno un poliziesco, ma è pur sempre – a modo suo – una *detection*, la ricerca di una verità attraverso il maturare dei suoi presupposti.

Charles, la vittima, è un ragazzo del post Sessantotto, longilineo, capelli biondi e lunghi, lo sguardo duro nel contesto di un volto efebico, quasi angelico. Da angelo caduto. Con i suoi amici frequenta un gruppo ecologista di sinistra ma sembra non farsi più illusioni sull'efficacia di una possibile azione politica, decisamente impotente dinanzi alle immagini del disastro ambientale, che per la prima volta irrompono in forma documentaria nel cinema di Bresson. Nella sede dell'Associazione per la salvaguardia dell'uomo e dell'ambiente un proiettore a passo ridotto documenta l'avanzata del degrado industriale, l'uso forsennato dei diserbanti chimici in agricoltura, il criminale lavaggio delle petroliere in prossimità delle coste, il massacro delle foche, il moltiplicarsi delle discariche a due passi dalle città, il cielo solcato dagli aerei su-

personici, la terra che, sempre più abitata, finirà per farsi inabitabile. Il bisogno di descrivere con le immagini lo sconquasso ambientale è così insistito da rischiare il didatticismo, decisamente inconsueto nell'opera di Bresson, sempre lontana dalla riproduzione del reale in funzione del verosimile filmico e ancorata piuttosto al principio di un *cinematografo* nel quale la scrittura è chiamata a reinventare e creare incessantemente. Ma la necessità di quegli inserti risiede forse nella volontà di dar conto della sproporzione ormai abissale fra le condizioni dell'esistente e la consapevolezza che se ne ha, diciamo pure la generale indifferenza che, agli albori dell'ambientalismo, ancora accompagna la denuncia, mentre magari, tra i contestatori riuniti in un'assemblea (dalla quale Charles uscirà disgustato), c'è chi si attarda a reclamare una "distruzione" rivoluzionaria tanto velleitaria quanto intempestiva: il mondo è già in via di distruzione.

Nella vita affettiva, Charles è diviso fra due ragazze, Alberte e Edwige, con cui si lascia e si prende, senza tuttavia mai scegliere, chi amare e chi sposare, riaffermando piuttosto l'inadeguatezza del sentimento amoroso, o quantomeno la *propria* inadeguatezza nei riguardi di quello stesso sentimento e delle responsabilità che esso comporta. Parimenti all'amore e al sesso, che gli paiono risposte insufficienti, la fede, che afferma di non professare pur rifugiandosi spesso in chiesa e insistendo nell'attesa di segnali che mai verranno. E ancora – in luogo della famiglia, grande assente nel film: sembra quasi che Charles e suoi amici non ce l'abbiano, vengano da e appartengano ad una società che ne ha soppresso di fatto lo statuto – le droghe, le elucubrazioni intellettuali di stampo nichilistico, la psicoanalisi, sbeffeggiata a dovere – quest'ultima – nel corso dell'incontro con il tera-

peuta, quando il protagonista – solitamente di poche parole – si cimenta in un lungo monologo contro tutti i simboli e le forme di una “normalità” che disprezza e alla quale non intende uniformarsi.

Come altri personaggi di Bresson, Charles è uno che va fino in fondo, radicalizzando il proprio comportamento sino ai limiti e alle conseguenze più estreme. La normalità che disprezza è quella dell’ipocrisia e dell’indifferenza con cui la società affronta e liquida – con colpevole sufficienza – ogni problema, scegliendo di non scegliere e fingendo di non vedere. In un film peraltro privo di qualsivoglia umorismo, metaforico e al contempo ironico resta il titolo, che fa riferimento ad un dialogo, in autobus, sospeso fra cosmogonia e quotidiana banalità:

CHARLES – I governi hanno la vista corta.

PRIMO VIAGGIATORE – Non accusate i governi. Nel mondo intero, oggi, nessuno, nessun governo può vantarsi di governare. Sono le masse che reggono gli avvenimenti. Forze oscure delle quali è perfettamente impossibile conoscere le leggi.

SECONDO VIAGGIATORE – È vero. C’è qualcosa che ci spinge contro quel che siamo...

VIAGGIATRICE – Sì, chi ci manovra subdolamente?

PRIMO VIAGGIATORE – Il diavolo, probabilmente...

Si dà la colpa al diavolo per simbolizzare l’astrazione del male, cercando di darne un nome, o forse soltanto per ignavia, evitando di scomodare la propria coscienza e addebitando al più metafisico e risaputo dei burattinai responsabilità che sono, ciascuno per la sua parte, di tutti. E negli incontri che scandiscono i sei mesi che separano gli antefatti dal tragico epilogo, Charles non fa che trovare continue conferme all’accettazione passiva dell’esistente

in ragione dei piccoli e grandi egoismi che ormai sovra-
stano ogni sentire ed agire, maturando un progressivo di-
stacco dal mondo. Una boccetta di cianuro, la prolungata
immersione in vasca da bagno, una lettera d'addio,
l'acquisto di una pistola: nel racconto sono disseminati i
segnali di un proposito suicida che stenta a realizzarsi,
perché se Charles detesta la vita, come afferma, detesta
anche la morte. Sarà lo psicoanalista a suggerirgli (invo-
lontariamente) la soluzione, rammentando l'usanza degli
antichi romani, che ricorrevano alla mano di uno schiavo
o di una persona amica per mettere fine con dignità ai
propri giorni. E dunque l'amico Valentin, schiavo della
droga, che Charles non farà troppa fatica a convincere, in
cambio di qualche banconota, lungo le vie che portano al
Père Lachaise.

CHARLES – Avevo creduto di avere in un momento così gra-
ve dei pensieri sublimi. Vuoi sapere cosa penso?

Non lo sapremo mai perché Valentin non gliene lascia il
tempo, freddandolo con un colpo di pistola sparato alle
spalle, che scioglie nel suicidio-omicidio l'ambiguità
dell'incipit: una morte volontaria per mano altrui, dun-
que, senza peraltro alcuna "aura" antica, perché il gesto è
"sporcat" dal denaro, alla stregua di qualsiasi altra – le-
cita o illecita – transazione nella logica di quello stesso
mondo da cui Charles ha voluto prendere commiato.

In *Il diavolo probabilmente...* come possibilità di evasione
sembra restare solo il suicidio. [...] Ma si tratta di
un'evasione illusoria: il suicidio è contemplato come una
delle possibilità previste in un mondo già dato, chiuso e cir-
colare. (Perlini 129)

All'epoca della sua realizzazione *Il diavolo probabilmente...* è il film di un settantenne che posa una volta di più il suo sguardo disincantato sul malessere che attanaglia la vita umana, con un pessimismo reso ancora più accentuato dalle modalità del vivere contemporaneo e dai principi che reggono le nostre società. Come ha giustamente osservato Giorgio Tinazzi, sono in esso evidenti

talune forti riprese tematiche, dove si ritrovano risonanze dostoevskiane e più ancora si coglie l'addensarsi di un pessimismo che si è andato sempre più rinsaldando. (133-4)

Senza indulgere a facili sociologismi, del resto sempre estranei al suo modo di intendere e praticare l'arte del *cineamatografo*, suo – profondamente bressoniano – resta il punto di vista del protagonista, un giovane che nel panorama del ribellismo da cui abbiamo preso le mosse radicalizza l'assunto contestativo avviandolo sui binari di un irreversibile processo di autodistruzione. Nichilismo? Ad altri è venuta in mente una frase di Pascal, filosofo quanto mai caro a Bresson, laddove rilevava la grandezza dei «testimoni che si fanno uccidere». Nella sua inquietante intelligenza («So che sono più intelligente degli altri, più lucido, ma non sono disposto a usare la mia intelligenza»), Charles vede con chiarezza ciò che gli altri non vedono o preferiscono non vedere. In ciò la sua irriducibile “diversità”, sino alla “testimonianza” estrema. Anche se resta il dubbio che questa sua alterità altro non sia, negli effetti, che una semplice variante d'uso nel contesto di un'umanità sovrastata e devastata, per la quale – esaurita la protesta, consumati i sentimenti, compromesse le relazioni, archiviate le ideologie e le credenze – nulla può più, nemmeno il rifiuto della privazione ultima, sacrificale. La morte di Charles è banalizzata da uno sparo nel bu-

io e archiviata alla stregua del *fait divers*, soltanto un fatto di cronaca destinato a durare lo spazio di qualche colonna.

Opere citate

Bresson, Robert. *Note sul cinematografo* [*Notes sur le cinématographe*, 1975]. Traduzione di Ginevra Bompiani. Venezia: Marsilio Editori, 1986.

Perlini, Tito. «Le sembianze del male». In *La bellezza e lo sguardo*. A cura di Luciano De Giusti. Milano: Editrice Il Castoro, 2000.

Tinazzi, Giorgio. *Il cinema di Robert Bresson*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.

Film citati

L'argent (Robert Bresson, Francia/Svizzera, 1983)

Il diavolo probabilmente... (*Le diable probablement...*, Robert Bresson, Francia, 1978)

**SINCRONICITÀ, LO SPETTRO
E LA RAGAZZA CON LA VALIGIA
CHE ORA È LAGGIÙ? DI TSAI MING-LIANG**

Marco Ceresa

It's a poor sort of memory that only works backwards.

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

Un giovane uomo taiwanese vive a Taipei¹ sul fuso orario di Parigi. Una giovane taiwanese vive a Parigi come se fosse a Taipei. Una donna di mezza età, viva, segue i ritmi della ‘vita’ di un morto. Il giovanotto a Taipei guarda *I quattrocento colpi*, protagonista un Jean-Pierre Léaud bambino. La ragazza taiwanese a Parigi incontra un Jean-Pierre Léaud invecchiato nel cimitero di Montparnasse. Una valigia rubata a Taipei riaffiora, forse, nella fontana delle Tuileries (due film più in là, ne *Il gusto dell'anguria*, la valigia ricomparirà a Taipei. Forse è la stessa valigia, forse no. Non si può sapere: si è perduta la chiave).

Universi paralleli: Taipei e Parigi, i vivi e i morti, il cinema e i suoi spettatori. Il cinema come luogo del tempo ‘dissestato’ o *désajointé* (Derrida 10): recita

¹ Nel presente articolo i nomi propri cinesi di persona e di luogo non si uniformano ad alcuno dei sistemi ufficiali di trascrizione della lingua cinese, bensì riproducono la grafia come scelta dalla persona stessa, o come compare nei *credits* dei film, o, nel caso di luoghi geografici, seguono l'uso prevalente nella stampa occidentale. Solo laddove sia necessario fornire una trascrizione *ex-novo*, ci si atterrà al sistema *hanyu pinyin*.

Amleto davanti al fantasma del padre «The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» (*Hamlet*, atto 1, scena 5, 188-189).

Ogni film di Tsai Ming-liang 蔡明亮 (di seguito TML)², a partire da *Boys*, si reincarna in un suo altro suo film. Complici il volto e il corpo di Li Kang-sheng 李康生³, l'attore-feticcio di TML, o la sua palpabile, fantomatica assenza, il cinema di TML eternamente si ripete, è un *revenant* derridiano il cui arrivo è già un ritorno.

Padri e figli, vivi e morti, oggetti e fantasmi che attraversano lo spazio e il tempo, sesso “celibe” (nel senso delle “macchine celibi” di Duchamp)⁴, solitudine e alienazione urbana, tutti i temi favoriti di TML si rincorrono e si intrecciano in *Che ora è laggiù?*, in un labirinto di corrispondenze e sincronicità nel quale proveremo qui ad immergerci.

