





*Arts and Artifacts in Movie*

AAM · TAC

*Technology, Aesthetics, Communication*

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI  
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia  
FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia  
FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano  
ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film  
ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia  
† FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic  
and Cinema historian  
ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor  
BENJAMIN ROSS · Director, writer  
GIORGIO TINAZZI · Università di Padova  
RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

FABRIZIO BORIN

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

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009<sup>2</sup>  
(ordini a: [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

★

«AAM · TAC» is a Peer-Reviewed Journal.

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

*Arts and Artifacts in Movie*

AAM · TAC

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

7 · 2010



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMX

Rivista annuale / *A yearly Journal*

FABRIZIO SERRA EDITORE

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

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

fse@libraweb.net · www.libraweb.net

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

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48 · I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

\*

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

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione della *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

\*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol» della Università Ca' Foscari di Venezia.

## SOMMARIO

ANTONIO COSTA, *L'état altéré des images de Lyotard à Bill Viola* 9

### AUTOBIOGHRAPHY VS BIOGRAPHY

ROSAMARIA SALVATORE, *Messa in scena di costruzioni autobiografiche: alcuni esempi* 19

CINZIA CIMALANDO, *Of Metal and Flesh. The Mutant Visions of Tsukamoto Shin'ya in his Man/Movie-Machine Hybrid Experiment* 29

FEDERICA VILLA, *Autobiografiche. Scritture del tempo sullo sconcerto* 59

LORENZO DONGHI, *Deliver us from Good. Snapshots from Abu Ghraib* 65

ROBERTO URBANI, *Il flusso del sentimento nel cinema di John Cassavetes* 71

FRANCESCO NETTO, *Bergman e Dioniso* 83

### REMEMBERING REDMOND BARRY

DORETTA DAVANZO POLI, *Les costumes de Barry Lyndon. Entre invention fantastique et réalité historique* 95

MARINA MAGRINI, *From Van Dyck to Füssli: the Pictorial Sources of Barry Lyndon* 103

FABRIZIO BORIN, *Footprints in Cinema: Redmond Barry and Kubrick's Shoes* 115

### AUS ITALIEN

EMILIO SALA, *Ossessione sonora, mimetismo e familiarità perturbata nelle musiche di Nino Rota per La dolce vita di Fellini* 127

CLAUDIO BONDÌ, *Totò in America* 141

### PER MATTEO CAENAZZO

MATTEO CAENAZZO, *Il coordinamento delle Film Commission italiane* 159

LUCA MARCHETTI, *In cielo passano Bob Marley. Premio Mattador per la sceneggiatura* 175



# L'ÉTAT ALTÉRÉ DES IMAGES DE LYOTARD À BILL VIOLA

ANTONIO COSTA

QUE doit-on comprendre par état altéré des images? Un état altéré présuppose un état normal. Ou pour le moins normalisé. Je ferai tout de suite un exemple, un peu banal si vous voulez, mais clair je l'espère. Nous regardons les pellicules cinématographiques à 24 photogrammes par seconde. Jadis, à l'époque du cinéma muet, les images filmiques avaient une cadence de 16 ou 18 photogrammes par seconde. Cela explique qu'aujourd'hui, lorsque nous regardons de vieux films muets ils nous apparaissent inaturellement accélérés. Voici un exemple d'état altéré, dans ce cas dû à un manque technique. La forme du mouvement est la forme la plus évidente d'altération des images filmiques: l'accélééré, le ralenti, l'image fixe sont les cas les plus communs. Le spectateur les connaît bien parce que leur emploi et leur signifié sont depuis longtemps bien codifiés. Il suffit de penser au rôle du ralenti dans le cinéma de Sam Peckinpah et à celui de l'accélééré chez différents auteurs de Ejzenštejn (*La ligne générale*, 1929) jusqu'à Pasolini (*La ricotta*, épisode du «fromage blanc» de *RoGoPaG*, 1963). Pour ce qui concerne l'image fixe tout le monde se souvient de la fin des *Quatre cents coups* (1959) de Truffaut se terminant, après la séquence de la fuite vers la mer, par une image fixe (*arrêt sur image*, *freeze frame*) du visage d'Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud): «image fixe dans l'image animée», pour employer les mêmes mots que François Jost (1997). Non seulement l'arrêt sur image altère le mouvement 'normal' du personnage que nous avons vu pendant tout le film, mais il introduit aussi une différente qualification du temps filmique, un temps suspendu, un temps qui appartient au temps photographique plus qu'au temps filmique, cependant, un temps photographique doté d'une durée filmique.

L'état altéré de l'image n'intéresse pas seulement le mouvement, mais il peut aussi intéresser d'autres paramètres, comme la mise au point, ou la surexposition, ou bien la solariation et si le film est en couleurs, le virage, le désaturation chromatique, etc. Parfois ces procédés servent à indiquer un état altéré de la perception comme dans le cas d'hallucinations, de rêves et en général d'images mentales. Pour simplifier, je pourrai dire que par rapport à la norme-normalisation de l'image codifiée et perçue comme réaliste et 'objective', les états altérés peuvent désigner une expérience subjective : dans la convention filmique, les altérations nous indiquent que nous avons franchi le seuil de la donnée objective et que nous sommes passés dans la dimension de la subjectivité, de la conscience, de la mémoire, du rêve.

Dans le cinéma de fiction, l'état altéré des images est codifié, son emploi est tour à tour pris en charge par l'histoire (rendre de façon analogique des états altérés de la perception de la part des personnages) ou par l'instance narratrice (le narrateur, le «grand imagier», comme l'appelle Metz). Nous pouvons donner des exemples d'échange, de superposition de deux plans : il s'agit de la vaste phénoménologie suggérée par Pasolini et par sa théorie de l'usage prétextuel de la subjectivité indirecte libre, qui à partir de la moitié des années soixante a eu une influence remarquable sur la théorie et la praxis du cinéma de poésie, pour rebondir enfin dans une direction inédite, dans les élaborations théoriques de Gilles Deleuze dans la première moitié des années quatre-vingts (Pasolini, 1972; Deleuze, 1983).

Les considérations à propos de l'état altéré des images que je vais vous proposer concernent deux thèmes que j'ai eu l'occasion d'affronter récemment et notamment, les réflexions sur le cinéma de Jean-François Lyotard et les relations entre le cinéma et les arts visuels dans l'œuvre de Bill Viola. Ce que de tels domaines hétérogènes d'étude ont en commun,

ce sont les pratiques et les théories sur l'altération du mouvement et, par conséquent sur 'l'expérience' du temps.

### 1. VISIONS INTÉRIEURES

Je partirai donc de *The Crossing* (1996) de Bill Viola, une installation reproposée il y a quelques années dans la grande exposition *Bill Viola: visioni interiori*, à Rome au Palais des Expositions (PEROV 2008).

*The Crossing* consiste en un grand écran séparé en deux bandes qui se trouve au centre d'une salle obscure, son bord inférieur est posé au plancher. Deux projecteurs situés aux extrémités opposées de la salle projettent simultanément à cycle continu deux séquences parallèles qui ont pour sujet un homme (le même homme) qui de très loin se déplace vers nous avec une lenteur indescriptible. Au fur et à mesure que sa figure arrive vers le plan rapproché, les deux projections se différencient.

Dans la première projection une petite flamme qui surgit de la terre acquiert des dimensions toujours plus importantes, alors qu'une espèce de craquellement de la flamme se transforme en bruit tumultueux. L'homme devenu immobile, regarde vers nous et les flammes l'enveloppent jusqu'à le faire disparaître à nos yeux: par terre nous ne verrons plus que quelques petites flammes résiduelles. Après un fondu en noir, le cycle reprend d'où il était parti.

Dans la seconde projection, alors que le même homme avance, un flux d'eau qui commence à lui tomber sur la tête répand dans l'atmosphère une myriade de gouttelettes. Le flux d'eau devient de plus en plus important: en même temps, un son toujours plus assourdissant se diffuse dans l'espace, jusqu'à ce que l'homme semble s'évanouir dans le néant, traversé par l'implacable impétuosité du flux d'eau. A la fin il ne reste que quelques infimes gouttelettes qui se déposent sur le terrain. Un fondu en noir; et le cycle reprend.

Ce qui frappe le plus dans cette installation, ce ne sont pas tellement les effets optiques qui, grâce aux infinies ressources de l'image électronique, simulent la dissolution du corps consommé dans les luminescences du feu et de l'eau. Et non plus les effets sonores contigus qui produisent l'impression d'être consubstantiels aux éléments visuels en jeu. Ce qui frappe le plus c'est l'effet de *valenti*, un état altéré du mouvement connu par le cinéma depuis ses origines, mais qui dans ce contexte donne à l'image une dimension inouïe. L'homme qui marche devient le lieu géométrique de la rencontre des quatre éléments: la terre indiquée par la ligne de l'horizon d'où provient la silhouette qui avance; l'air que l'homme traverse et que, par moment j'ai la sensation de percevoir dans le flux des pixels, qui donne la «respiration» à l'image et, enfin, l'air et le feu, par une myriade de gouttes et d'étincelles qui m'apparaissent comme la matière dont l'image est faite et où elle se dissout.

Le spectateur ne peut percevoir la structure à chiasme de l'installation qu'*a posteriori*. Et, *a posteriori* après avoir visionné les deux séquences qui passent sur les côtés opposés de l'écran, il pourra se pencher sur la «forme symbolique» du corps humain littéralement *parcouru* et *dispersé* par/ dans l'eau et par/ dans le feu. Encore *a posteriori*, il pourra réfléchir aussi sur la fusion des effets spéciaux électroniques et du symbolisme des éléments, de la force d'attraction de la combinaison des images et des sons et du pouvoir cathartique de la force destructrice des éléments (eau et feu). Et toujours *a posteriori* il pourra s'interroger sur l'expérience, exaltante et en même temps terrifiante, du déchaînement de la force primordiale des éléments, et sur les parentèles que cette force indiscutablement présente avec l'expérience du sublime, comme à propos de Viola, l'a mis en évidence la littérature critique, qui s'est référée, entre autres, aux récentes reprises de la théorie du sublime, avec une attention particulière à Lyotard mais aussi à Deleuze (FREELAND 2005).