² Tsai Ming-liang 蔡明亮, nato a Kuching, Malaysia, nel 1957, da famiglia cinese, vive e lavora a Taiwan. Su di lui vedi la monografia di Corrado Neri.

³ Li Kang-sheng 李康生 (n. 1968) è un attore, regista e sceneggiatore taiwanese. È il protagonista di tutti i film di TML. Il suo nome è talora indicato come Lee Kang-sheng, Li Kansheng, o Li Kang Sheng.

⁴ Il termine *machines célibataires* (macchine celibi) viene usato da Marcel Duchamp per la prima volta nel 1913 in riferimento a parti di quello che diventerà il grande pannello *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche) noto anche come *Le Grand Verre* (Il Grande Vetro), realizzato fra il 1915 e il 1923. Il pannello consiste di due sezioni distinte, la superiore occupata dalla sposa, l'inferiore dagli scapoli. La sposa e gli scapoli si immaginano e si desiderano l'un l'altro senza possibilità di interazione. Il concetto duchampiano di macchine celibi viene successivamente analizzato da Michel Carrouges, Jean François Lyotard e Gilles Deleuze. Vedi Gilles Deleuze e Félix Guattari.

I padri

[*Che ora è laggiù*] trae ispirazione dal lutto per la morte di mio padre e dal lutto di Xiao Kang, il cui padre è morto poco prima delle riprese di *The Hole*. È un film molto personale, che cerca di sondare l'interiorità per trovare le risposte a domande sulla felicità, il tempo, la morte. Quindi, anche se legato alla realtà della morte e del lutto, è rivolto all'interiorità, che è impalpabile. (Tsai Ming-liang cit. in Neri 158)

Che ora è laggiù si apre con il padre del protagonista, inquadrato in una fuga di porte, nella migliore tradizione del cinema taiwanese (Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, *Le passate cose dell'infanzia*: un altro padre morto, un altro padre spirituale)⁵. Il suo volto, muto e riquadrato, ha già la fissità di una foto tombale, di quell'immagine che rivedremo in continuazione nel corso del film, spesso affiancata alla foto (icona, santino) di un altro padre, Chiang Kai-shek, il defunto Presidente della Repubblica di Cina, che ci sorride da un piattino-souvenir. Padri defunti ed ingombranti. Padri difficili ed inconsapevolmente incestuosi come sono spesso i padri dei film di TML (l'incesto omosessuale "al buio" de *Il fiume*). Eredità pesanti, come quella che Chiang Kai-shek ed il Partito Nazionalista, il Kuomintang, hanno lasciato all'isola di Taiwan, e che ne rende difficile l'indipendenza dal padre-padrone Cina.

L'ossessione nei confronti della Cina e delle tematiche legate alla patria e all'identità nazionale, sovente sviluppata in allegorie politico-sociali, diviene una pulsione sessuale tradotta in termini omoerotici ed estetizzanti. (Neri 61)

⁵ Sulla simbologia delle porte in TML, vedi Fran Martin (169-171).

Ma anche padri guida, modelli da imitare, come Hou Hsiao-Hsien, la cui influenza trapela da quasi ogni inquadratura del film. E padri amorosi, come lo stesso TML per l'attore Li Kang-sheng. O François Truffaut per Jean-Pierre Léaud. O la *nouvelle vague* per il cinema della New Wave di Taiwan.

Consumato o meno, il rapporto padre-figlio in TML ha sempre le connotazioni dell'incesto, della *ubris*, del sopruso amoroso: la storia del dio Nezha 哪吒⁶.

I figli

Tutti i figli cinematografici di TML discendono dal dio Nezha (anglicizzato in Neon nei *Ribelli del dio Neon*), il giovane ribelle che combatte contro il padre e quasi lo uccide, esempio pressoché unico nella cultura popolare cinese di una palese violazione della pietà filiale confuciana⁷. Dire “tutti i figli cinematografici di TML” equivale a dire un solo figlio: l'attore Li Kang-sheng e il suo personaggio Xiao Kang 小康. Li Kang-sheng/Xiao Kang sta a TML come Jean-Pierre Léaud/Antoine Doinel sta a Truffaut. Sul suo volto, ma soprattutto sul suo corpo in crescita è scritta tutta la cinematografia di TML: adolescente ispido e rivoltoso ne *I ribelli del dio Neon*, inquieto invisibile e voyeur aurale (in quanto nascosto sotto il letto) in *Vive l'amour*, ventenne tormentato da un

⁶ Il dio Nezha è una divinità taoista cinese, popolare anche in Giappone col nome di Nataka o Nata, dove è diventato il personaggio di molti *manga* e *anime*. È uno dei *trickster* della mitologia cinese. Le sue gesta sono narrate nel romanzo *Fengshen yanyi* 封神演義 (L'investitura degli dei) attribuito a Xu Zhonglin 許仲琳 (m. 1566). Vedi Zhonglin Xu et al. (capp. 12-13).

⁷ In anni recenti, Nezha è diventato un'icona, quasi un San Sebastiano, della cultura gay cinese. Vedi Corrado Neri (55-56).

dolore psicosomatico (o posseduto dal dio Nezha?) ne *Il fiume*, di nuovo inquilino e voyeur attraverso il *Buco*, venditore ambulante di orologi ossessionato dal tempo in *Che ora è laggiù?*. Attore fisico, materiale. Diventato via via più adulto (e con esso il personaggio, l'uomo ed il figlio: si sposa, girerà due film da regista), il suo corpo scompare in *Goodbye Dragon Inn*: è una palpabile assenza, il mozzicone ancora fumante, la porta che sbatte, il proiezionista, l'uomo invisibile che rende visibile il cinema. Il figlio si è staccato dal padre?

No, il corpo di Li Kang-sheng/Xiao Kang tornerà gioiosamente carnale ed esibito, fra canti, balli e simulazioni *hard-core* ne *Il gusto dell'anguria* (2005), con la stessa ragazza di *Che ora è laggiù?* (l'attrice Chen Shiang-chyi 陳湘琪, un'altra presenza fissa nei film di TML), nello stesso ruolo (Shiang-chyi 湘琪). E con la stessa valigia.

Gli oggetti perturbanti

Che cosa contiene la valigia di Shiang-chyi? Scatole, valigie e contenitori sono oggetti cinematograficamente *unheimlich*, nel senso indicato da Freud. Basti pensare al mistero della scatola di *Bella di giorno* di Luis Buñuel, offerta da un 'orientale'⁸ à la Said (razza *unheimlich* per eccellenza, nella rappresentazione filmica) e il cui contenuto terrorizza e affascina Catherine Deneuve. O la misteriosa scatola blu la cui apparizione segna una svolta

⁸ Il cliente asiatico in *Bella di giorno*, interpretato dall'attore Iska Khan, è comunemente ritenuto giapponese, a causa delle fattezze e del biglietto da visita con l'indicazione di un Geisha Club. In realtà, parla il calmucco, una lingua della famiglia delle lingue mongole, e la sua nazionalità è indefinibile e solo genericamente asiatica.

nella perturbante vicenda di *Mulholland Drive*, di David Lynch, forse il più *unheimlich* di tutti i registi viventi. In entrambi i casi, non sapremo mai che cosa la scatola contiene. Qualcosa di proibito, senz'altro, di attraente ma, al tempo stesso, negato o rimosso (un oscuro oggetto del desiderio, la rovinosa passione fra due donne, in Lynch).

Anche la giovane Shiang-chyi si trascina dietro una pesante valigia durante la sua timida avventura lesbica, stroncata sul nascere. Addormentatasi nei giardini delle Tuileries, alcuni bambini le sottraggono la valigia e la gettano nella fontana. Sarà recuperata dal padre di Xiao Kang che giunge dall'adilà (o da Taipei) in soccorso della *damsel in distress* taiwanese. La stessa valigia riapparirà ne *Il sapore dell'anguria*, nelle mani della stessa donna: scura, chiusa a chiave, impenetrabile.

Ma, sincronicamente, un'altra valigia viene rubata a Taipei. In un'altra alba, dopo un altro incontro di sesso furtivo. In questo caso ne conosciamo il contenuto: il campionario di orologi di Xiao Kang.

Il tempo perduto, il tempo rubato, il tempo ritrovato

Io impiego [...] il concetto generale di sincronicità nell'accezione speciale di coincidenza temporale di due o più eventi non legati da un rapporto causale, che hanno uno stesso o un analogo contenuto significativo.

Carl Gustav Jung

Laddove la valigia 'perturba' perché allude ad un oscuro oggetto (buñueliano) che si cela sotto la sua apparenza familiare, l'orologio è rassicurantemente 'analogico' (anche quando è digitale): al movimento delle sue lancette o allo scorrere delle sue cifre corrisponde il

passare del tempo. Possedere l'orologio è quindi possedere il tempo. Spostarne indietro o avanti le sfere è fare avanzare o ritardare il proprio tempo, ma, se si riesce a compiere questa operazione su tutti gli orologi esistenti, è il concetto stesso di tempo che si modifica.

Xiao Kang vende orologi per le strade di Taipei. Più precisamente, vende orologi sul passaggio pedonale sopraelevato di Ximending, un ponte che verrà di lì a poco demolito. *The Skywalk Is Gone* (Il ponte non c'è più) è il titolo di un cortometraggio che TML gira subito dopo *Che ora è laggiù?*: una ragazza, Chen Shiang-chyi, cerca il venditore di orologi che stava sul ponte, Li Kang-sheng, e scopre che il ponte non c'è più. Un'assenza. Il fantasma di un ponte.

Una ragazza in procinto di partire per la Francia vuole comprare un orologio con il doppio quadrante, che indichi due 'tempi' («The time is out of joint», recita Amleto). Vorrebbe l'orologio che il venditore porta al polso, ma questi si rifiuta di venderglielo perché nella sua famiglia c'è stato un lutto recente (il padre) e quindi l'orologio porterebbe sfortuna. Il tempo di ciascuno di noi è quindi abitato da fantasmi che ne impediscono la condivisione con altri.

Partita la ragazza per la Francia (malgrado tutto, con il suo orologio), Xiao Kang cercherà in tutti i modi di riconciliare il 'dissesto' del tempo attuando una sincronicità fra la propria grigia vita di Taipei e quella, a lui sconosciuta, di Parigi. Regolerà quindi sull'ora di Parigi tutti gli orologi del proprio commercio ambulante, e tutti gli orologi ai quali riesce ad avere accesso (incluso quello sulla facciata di un grande magazzino, in una scena quasi comica che ricorda l'Harold Lloyd di *Preferisco l'ascensore!*). Farà persino un tentativo infruttuoso di manipolare gli orologi della stazione centrale di Taipei. E poi berrà vino francese e guarderà film

francesi in videocassetta. Truffaut, naturalmente, *I quattrocento colpi*, con quello stesso J.P. Léaud che, sincronicamente, a Parigi, nel cimitero di Montparnasse, dà alla ragazza il proprio numero di telefono quando lei, freneticamente, ne cerca uno nella borsa.

Il tempo è simbolicamente perduto: Shiang-chyi perde l'orologio con il doppio quadrante nel letto in cui ha avuto luogo la non-consumazione del suo rapporto con la ragazza di Hong Kong incontrata per caso Parigi.