Néanmoins, au delà du significatif répertoire iconographique qui peut être établi à propos de l'œuvre de Bill Viola, je crois qu'il est de première importance définir le rôle des techniques qu'il adopte progressivement dans la production et le contrôle des états altérés

de l'image, dont dérivent les effets de décalage par rapport à l'expérience ordinaire du cinéma et de la peinture. Damiano Cantone, un jeune philosophe italien qui s'occupe de la tractation du sublime chez Deleuze et chez Lyotard, parle d'«un véritable *sublime cinématographique* à travers lequel le cinéma se propose véhiculaire, grâce à son rapport tout à fait nouveau et direct avec le mouvement, une expérience du temps privée de toute médiation» (CANTONE 2008a, p. 145; 2008b). Cantone se réfère surtout à l'essai de Deleuze sur Francis Bacon et à la théorie de l'image-temps (DELEUZE 1981 e 1985). Je retiens que certaines installations de Bill Viola, comme celles que j'ai mentionnées ci-dessus, peuvent fonctionner comme terme de comparaison pour un approfondissement des intuitions de Deleuze et réflexion sur le cinéma, même si ces installations se situent dans un domaine qui va au delà du cinéma auquel se réfère Deleuze.

En revenant à *The Crossing*, ce qui m'a le plus frappé de cette installation, c'est la vision d'un homme qui marche, dans un temps qui m'est apparu *inédit* et *inouï*. Devant *The Crossing*, il m'est arrivé de me demander si je n'avais jamais *vraiment vu* auparavant un homme qui marche. D'innombrables fois, le cinéma nous a montré des images comme celle-ci. Et toutefois cet homme qui vient vers nous, d'une distance indéfinie jusqu'à gagner, avec une indescriptible lenteur, une *proximité*, elle aussi indéfinie est différent de toute autre image d'homme qui marche vue au cinéma. Personnellement cela m'a rappelé plutôt les images chronophotographiques de Muybridge e di Marey. Tout d'abord je ne comprenais pas pourquoi. A travers le cycle d'ensemble de l'Exposition *Visioni interiori*, il m'est apparu clair que Bill Viola a trouvé la manière d'activer, *faire courir et rendre visible* le temps dont les plaques de la chronophotographie nous restituent la section immobile. Comme il a trouvé la manière d'activer, de faire passer et de rendre visible le temps dans une série de modèles iconographiques de la tradition picturale de la Renaissance (il suffit de penser à *Emergence*, à *The Greeting*, à *Catherine's Room*). Et il s'agit de la vision du temps, la vision du mouvement dans le temps qui est *littéralement* bouleversant. Et c'est à partir de là, à mon avis, que doit partir toute éventuelle réflexion sur le sublime qui ne veuille pas se limiter à un catalogue des thèmes iconographiques (ce qui constituerait une banalisation de l'expérience de Viola). De la même façon, il ne faudra pas disjoindre certains aspects des théorisations de Lyotard sur le *sublime* (et, auparavant sur le *figural*), si l'on souhaite les appliquer au cinéma, à partir des réflexions de départ de Lyotard sur l'*acinéma* (sur les relations entre le figural et l'*acinéma* je vous renvoie à la contribution de Dominique Chateau, 2008).

Cette figure qui marche vers moi m'apparaît comme l'homme qui, dans *Hatsu-Yume* (*First Dream*), 1981, surgit de l'informe palpitation de la nuit de Tokyo et qui, après un trajet indescriptiblement lent, rejoint le plan rapproché, acquiert des allumettes à un distributeur automatique et enfin, fait exploser la lueur d'une flamme, la 'dépendance improductive' d'un petit feu. C'est peut-être pour l'allumette, peut-être pour la familiarité «étrange» de ce *ralenti* qui ne ressemble à aucun autre *slow motion* vu au cinéma, mais cette image de *First Dream* me fait penser à *L'acinéma* de Lyotard, un titre dont l'alpha privatif m'introduit dans cet espace où n'a plus lieu la *norme-normalisation* du cinéma, mais où j'ai accès à «l'irreprésentable de la représentation» (LYOTARD 1973). Je crois que justement en partant de la réflexion entamée par Lyotard dans *L'acinéma* il sera possible de définir certains points de contact entre la production de Bill Viola et la théorie du sublime comme elle a été reprise par Lyotard.

## 2. ACINÉMA

Dans *L'acinéma*, texte né d'un travail de réflexion théorique et d'expérimentation pratique, Lyotard soutient que le cinéma, avant même de normaliser dans la convention de la représentation/narration la très vaste gamme de ses potentialités, normalise la matière dont il est fait: le mouvement. Par rapport à la variété infinie de mouvements possible, la production du film comporte, selon Lyotard, l'exclusion d'une multitude de *mobiles*. Ce sont les limites extrêmes qui sont systématiquement exclues, c'est-à-dire l'*immobilité* et l'*excès de mouvement*.

(LYOTARD 1973). Le mouvement est, selon Lyotard, sélectionné et rendu fonctionnel à la représentation-narration, en excluant donc tout ce qui reste (ce qui doit rester) étranger à la constitution du système représentatif-narratif. En développant et en approfondissant ces idées en direction d'une économie politico-libidinale du cinéma, Claudine Eizykman (1976) a établi une opposition entre le cinéma expérimental, caractérisé par la dépense improductive, et ce que, elle même définit le NRI, c'est à dire le cinéma «narratif-représentatif-industriel». Lyotard cite le cas de l'enfant qui allume une allumette (que la vision de *Hatsu-Yume* (*First Dream*) de Bill Viola m'a fait revenir à l'esprit) pour le pur plaisir de l'explosion de lumière/ chaleur et non pas pour allumer le gaz: même dans son extrême simplicité, l'exemple introduit d'une évidence absolue l'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité dérivée de la théorie freudienne. Il existe pour le cinéma, pour tout le cinéma, le problème de réactiver ce que la norme-normalisation supprime: comme je l'ai déjà rappelé, l'immobilité et l'excès de mouvement. Comme exemplification directe de cette implication de «l'irreprésentable de la représentation» Lyotard fait allusion, d'une part, à l'attention de Pierre Klossovski au *tableau vivant* et, d'autre part, à la peinture de l'expressionnisme abstrait (Rothko e Pollock). Lyotard n'exclut pas cependant qu'il puisse exister aussi dans le cinéma courant des moments particuliers qui, en dérogation aux normes de la représentation (le mouvement repris à 24 photogrammes par seconde, doit ensuite être restitué/projeté à la même cadence) qui exploitent les effets de l'immobilisation(ou du *valenti*) ou d'exaltation paroxystique du mouvement. Lyotard analyse brièvement deux séquences de *Joe... C'est aussi l'Amérique* (*Joe*, 1970) de John G. Avildsen (*ibidem*).

Dans *Joe... C'est aussi l'Amérique* nous trouvons deux parfaites exemplifications d'état altéré des images en mouvement. La première, quand le père frappe à mort le jeune hippy avec lequel vit sa fille, la seconde quand, 'en nettoyant' avec un fusil une communauté hippy, il tue sa fille sans le savoir. Dans le premier homicide, nous distinguons à peine l'image du jeune homme ébranlé par un mouvement paroxystique obtenu par l'effet d'accélération des photogrammes. Dans le second meurtre, nous voyons des arrêts sur image (*freeze frames*), d'abord du visage et puis de la silhouette vue de dos de la jeune femme frappée alors qu'elle s'enfuyait pour se sauver de la furie criminelle de l'homme. Ces deux effets, un, d'excès de mobilité, l'autre d'immobilisation sont obtenus en dérogation aux normes de la représentation, qui exigent que le mouvement réel, imprimé sur la pellicule à 24 photogrammes par seconde, soit restitué en projection à la même vitesse.

Dans une intervention successive, Lyotard cite une séquence de *Apocalypse Now* (1979) de F. F. Coppola, celle de l'attaque des hélicoptères au son de la Chevauchée des Valkyries de Wagner, dans laquelle toutefois l'excès de mouvement est interprété comme un effet hyperréaliste, impliquant une conséquente perte de réalité, qui signifie une perte des liens qui lient le spectateur aux aspects prescriptifs et constringents de la narration. A propos de l'attaque du village dans *Apocalypse Now*, il écrit:

Mais ici, il vient un moment où la scène est saturée d'éléments sonores et visuels pout en déplacement ultra rapide, où l'œil et l'oreille sont excédés par des données et où le destinataire se met à souffrir d'un excès de réalité. Il y a un affolement sur la scène. Toutes les petites histoires esquissées auparavant sur les personnages principaux et secondaires sont détruites ou brouillées, rendues insaisissables en un instant. La scène se vide de sens. L'éloquence, et les prescriptions implicites qui lui sont associées, s'effondrent dans le trop-plein d'informations. Le spectateur ne reçoit plus de la scène les prescriptions qui implicitement lui donnaient à intervenir: Fais-ceci, pense cela. Il est en état de perte d'obligation.

(LYOTARD 1980, p. 98)

Il sera aussi très utile de se référer aux exemples proposés dans une synthèse-commentaire de *L'acinema*, de Dominique Chateau (2003, p. 126) *Passion* (1982) de J.-L. Godard et, à propos de l'exaltation lyrique, le cinéma de Carmelo Bene.

Selon Eizykman e Fihman (2000) le terme *acinema* a le mérite d'«évoquer la nature paradoxale du dispositif cinématographique» qui consiste à produire le mouvement à travers

l'immobilité: le cinéma en effet reprend et restitue le mouvement à travers sa suppression. En partant de ce principe, les deux cinéastes français montrent quelle importance a eu la pensée lyotardienne dans le développement de leur expérimentation et notamment dans leurs films *V.W. Vitesse Women* (1972-1974) de Claudine Eizykman et *Ultrarouge-Infraviolet* (1974) de Guy Fihman. Cela pourrait suffire pour nous donner une idée du rôle propulsif que la réflexion théorique de Lyotard et son expérimentation ont eu dans la naissance et le développement de l'avant-garde cinématographique française des années soixante-dix. Certainement il y a d'autres moments où la pensée de Lyotard rencontre le cinéma, aussi bien directement qu'indirectement, à partir du développement des implications des formulations de l'*acinéma* jusqu'aux non moins importantes et complexes relations entre la théorie lyotardienne de la condition postmoderne et le cinéma, sans compter aussi la propulsion que la théorie du *figural*, élaborée dans *Discours, figure*, a exercée dans la théorie et les méthodes d'analyse du film (LYOTARD 1971).

Les recherches expérimentales et d'avant-garde reliées directement ou indirectement à la théorie de Lyotard ont permis de mettre en évidence les limites du dispositif de représentation, pour faire resurgir les rebuts et les résidus de la convention représentative, pour montrer tout ce qui était occulté par la norme-normalisation, et elles avaient une forte valence démonstrative, un caractère d'exemplarité exhibée: montrer qu'il était possible de rester à la marge de la norme-normalisation du cinéma 'institutionnel', à travers la re proposition d'une analyse métalinguistique et autoréférentielle, des codes de perception et du dispositif.