Il tempo è rubato: mentre Shiang-chyi 'perde' il suo tempo a Parigi con la ragazza hongkonghese, Xiao Kang a Taipei ha un rapporto con una prostituta che gli ruberà il campionario degli orologi (ancora una ragazza con la valigia).

Sincronicità: Xiao Kang dorme a Taipei nella sua macchina, dopo aver fatto sesso con la prostituta. Albeggia quando la donna se ne andrà di soppiatto con la sua valigia. Si addormenta all'alba Shiang-chyi nei giardini delle Tuileries. Mentre dorme, dei bambini le sottrarranno la valigia e la getteranno nella fontana.

Il padre di Xiao Kang, ritornato dall'aldilà (privilegio del cinema di trasformare i morti in vivi e i vivi in morti), da un altro continente, da un'altra vicenda, *d'ailleurs*⁹, recupererà la valigia, così ricongiungendo (*re-jointing*) il tempo di Parigi e il tempo di Taipei, il presente e la storia, la memoria e il cinema: il tempo ritrovato.

Il film si chiude su un'inquadratura della ruota panoramica delle Tuileries, gigantesco quadrante d'orologio. Che va in senso antiorario¹⁰. Il tempo è un *revenant*.

⁹ La memoria va al documentario di Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, e al testo da esso ispirato. Vedi Jacques Derrida e Safaa Fathy.

¹⁰ La ruota panoramica delle Tuileries non è l'unica 'ruota del tempo' in questo film. Vedi la noria nella fontana della stazione di Taipei, che gira anch'essa in senso antiorario.

I fantasmi

Un spectre, c'est à la fois visible et invisible, à la fois phénoménal et non phénoménal: une trace qui marque d'avance le présent de son absence. (Derrida e Stiegler 131)

Le cinéma permet ainsi de cultiver ce qu'on pourrait appeler des "greffes" de spectralité, il inscrit des traces de fantômes sur une trame générale, la pellicule projetée, qui est elle-même un fantôme. (Derrida cit. in Baecque 78)

Che ora è laggiù è un film di assenze e di ritorni: un film di fantasmi, quindi.

Il film si apre e si chiude con l'immagine di un personaggio in apparenza *vivente*, il padre di Xiao Kang, il protagonista. Ma, fra la prima e l'ultima inquadratura, questo padre muore, scompare dal tempo di Taipei per riapparire, nel finale, in quello di Parigi. In realtà, il padre di Li Kang-sheng, l'attore, era già morto prima della prima inquadratura, e quindi il padre di Xiao Kang è *già* un fantasma, ancor prima di diventarlo: il fantasma di se stesso. E così il padre di TML (cui il film è dedicato), morto prima dell'inizio delle riprese: la pellicola è il suo fantasma. Il cinema è l'elaborazione di un lutto:

Le cinéma est un deuil magnifié où s'impressionnent les moments tragiques ou épiques de la mémoire. (Derrida cit. in Baecque 78)

Dopo i funerali del padre, Xiao Kang crede di udire rumori inquietanti nell'appartamento, e di notte non lascia la propria camera nemmeno per andare in bagno. Allo stesso tempo, a Parigi, Shiang-chyi è disturbata da rumori notturni provenienti dall'appartamento di sopra.

La madre di Xiao Kang, tratta in inganno dal cambiamento imposto dal figlio alle lancette dell'orologio della

cucina, si convince che il padre sia *tornato*, da una dimensione temporale dissestata, *out of joint*, sfasata rispetto all'ora di Taipei: suo marito è un *revenant*.

Il fantasma ha una sua visibilità/invisibilità etimologica (φαντάζομαι «io appaio»), si vede nel buio (come il cinema), mentre il *revenant* è invisibile:

Le spectre, fantôme ou fantasme, est visible sur un horizon, on peut le voir venir, tandis que le revenant n'a pas d'horizon : il arrive comme la mort. (Derrida e Roudinesco 256-257)

Il *revenant* permea tutto ma non è visibile. E così la madre cerca, coprendo con teli tutte le finestre, di creare quel buio che dà corpo agli spettri. E poi offre cibo, e infine offre se stessa alla foto del morto, nel tentativo di restituire al fantasma quella visibilità che permette di elaborare il lutto. Non le riuscirà: per lei il morto rimane *altro* (speriamo abbiano avuto più fortuna Tsai Ming-liang e Li Kang-sheng con i loro padri-fantasmici di celluloidi).

Si avverte inoltre la presenza dello spettro della *nouvelle vague* francese, che acquisisce visibilità cinematografica attraverso i due spezzoni dei *Quattrocento colpi*, e la presenza fantasmatica di J.P. Léaud, ancora vivo ma già *altro* dall'adolescente ribelle (il dio Nezha) di quarant'anni prima.

Il sesso e le tre albe

Il sesso nei film di TML è spesso transitorio, vicario, negato, o solo spiato.

Xiao Kang fa l'amore con una prostituta in macchina

(e lei gli ruba 'il tempo'). È l'unico contatto umano che il giovane ha in tutto il film, a parte la protagonista, che incontra solo brevemente due volte. Riceve una strana profferta sessuale da un inquietante ragazzo dall'aria *nerdy* in un cinema (la scena sulla balconata anticipa *Goodbye Dragon Inn*: la sala cinematografica come oscuro luogo del desiderio). Il ragazzo si serve del feticcio di Xiao Kang, l'orologio, usato come foglia di fico, o come sostituto del pene, per attrarre invano il protagonista. È la meno erotica di tutte le scene omoerotiche del cinema di TML, e forse la più ovviamente simbolica.

L'omosessualità, che non è sviluppata in chiave maschile nella scena di cui sopra, ritorna nell'incontro fra le due donne a Parigi. Una smarrita, solitaria Shiang-chyi tenta un timido approccio con una hongkonghese da poco incontrata in un caffè. Dopo avere per un momento accettato le attenzioni di Shiang-chyi, la ragazza si gira dall'altra parte, lasciando la taiwanese alla sua solitudine. E in quel letto Shiang-chyi perde il suo orologio dal doppio quadrante.

La madre di Xiao Kang ha scelto di vivere nel fuso orario di un morto. E così come continua a preparare i pasti per il marito, la cui ciotola riempie con amorevole cura, gli offre del sesso *in absentia*, o in differita. La lunga scena della masturbazione della madre, agghindata a festa, davanti alla foto del defunto marito, è al tempo stesso un'ulteriore offerta sull'altare domestico degli antenati (che domina tutta la cucina) e la messa a nudo di un'altra solitudine.

È l'alba a Taipei come a Parigi (la differenza di fuso orario è un mero fatto geografico che la *sincronicità* del cinema ha superato). Xiao Kang rientra dalla sua notte di sesso anonimo mercenario, senza più la valigia degli

orologi. Sua madre dorme, spossata da una notte di amore vicario. Xiao Kang la copre teneramente con la giacca prima di coricarsi al suo fianco (il figlio giace con la madre sotto l'effigie del padre morto).

A Parigi, Shiang-chyi si alza dal letto in cui il sesso le è stato negato. Trascinata la sua pesante valigia nera fino ai giardini delle Tuileries, lì si addormenta. La valigia le viene rubata, ma sarà il padre (di Xiao Kang, ma soprattutto quello di Li Kang-sheng e di Tsai Ming-liang, cui il film è dedicato) a recuperarla.

Il sesso si consuma con fantasmi: il sesso è un fantasma.

La città: Taipei-Parigi e ritorno

L'asse Taipei-Parigi attraversa tutto il cinema taiwanese degli ultimi ventanni, almeno a partire dalla 'beatificazione' che un adorante Olivier Assayas, regista *cinéophile* ed ex-redattore dei *Cahiers du Cinéma*¹¹, fa di Hou Hsiao-Hsien in *HHH - Un portrait de Hou Hsiao-Hsien* (che, da quel momento, sarà per tutti HHH).

La passione dei cinefili francesi per il cinema di Taiwan, e dei registi taiwanesi per la *nouvelle vague* fanno di Parigi la Hollywood di Taiwan. Mentre il cinema commerciale cinese (in senso lato) guarda piuttosto agli USA, via Hong Kong e Tokyo, il cinema d'autore taiwanese guarda a Parigi e, più in generale alla Francia, sia come luogo cinematografico, che come terra di coproduzioni e stimoli creativi.

L'ultimo lungometraggio di HHH (con Juliette Bino-

¹¹ Sulla costruzione della fama di HHH sulla stampa dell'epoca, vedi Valentina Vitali.

che), *Il viaggio del pallone rosso*, è ambientato a Parigi, mentre il suo cortometraggio «The Electric Princess House» fa parte di un progetto francese¹², al quale partecipa anche TML con «It's a Dream». E se l'ultimo lungometraggio di HHH è stato commissionato dal Musée d'Orsay per commemorarne il 20esimo anniversario, il film attualmente in lavorazione di TML, *Lian* 臉 (*Visages*), la cui uscita è prevista per il 2009, è girato nel Louvre. Protagonista, ovviamente, Li Kang-sheng, affiancato dalle icone truffautiane J.P. Léaud et Fanny Ardant.

Ancora una volta il cinema di TML *ritorna*.

(Pensando ad altre Parigi 'cinesi': la Parigi di *Irma Vep* e di *Clean*, del cinefilo/sinofilo Assayas e della sua musa Maggie Cheung, la Parigi di *Paris je t'aime*, nell'episodio «Porte de Choisy», del sinizzato¹³ Christopher Doyle¹⁴)

La Parigi di *Che ora è laggiù?* non è diversa dalla solita Taipei di TML, un luogo di transito, una condizione provvisoria, un *non-lieu*¹⁵ (Neri 106): scale, ascensori, metropolitane, stanze d'albergo, al posto delle arterie trafficate di macchine e dei vicoli scuri di Taipei. Il cimitero di Montparnasse e la fontana delle Tuileries come unici luoghi riconoscibili. L'impossibilità di comunicare. Con gli occidentali (per ovvie ragioni linguistiche), ma anche con gli altri cinesi: l'uomo sull'opposta banchina del metrò, vicino ma distante come

¹² *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence.*

¹³ «For years most people didn't know I wasn't yellow» è una frase attribuita a Christopher Doyle (vedi <http://www.imdb.com/name/nm0236313/bio>).

¹⁴ Christopher Doyle (n. 1952), australiano di nascita, a partire dai primi anni '80 lavora come direttore della fotografia dei più importanti registi cinesi, hongkonghesi e taiwanesi degli ultimi due decenni.

¹⁵ Sul concetto di *non-lieu* vedi Marc Augé.

i “compatrioti continentali” (*dalu dongbao* 大陸同胞) dell'altra parte dello stretto di Taiwan, la ragazza hongkonghese che non corrisponde alle richieste d'affetto della protagonista.

Tuttavia, se Parigi è città di transito, ma sostanzialmente immutabile, perché fissata nella memoria del cinema *che fu*, Taipei muta in continuazione. La sua architettura, spesso putrida e fatiscente, è già il fantasma di se stessa. Il ponte sul quale Xiao Kang vende gli orologi non c'è più, il cinema Fuhe di *Goodbye, Dragon Inn* (che la sala di *Che ora è laggiù?* prefigurava) è stato demolito¹⁶. Entrambi fissati sulla pellicola, entrambi perduti.

Il cinema di TML è la presenza di un'assenza.

Opere citate

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La librairie du XXIe siècle. Paris: Seuil, 1992.

Baecque, Antoine de e Thierry Jousse. «Jacques Derrida: Le Cinema et ses fantômes». *Cahiers du Cinema* 556 (aprile 2001): 75-85.

Carrouges, Michel. *Les Machines Célibataires*. Paris: Arcanes, 1954.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie*. 2 vol. Collection «Critique». Paris: Éditions de Minuit, 1972.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. La philosophie en effet. Paris: Galilée, 1993.

¹⁶ Tristemente, anche il già citato «The Electric Princess House» di HHH commemora, nel breve spazio di un cortissimo metraggio, splendore e morte di una vecchia sala cinematografica di Taipei.

- Derrida, Jacques e Safaa Fathy. *Tourner le mots. Au bord d'un film*. Paris: Galilée, 2000.
- Derrida, Jacques e Elisabeth Roudinesco. *De quoi demain: dialogue*. Histoire de la pensée. Paris: Fayard/Galilée, 2001.
- Derrida, Jacques e Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. Collection «Débats». Paris: Galilée-INA, 1996. Ediz. it.: *Ecografie della televisione, Scienza e idee*. Milano: Raffaello Cortina, 1997.
- Freud, Sigmund. «Das Unheimliche». In *Gesammelte Werk: chronologisch geordnet*. Sigmund e Anna Freud. XII. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1919. 227-278. Ediz. it.: «Il perturbante». *Opere*. 9, 82. Torino: Boringhieri, 1989.
- Jung, Carl G. «Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge». In *Naturerklärung Und Psyche*. Carl G. Jung e Wolfgang Pauli. Zürich: Rascher, 1952. Ediz. it.: «La sincronicità come principio di nessi acausali». *Opere*. 8: *La dinamica dell'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976. 447-550.
- Liotard, Jean François. *Les Transformateurs Duchamp*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- Martin, Fran. *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.
- Neri, Corrado. *Tsai Ming-liang*. Venezia: Cafoscarina, 2004.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Vitali, Valentina. «Hou Hsiao-Hsien Reviewed». *Inter-Asia Cultural Studies* 9. 2 (2008): 280-289.
- Xu, Zhonglin Shen Wang e Hua Yang. *Feng shen yan yi* 封神演義. Seconda edizione. *Zhen ben Zhongguo gu dian xiao shuo shi da ming zhu*. Shenyang Shi: Chun feng wen yi chu ban she: Liaoning sheng xin hua shu dian fa xing, 1994.

Film citati

- Bella di giorno* (*Belle de Jour*, Luis Buñuel, Francia, 1967)
Boys (*Xiao hai* 小孩, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan 1991)
Buco, Il (*Dong* 洞, tit. int. *The Hole*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan / Francia, 1998)
Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (tit. int. *To Each His Cinema*, Theodoros Anghelopoulos et al., Francia, 2007)
Che ora è laggiù? (*Ni nabian jidian* 你那邊幾點, tit. int. *What time is it there?*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan / Francia 2001)
Clean (Olivier Assayas, Canada / Francia / Gb, 2004)
D'ailleurs Derrida (Safaa Fathy, Algeria / Francia, 1999)
«Electric Princess House, The» (Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, Francia, 2007, episodio di *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*)
Fiume, Il (*He liu* 河流, tit. int. *The River*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan, 1997)
Good Bye, Dragon Inn (*Bu san* 不散, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan 2003)
Gusto dell'anguria, Il (*Tianbian yiduoyun* 天邊一朵雲, tit. int. *The Wayward Cloud*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Francia / Taiwan, 2005)
HHH: Ritratto di Hou Hsiao Hsien («*Cinéma, de notre temps*») *HHH: Portrait de Hou Hsiao Hsien*, tit. int. *HHH: Portrait of Hou Hsiao Hsien*, Olivier Assays, Francia / Taiwan, 1997)
Irma Vep (Olivier Assayas, Francia, 1996)
«It's a Dream» (Tsai Ming-liang 蔡明亮, Francia, 2007, episodio di *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*)
Mulholland Drive (David Lynch, USA, 2001)
Paris je t'aime (Olivier Assayas et al., Francia / Liechtenstein / Svizzera, 2006)

- Passate cose dell'infanzia, Le* (Tongnian wanshi 童年往事, tit. int. *A Time To Live, A Time To Die*, Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, Taiwan, 1985)
- «Porte de Choisy» (Christopher Doyle, Francia / Liechtenstein / Svizzera, 2006, episodio di *Paris je t'aime*)
- Preferisco l'ascensore!* (*Safety Last*, Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, USA, 1923)
- Quattrocento colpi, I* (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, Francia, 1959)
- Ribelli del dio Neon, I* (*Qingshaonian nezha* 青少年哪吒, tit. int. *Rebels of the Neon God*, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan, 1992)
- Skywalk Is Gone, The* (*Tianqiao bu jianle* 天橋不見了, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan / Francia, 2002)
- Viaggio del pallone rosso, Il* (*Le voyage du ballon rouge*, Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, Francia 2007)
- Visages* (*Lian* 臉, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Francia, 2009, attualmente in post-produzione)
- Vive l'amour* (*Aiqing wansui* 愛情萬歲, Tsai Ming-liang 蔡明亮, Taiwan, 1994)

LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA

Marina Magrini

«Una storia d'amore nella quale la passione non si manifesta in atti, ma in silenzi, sguardi, istintive complicità». Questa – come sottolinea Emanuela Martini – è sostanzialmente l'essenza di *La ragazza con l'orecchino di perla*, il film tratto dal best seller della scrittrice americana residente in Inghilterra Tracy Chevalier, dal quasi esordiente Peter Webber che ha meritato ben tre nominations all'Oscar per scenografia (Christina Shaffer), costumi (Dien van Straalen), e fotografia (Eduardo Serra). Un film accurato, fortemente illustrativo, denso di luci e ombre che intende evocare lo spirito e lo stile di Jan Vermeer (1632-1675) – uno dei maggior esponenti della scuola olandese del XVII secolo attivo a Delft – presentandoci una serie di *tableaux vivants* derivati dalle opere del maestro o di altri suoi contemporanei. Non c'è molta azione, e neppure un vero e proprio *plot*; lo si può definire il racconto della gestazione di uno dei capolavori dell'arte occidentale, *Fanciulla con turbante* o appunto *La ragazza*

*con l'orecchino*¹, narrato non dal punto di vista dell'autore, ma della sua giovane domestica. E proprio il rapporto che via via si stabilisce tra l'affermato pittore e l'adolescente al suo servizio è il vero soggetto. Un rapporto intenso e puro fatto non tanto di parole, ma di sguardi e di complicità, di tacita comprensione e di affinità, di volti vicini e mani appena sfiorate. Un rapporto che raggiunge una forte carica passionale in operazioni semplici e materiali come la preparazione dei colori o la disposizione degli oggetti e che culmina nella scena di violenta forza erotica, che quasi simula un vero e proprio atto sessuale, in cui l'artista perfora il lobo dell'orecchio della ragazza per poter infilare l'orecchino di perla. Un'ulteriore accentuazione in chiave sensuale è data dalla penetrante bellezza di Scarlett Johansson nella parte della giovane e schiva Griet che con le sue labbra pronunciate, le sue movenze delicate e la dolcezza del suo sguardo riesce a catturare l'interesse del suo famoso padrone, interpretato da Colin Firth. È un film sulle passioni inesprese,

¹ La piccola tela (46,5 x 40 cm) c. 1665, tutta giocata con colori primari blu e giallo per il turbante e il rosso delle labbra, è conservata al Mauritshuis dell'Aja. I critici hanno avanzato diverse interpretazioni sul dipinto, spesso accostato a quello della collezione Wrightsman, ora al Metropolitan Museum di New York, senza però giungere ad una soluzione certa. È stato visto come un ritratto – probabilmente della figlia di Vermeer – o come una *Tronie*. Con questo termine, derivato dal francese *trogne* (faccia allegra), si definisce un particolare genere pittorico in voga tra gli artisti olandesi del XVII secolo, a cominciare da Rembrandt, che raffigura personaggi a mezzo busto, tratti dal vero, spesso abbigliati con vesti esotiche, ma che non rappresentano una persona specifica, bensì un tipo umano, uno studio di espressione o di carattere. La tela dell'Aja è anche stata associata a «due tronien dipinti alla moda turca», probabilmente opera di Vermeer, presenti nell'inventario della moglie dell'artista Catharina (Montias 250). Al momento non ci sono elementi sufficienti per poter definire quest'opera, e anche questa incertezza contribuisce ad aumentarne il fascino. Tra le pubblicazioni più recenti, si vedano A. Keheelock (166-169) e Walter Liedtke (386-393).

sulla comunanza creativa, sulle “affinità elettive”, ma ci racconta anche la storia di un’adolescente che attraverso un’eccezionale esperienza di vita riesce a conquistare la propria indipendenza.

Griet, giovane figlia di un rinomato decoratore di piastrelle, rimasto cieco in un incidente, è costretta a lasciare la famiglia a causa della difficile situazione economica per andare a servizio in casa Vermeer. Fin dal primo incontro tra la ragazza e il maestro si percepisce quell’intensa corrispondenza, innanzitutto intellettuale, che lega i due e che culmina nel ritratto di Griet con i famosi orecchini di perla della padrona, percepito dalla moglie del pittore come specchio di tradimento e motivo della cacciata della giovane. Dopo esser uscita da casa Vermeer, a seguito del furibondo accesso di gelosia della padrona, la fanciulla è pronta ad affrontare la sua nuova esistenza, che nel film, a differenza del libro, non è raccontata, come moglie del figlio del macellaio. Questa in breve sintesi è tutta la storia del film.

La pellicola ci offre il ritratto di una società fortemente gerarchica e crudele caratterizzata da duri rapporti tra mecenati ed artisti come tra servi e padroni e ci racconta le asprezze e le fatiche della vita seicentesca: un vero spaccato sulla cultura materiale e la quotidianità nelle Province Unite. Scorrono davanti ai nostri occhi catini bollenti, sapone e spazzettoni, cesti carichi di merci di ogni genere che gravano sulle spalle delle persone, verdure, carni a pezzi, resi con un particolare realismo degno della più radicata tradizione artistica fiammingo-olandese. La devozione al vero che quasi sembra voler assolvere una funzione documentaria è caratteristica precipua e fattore unificante della pittura olandese del XVII secolo, vero specchio della civiltà dei Paesi Bassi. I mercati e le cucine di Joachim de Beuckelaer o le esuberanti composi-

zioni di ortaggi, frutta e alimenti vari esibiti dai popolani di Pieter Aertsen sono probabilmente serviti al regista come modello di ispirazione². Ma ritroviamo nelle sequenze della pellicola anche le disordinate e affollate stanze di Jan Steen, l'atmosfera più raccolta di Gerard Ter Borch o i calibrati ambienti di Pieter de Hooch³.