Comme l'a observé Dominique Chateau, même si l'idée du *figural* semble tout à fait absente de la conception de l'*acinéma*, il n'est pas difficile d'en démontrer la «présence latente» justement sous la notion de *acinéma*. Cela me paraît une précision importante parce qu'elle présuppose une idée de l'*acinéma* plus vaste et plus riche de ce que peuvent faire penser ses applications de départ. Il peut en émerger toute la force anti-institutionnelle aussi bien dans le sens sémio-linguistique que dans le sens politique. Et il ne sera pas difficile de voir de possibles analogies avec la position contemporaine de Julia Kristeva, qui dans un bref mais significatif article sur la séduction spéculaire mettait en évidence ce qui dans le procès d'identification reste effacé et refoulé. Délibérément, Raymond Bellour a suggéré une certaine coïncidence entre l'*acinéma* de Lyotard et l'*antifilm* dont parle Julia Kristeva, en laissant entendre par cela tous les éléments de l'image qui restent au de-ci de l'identification, une sorte d'état primordial de l'identification qui se situe avant le nom, avant le langage: «[Kristeva] – écrit Bellour – dit: 'antifilm' comme Lyotard 'l'acinéma', pour cerner au titre de l'utopie de l'avant-garde cette résistance au symbolisme, et cette force de surgissement» (BELLOUR 1990, p. 43).

La recherche de Bill Viola s'est orientée vers l'immobilisation de l'image en mouvement, non seulement pour dénoncer les limites de la synthèse conventionnelle du mouvement et des procès d'identification induits par la convention réaliste, mais surtout pour faire surgir le potentiel d'intensification perceptive et de 'subjectivation' déterminé par l'adoption de différents paramètres de l'image en mouvement (ralenti, abstraction lyrique), à partir de modèles empruntés à la tradition picturale. Comme Jean Wainwright l'a bien souligné à propos de *The Greeting*, il existe une substantielle différence entre la stratégie du modernisme et celle de Bill Viola pour qui, selon le critique, le travail sur la durée aurait pour but «l'introduction d'un signifié symbolique dans l'image, qui, substantiellement, est ce qui se passait dans la peinture du Moyen Age et de la Renaissance» (WAINWRIGHT 2005, p. 121).

### 3. ZEITLUPE

La méthode de Bill Viola peut être suivie analytiquement, à partir de l'essai de Salvatore Settis dans le catalogue de l'Exposition romaine (SETTIS 2008) qui lui est consacré. Tout d'abord, Bill Viola choisit d'ancrer le format de la vidéo (ou si vous préférez du cinéma),

prédisposé pour une vision dispersive et distraite, dans un format préétabli, fortement codifié dans une tradition qu'il serait limitatif de définir uniquement picturale. Ainsi le format (ou le genre) précède et conditionne le choix du modèle (ou sujet) iconographique qui est saisi dans son système de composition, dans son organisation spatiale plutôt que dans ses significés littéraux (la Déposition, l'Adoration, la vie des Saints, etc.): les valeurs architecturales, plastiques (sculpture) et 'rituelles' des installations de Bill Viola ont été justement soulignées, soit quand elles sont exhibées dans de véritables espaces historiques, comme dans le cas de *Ocean Without A Shore*, où les trois éléments occupaient la place du retable dans la chapelle de San Gallo à Venise (2007), soit dans le cas où elles sont situées dans un espace spécialement projeté et organisé comme *Room for St. John of the Cross* (1983). Toutefois je voudrais me concentrer sur les œuvres qui, à partir de l'adoption de l'écran plat *LCD* (*Liquid Crystal Display*) et de l'abandon du traditionnel *CRT* (*Cathode Ray Tube*), ont permis à Viola de radicaliser son rapport avec le modèle pictural et donc de rendre plus contraignant le renvoi à un format prédéfini, qui peut être celui de la prédelle (*Catherine's Room*, 2001), du triptyque (*The City of Man*, 1989; *Nantes Triptych*, 1992), de la fresque (*Emergence*, 2002), d'un cycle entier ou de la pièce décorée de fresques (*Going Forth By Day*, 2002). Ce n'est qu'à partir de là, à partir de la stabilisation de modèles préfixés, statiques, qu'il introduit le mouvement. Si nous nous concentrons sur *The Greeting* (1995), nous découvrons que le lien entre le tableau de Pontormo et la vidéo-peinture de Viola n'est pas tellement la réplique du sujet évangélique de la visitation de la vierge Marie à Sainte Elisabeth («dès qu'Elisabeth eut entendu la salutation de Marie, l'enfant tressaillit dans son sein»: Lc. I, 39-48). Ce qui met en relation les deux œuvres c'est le motif du 'mouvement des figures': le défi auquel Bill Viola fait face dans *The Greeting* est celui de (re)produire filmiquement la figure du mouvement qui dans le tableau est rendu picturalement, à partir de la reconnaissance qui est justement le mouvement des figures le vrai sujet de la représentation. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une reposition en habit moderne d'un sujet classique, mais plutôt de l'activation au-dedans d'une image contemporaine de la 'figure du mouvement', à travers un travail sur la durée, c'est-à-dire sur le temps (*slow motion*, *ralenti*). En développant des suggestions benjamins, Didi-Huberman nous rappelle que le terme allemand «Zeitlupe», par lequel on indique le *ralenti*, signifie littéralement «loupe temporelle», c'est-à-dire «quelque chose qui ressemble à une machine pour agrandir visuellement le temps» (DIDI-HUBERMAN 2000).

Il m'est arrivé, par le passé, de définir 'effet tableau' cet ensemble de procédés grâce auquel nous avons l'impression de nous trouver face à un tableau plus qu'à un plan cinématographique. Je définissais alors cet effet à travers trois paramètres: temps suspendu, espace défini, abstraction chromatique. Ce qui comptait dans la définition de cet effet n'était pas autant la référence pictural reconnaissable et la citation bien identifiable, que plutôt le modèle de référence, la 'capacité picturale' du plan, avant même le tableau cité (COSTA 2002, pp. 293-326). Si dans l'effet tableau la parcours va du cinéma vers la peinture, dans les vidéo-installations de Bill Viola c'est un parcours inverse: de la peinture vers le cinéma, ou mieux, des images fixes du tableau aux *moving pictures* ou plus exactement peut-être aux *living pictures*. En commentant *The Greeting* présenté à Venise à la Biennale de 1995, Giorgio Agamben a écrit:

S'il fallait définir en une seule formule la prestation spécifique des vidéos de Viola, on pourrait dire que celles-ci n'introduisent pas les images dans le temps, mais le temps dans les images. Et puisque, dans le moderne, ce n'est pas le mouvement, mais le temps qui est le vrai paradigme de la vie, cela signifie qu'il y a une vie des images, qu'il faut comprendre.

(AGAMBEN 2007, p. 10)

Bill Viola travaille sur l'efficacité du mouvement dans son état auroral ou, en d'autres termes, du mouvement dans le temps, «*before words, before language*», pour employer ses propres mots (dans KIDDEL 2003). Cela implique une intentionnalité précise, basée sur deux exclusions: d'une part, il s'agit de dégager le déroulement de l'évènement de sa source litté-

raire (signifié iconographique, historique et religieux); et d'autre part, il s'agit d'empêcher son absorption dans la logique de la narration. En d'autres termes, Viola libère les images en mouvement autant de leur référent historique (histoire sacrée, histoire de l'art) que de leurs fonctions narratives. A travers la circularité de la représentation (structure à *loop*), Viola soustrait les images en mouvement de la linéarisation du signifiant (temporel), c'est-à-dire d'un des procédés à la base du MRI (Mode de Représentation Institutionnel), selon la définition de Noël Burch (1990), mais aussi du dispositif du cinéma narratif-représentatif-industriel selon la définition de Claudine Eizykman qui a développé, comme nous l'avons vu, certaines implications de la pensée de Lyotard. Au temps *imposé* par (dans) le dispositif représentatif-narratif du cinéma institutionnel s'oppose le temps *exposé* de l'installation: c'est dans cette dimension que le mouvement des images se propose à la vision, comme une expérience *originnaire* et comme une expérience *inouïe*.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN GIORGIO, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- BELLOUR RAYMOND, *L'Entre-images. Photo.Cinéma. Vidéo*, Paris Éditions de la Différence, 1990.
- BURCH NOËL, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
- CANTONE DAMIANO, *Un accordo nel disaccordo. Proposta per un confronto tra le estetiche di Deleuze e Lyotard*, in Costa, Kirchmayr (éds.) 2008, pp. 137-154.
- CANTONE DAMIANO, *Cinema, tempo e soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis, 2008.
- CHATEAU DOMINIQUE, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, 2003.
- Costa Antonio, Kirchmayr Raoul (éds.), *L'a-cinema di Jean François Lyotard*, «Aut-Aut», 338, aprile-giugno 2008.
- COSTA ANTONIO, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 293-326.
- DELEUZE GILLES, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.
- DELEUZE GILLES, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DELEUZE GILLES, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *Devant le temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- EIZYKMAN CLAUDINE, FIDMAN GUY, *L'ŒIL de Lyotard, de l'acinéma au postmoderne*, dans Claude Amey, Jean-Paul Olive (éds.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- EIZYKMAN CLAUDINE, *La jouissance cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.
- FREELAND CYNTHIA, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili. Il sublime nell'opera di Bill Viola*, dans Townswend 2005, pp. 25-45.
- JOST FRANÇOIS, *L'image fixe dans l'image animée*, «Littérature», 106, juin 1997.
- KIDEL MARK, *Bill Viola. The Eye of the Heart. A film by Mark Kidel*, DVD, Paris, BBC-ARTE France, 2003.
- KRISTEVA JULIA, *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*, «Communications», 23, 1975.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *L'Acinéma*, dans *Cinéma: théorie, lectures*, numéro spécial de «La Revue d'Esthétique» 1973 (1978<sup>2</sup>), pp. 357-369; reproduit dans IDEM, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980<sup>2</sup>, pp. 51-65.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, *Deux métamorphoses du séduisant au cinéma*, dans Maurice Olender, Jacques Sojcher (éds.), *La Séduction*, Paris, Aubier Montaigne, 1980.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Il cinema di poesia*, in IDEM, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972, pp. 183-185.
- PEROV KIRA, *Bill Viola. Visioni interiori*, Firenze, Giunti, 2008.
- SETTIS SALVATORE, *Bill Viola: i conti con l'arte*, dans PEROV 2008, pp. 15-35.
- Townsend Chris (ed.), *L'arte di Bill Viola*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- WAINGWRIGHT JEAN, *Tempi rivelatori*, dans Townsend (éd.) 2005.