Ma naturalmente il film è un trionfale omaggio all'arte di Vermeer. Quasi ogni singola inquadratura fa riferimento alla sua produzione; ci sono molte citazioni dei suoi capolavori, a cominciare da *Donna con collana di perle*, ora alla Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin⁴. Ritroviamo *La fanciulla con bicchiere di vino e due*

² Joachim de Beuckelaer (Anversa 1533-1574) deriva dallo zio Pieter Aertsen, di cui fu allievo, la predilezione per le scene di genere e le grandi nature morte. Le sette tele presenti nella collezione Farnese a Parma ora al Museo di Capodimonte a Napoli giocano un ruolo di fondamentale importanza nella diffusione della pittura di genere nell'Italia settentrionale (Meijer 89, 91, 97). Per l'influenza di Joachim de Beuckelaer sulla pittura dei Bassano, si veda Mason 561. Per Pieter Aertsen (Amsterdam 1508-1575) attivo ad Anversa dapprima come autore di opere sacre, distrutte in parte dal movimento iconoclasta calvinista, e noto soprattutto per la sua vasta produzione di dipinti di tema popolare, si vedano Charlotte Houghton, Sergiusz Michalski, e in particolare Keith P. F. Moxey.

³ Per Jan Steen (Leida 1626-1679), brillante narratore noto soprattutto per l'acutezza e la disincantata ironia con cui riprende le scene di vita quotidiana, si vedano H. Perry Chapman et al. e Mariët Westermann.

Gerard Ter Borch (Zwolle 1617 - Deventer 1681), al rientro in patria dopo un soggiorno di studio in vari paesi europei tra Londra, Roma e la Spagna (1635-1642), si manifesta ottimo ritrattista e raffinato pittore di scene domestiche popolate da assorti personaggi resi con delicate notazioni psicologiche. Si vedano Sturla Jonasson Gudlaugsson e Arthur K. Wheelock. Per Pieter de Hooch (Rotterdam 1629-1684 c.), artista attivo anche a Delft (1654-1663 c.), dove grazie anche al confronto con Vermeer s'indirizza verso nitide vedute d'interni borghesi articolate con grande sapienza prospettica e perfetta resa spaziale, si vedano Peter C. Sutton e Martina Sitt. Per la sua attività a Delft, si veda Walter Liedtke (132-145).

⁴ Nel dipinto è raffigurata una donna con una veste gialle bordata di pelliccia. Molto probabilmente è lo stesso indumento appartenuto alla moglie del pittore Catharina Bolnes, come si ricava da un inventario del 29 febbraio 1676, poco tempo dopo la morte del pittore.

gentiluomini del Herzog Anton Ulrich Museum di Brunswick e la *Donna con brocca d'acqua* del Metropolitan Museum di New York. La sequenza che presenta la scena in cui prende vita questa ultima tela di assoluto rigore compositivo – in cui l'attitudine meditativa è sottolineata da un effetto di luce riverberante – segna l'inizio, potremmo dire, della complice collaborazione tra l'artista e la ragazza, il momento in cui Vermeer scopre la grande sensibilità "pittorica" di Griet. La ragazza, infatti, disobbedendo ai ferrei ordini delle padrone di non muovere nulla nello studio del pittore, sposta una sedia per dare maggior coerenza all'immagine. E anche qui non ci sono spiegazioni verbali, ma un semplice sorriso di Griet quando, nell'inquadratura seguente, si accorge che dalla tela in lavorazione sul cavalletto è scomparsa la sedia in primo piano.

Ma è soprattutto la luce, l'atmosfera sospesa, il sofisticato gioco delle prospettive che rimanda al grande maestro di Delft.

Come noto, poche sono le opere riconosciute di Vermeer, quasi tutte di piccolo formato, e scarse sono anche le notizie sulla sua vita. Era figlio di un locandiere che esercitava parallelamente anche l'attività di mercante d'arte, secondo una consuetudine tutta olandese del doppio mestiere per gli esponenti del mondo dell'arte; spesso infatti nelle taverne si svolgevano vendite di dipinti. Dal 1653 Jan è iscritto alla gilda di San Luca e in questo stesso anno sposa Catharina Bolnes, appartenente ad una agiata famiglia cattolica, dalla quale ha undici figli. La suocera, Maria Thins, una donna di carattere dal passato turbolento – aveva infatti abbandonato il marito dopo anni di maltrattamenti – è una figura molto presente nella vita del pittore. Non solo coabitano a partire dal 1660, ma poi, dopo un iniziale rifiuto a firmare il consenso alle

nozze tra Jan e Catharina, lascia al genero, nel suo testamento del 1662, un vitalizio annuo di 50 fiorini (Montias 110, 177).

Anche nel film Maria riveste un ruolo significativo, di perno e motore attorno a cui ruota tutta la casa. La sua principale preoccupazione, la sua ossessione, si può dire, è il denaro a cui cinicamente subordina tutto. Emblematica è la frase relativa al ritratto di Griet con l'orecchino di perla: «Non sono che quadri dipinti per denaro, non significano niente». In questo suo atteggiamento sembra per certi versi rispecchiarsi quel comune sentire allora diffuso in Olanda dove l'avvento di una cultura borghese, originata da un intenso sviluppo economico, si ripercuote anche sul mercato artistico. La classe mercantile protestante ora al potere determina, infatti, un orientamento artistico laico che si afferma nella specializzazione dei generi (paesaggio, ritratto, pittura d'interni, natura morta), incessantemente richiesti da una committenza privata sempre più allargata e famelica.

Malgrado la crescente domanda di quadri, le condizioni economiche di Vermeer non devono esser state particolarmente floride, come evidenzia anche una supplica indirizzata nel 1676 dalla moglie alle autorità per chiedere una moratoria nel pagamento dei debiti lasciati dal marito alla sua morte avvenuta un anno prima. Il pittore era infatti morto improvvisamente nel dicembre 1675⁵.

Dopo un iniziale accostamento ai caravaggeschi di Utrecht, attorno agli anni '60 Jan manifesta un nuovo orientamento caratterizzato da una grande attenzione per la

⁵ Secondo la dichiarazione della moglie, il pittore «anche a causa del grande peso dell'allevare i figli, e non avendo mezzi propri, era caduto in tale rovina e decadenza, e ne aveva sofferto a tal punto da cadere in delirio, tanto che nel giro di un giorno, o di un giorno e mezzo, da uomo sano era passato alla morte» (Montias 238).

resa della luce naturale e una precisa costruzione prospettica, a volte forse ottenuta con l'uso della camera ottica. E questo dispositivo, una cassetta con un foro dotato di lente che mediante uno specchio proietta su un foglio l'immagine capovolta dell'oggetto osservato, compare anche nel film e forse ne può dare una chiave di lettura⁶. È «un'immagine, un quadro fatto di luce», spiega Vermeer alla stupita Griet. Non un oggetto vero, ma un'immagine verosimile affine alle rappresentazioni luminose e colorate del maestro di Delft e anche alle sequenze che scorrono sullo schermo.

Nelle scene di interni di Jan gli elementi narrativi sono ridotti al minimo e una nitida descrizione dà vita a ogni particolare e conferisce al contempo unità atmosferica e soprattutto emozionale all'intera composizione. Come è stato più volte evidenziato, Vermeer riesce a captare «la vita silenziosa delle cose», evocando un senso di magica sospensione del tempo.

La luce è l'elemento fondamentale della poetica vermeeriana: le trasparenze, i giochi di penombre e contro-luce, i riflessi che sembrano concretizzarsi nei piccoli grumi di colore che punteggiano le opere del maestro, dominano le scene e riescono a trasformare inerti superfici in materia viva e vibrante.

E questi effetti il film di Webber cerca di riproporre. È sempre difficile e complesso il rapporto tra pittura e cinema, ma in questo caso sembra particolarmente problematico⁷. Riproporre la pittura di Vermeer, che come si è

⁶ Questo strumento, secondo alcuni critici, era utilizzato abbastanza frequentemente dagli artisti della scuola di Delft: si vedano Walter Liedtke (124-129) e Daniel A. Fink.

⁷ Per i rapporti tra cinema e pittura si vedano, tra gli altri, Pier Marco De Santi, Jacques Aumont, Vincenzo Patané, Antonio Costa.

detto rappresenta quasi il trionfo dell'immobilità, in un film, attraverso un *medium* che è l'esatto contrario, in quanto fondato sul movimento, è operazione alquanto ardua e talvolta questa ricerca di fissità pittorica rischia di paralizzare gli attori. Il momento culminante del film, la sequenza della realizzazione del ritratto, costituisce anche un punto nodale del rapporto tra le due arti e sottolinea il fascino ambiguo del dipinto che è contemporaneamente oggetto e soggetto della rappresentazione: la percezione da parte dello spettatore della *Ragazza con l'orecchino di perla* lentamente si trasforma da percezione di un'immagine di un oggetto inanimato in quella di un essere vivo e palpitante⁸.

Opere citate

Aumont, Jacques. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*. Venezia: Marsilio Editori, 1991.

Chapman, H. Perry, Wouter Th. Kloek e Arthur K. Jr. Wheelock. *Jan Steen Painter and Storyteller*. Catalogo della mostra. National Gallery of Art, Washington. New Haven: Yale University Press, 1996.

Chevalier, Tracy. *La ragazza con l'orecchino di perla* [*Girl with a Pearl Earring*, 1999]. Vicenza: Neri Pozza, 2000.

Costa, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi, 2002.

De Santi, Pier Marco. «Cinema e pittura». *Art Dossier* 16 (settembre 1987).

Fink, Daniel A. «Vermeer's Use of the Camera Obscura: a Comparative Study». *The Art Bulletin* 53 (1971): 493-505.

Fraccari, Fabrizia. *Girl with a Pearl Earring: The Novel, the Portrait, the Film*. Tesi di laurea specialistica in Lingue e Letterature Europee e Postcoloniali. Relatore Franco Ma-

⁸ Si veda Fabrizia Fraccari (125).

- rucci, correlatori Fabrizio Borin e Marina Magrini. Università Ca' Foscari Venezia, 2007.
- Gudlaugsson, Sturla Jonasson. *Geraert Ter Borch*. Den Haag: Nijhoff, 1959.
- Hoetink, Hans Rudolf e H. Langemeyer *Gerard Ter Borch*. Catalogo della mostra. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster, 1974.
- Houghton, Charlotte. «This Was Tomorrow: Pieter Aertsen's Meat Stall As Contemporary Art». *The Art Bulletin* 86 (2004): 277-300.
- Keheelock, A. *Johannes Vermeer*. Catalogo della mostra. Mauritshuis Aja – National Gallery of Art, Washington. Milano: Skira, 1995.
- Kloek, Wouter Th. *Jan Steen (1632-1679)*. Zwolle: Waanders, 2005.
- Liedtke, Walter. *Vermeer and the Delft School*. Catalogo della mostra. Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven, London: Yale University Press, 2001.
- Mason, Stefania. «Animali, masserizie e paesi: “minor pictura” a Venezia nel tardo Cinquecento». In *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Catalogo della mostra. A cura di Bernard Aikema e Beverly Louise Brown. Milano, 1999.
- Meijer, Bert W. *Parma e Bruxelles: Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*. Parma: Cassa di Risparmio di Parma, 1988.
- Michalski, Sergiusz. «Fleisch und Geist: zur Bildsymbolik bei Pieter Aertsen». *Artibus et historiae* 22. 44 (2001): 167-186.
- Montias, John Michael. *Vermeer. L'artista, la famiglia, la città*. Torino: Einaudi, 1989.
- Moxey, Keith P. F. *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*. New York: Garland, 1977.
- Patané, Vincenzo. «Cinema & Pittura». *Circuito Cinema Quaderni* 45 (novembre 1992).
- Sutton, Peter C. *Pieter de Hooch*. Oxford: Phaidon, 1980.