## *AUTOBIOGRAPHY VS BIOGRAPHY*



# MESSA IN SCENA DI COSTRUZIONI AUTOBIOGRAFICHE: ALCUNI ESEMPI

ROSAMARIA SALVATORE

Nessuno scrive un diario per dire chi è.  
In altre parole, un diario è un romanzo con un  
personaggio solo

JOSÉ SARAMAGO

MOLTEPLICI sono le forme attraverso cui registi, con stili e modalità espressive anche diversi, hanno investito i propri film di elementi autobiografici. Altrettanto variegato è il panorama terminologico che, soprattutto a partire dagli anni settanta, ha tentato di configurare i caratteri e le forme compositive che permettono di trasferire al cinema quello che fundamentalmente è sempre stato considerato un genere letterario. Una serie di importanti questioni teoriche – per citarne solo alcune: quando è possibile parlare di autobiografia, può il cinema di finzione assumere il carattere di autobiografia?<sup>1</sup> – ha investito un'area ampia ma al contempo dai confini incerti. Il variegato vocabolario testimonia il peso di tali interrogativi: scrittura autobiografica, *autofiction*, diario filmato, *home movie* per i film di famiglia, autoritratto. Come sottolinea Silvia Tarquini gli studi «mettono in luce prima di tutto l'opportunità di articolare la materia in sottogeneri o generi 'contigui' all'autobiografia e quindi la necessità di distinzione tra 'autobiografia' propriamente detta, intesa come genere costituito, con le sue leggi e i suoi codici specifici, e più ampi e indeterminati 'spazi autobiografici', 'scritture autobiografiche', o ancora 'programmi autobiografici' riscontrabili nella produzione di memorie, diari, diari di viaggio, lettere, confessioni, saggi».<sup>2</sup> Le riflessioni hanno anche visto succedersi molteplici analisi relative al supporto tecnico più indicato.<sup>3</sup>

Il lavoro qui proposto non ha nessuna volontà definitoria o classificatoria all'interno di una porzione di film che, a mio parere, risulterebbero schiacciati nella molteplicità e complessità del loro valore espressivo se definiti all'interno del modello di un genere, o sottogenero, seppur ibrido. L'attenzione è rivolta piuttosto ad opere di autori per i quali l'autobiografia non è ridotta al racconto o confessione di porzioni della propria vita, quanto alla 'riconfigurazione'<sup>4</sup> di una pluralità di immagini di sé mediante un lavoro incentrato sulla forma.

In particolare ci occuperemo dell'analisi di esempi significativi in tale contesto. Una sorta di filo rosso lega, a mio parere, alcuni film di Jean Eustache, Philippe Garrel e Chantal Akerman.

<sup>1</sup> Riporto solo alcuni dei riferimenti più significativi: MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980; ELIZABETH BRUSS, *Eye for I: making and unmaking autobiography in film*, in JAMES OLNEY, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1980; PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique* [1975], trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986; PHILIPPE LEJEUNE, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005; ROGER ODIN, *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995; ROGER ODIN, *De la fiction* [2000], trad. it. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 213-229; *L'écriture du je au cinéma*, «Revue Belge du cinéma», 19, 1987; *Lettres de cinéma*, «Vertigo», 2, 1988.

<sup>2</sup> SILVIA TARQUINI, *Forme della soggettività. Tra generi e media*, «Bianco e Nero», 1-2, 2001, p. 53.

<sup>3</sup> Si veda, a questo proposito, RAYMOND BELLOUR, *Autoportrait*, in Raymond Bellour-Anne-Marie Doguet (a cura di), *Vidéo, «Communications»*, 48, 1988, e BELLOUR, *L'Entre-Image* [2002], trad. it. *Fra le immagini. Fotografia, Cinema, Video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

<sup>4</sup> Per un approfondimento teorico di questo termine si veda PAOLO BERTETTO, *Lo Specchio e il simulacro*, Milano, Bompiani, 2007.

L'esercizio interpretativo è dunque volto a cogliere non tanto una tassonomia di fatti o eventi cronologici, quanto a sondare le interferenze fra trasposizione biografica e interrogazione sul proprio operare artistico. Per Valéry «la pelle è la parte più profonda dell'uomo»; a partire dall'idea che la forma non sia pura superficie bensì presenti una densità stratificata, nella pelle-pellicola è possibile rintracciare dunque le cicatrici, le rughe, i segni dell'esistere che possono manifestarsi attraverso punti ambigui, non saturabili, aperti, enigmatici dell'opera. Gli elementi 'indiziari' presenti nel film, colti attraverso ripetizioni, elisioni, condensazioni, spostamenti, negazioni, *lapsus*, addensano in alcuni casi la tessitura visiva. E i molteplici fili da cui essa è composta sono, a volte, intrecciati dal riversarsi di frammenti della vita del regista indissolubilmente legati ad una interrogazione sul proprio operare artistico.

Si potrebbe così osservare come cineasti fedelmente legati nella loro esistenza a forme di scrittura privata, quale ad es. l'epistolario o il diario, dedichino nelle loro pellicole ampio spazio alla messa in scena della scrittura attraverso l'osservazione di personaggi intenti a comporre e recitare lettere o pagine intime. È il caso di più opere di Garrel dove brani di lettere o frammenti di trascrizioni di sogni contaminano la narrazione; oppure, in modo diverso, di *News from Home* di Chantal Akerman, film antinarrativo costruito sulla recitazione da parte della regista di lettere a lei indirizzate dalla madre, durante una lunga permanenza a New York.

Altro modo più 'indiretto' è quello di alludere a interferenze tra vita privata e rappresentazione cinematografica attraverso la presenza all'interno del film di personaggi che raffigurano la vita di artisti. È così per Garrel ma anche per Akerman.

Più sottile e intricato diviene il legame tra vita e creazione quando nella scelta di interpreti dei propri film gioca un ruolo non indifferente un rapporto che potremmo definire *modella-artista*; e dove il legame cineasta-interprete si carica ulteriormente di echi e riflessi soggettivi quando la presenza di una relazione affettiva contamina la pratica creativa. Eustache e Garrel hanno fatto di tale scelta un tratto ricorrente delle loro opere.

Partiamo da Jean Eustache, in particolare da *La Maman et la Putain* (1973), film continuamente abitato da una sottile esposizione di ritratti e doppi indissolubilmente legati a porzioni della sua vita. La pellicola appare pervasa da ripetute interferenze tra esistenza e creazione; esibizioni di brandelli della quotidianità del regista, dei suoi legami, dei suoi amori, vengono trasposti in rappresentazione attraverso volti di attrici a lui prossime che, al pari di un prisma, riflettono molteplici sembianze di schegge disarticolate della sua memoria.

Ma proviamo per brevi cenni a ricostruire le stratificazioni del testo.

Il cineasta, reduce da un abbandono, gira un film che vede protagonista un uomo dibattuto tra due donne che incarnano due concezioni, due ritratti del femminile. Particolare non secondario l'attrice che interpreta la *putain*, con il nome allusivo di Véronika (Françoise Lebrun), è la donna da cui il regista è stato da poco abbandonato. Altro dettaglio non irrilevante: l'attrice (Bernadette Lafont) che recita la *maman*, ovvero Marie, prende ispirazione per la sua parte dalla vita di coppia di Eustache con la sua compagna di allora Catherine Garnier, la quale, a sua volta, partecipa alla realizzazione del film (trucco e costumi). Al termine del film Catherine Garnier si suicida. Quello che appariva un tema già espresso da Godard (*Vivre sa vie*) e poi ripreso da Garrel, «l'arte che vampirizza la vita», migra tragicamente nella realtà: anni dopo Eustache porrà fine alla sua esistenza.

Ma il gioco di simmetrie e interferenze non si arresta qui. All'inizio del film il protagonista Alexandre (interpretato da Jean-Pierre Léaud, sorta di *alter ego* del regista) tenta di recuperare il legame con una precedente amante: l'attrice che ne interpreta il ruolo ha lavorato in *Quatre nuits d'un rêveur* (*Quattro notti d'un sognatore*, 1971), opera di Bresson, regista per il quale l'attore risulta spogliato da intenti recitativi; Bresson rifiuta l'attore

professionista e sceglie invece quelli che chiama esplicitamente «Modelli».<sup>1</sup> Eustache rende così palese il forte rapporto con un modello, ovvero rispetto ad una ben precisa idea di cinema. I piani di costruzione e lettura del film sono molteplici e continuamente intaccati dal vano tentativo di modellare la particolarità di un'effigie, di un ritratto di donna di per sé inafferrabile, anche perché esposto alla continua moltiplicazione e al suo essere deposito di altre immagini e figure. Basti pensare al nome Véronika, non innocente, sia per i riferimenti a Godard,<sup>2</sup> sia perché impregnato della funzione simbolica da esso rivestita nella cultura occidentale.<sup>3</sup>

E veniamo a Garrel. Le interferenze tra creazione artistica e riflessi su singole esistenze influenza molte sue pellicole, ma è l'incontro con Nico, cantante dei Velvet Underground, con cui egli intraprende una relazione amorosa difficile e intensa, ad avere un peso determinante nella sua produzione artistica. Elevata alla posizione di musa ispiratrice, Nico partecipa per quasi dieci anni alla composizione di sue opere (contribuisce alla realizzazione di sette film), e, al di là di una relazione fusionale intaccata da esperienze di dolore e disagio, si consolida tra i due una adesione totale a modi di concepire la creazione artistica. Dopo la dolorosa separazione, la figura della cantante rock diviene oggetto stesso delle sue produzioni. Il dolore del lutto per la sua fine prematura a Ibiza trova forma in *J'entends plus la guitare* (1991), il film forse più organico del cineasta, anche se già nell'*Enfant secret* (1979) Garrel aveva attinto con molta precisione a porzioni importanti della sua storia affettiva. Dichiarò il regista:

Con l'*Enfant secret* ho deciso di rimmergermi nell'autobiografia, che avevo abbandonato. [...] mi ero lasciato trascinare in lavori che avevano la pretesa di esplorare delle tecniche e di inventare degli stili, e a un certo punto ciò mi si è rivoltato contro [...]. Così ho annotato una serie di avvenimenti che mi erano capitati e li ho portati ad Annette Wademant, una sceneggiatrice della vecchia scuola. Era rimasta molto sconcertata dai miei ultimi film, mentre le piaceva molto il mio primo periodo. Mi ha dunque spinto ad abbandonare il mio puritanesimo e l'atteggiamento da artista, che si erano cristallizzati in un certo modo di fare. E mi ha aiutato molto a non avere paura di esprimere delle cose che appartenevano alla mia vita privata.<sup>4</sup>

Il cineasta mette a nudo in questa pellicola momenti essenziali della relazione con Nico, rendendo partecipe lo spettatore dell'inabissamento mentale e affettivo che il legame ha provocato, giocando sui bordi del contrasto e della contaminazione tra realtà e finzione. Inoltre attraverso la storia di un regista e di una attrice<sup>5</sup> Garrel declina un tema autobiografico presente anche in suoi film successivi. Ovvero il destino di marginalità e isola-

<sup>1</sup> Nelle sue *Note sul cinematografo* Robert Bresson enuncia la propria concezione di Modello:

«Niente attori.