- (a cura di). *Pieter de Hooch, 1629-1684*. Catalogo della mostra. Dulwich Picture Gallery, London – Wadsworth Atheneum, Hartford. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Sitt, Martina (a cura di). *Pieter de Hooch: der Liebesbote*. Catalogo della mostra. Hamburger Kunsthalle. Hamburg, 2005.
- Westermann, Mariët. *The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in the Seventeenth Century*. Zwolle: Waanders, 1997.
- Wheelock, Arthur K. Jr. *Gerard Ter Borch*. Catalogo della mostra. National Gallery of Art, Washington. New Haven, London: American Federation of Arts in association with Yale University Press, 2004.

POSTFAZIONE

Card. Angelo Scola, patriarca di Venezia

Il cinema è un po' come Venezia. Nei versi profondi e delicati di un poeta francese contemporaneo, Jean-Pierre Lemaire, ho incontrato questa folgorante interpretazione di Venezia:

L'infini t'arrive par les eaux étroites,
sous les petits ponts,
allégeant ce qui marche et roule d'habitude:
ambulances, taxis,
marchands de légumes parmi les gondoles.
Les touristes remontent le courant à pieds vers
[la source cachée...]¹

¹ «L'infinito ti raggiunge per acque strette, / sotto piccoli ponti, / sgravando tutto quel che si muove tra le gondole: / ambulanze, taxi, mercanti di legumi. / I turisti risalgono la corrente a piedi verso questa nascosta sorgente» (*Figure humaine*. Parigi: nrf Gallimard, 2008, 65. Traduzione nostra).

Non è così anche per il cinema quando tocca il vertice del suo linguaggio, quello simbolico e rinuncia ai «sentieri interrotti» del puro immaginario?

Il cinema, come la vita del resto, è affascinante quando sa far brillare il tutto nel frammento. Di questo ha bisogno l'uomo. Oggi più che mai. In questo senso è insostituibile. Non c'è televisione, né internet, né qualsiasi altro *new media* che regga il paragone con il cinema. La realtà non si può semplicemente duplicare, come fanno generalmente questi mezzi. Perde drammaticità ed annoia. Né la sorpresa da sola basta per dare ad un evento in diretta la forza del simbolo. Penso ai 100 metri di Bolt: lo spettatore ne può cogliere la bellezza, indubbiamente straordinaria, ma come ombra estetica. La riproduzione in diretta di un evento pur così straordinario non riesce a sfuggire all'opacità della duplicazione del reale.

Molti dei capolavori analizzati nel percorso di questo volume sono esempi impressionanti di questa straordinaria capacità del cinema, quando è autentica arte, di far brillare alla coscienza l'infinito passando per le «vie strette» delle circostanze e dei rapporti umani, sempre limitati e contraddittori. Gran parte delle vicende narrate sono infatti parabole tragiche, testimonianze struggenti – perché quasi sempre attraverso la «via negativa» – dell'insopprimibile domanda di infinito che abita il cuore dell'uomo anche in un'epoca travagliata come la nostra, dominata dall'indifferenza, come scrive un maestro del cinema, Robert Bresson, regista di una delle opere proposte in questo volume:

Quello che mi ha spinto a fare questo film è il pasticcio che si è fatto di tutto. È questa civiltà di massa dove fra poco l'individuo non esisterà più. Questo agitarsi pazzo. Questa immensa impresa distruttrice dove moriremo di quel che

credevamo vitale. È anche la stupefacente indifferenza della gente...

Questa tragica *in-differenza* è ben di più di una categoria morale. Dice lo smarrimento di una fondamentale categoria antropologica, quella di *dif-ferenza*. Essa esprime la dinamica dell'amore perché trattiene l'*altro* nell'orizzonte dell'unità senza annullarlo, anzi esaltandone l'irripetibile individualità. Se è onesto con la sua storia l'Occidente deve riconoscere che le radici di questa differenza pescano ultimamente nel mistero del Dio Unitrino.

Dai giovani protagonisti delle storie rappresentate, spesso vittime di un male che sembra assoluto, si alza il grido muto e quasi sempre inconsapevole a Colui che ha rivelato il volto dell'amore. All'Innocente Crocifisso che, dopo averlo patito fino al *consummatum est*, ha vinto il male, ha strappato alla morte il suo pungolo velenoso e cambiato di segno all'esistenza dell'uomo.

Ho letto con interesse i contributi raccolti in questo volume e sono stato provocato ad accostarmi direttamente ad alcuni dei film proposti, che non conoscevo.

Il cristiano – cioè l'uomo la cui libertà, per grazia, è spalancata strutturalmente all'infinito – cerca, curioso, il paragone con quanti riescono, in figura efficace, a lasciar intravedere nella finitudine l'eco dell'Infinito. Non è vero, come pensava Nietzsche – e rielaborando il nichilismo nietzschiano, anche Heidegger – che dall'interno della finitudine è impossibile puntare all'Infinito, non è vero che il tempo è puro limite, non è vero che lo spazio è solo impedimento. Finitudine, tempo e spazio sono forma. Nel tempo si dà l'eterno. Nello spazio limitato la totalità. Nel finito, l'Infinito.

Con umiltà i cristiani ripropongono quotidianamente la meraviglia di questo positivo avvenimento nell'esal-

tante bellezza della forma eucaristica. Dovunque si dà un film che raggiunge questo obiettivo è come se trovasse in noi una eco immediata, la capacità di goderne e il gusto di comunicare questo godimento.

Venezia, 2 febbraio 2009

INDICE DEI NOMI

- Aertsen Pieter, 310
Agamben Giorgio, 228
Albertazzi Silvia, 60
Alcoriza Luis, 22
Alicata Mario, 273
Allon Yoram, 59, 62
Allum Henri, 106
Amelio Gianni, 11, 223-226,
229, 234, 239, 241, 248-
251, 256, 258
Anderson Lindsay, 218
Apollinaire Guillaume, 43
Aragon Louis, 21, 43
Aranzubia Cob Asier, 130
Ardant Fanny, 301
Ariès Philippe, 69
Artaud Antonin, 211
Assayas Olivier, 300-301
Attenborough Richard, 77
Attolini Giovanni, 96
Aub Max, 22
Audiard Jacques, 124
Augé Marc, 54, 301
Aumont Jacques, 313
Axmann Arthur, 191, 193
Baecque Antoine de, 36, 297
Balducci Richard, 40
Barcia Rubia José, 19
Bardot Brigitte, 45
Barisone Luciano, 86, 88
Basaglia Franco, 212
Bassett Linda, 77
Baudelaire Charles, 116-117
Bausani Alessandro, 135
Bazin André, 30, 36
Beatles The, 238
Beauregard Georges de, 37, 39
Bellini Vincenzo, 228
Bello Pepin, 23
Bellocchio Marco, 211, 214,
216-217, 220
Belmondo Jean-Paul, 37, 40,
49, 51-53, 55
Bene Carmelo, 220
Bennett Alan, 63

- Bergala Alain, 45-46, 130,
 150-151
 Bertani Alessandro, 63
 Bertinetti Paolo, 60
 Bertolucci Bernardo, 233
 Beuckelaer Joachim de, 309-
 310
 Binoche Juliette, 300
 Bisutti Francesca, 11, 13, 85,
 158
 Bocca Giorgio, 111
 Bogart Humphrey, 41, 49, 52,
 55
 Bolnes Catharina, 310-312
 Bolt Usain, 318
 Bonaparte Napoleone, 53
 Bondi Claudio, 11, 189
 Boneschi Marta, 254-255
 Borin Fabrizio, 12-13, 98,
 263
 Bortolussi Stefano, 90
 Bou Eric, 10, 14, 19
 Boulanger Daniel, 40
 Bourguignon Thomas, 121,
 123
 Bourke-White Margaret, 163
 Boyer Elisabeth, 130,
 Brecht Bertolt, 211
 Bresson Robert, 10, 36, 123,
 281, 283, 285, 287, 318
 Breton André, 21
 Briamonte Nino, 12-13, 105
 Brunette Peter, 195, 196
 Buñuel Luis, 19-28, 30, 32-
 33, 217, 293
 Burgess Anthony, 98
 Burljaev Nikolaj, 276
 Bussi Elisa, 61
 Buttafava Giovanni, 255, 272
 Cagidemetro Alide, 161
 Calogero Pietro, 224
 Calvino Italo, 88
 Camus Marcel, 162, 174
 Canova Gianni, 62, 77
 Carroll Lewis, 47
 Carrouges Michel, 290
 Casiraghi Ugo, 272-273
 Castel Lou, 214
 Cattini Alberto, 20, 27, 32
 Céline Louis-Ferdinand, 52
 Cerami Vincenzo, 223-224,
 226-227
 Ceresa Marco, 13, 289
 Cerisuelo Marc, 48
 Chabrol Claude, 35-36
 Chaplin Charlie, 238
 Chapman Perry H., 310
 Chen Shiang-chyi, 293
 Chessa Jacopo, 52
 Cheung Maggie, 301
 Chevalier Tracy, 307
 Chiacchiari Federico, 95
 Chiang Kai-shek, 291
 Chion Michel, 267
 Chopin Fryderyk, 232
 Cimarosa Domenico, 154
 Clouzot Henri-Georges, 214
 Cocteau Jean, 214
 Collet Jean, 45
 Considine David, 159
 Cooper David, 211
 Costa Antonio, 313
 Costa-Gavras Konstantinos,
 124
 Coutard Raoul, 48
 Craxi Bettino, 258
 Crowdus Gary, 225, 259
 Čuchraj Grigorij, 272

Curi Giandomenico, 96
 Czech Alfred, 191

 D'Agnolo Vallan Giulia, 90
 Dalla Gassa Marco, 11, 13,
 129-130, 148
 Dalí Salvador, 23, 24
 Dancigers Oscar, 20, 22
 David Liliane, 40
 Dean James, 163
 Debenedetti Giacomo, 100
 Deleuze Gilles, 290
 Delmas Jean, 273
 Delpias Jean-Christophe, 39
 De Luna Giovanni, 254
 Deneuve Catherine, 293
 De Niro Robert, 105
 Derrida Jacques, 289, 296-
 298
 Desai Jigna, 66
 De Santi Pier Marco, 313
 De Sica Vittorio, 25, 194
 Desser David, 86, 88
 Dietrich Marlene, 193
 Dillaz Serge, 107
 Diomine Victor, 275
 Donazzan Antonella, 33
 Douglas Michael, 77
 Doyle Christopher, 301
 Duchamp Marcel, 290

 Ellero Roberto, 10, 281
 Escobar Roberto, 168

 Faldini Franca, 224
 Fanon Frantz, 254
 Fantoni Minnella Maurizio,
 110
 Farassino Alberto, 46-47, 55
 Fathy Safaa, 296

 Fauré Gabriel, 242
 Favier Gilles, 106, 113, 116
 Fellini Federico, 229
 Ferlinghetti Lawrence, 163
 Ferreri Marco, 217
 Ferrero Mario, 66
 Fink Daniel A., 313
 Firdawsi (Abu Ol-Qasem
 Mansur), 136
 Firth Colin, 308
 Fitzgerald Francis Scott,
 Flynn Errol, 66
 Fo Dario, 212
 Fofi Goffredo, 224
 Fortini Franco, 53
 Foster Jodie, 105
 Foucault Michel, 10
 Fourcaut Annie, 112
 Francesco d'Assisi, 14, 168
 Fratta Carla, 74
 Frears Stephen, 62-63
 Freud Sigmund, 293
 Frezzato Achille, 267, 272
 Fuller Graham, 65
 Furet François, 10
 Furmanov Dmitrij, 267