(Niente direzione di attori).

Niente parti.

(Niente studio delle parti).

Niente regia.

Ma l'utilizzazione di modelli, presi dalla vita.

ESSERE (modelli) invece di PARERE (attori)», in ROBERT BRESSON, *Notes sur le cinématographe* [1975], trad. it. *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986, p.10.

<sup>2</sup> In *Le petit soldat*, Anna Karina, moglie di Godard, ha interpretato il ruolo di protagonista con il nome di Veronica Dreyer, incarnando, con tale nome, una contaminazione tra vita reale e storia del cinema, essendo lei figlia della costumista di Dreyer.

<sup>3</sup> Veronica è il nome della Santa che, secondo quanto narrato negli Apocrifi di Pilato, sarebbe guarita dopo aver toccato un lembo della veste di Gesù e per metonimia tale nome indica l'icona del volto di Cristo, posseduta dalla donna. A partire da questo episodio, icone bizantine, rappresentanti il volto di Cristo, prendono tale nome. Secondo la leggenda la donna regge nel Calvario il sudario imbevuto dell'impronta del volto di Cristo. In ragione di ciò il nome ha assunto la valenza metaforica di vera icona. Dante, nel *Paradiso* (xxx1), cita la veronica più celebre, ovvero l'icona bizantina posseduta dalla donna e custodita in una delle logge della cupola di San Pietro.

<sup>4</sup> Citazione presente in Stefano Della Casa, Roberto Turigliatto (a cura di), *Philippe Garrel*, Torino, Lindau, 1994, pp. 166-167.

<sup>5</sup> Ricorrendo ad uno spostamento finzionale: Anne Wiazemsky interpreta un'attrice tedesca e non una cantante anche se, come già Nico, la sua vita è segnata dal trauma della morte del padre in campo di concentramento nazista, mentre Henri de Maublanc è nel ruolo di alter ego del cineasta. Inoltre il ricorso, come già per Eustache, ad attori bressoniani denuncia un preciso riferimento ad un modello estetico.

mento di artisti e l'impossibilità da parte loro di coniugare senza strappi vita affettiva e creazione.<sup>1</sup>

La macchina da presa segue i protagonisti, Jean Baptiste, Elie e il bambino di lei, negli attimi teneri e dolorosi del loro affetto, durante le pause del loro lavoro, mentre cercano di attingere al piacere delle relazioni con i propri cari nel vano tentativo di provare un'esperienza di comunanza. In questo film, bressoniano per asciuttezza e pulizia compositiva, Garrel sceglie due 'modelli' (entrambi, Anne Wiazemsky e Henri de Maublanc, hanno lavorato con Bresson) che divengono puri tramite attraverso cui frammenti misti di esistenza vengono intonati senza alcuna inflessione recitativa. La cinepresa è concentrata a lungo sui loro volti e sui loro corpi come nel tentativo di fissare una traccia, un gesto che si sottragga all'erosione del tempo e degli affetti. La precarietà e contingenza dei legami e dei sentimenti trovano ampio respiro nel film. Gli spazi scarni e vuoti, le stanze spoglie di alberghi miseri, gli appartamenti usurati e logori, le camere piatte e nude che accolgono le ore d'amore di Jean Baptiste ed Elie comunicano il senso di melanconica disperazione che sottilmente percorre *l'Enfant secret*.

*L'Enfant secret* è il primo film che rievoca il legame di Garrel con Nico. *J'entends plus la guitare*, ideato dopo la sua improvvisa morte, torna ad attingere alla celebrazione dell'icona della donna amata, ma con una apertura maggiore. Se questi due film rappresentano il tentativo esplicito di ricostruire smarrimenti, ferite di un legame fatto di abbandoni e compare, in altre opere di Garrel la presenza della sua musa ispiratrice sarà ripetuta attraverso la presenza di volti e situazioni più sfumate. Si assiste così ad una sorta di partitura fissa la cui esecuzione varia illuminando contorni diversi. Differentemente che in altri film da lui stesso interpretati in *J'entends plus la guitare*, Garrel affida il ruolo di protagonisti a due attori, Benoît Régent (Gérard) e Johanna Ter Steege (Marianne) al fine di trasferire sullo schermo non tanto la realtà vivida del rapporto con Nico, quanto di tradurre in forma il dolore per la perdita di una figura che ha per lui rappresentato il mistero impersonato dall'icona della donna, che, proprio in quanto in incarnazione di un punto di enigma, ha assunto la funzione di modella a cui attingere.

Se nei suoi film, come già in Godard, ritorna frequentemente la riflessione su come l'arte vampirizzi le singole esistenze, in questo caso l'operazione si capovolge nel tentativo di dare forma al vuoto scavato dal dolore sordo e feroce a seguito della perdita. «Il cinema» avverte Garrel «non ci restituisce [...] né la natura delle cose, né degli esseri»,<sup>2</sup> e dunque l'evento biografico da elemento generatore della realizzazione del film si espande ai personaggi. È come se qualcosa di un'assenza o di una sempre possibile sparizione alimentasse le figure che sembrano immerse in un eterno presente scandito da innumerevoli ellissi.

Il film, per il cineasta, non è solo la riconfigurazione in forma narrativa e visiva del rapporto amoroso con Nico quanto la ricostruzione di un'epoca della propria vita – dalla giovinezza alla maturità – affidando l'illusoria fedeltà degli eventi e dei loro echi ad un'attrice che, proprio perché lontana anche somaticamente dalla cantante, può meglio produrne una evocazione. Il regista declina l'evento biografico, la morte di Nico e il dolore ad essa connesso, attraverso il ritratto di una generazione, registrando la fase di passaggio fra l'età giovanile e quella adulta. Se l'autobiografia, sia in forma letteraria che filmica, implica un lavoro complesso con il tempo, modulato nel presente di una scrittura che riorganizza la rappresentazione del passato, in questo film 'il presente', sostiene Garrel, «è quello di un mondo perduto», ovvero di una condizione mentale.<sup>3</sup> Ecco che il mutare delle espressioni dei volti ripresi a lungo, frontalmente, in primo piano divengono una sorta di cartografia,

<sup>1</sup> Ad es. in *Rue Fontane, Elle a passé tant d'heures sous les sunlights, Les ministères de l'art, Les baisers de secours, La naissance de l'amour, Le cœur Fantôme, Sauvage Innocence, Les amants réguliers*.

<sup>2</sup> Citazione presente in Della Casa, Turigliatto (a cura di), *Philippe Garrel*, cit., p. 181.

<sup>3</sup> Citazione presente in ROSAMARIA SALVATORE, *Traiettorie dello sguardo. Il cinema di Philippe Garrel*, Padova, il Poligrafo, 2002, p. 75.

di superficie porosa di un trascorrere eroso al proprio interno. A dare consistenza a questo tempo mentale, denso di ferite mai cicatrizzate, sono i gesti, gli sguardi volti verso un altrove, i silenzi, i movimenti dei corpi in interni sempre mostrati per frammenti. Là dove la scrittura e la costruzione autobiografica comunemente partecipano del desiderio di riannodare fili dispersi, *J'entends plus la guitare* sembra agire espressivamente nella direzione opposta. L'incompiutezza, la percezione nei personaggi dell'impossibilità di radicarsi nel proprio tempo, sono restituite attraverso un procedere per ellissi, un presentarsi ripetuto nel montaggio di salti temporali e di buchi che donano al tessuto complessivo del film un senso di eternità permanente. Queste assenze temporali non sono ascrivibili solo ad una scelta relativa al montaggio, piuttosto la sensazione di una perdita impossibile da recuperare pervade le immagini e viene marcata da un'organizzazione spaziale al cui interno predomina il vuoto. La spoliatura visiva e sonora rende percepibile un gioco simultaneo di presenze e assenze: la cinepresa sosta su porzioni di cose, su cellule e nuclei spaziali, su particolari del corpo, come a tentare di catturare e trattenere in quei frammenti un'assenza iscritta di per sé nel visibile. La riduzione a pochi segni essenziali sembra allora spogliare la realtà per rivelarne una propria densità opaca.

Nel film successivo *La Naissance de l'amour* (1993) torna Johanna Ter Steege a richiamare il volto di Nico, all'interno di una narrazione che vede anche in questo caso la condizione quotidiana degli artisti quale tema principale.<sup>1</sup> Come se la riproposta del motivo non fosse ascrivibile al sempre uguale, quanto piuttosto moduli la possibilità del sorgere di una nuova lettura che scuota il senso unico e totalizzante in cui sono stati fissati i ricordi della propria esistenza. Il fatto cinematografico, la creazione, non è allora ancorabile, per Garrel, ad un tempo determinato per sempre, ma si tratta attraverso la pratica artistica di celebrare il prodursi ripetuto di un sempre nuovo generarsi. Il titolo del film sembra richiamare tale prospettiva, là dove il sorgere di una nuova relazione d'amore implica l'accendersi di una nuova narrazione, dato che, come alcuni felici dialoghi di *J'entends plus la guitare* recitavano, amare è parlare d'amore.

In film successivi la presenza di Nico trasmuta in altre figure femminili nelle quali permane il fondo autodistruttivo.

Ulteriori presenze autobiografiche percorrono il cinema del cineasta; fra le più frequenti membri della sua famiglia. Il padre Maurice, attore francese, non solo sin dai suoi esordi interviene nelle scelte stilistiche del figlio, ma oltre a interpretare diversi film di Garrel, la sua figura frequentemente espone, nel corso della narrazione, riflessioni intorno ai vari elementi compositivi del fare cinema: soggetto, sceneggiatura, dialoghi, lavoro con l'attore. Riflessioni che appartengono a scambi tra i due uomini nella loro vita reale. Alla forza etica del padre Garrel dedica un intero film narrativo: *Liberté, la nuit*.

Anche il figlio Louis e la moglie, Brigitte Sy attrice teatrale, con cui ha trascorso anni importanti, sono più volte presenti nelle sue opere. Brigitte Sy, riveste il ruolo di moglie nel film *Les Baisers de secours* (1988) in cui l'ossatura narrativa di nuovo si arricchisce delle interferenze tra creazione cinematografica e riflessi sulla vita. A partire da un vissuto privato (la tristezza di Brigitte Sy nel momento in cui il cineasta non le affida il ruolo di protagonista in un suo film ispirato a eventi autobiografici – *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984) –, il cineasta traspone un episodio reale raccontando i dissidi con la propria donna. Attraverso un gioco tra più piani, *Les Baisers* interroga la possibilità di trasferire e quindi riorganizzare i frammenti dell'esistenza per tentare, attraverso un nuovo ordine, di dare diversa visibilità alla propria storia personale.