 Gabin Jean, 49, 52
 Gandhi Mohandas
 Karamchand, 66, 72
 García Lorca Federico, 20, 23
 Genestal Fabrice, 119
 Geron Kurt, 193-194
 Giancristofaro Raffaella, 168
 Gigli Beniamino, 235, 252
 Ginsborg Paul, 249
 Giovanna d'Arco, 54
 Godard Jean-Luc, 35-39, 42,
 45-50, 53-56, 198, 278

- Gogol' Nicolaj, 166
 Goudaillier Jean-Pierre, 121
 Goya Francisco, 33
 Graham D. B., 99
 Gregori Flavio, 98
 Grieco David, 275
 Grotowski Jerzy, 212
 Guattari Félix, 290
 Gudlaugsson Sturla Jonasson, 310
 Guevara Ernesto, detto Che, 168, 254
 Gutiérrez Albilla Julián Daniel, 33
 Guyonnet René, 50-51
- Hāfez (Khaje Mohammad Shams al-din Hāfez Shirazi), 135
 Hare David, 63
 Harris Thaddeus Mason, 167
 Hawks Howard, 46, 47
 Heidegger Martin, 56, 319
 Herzog Werner, 169
 Hesse Hermann, 162, 174
 Hill Walter, 12, 85-89, 91, 93, 98, 100
 Himmler Heinrich, 190
 Hitler Adolf, 190-192, 195-196, 238
 Hooch Pieter de, 310
 Hopkins Stephen, 77
 Hopper Edward, 89
 Houghton Charlotte, 310
 Hou Hsiao-Hsien, 291-292, 300-301
 Hudson Hugh, 63
 Huet Henry-Jacques, 43
 Hugo Victor, 113
 Hutcheon Linda, 100
- Iacopo da Varazze, 162, 168
 Ibsen Henrik, 219
 Ichikawa Kon, 204
 Ishihara Shintaro, 203-204
 Iska Khan, 293
- Jeunet Jean-Pierre, 124
 Johansson Scarlett, 308
 Jousse Thierry, 112, 122
- Kael Pauline, 96
 Kalatozov Mikhail K., 273
 Kant Immanuel, 166
 Kassovitz Mathieu, 12, 105-106, 108, 110-114, 116, 119-124
 Kassovitz Peter, 124
 Kechiche Abdellatif, 119
 Keheelock A., 308
 Khan-Din Ayub, 59-61, 63, 67-69, 71-72, 75-79
 Khan Gengis, 70
 Khayyam Omar, 135
 Kiarostami Abbas, 11, 130, 136-137, 139, 145, 147-148, 151-152, 154
 Kidman Nicole, 124
 Kipling Rudyard, 79
 Klimov Elem, 272
 Knight Leonard, 182
 Korda Alexander, 59
 Krakauer Jon, 158, 161, 171
 Kubrick Stanley, 98
 Kureishi Hanif, 63-64
 Kurosawa Akira, 203
- Lacan Jacques, 33
 Laing Ronald, 211
 Larrea Juan, 22

Laszlo Andrew, 89-90
 Léaud Jean-Pierre, 289, 291,
 296, 298, 301
 Lee Spike, 105
 Lemaire Jean-Pierre, 317
 Leopardi Giacomo, 237, 253
 Levi Giovanni, 9, 73
 Levi Primo, 247
 Liedtke Walter, 308, 310, 313
 Li Kang-sheng (anche Lee
 Kang-sheng), 290-291,
 293, 295, 298, 300
 Lloyd Harold, 295
 Loach Ken, 64
 London Jack, 166
 Loy Nanni, 229
 Luhrmann Baz, 78
 Lynch David, 294
 Lyotard Jean François, 290

 Magrini Marina, 307
 Malick Terrence, 98
 Mansard Claude, 42
 Manzoni Alessandro, 92
 Marcuse Herbert, 211, 254
 Marie Michel, 37-39, 53
 Marley Bob, 115
 Martin Fran, 291
 Martin Marcel, 275
 Martini Emanuela, 62, 307
 Maslin Janet, 96
 Mason Stefania, 310
 Masumura Yasuzo, 203-204
 Mauriac François, 214
 McCandless Christopher, 14,
 157-160
 Mehta Ketan, 77
 Meijer Bert W., 310
 Méliès Georges, 35-36, 269

 Melville Jean-Pierre, 42
 Mereghetti Paolo, 158
 Meyer Claus Heinrich, 192
 Micciché Lino, 229, 272
 Michalski Sergiusz, 310
 Misraki Paul, 106
 Mizoguchi Kenij, 203-204
 Mojdeh Famili, 137
 Monicelli Mario, 229
 Montani Marco, 96
 Montani Pietro, 129-130,
 134, 139-141
 Montias John Michael, 308,
 312
 Morricone Ennio, 217
 Mowbray Malcolm, 63
 Moxey Keith P.F., 310
 Mozart Wolfgang Amadeus,
 43
 Mucchielli Laurent, 109
 Mulvey Laura, 130
 Muscio Giuliana, 98

 Nancy Jean-Luc, 137
 Nash Roderick, 162, 166,
 177, 179
 Negri Antonio, 225
 Negri Augusto, 65
 Nehru Javaharlal (Pandit), 66
 Neri Corrado, 290-292, 301
 Nerval Gérard de (Labrunie),
 236, 253
 Nezami Ganjavi, 135-136
 Nichols Mike, 77,
 Nicholson Jack, 77
 Nietzsche Friedrich, 319
 Noiret Philippe, 257
 Novielli Maria Roberta, 12,
 15, 201

O'Donnell Damien, 59, 61-62, 77-78
 Olden Mark, 78
 Ortega y Gasset José, 233
 Oshima Nagisa, 12, 201-207
 Ozu Jasujiro, 203

Pagliaro Antonino, 135
 Pagnol Marcel, 122
 Pascal Blaise, 287
 Pascoli Giovanni, 230
 Pasolini Pier Paolo, 195
 Pasquier Charles, 106
 Patané Vincenzo, 313
 Paz Octavio, 21
 Peachment Chris, 96
 Peary Danny, 96
 Peckinpah Sam, 91
 Pellò Stefano, 129, 137
 Penn Sean, 158-162, 164, 169-171, 177, 179, 183
 Perlino Tito, 286
 Pialat Maurice, 122
 Piccoli Michel, 45
 Pietro l'Eremita, 161
 Pike David L., 96
 Pitagora Paola, 213
 Platone, 166, 233
 Polizzotti Mark, 32
 Porfirio Díaz Don, 28
 Portail Michel, 39
 Porton Richard, 225, 259
 Powell Enoch, 68
 Prasad Udayan, 64-65
 Preminger Otto, 37, 54
 Propp Vladimir, 264
 Pudovkin Vsevolod, 21
 Puppa Paolo, 14, 211
 Puri Om, 64, 76-77
 Puzo Mario, 100

Queneau Raymond, 52-53
 Quinn Anthony, 169, 171, 173

Radford Michael, 63
 Rafferty Terrence, 96
 Rais Alessandro, 239, 241, 251
 Reagan Ronald, 258
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 308
 Remy Chantal, 123
 Remy Vincent, 123
 Resnais Alain, 35-36
 Ribera Jusepe de, 23
 Rimbaud Arthur, 116
 Rivette Jacques, 35-36
 Rohmer Eric, 35-37
 Romm Michail, 275
 Rondolino Gianni, 63, 272
 Rosi Francesco, 229, 257
 Rossellini Marco Romano, 189
 Rossellini Roberto, 25, 189, 190, 192-196, 198, 278
 Roth Paul A., 96
 Roudinesco Elisabeth, 298
 Rozier Jacques, 122
 Rucar Jeanne, 24
 Russo Jervolino Rosa, 111

Sachs Maurice, 43
 Sadoul Georges, 21, 27
 Sánchez Vidal Augustín, 19, 21, 25
 Sarkozy Nicolas, 121
 Sartre Jean-Paul, 272-273
 Saura Carlos, 28
 Scabia Giuliano, 212

Scalzo Domenico, 227, 255
 Schmitt Jean-Claude, 73
 Scola Angelo, 317
 Scola Ettore, 229
 Scorsese Martin, 105
 Scott, Arthur O., 171, 173
 Seberg Jean, 37, 40, 54
 Senofonte, 91, 93, 100
 Serra Eduardo, 307
 Serra Eric, 123
 Sesti Mario, 224-225
 Shaber David, 87, 100
 Shaffer Christina, 307
 Shary Timothy, 157, 159
 Shinoda Masahiro, 205
 Sibony Daniel, 113
 Sirhindi Nasir Ali, 137
 Sitt Martina, 310
 Sobchack Thomas, 89, 98
 Solal Martial, 49
 Sorel Julien, 116
 Spielberg Steven, 124
 Steen Jan, 310
 Stein Elliot, 96
 Stendhal (Henri Beyle), 116
 Stiegler Bernard, 297
 Straalen Dien van, 307
 Sutton Peter C., 310
 Swayze Patrick, 77

 Tan E.K., 61
 Tarkovskij Andrej, 12, 263-
 264, 266-269, 271, 273,
 275-276, 278-279
 Tarkovskij Arsenij, 266
 Tarquini Andrea, 192
 Tassone Aldo, 37
 Taviani Paolo, 229
 Taviani Vittorio, 229

 Teofane il Greco, 264
 Ter Borch Gerard, 310
 Thatcher Margaret, 63, 68,
 258
 Thins Maria, 311, 312
 Thoreau Henry D., 161, 163,
 166, 169, 175, 177, 179
 Tinazzi Giorgio, 282, 287
 Tobin Yann, 121, 123
 Tolstoj Lev, 166
 Trintignant Jean-Louis, 124
 Truffaut François, 35-37, 39,
 46, 218, 292, 296
 Tsai Ming-liang, 289-293,
 295, 297-302

 Ughi Stefanella, 224-25
 Unamuno Miguel de, 33

 Valmarana Paolo, 223, 226
 Van Doude, 41
 Vanon Alliata Michela, 10,
 59
 Vasil'ev Georgij, 267
 Vasil'ev Sergej, 267
 Vedder Eddie, 167, 176
 Verdi Giuseppe, 220
 Vermeer Jan, 307-313
 Vertov Dziga, 134, 139
 Vesentini Andrea, 14, 157
 Vigo Jean, 36, 218
 Visconti Luchino, 25
 Viscusi Robert, 100
 Vitti Antonio, 11, 13, 223
 Volpi Gianni, 227
 Voznesenskij Andrej, 273

 Webber Peter, 307, 313
 Welles Orson, 48, 87

West Mae, 235, 252
Westermann Mariët, 310
Wheelock Arthur K., 310
Whiting John, 62

Xiao Kang, 291, 294-298,
300, 302
Xu Zhonglin, 292

Yanne Jean, 124
Yoshida Yoshishige, 205
Young Vernon, 96
Yurick Sol, 97-98, 100

Zavattini Cesare, 242
Zecchi Lina, 13, 35
Žukov Georgij, 192
Zurlini Valerio, 272