Artisti amici con cui condivide concezioni estetiche e una posizione morale nei confronti della creazione cinematografica (pittori, scultori, attori, registi) partecipano ai suoi film o vengono citati in più momenti. Ad Eustache, il cui fantasma a partire dalla sua morte conti-

<sup>1</sup> Anche in *Le coeur fantôme* il volto di Johanna Ter Steege compare nei sogni del protagonista; un pittore alle prese con una nuova relazione amorosa scossa da traumi non ancora del tutto assorbiti.

nua a comparire nelle pellicole, dedica un documentario a cui partecipano più cineasti. Tra gli altri ricordiamo Chantal Akerman e Jacques Doillon.

Con Jean Seberg, con la quale ha condiviso anche momenti affettivi, gira una sorta di diario filmato, interamente muto, sul suo volto: *Les hautes solitudes* (1974). Volto indimenticabile del primo film di Godard, ma, al momento delle riprese, attrice trascurata dal mondo del cinema. Nel film compaiono pagine di diario, di lettere e trascrizioni di sogni della protagonista.

Nelle pellicole di Garrel a volte la stessa sceneggiatura è stesa a partire, o quantomeno è influenzata, da sogni da lui trascritti che contaminano la storia narrata.<sup>1</sup> In *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* – film tematicamente orientato sull'atto del filmare e sul lavoro con gli attori – i confini tra produzioni inconscie oniriche, eventi autobiografici, immaginazione, ricordi e rappresentazione filmica degli stessi appaiono incerti. La contaminazione e collisione fra statuti diversi di realtà è continua, e al tempo stesso allusiva di tratti della vita del regista e degli interpreti. Come a cercare, attraverso la ricomposizione visiva, di far emergere il lato incerto, problematico, invisibile, ambiguo delle cose e degli affetti.

Frammenti di sogni, brani di diari, appunti sparsi di eventi quotidiani, poesie trascritte, invadono l'andamento narrativo dei suoi film. Molteplici forme di scrittura soggettiva composte da Garrel o da attori dei suoi film cadenzano inoltre la messa in scena. In alcune opere, come in *Le berceau de cristal* (1975), *Les hautes solitudes* (1974) e nel *Vent de la nuit* (1999) vediamo le rispettive protagoniste nell'atto di scrivere o di recitare mentalmente propri testi. L'atto della scrittura si carica di valore simbolico: attraverso parole e segni i fantasmi inquietanti dei singoli destini soggettivi trovano una cornice atta a delimitarli.

Come nelle opere di altri registi (uno fra tutti Ingmar Bergman) più forme di scrittura privata alimentano la composizione narrativa e la messa in scena; il ricorso a tale procedimento permette al regista di dare nuovo destino e posto a frammenti, a eventi della propria storia; ovvero a rielaborarli non trattenuti in un tempo sempre eguale, ma di ripensarli attraverso una rilettura inedita per rintracciarne trame e filigrane. In tal modo gli eventi trascritti mutano di statuto, una volta prelevati e riorganizzati, non sono più realtà compatta e angosciante, migrano in una composizione metaforica.

Nella produzione di Garrel, così come per Eustache o per la Akerman, non si tratta, come si è cercato di suggerire, di rintracciare una qualche presunta verità esistenziale chiara e uniforme, quanto di modellare la rappresentazione della parola intima attraverso una matrice autobiografica che la carichi e la investa di un senso più problematico; operazione volta a interrogare i processi creativi.

Anche nel cinema di Chantal Akerman sono frequentemente rintracciabili marche autobiografiche. A proposito dell'uso frontale della macchina da presa quale attestazione di una maggiore verità compositiva, citando lo psicoanalista Jacques Lacan, la regista afferma: «Je metterai la caméra là, en face, aussi longtemps qu'il sera nécessaire et la vérité adviendra. La vérité? Qu'est-ce que c'est? Toute la vérité et rien que la vérité. *Toute la vérité, c'est qui ne peut pas se dire, c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire* dit Lacan. Bien dit!».<sup>2</sup>

I film della regista belga oltre ad elementi ispirati alla propria vita o a figure evocative della propria cerchia familiare sono spesso scanditi dalla presenza di lettere.<sup>3</sup> Di frequente la stesura e la recitazione epistolare sono legate al rapporto madre-figlia e, a mio parere,

<sup>1</sup> Nel cinema di Garrel il sogno rappresenta una continua fonte di ispirazione. Oltre alla presenza frequente di sequenze oniriche ci piace ricordare un suo film muto *Le Révélateur* (1968) totalmente pervaso da una forte dimensione onirica. Come da lui stesso dichiarato la narrazione percorre temi dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud.

<sup>2</sup> CHANTAL AKERMAN, *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma-Centre Pompidou, 2004, p. 30. Il riferimento a Lacan riguarda il Seminario XVII: JACQUES LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse* [1991], trad. it. *Jacques Lacan. Il seminario libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969-1970*, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>3</sup> Con *Letters Home* (1986) Chantal Akerman realizza un film video a partire da uno spettacolo teatrale ispirato alla corrispondenza epistolare tra Sylvia Plath e la madre. In questo film la regista filma la parola epistolare che intercorre tra madre e figlia dando però spazio ad entrambe le voci.

in maniera ancora più radicale, al tema delle origini. Ricordo che Chantal discende da una famiglia di esuli ebrei di origine polacca. La nonna morì in campo di concentramento,<sup>1</sup> la madre subì per un certo tempo l'internamento ad Auschwitz.

Per le analisi fin qui proposte prendiamo in considerazione *News from Home* (1976), pellicola particolarmente significativa in quanto concentra due caratteri importanti, ovvero la presenza dell'autobiografia e la recitazione di lettere.

L'opera ripercorre il periodo durante il quale Chantal Akerman si spostò a New York per cercare spazi creativi e produttivi. In quegli anni divennero per lei importanti la visione di film di Jacobs e Brakhage e il contatto con registi sperimentali quali Jonas Mekas e Michael Snow. Con quest'ultimo condivise una concezione estetica basata sulla «percezione come esperienza temporale cosciente».<sup>2</sup>

Il film mostra, attraverso inquadrature per lo più fisse (soprattutto nella prima parte), porzioni di strade e di edifici di New York, ripresi in varie ore del giorno e della notte, nel flusso quotidiano dell'avvicinarsi del traffico urbano. Strade non affollate si alternano a vie più popolate; ad edifici spogli e spiazzi vuoti periferici succedono zone più centrali. Stazioni, metropolitane, fermate di autobus puntellano sequenze che, alla stregua di singoli quadri iperrealistici, sembrano volte a catturare il contingente. Non vi è una vera e propria storia e la narrazione è affidata alla voce *over* della regista, mai inquadrata, che recita, in modo monocorde, scarno e distaccato le lettere ricevute dalla madre durante il suo soggiorno a New York. Non sono presenti all'interno del film le lettere di risposta della figlia. Contemporaneamente allo svolgersi del tempo e delle immagini della metropoli udiamo lo scorrere del flusso vocale. L'operazione estetica complessa messa in gioco in *News from Home* riguarda la presenza di una particolare forma di scrittura intima all'interno di una cornice autobiografica che 'riconfigura' gli elementi del profilmico.

Il profilmico, ovvero porzioni dello spazio urbano, viene infatti ri-preso mentre una voce priva di corpo legge le lettere, voce che appartiene al contempo al destinatario delle lettere e a colei che dirige l'occhio meccanico della cinepresa, fissato a filmare ciò che accade nel reale. Presente – ciò che si dispiega davanti alla macchina da presa – e passato – le lettere ricevute dalla madre durante il soggiorno di Chantal a New York – coesistono. Alla pluralità di piani del procedimento si accompagna una attrazione visiva per gli spazi vuoti; l'estetica del vuoto è accentuata dall'assenza di narrazione e dalla centralità e fissità della macchina da presa. Solo nella seconda parte del film dei *camera car* scorrono su una strada mentre il ritmo del percorso viene scandito dalle soste ai semafori.

La predilezione estetica per spazi destinati al contingente – quali stazioni di autobus e della metropolitana, distributori di benzina – sembra tradurre in forma espressiva la natura apolide della cineasta, la quale girerà successivamente un film (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) nel quale seguiamo il transito in treno della protagonista – una regista belga – attraverso l'Europa.<sup>3</sup> Tappe e incontri in varie città, tra le quali Bruxelles dove la donna incontra la madre, scandiscono l'avvicinarsi del percorso. Inoltre, negli anni '80, la Akerman realizza *Histoire d'Amériques*, film-documentario, centrato su racconti di ebrei trasferiti a New York e sulle difficoltà da loro affrontate.

<sup>1</sup> Il diario scritto dalla nonna, ancora giovane, viene consegnato a Chantal dalla madre. Nell'affidarlo alla figlia la madre le dice che quel diario intimo l'avrebbe protetta dal senso di impotenza che in quel periodo Chantal viveva. Nel film *Demain on Déménage* (2004), la protagonista Aurora, madre di Charlotte, «a redit», confessa la Akerman, «les paroles de ma mère et de ma grand-mère. Pas tout à fait. Bien sûr ... je les ai modifiées. Il fallait bien en passer par la fiction» (AKERMAN, *Chantal Akerman, autoportrait*, cit., p. 71).

<sup>2</sup> VERONICA PRAVADELLI, 'Durata', 'Parola', racconto nel film degli anni '70, in Adriano Aprà, Bruno Di Marino (a cura di), *Il cinema di Chantal Akerman*, Roma, Dino Audino, 1997, p. 28.

<sup>3</sup> A proposito della protagonista del film Chantal Akerman dichiara: «On ne saura jamais très bien pourquoi elle est cinéaste, si ce n'est que cela lui permet et l'oblige à dériver, à errer, à être nomade. On la verra voyager de ville en ville, comme un commis voyageur pour présenter son film. On ne verra pas la présentation mais seulement les lumières d'un cinéma qui s'éteignent devant ou derrière elle, puis des gares, des trains, des quais, des chambres d'hôtel, des bouts de villes» (AKERMAN, *Chantal Akerman. Autoportrait*, cit., p. 81).

Di area femminista, in molti suoi lavori inserisce protagoniste donne; inoltre la trasfigurazione di porzioni della propria vita e del rapporto stretto con la madre ricorre nel suo cinema.

Per comprendere quanto peso abbia nella sua produzione il legame con la madre possiamo affidarci alla frase da lei pronunciata nel corso di un'intervista con Jean-Luc Godard: «*Godard*: Ti ricordi la prima inquadratura girata? *Akerman*: Ho filmato mia madre mentre entra in un grande edificio e apre la cassetta della posta.<sup>1</sup> Queste parole mi sollecitano a immaginare una sorta di scena originaria quale cellula germinativa che nutre e illumina la composizione di *News from Home*».

Le lettere recitate dalla regista evocano lo scarto tra temporalità diverse. Il film, si è detto, testimonia il susseguirsi delle ore nel corso della giornata; al flusso delle inquadrature si affianca una parola che, diversamente dalle immagini riprese nel loro succedersi temporale, è stata, prima di essere recitata, parola trascritta in una lettera, ovvero fissata nel tempo.

Inoltre, la scrittura epistolare implica la possibilità immaginaria di colmare una distanza, di dare forma ad un'assenza, resa presente attraverso la pratica stessa della scrittura.

Non a caso in una delle missive la madre racconta un incubo del padre nel corso del quale l'uomo, in preda all'angoscia, sogna la sparizione della figlia; la distanza fisica di Chantal alimenta la paura della perdita.

E là dove potremmo considerare la lettera come una particolare forma di conversazione con un interlocutore assente, la mancanza della tonalità vocale di chi scrive, con la conseguente perdita dei molteplici caratteri intonativi del messaggio, sembra qui assunta specularmente dal destinatario. Chantal incarna la parola materna come a colmare immaginariamente la distanza psichica e non solo fisica. La voce di Chantal si fa modulazione diretta di messaggi intimi diretti esclusivamente a lei, e, al contempo, la messa in doppio attraverso l'operazione filmica tocca lo spettatore rendendolo testimone e custode della pulsazione ritmica della parola.

Dai testi recitati nel corso del film, sembra di scorgere un appello reiterato della madre alla figlia, una domanda d'amore che non cessa di essere fissata sulla carta; appello che palesa il profondo legame affettivo. La ripetizione è scandita anche dalla frase con cui spesso termina la lettera: «La mamma che ti ama teneramente».

Più temi svolti nei testi recitati dalla regista testimoniano lo stretto legame tra le due donne. La stanchezza e il malessere fisico lamentati dalla madre e la distanza estrema – in questa pellicola un oceano divide la persona a cui è indirizzata la lettera dal proprio nucleo familiare. Nella corrispondenza della madre in *News from Home* si coglie la forza di un desiderio che, pur nel dolore della separazione, preme verso un riconoscimento e apprezzamento dell'altro, verso l'auspicio di un destino realizzante. Un desiderio che, proprio perché intaccato dalla mancanza – si pensi alla difficoltà di accettare la distanza – apre un orizzonte di possibilità alla figlia.

Desiderio fortemente provato da sbandamenti, da momenti di sconforto, da incrinature; desiderio che non si appoggia su protocolli precostituiti, su identità forti ma che, a partire dall'assunzione della propria divisione soggettiva, dalla presenza di uno spazio vuoto tra sé e l'altro, dalla consapevolezza della disarmonia tra la spinta a colmare la sofferenza dell'esistere attraverso l'oggetto filiale e il riconoscimento di una necessaria distanza da esso, consente alla figlia di avvenire, ovvero di costruire un suo destino.

Fin dall'inizio del film al flusso monocorde della recitazione degli avvenimenti quotidiani citati nelle lettere seguono silenzi interrotti solo da suoni provenienti dalle strade riprese, come a disegnare uno spazio sonoro denudato da qualsiasi intenzione comunicativa. La ripetizione di alcuni nuclei tematici, quali la speranza da parte della madre di un ritorno

<sup>1</sup> JEAN-LUC GODARD, CHANTAL AKERMAN, *Conversazione su un progetto*, in APRÀ, DI MARINO (a cura di), *Il cinema di Chantal Akerman*, cit., p. 55.

prossimo della figlia, la stanchezza e la fatica del vivere, i problemi posti dall'attività lavorativa, i compleanni che si avvicendano, cadenzano una sorta di ripetizione volta a scarnificare e svuotare di senso l'evento;<sup>1</sup> si fa strada piuttosto una sorta di alternanza fluttuante quasi letargica, l'immersione in una sensorialità che ricorda una affermazione della Akerman la quale paragona il film al piacere del corpo «affondato in un bagno caldo».<sup>2</sup>

Ma l'elemento a mio parere più interessante è la forza interna dell'operazione estetica proposta da Chantal Akerman, forza della parola sospesa «in un luogo mitico, non rappresentato» come sostengono Piera Detassis e Giovanna Grignaffini. Per le autrici la regista, operando una scelta radicale, parla dei «temi della pulsione, del corpo, del desiderio, della maternità, della sessualità, tracciando un universo immobile, protraendo le sospensioni, evitando ogni identificazione, delimitando geograficamente le inquadrature sullo spazio urbano».<sup>3</sup>

E al tempo stesso proprio perché la parola sorge a partire da uno spazio senza referente se non la ripresa di un luogo, di una strada senza alcuna corrispondenza con la voce fuori campo, là dove, paradossalmente l'immagine sembra proporci una realtà tangibile nella sua esaltazione eccedente, potremmo istituire una sorta di accostamento, forse arbitrario, con un modo di concepire la costruzione del proprio essere proprio a partire da un'origine non definita secondo una topologia fissata in un luogo preciso. Piuttosto esposta allo sradicamento, al flusso nomade, all'alternanza ritmica degli incontri svuotati da intenzioni comunicative e, proprio perché spogli da convincimenti e asserzioni, più vicini al prodursi di un'esperienza.

Margherite Yourcenar diversi anni prima, attraverso le parole del protagonista di un suo grande romanzo, ci aveva suggerito che l'origine non è da rintracciare nel luogo geografico in cui si nasce, ma nel primo sguardo consapevole posato sul mondo.<sup>4</sup>

Il lungo piano sequenza che chiude il film ci fa percorrere all'interno di un battello l'interno buio di un lungo canale fino all'apertura sul mare che costeggia Manhattan. Il movimento progressivo di allontanamento dalla terra ferma di cui percepiamo insistentemente la durata, il silenzio da cui è dominata la sequenza, il rifrangersi delle onde, lo stormire dei gabbiani, la foschia che appanna la visione dei grattacieli sempre più lontani e indefiniti, ci conduce in mare aperto in una orizzontalità nuda, immagine sospesa nel vuoto dove le rappresentazioni sembrano arretrare. Pur condotti dal movimento lento del battello ci sentiamo quasi trattenuti, là dove il viaggio inizia.

Così come la voce, nel corso del film, man mano che la macchina da presa si approssimava al centro della città si spogliava delle qualità affabulatorie e incantatorie per perdersi in pura sonorità ritmica,<sup>5</sup> così agli agglomerati urbani, ormai lontani, seguono il flusso delle onde nello spazio aperto della natura, puro stato percettivo visivo e sonoro.

Mi piace pensare che lo spazio indefinito dell'oceano possa evocare quell'Aperto rilkiano dove non è l'origine a mancare, ma sono la mancanza e il vuoto ad essere originarie (mancanza quale azzeramento di sembianti identitari, di moduli finalistici, di protocolli mentali definiti).

Molti critici hanno visto in questo tragitto finale il ritorno a casa della regista, là dove, a mio parere, scorgere un filo narrativo conclusivo mi sembra tradisca il progetto estetico di Chantal Akerman. Le sue parole sul film tracciano una direzione: «Tutto quello che di solito mette in moto lo spettatore è l'identificazione con il personaggio. Ora, nel mio film

<sup>1</sup> Per un approfondimento di tale composizione espressiva si veda PRAVADELLI, 'Durata', cit., p. 34.

<sup>2</sup> Citato in Aprà, Di Marino (a cura di), *Il cinema di Chantal Akerman*, cit., p. 142.

<sup>3</sup> Piera Detassis, Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 22.

<sup>4</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnet de notes de Mémoires d'Adrien* [1951], trad. it. *Memorie di Adriano seguite dai Taccuini di appunti*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>5</sup> Per un approfondimento si vedano VERONICA PARVADELLI, *Il ruolo materno nelle pratiche e nelle teorie filmiche*, in Saveria Chemotti (a cura di), *Madre de-genera. La maternità tra scelta, desiderio e destino*, Padova, Il Poligrafo, 2009, e PRAVADELLI, *Performance, Rewriting, Identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Torino, Otto editore, 2000.

non c'è né un protagonista, né una narrazione classica. Funziona su altri piani, su dei ritmi, su delle pulsazioni, sullo sguardo. Un'immagine ne genera un'altra. È come una musica. Lì si seguono delle note, qui delle immagini. Non si può far altro che guardare, ascoltare, e questo ci mette in discussione».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Citato in Aprà, Di Marino (a cura di), *Il cinema di Chantal Akerman*, cit., p. 142.

## OF METAL AND FLESH.

### THE MUTANT VISIONS OF TSUKAMOTO SHIN'YA IN HIS MAN/MOVIE-MACHINE HYBRID EXPERIMENT

CINZIA CIMALANDO

THE use of cinema by Tsukamoto Shin'ya 塚本晋也 (1960-) is driven by the urgency of his need to express and stage his own personal view of the world and incarnate his obsessions to extremist, radical degree through a physical, carnal exertion of energy, even to the point of placing himself at stake and creating an experimental man/*movie-machine* hybrid with his own body.

His involvement with the mechanism of the cinematographic medium is, in fact, total: incapable of accepting one task alone, he works his way into the smallest cog in the gears. He cannot resist personally attending to each and every aspect of film production: he imagines the subject matter, writes the screenplay, decides the structures of the sets, creates the special effects, directs the action, takes the photography and edits the cuts, even acting himself to offer his face and body through osmosis.<sup>1</sup> coordinating his trusted team (first of whom, his old friend, Kawahara Shin'ichi 川原伸一, 1967-, initially assistant director, then co-producer, and his 'musical mind', musician/composer Ishikawa Chū 石川忠, 1966-); he also produces himself so that his *creatures*, his cinematic mutations, are never falsified.

To be sure, other directors with similar characteristics can be found in the Japanese movie world. The master, Kurosawa Akira 黒澤明 (1910-1998), in fact, also always directed, wrote screenplay, and edited his own films, favouring a tight circle of trusted collaborators for the music and photography. His contemporary, Kitano Takeshi 北野武 (1947-), is also the demiurge of all his own films, and like Tsukamoto, in addition to acting in them, is personally involved in their production and distribution through his Office Kitano.<sup>2</sup>

If Kitano is a victim of a particular type of artistic schizophrenia in which he is torn between commercial television, popular comic theatre, painting and cinema, for Tsukamoto Shin'ya, on the other hand, the *movie-machine* is an exoskeleton<sup>3</sup> that enhances his flesh and helps him mutate, changing the face of his outward expression film after film.