INDICE DEI FILM

- L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930), 19, 23, 24
- Amen* (Konstantinos Costa-Gavras, 2002), 124
- Andrej Rublëv* (Andrej Tarkovskij, 1969), 263, 276
- L'angelo azzurro* (*Der blaue Angel*, Joseph von Sternberg, 1930), 193
- Another Time, Another Place* – *Una storia d'amore* (*Another Time, Another Place*, Michael Radford, 1983), 63
- Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), 98
- L'argent* (Robert Bresson, 1983), 281
- Aside* (Damien O' Donnell, 1998), 62
- Assassin(s)* (Mathieu Kassovitz, 1997), 124
- L'attimo fuggente* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), 170
- Il bacio* (*Kuchizuke*, Masumura Yasuko, 1957), 204
- Un bacio appassionato* (*A Fond Kiss*, Ken Loach, 2004), 64
- La ballata di un soldato* (*Ballada o soldate*, Grigorij Čuchraj, 1959), 271
- La balia* (Marco Bellocchio, 1999), 212
- Il bandito delle undici* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), 53
- Le beau Serge* (Claude Chabrol, 1958), 35
- Bella di giorno* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967), 293
- Birthday Girl* (Jez Butterworth, 2002), 124

- Au bout du bout du banc* (Peter Kassovitz, 1978), 124
- Il buco* (*Dong o The Hole*, Tsai Ming-liang, 1998), 291, 293
- Buongiorno tristezza!* (*Bonjour tristesse*, Otto Preminger, 1958), 37, 54
- I cavalieri dalle lunghe ombre* (*The Long Riders*, Walter Hill, 1980), 93
- Che ora è laggiù?* (*Ni nabian jidian*, Tsai Ming-liang, 2001), 289-291, 293, 295, 297, 301-302
- Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), 23
- Ciapaiev* (*Čapaev*, Georgij e Sergej Vasil'ev, 1934), 266-267
- La Cina è vicina* (Marco Bellocchio, 1967), 212, 218
- La città della gioia* (*City of Joy*, Roland Joffé, 1992), 77
- Clean* (Olivier Assayas, 2004), 301
- Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1982), 11, 15, 223-225, 249, 251, 258
- Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), 233
- I cugini* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959), 35
- Cria cuervos* (*Cría cuervos*, Carlos Saura, 1976), 28
- Cronaca familiare* (Valerio Zurlini, 1962), 272
- D'ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, 1999), 296
- The Dangerous Lives of Altar Boys* (Peter Care, 2002), 170, 180
- Diavolo in corpo* (Marco Bellocchio, 1986), 212
- Il diavolo probabilmente...* (*Le diable probablement...*, Robert Bresson, 1978), 11, 281-283, 286-287
- Dieci* (*Ten*, Abbas Kiarostami, 2002), 147
- Il disprezzo* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963), 45
- Dov'è la casa del mio amico* (*Khane-ye doust kodjast?*, Abbas Kiarostami, 1987), 130, 145
- Drôles d'oiseaux!* (Peter Kassovitz, 1993), 124
- East is East* (Damien O'Donnell, 1999), 11, 59, 61-62, 64-65, 68, 77
- Ecco l'impero dei sensi* (*Ai no koriida*, Oshima Nagisa, 1976), 206
- El* (*Él*, Luis Buñuel, 1952), 20
- E la vita continua* (*Zendegi va digar hich*, Abbas Kiarostami, 1992), 130, 138, 145-146, 152
- The Electric Princess House* (ep. di *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint* et

- quand le film commence*,
Hou Hsiao Hsien, 2007), 301
- Il fantasma della libertà (Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, 1974), 24
- Tutta colpa di Voltaire (La faute à Voltaire*, Abdel Kechiche, 2003), 119
- Il favoloso mondo di Amélie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001), 124
- Fierrot le pou* (Mathieu Kassovitz, 1990), 124
- I figli della violenza (Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950), 11, 19-21, 23-25
- Fino all'ultimo respiro (À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), 35, 37-39, 44-47, 50, 54-56
- Il fiume (He liu*, Tsai Ming-liang, 1996), 291, 293
- I fiumi di porpora (Les rivières pourpres*, Mathieu Kassovitz, 2000), 124
- Full Monty – Squattrinati organizzati (The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997), 77
- Il gabbiano* (Marco Bellocchio, 1977), 212
- Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), 77
- Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), 11, 14, 189, 192-193
- Geronimo (Geronimo – An American Legend*, Walter Hill, USA, 1993), 93
- Getaway! (The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972), 91
- Giganti e giocattoli (Kyojin to gangu*, Masumura Yasuzo, 1958), 204
- Gioventù bruciata (Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), 160, 163
- Goodbye Dragon Inn (Bu san*, Tsai Ming-liang, 2003), 293, 299, 301
- Gothika* (Mathieu Kassovitz, 2003), 124
- La graine et le mulet* (Abdel Kechiche, 2007), 119
- El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949), 20
- Gran Casino* (Luis Buñuel, 1946), 20, 25
- Il grande dittatore o Il dittatore (The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940), 238
- Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), 170
- I guerrieri della notte (The Warriors*, Walter Hill, 1979), 11-12, 85, 89-92, 95-98, 100
- Il gusto dell'anguria (Tianbian yiduoyun*, Tsai Ming-liang, 2005), 289, 293
- HHH: Ritratto di Hou Hsiao Hsien (HHH – Un portrait*

- de Hou Hsiao-Hsien*,
Olivier Assayas, 1997), 300
- Hiroshima mon amour* (Alain
Resnais, 1959), 35
- Las hurdes o Tierra sin pan*
(Luis Buñuel, 1933), 19,
23, 31
- L'infanzia di Ivan* (*Ivanovo
detstvo*, 1962, Andrej
Tarkovskij), 12, 263-264,
267, 271-273, 275
- Into the Wild – Nelle terre
selvagge* (*Into the Wild*,
Sean Penn, 2007), 14, 157-
158, 160
- Irma Vep* (Olivier Assayas,
1996), 301
- Jakob le menteur* (Peter
Kassovitz, 1999), 124
- Ladri di biciclette* (Vittorio
De Sica, 1947), 25
- Leon* (*Léon*, Luc Besson,
1994), 123
- Lian* (*Visages*, Tsai Ming-
liang, 2009), 301
- Londra mi fa morire* (*London
Kills Me*, Hanif Kureishi,
1991), 63
- Marcia trionfale* (Marco
Bellocchio, 1976), 212
- Meticcio o Café au lait*
(*Métisse*, Mathieu
Kassovitz, 1993), 123-124
- Mio figlio il fanatico* (*My Son
the Fanatic*, Udayan
Prasad, 1997), 63, 65
- Miracolo a Milano* (Vittorio
De Sica, 1951), 25
- Il mistero di Wetherby*
(*Wetherby*, David Hare,
1984), 63
- Momenti di gloria* (*Chariots
of Fire*, Hugh Hudson,
1981), 63
- Mulholland Drive* (David
Lynch, 2001), 294
- Munich* (Steven Spielberg,
2005), 124
- My Beautiful Laundrette*
(Stephen Frears, 1985), 62-
63
- Nazarin* (*Nazarín*, Luis
Buñuel, 1958), 20
- Nel nome del padre* (Marco
Bellocchio, 1971), 212
- Nessuno o tutti – Matti da
slegare* (Marco Bellocchio,
1975), 212
- Nostalghia* (Andrej
Tarkovskij, 1983), 278
- Nostra Signora dei Turchi*
(Marco Bellocchio, 1968),
220
- Notte e nebbia del Giappone*
(*Nihon no yoru to kiri*,
Oshima Nagisa, 1964), 202
- Notorius – L'amante perduta*
(*Notorius*, Alfred
Hitchcock, 1946), 56
- L'odio* (*La Haine*, Mathieu
Kassovitz, 1995), 12, 105,
108, 112, 114, 119-120,
122, 124

- L'ora di religione* (Marco Bellocchio, 2002), 212
- Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), 25, 193, 197
- Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960), 35
- Le passate cose dell'infanzia* (*Tongnian wanshi*, Hou Hsiao-Hsien, 1985), 291
- Il piccolo Archimede* (Gianni Amelio, 1979, tv), 223
- Porte de Choisy* (Christopher Doyle, ep. di *Paris je t'aime*, 2006), 301
- Pranzo reale* (*A Private Function*, Malcolm Mowbray, 1984), 63
- Preferisco l'ascensore!* (*Safety Last*, Sam Taylor, Fred C. Newmeyer, 1923), 295
- Il principe di Homburg* (Marco Bellocchio, 1997), 212
- I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), 14, 211
- Quando volano le cicogne* (*Letjat žuravli*, Michail Kalatozov, 1957), 273
- Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), 38, 48
- I quattrocento colpi* (*Les quatre-cents coups*, François Truffaut, 1959), 35, 56, 289, 296, 298
- La rabbia giovane* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), 98
- Racconto crudele della giovinezza* (*Seishun zankoku monogatari*, Oshima Nagisa, 1960), 12, 15, 201, 203-204, 206
- La ragazza con l'orecchino di perla* (*Girl With a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003), 307
- Regarde les hommes tomber* (Jacques Audiard, 1994), 124
- I ribelli del dio Neon* (*Qingshaonian nezha*, Tsai Ming-liang, 1992), 292
- Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), 193, 197
- Romeo + Giulietta di William Shakespeare* (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996), 78
- Il rullo compressore e il violino* (*Katok i skripka*, Andrej Tarkovskij, 1960), 265-269
- Sacrificio* (*Offret / Sacrificatio*, Andrej Tarkovskij, 1986), 264, 278-279
- Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), 195
- Salsa di spezie* (*Mirch Masala*, Ketan Mehta, 1985), 77

- Sammy e Rosie vanno a letto* (*Sammy and Rosie Get Laid*, Stephen Frears, 1987), 63
- Scarface* (*Scarface, Shame of the Nation*, Howard Hawks, 1932), 46
- Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946), 25
- La schivata* (*L'esquivé*, Abdel Kechiche, 2003), 119
- Il segno del Leone* (*Le Signe du lion*, Eric Rohmer, 1959), 35
- Il selvaggio* (*The Wild One*, Laszlo Benedek, 1954), 160
- Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), 160
- Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1956), 194
- Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008), 136
- The Skywalk Is Gone* (*Tianqiao bu jianle*, Tsai Ming-lian, 2002), 295
- Solaris* (*Soljaris*, Andrej Tarkovskij, 1972), 264, 278
- Sotto gli ulivi* (*Zir-e darakhatan-e zeytun*, Abbas Kiarostami, 1994), 11, 129-131, 135, 140, 147-149, 151-152
- Lo specchio* (*Zerkalo*, Andrej Tarkovskij, 1974), 264, 269, 273, 278
- Spiriti nelle tenebre* (*The Ghost and the Darkness*, Stephen Hopkins, 1996), 77
- La squala* (Fabrice Genestal, 2000), 119
- Stalker* (Andrej Tarkovskij, 1979), 264, 278
- Subida al cielo*, Luis Buñuel, 1951), 20
- Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), 105
- La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), 25
- Tre fratelli* (Francesco Rosi, 1981), 257
- Va e vedi* (*Idi i smotri*, Elem Klimov, 1987), 272
- Il vento ci porterà via* (*Bad ma ra khahad bord*, Abbas Kiarostami, 1999), 149
- Il viaggio del pallone rosso* (*Le voyage du ballon rouge*, Hou Hsiao Hsien, 2007), 301
- Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), 26
- West Side Story* (Robert Wise e Jerome Robbins, 1961), 90, 98
- Wild Bill* (Walter Hill, 1995), 93
- Wolf – La belva è fuori* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994), 77

Stampato in Italia presso
Laser Copy S.r.l., via Livraghi 1, Milano
Prima edizione maggio 2009