The author is a living being,<sup>4</sup> therefore, one that goes onstage in a highly original, all-embracing form. The author Tsukamoto flares up in every part of his intentional hybridization with the cinema.

A critical assessment of his expressive development and films therefore reveals recurring stylistic and thematic features such to amply satisfy the requisites for the definition of a coherent poetic<sup>5</sup> *continuum* of unquestionable aesthetic value.

<sup>1</sup> He often acts in starring roles, pursuing a parallel career as an actor with a degree of rewarded success in Japan that has allowed him to work with the moment's most interesting directors.

<sup>2</sup> The peculiar form of artistic rapport these Japanese directors have with their composers is worthy of note: Kurosawa Akira worked with Hayasaka Fumio 早坂文雄 (1914-1955) right up to the latter's untimely departure before continuing with his disciple, Satō Masaru 佐藤勝 (1928-1999); Kitano Takeshi repeatedly draws on the musical talent of Hisaishi Jō 久石譲 (1950-), also a close collaborator with *anime* Leone d'oro Prize winner Miyazaki Hayao 宮崎駿 (1941-), another demiurge (!) who works instead in animation cinema.

<sup>3</sup> Intended as a mobile structure connected to the brain, limbs, and organs of the human body for the augmentation of its range of power and movement and the enabling of operations otherwise impossible for a normal human being.

<sup>4</sup> In allusion to Roland Barthes (1915-1980) (*La mort de l'auteur*, 1968) and inclusion in the attempt to define the cinematographic author in light of the French *Nouvelle Vague* film-makers' critical thinkings, that consider the author a tangible entity identifiable within the film's text in the form of thematic, iconographic, narrative, and stylistic constants. For further detail, see GUGLIELMO PESCATORE, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Roma, Carocci, 2006.

<sup>5</sup> Referred to poetics, intended as the structured whole of the expressive intent and content that an artist explicates in his or her work, but also construed as the filmic object capable of arousing the spectator's sentiment and imagination.

## THE CULTURE MEDIUM

Born in Tōkyō in 1960, Tsukamoto spent his childhood in a city in the rapid mutation that followed the devastation of the war and intense urban development increased by the renovating impulse provided by the 1964 Olympic Games. The rapid changes in the urban landscape and the possibilities for city life, even only in the games a child might play, left their indelible trace on his imagination. Gifted with a fervent one, Tsukamoto tended to develop entirely personal interests and an aptitude for leadership precociously. The director himself recalls the pleasure he took in the mystery tales written by Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-1965),<sup>1</sup> whose collection for children *Shōnen tanteidan* (literally, *The band of young detectives*) inspired the games he played with his younger brother Kōji 耕司 (1962-) and their neighbourhood friends in the empty houses, abandoned factories, and general debris in the Tōkyō of the time.<sup>2</sup>

Tsukamoto continued cultivating his love for Ranpo by reading the latter's work for adults, which reflected his own personal preferences in their dark, perverse, bizarre and dis-solute atmospheres, to the extent that he accepted to direct one of the very few films he did not produce himself, *Sōseiji* (*Gemini*, 1999),<sup>3</sup> which was offered to him by Sedic International and based on a Ranpo story. The ambiance that pervades both Ranpo's work and its multi-form cinematographic re-interpretations remains a key element in even his latest films, *Akumu tantei* (*Nightmare Detective*, 2006) and *Akumu tantei 2* (*Nightmare Detective 2*, 2008).

Tsukamoto's official filmography<sup>4</sup> begins with 1987's longer short film *Denchū kozō no bōken* (*Adventures of Electric Rod Boy*), but by this time the young director already had seven short 8mm films under his belt that foreshadowed the things to come. Tsukamoto has favoured the use of moving images ever since his father brought home a portable 8mm movie camera and gave him the chance to shoot his first experimental short film at the age of fourteen.

In further regard to technology, Fuji Film® developed an 8mm film with Super 8 Cartridge standard in the mid-seventies while Sony® marketed a compatible portable movie camera. Both increased sales of amateur film-making equipment considerably.

By this time, the Japanese movie industry had already witnessed the inexorable productive decline of the Majors,<sup>5</sup> and the rise of the Art Theater Guild (founded in 1962) that

<sup>1</sup> Renowned author of crime novels and tales of mystery and weird (his pen-name is, in fact, derived from the Japanese pronunciation of Edgar Allan Poe), and investigator of deviant personalities dedicated to abject, criminal actions, whose work still exerts powerful influence on the Japanese cinematographic imagination.

<sup>2</sup> Compare to TOM MES, *Iron Man. The Cinema of Shinya Tsukamoto*, Godalming-Surrey, FAB Press, 2005, p. 16.

<sup>3</sup> With an enviable budget at his disposal, Tsukamoto took the occasion to freely adapt the short story entitled *Sōseiji*. Set at the turn of the last century in late Meiji Era, his only costume drama film stages the wealthy physician Yukio, who lives in a respectable house with a garden, even if a slum stands nearby, with his wife Rin, an ethereal young woman who suffers from amnesia, and his parents. All these characters soon begin suffering from the sensation of being spied upon and the strange smell that fills the rooms. First the father, then the mother dies at home under mysterious circumstances. Then Yukio gets thrown into the garden well by someone with his own same face. His twin brother Sutekichi, abandoned at birth due to an unfortunate birthmark in the shape of a snake, comes forward to claim his rights: Yukio's entire life, including his wife. Meanwhile, Rin starts getting suspicious as her memories of the past return. The spectator is plagued by an unnerving sensation of unease and disassociation right from the start caused also by a series of details not always immediately clear: none of the protagonists has eyebrows, for example. As in other works, make-up and costume assume fundamental importance in defining the world depicted. The soundtrack by Ishikawa Chū also plays a key role in creating an atmosphere of suspense through the use of choruses of discordant voices. Tsukamoto ably transforms a *mystery* into a psychological *thriller* based on revenge with a precise dissection of the concept of personality effected between the physician's dark and colourless home and the carnival-like slum nearby rendered in gaudy primary colours. Tsukamoto offers here a new mutation – one of his *mutant visions* – based this time on an identity crisis caused by the exchange and contamination of opposites. After isolating his twin in the well, Sutekichi has gained the upper hand but inexorably undergoes a transformation of personality until he, in turn, is dominated by an equally altered Yukio.

<sup>4</sup> According to the catalogue, supervised by Tsukamoto himself, in Sekiguchi Yuko (ed.), *Kinejunmukku, Tsukamoto Shin'ya doku hon. Futsu saizu no kyōjin*, Tōkyō, Kinema Junpō sha, 2003.

<sup>5</sup> The term «the Majors» is applied to the four leading Japanese movie producers: Nikkatsu, Shōchiku, Tōhō, and Daiei that dominated the scene until the sixties.

promoted new independent productions, some of which in the direction of *underground* experimentation, had begun.

Amidst the stagnation that prevailed at the start of the seventies, Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983) was an emerging figure on the experimental scene. Already renowned for his variegated activity in the fields of literature, poetry, script writing, theatre, radio, and photography, and an avowed iconoclast, he created a good number of short films and various feature-length films, most of which were produced by ATG.

Among the Majors, Nikkatsu attempted to halt decline by producing a new series of films with erotic content, *roman poruno* (a contracted Japanese transliteration of *romantic pornographic*) in the wake of the success obtained with the minimal-cost soft porn genre of *pinku eiga* (pink films) by independent directors like Wakamatsu Kōji 若松孝二 (1936- ). Although the *roman poruno* genre invariably features a certain number of erotic scenes based on format situational models and a limited budget, it usually gives the director complete freedom. These premises permitted a gust of freshness and brought outsiders like Kuma-shiro Tatsumi 神代辰巳 (1927-1995) to public attention.

Aspiring young Japanese film-makers began experimenting in this context in the latter half of the seventies, thanks also to the greater availability of non-professional equipment. Cinematographic specialization centers<sup>1</sup> were established and universities offered different courses in film and video production, leading in just ten years to the emergence of what might be called the Super 8 Generation, which was linked to 8mm film, experimental cinema, and other forms of artistic activity that included painting, photography, theatre and *performing arts* and extended to television, advertising, and musical videos.

#### 8MM

Young Tsukamoto's short films were evidently inspired by Japanese pop culture imagery, *manga* (comics), and even the *kaijū eiga* (monster films) that have always enthralled him for their rudimentary staging and the strong sensations provoked by the sight of enormous monsters razing entire cities to the ground, also considering his own unease at witnessing the progressive disappearance of wide open city areas and their replacement by oppressive concrete and steel boxes. Tsukamoto also indicates the tv series *Ultra Q* (1966) and its surrealistic atmosphere dreamed up by the master of special effects, Tsuburaya Eiji 円谷英二 (1901-1970), the creator of *Gojira* (Godzilla) as a source of inspiration. Tsukamoto, in fact, shows a lively interest in the staging of *tokusatsu* (special effects), a really successful and veritable Japanese genre, applied to popular films and tv shows with a massive use of typically Japanese special effects. Tsuburaya first brought *tokusatsu* to tv screens with *Ultra Q*, a program based on the adventures of a pilot – a science fiction writer – who investigates a series of mysterious phenomena and monsters who terrorize Japan. Most episodes start with the appearance of a huge monster (a *daikaijū*), an offshoot of some form of human technological activity, intent on tearing down a railway line or power plant (both symbols of progress). Tsukamoto says:

Its influence on me and my work continues to this day, particularly in its combination of incongruent factors, the sudden introduction of an alien element into human civilisation.<sup>2</sup>

In his debut 10' short film, in fact, entitled *Genshi san* (transl. *Mr. Primitive*, 1974), Tsukamoto adapted the eponymous *manga* by Mizuki Shigeru 水木しげる (1922- ) to his own personal version of *kaijū eiga*, with a giant caveman in the place of *Gojira* smashing up buildings and railroads. Taking off from a monster make-up manual by Tsuburaya's son, he starting staging his own *tokusatsu*, even if he was obliged to fall back on the primitive man, which was

<sup>1</sup> Imamura Shōhei 今村昌平 (1926-2006) set up his school of cinema and television in Yokohama in 1975 (the Kawasaki branch continues today even after the death of its founder).

<sup>2</sup> MES, *Iron man*, cit., p. 18.

easier to do, given the limited experience and rudimentary means at his disposal. The idea of the *tokusatsu* monster stayed with him, however, and would eventually take unforgettable form in the mutant hybrid featured in his first feature film, *Tetsuo* (1989).

Immediately afterward, the explosive boy with the Super 8 turned his attention to another, decidedly more ambitious project also in terms of its 50' duration. *Kyodai gokiburi monogatari* (transl. *The story of the giant cockroach*, 1975) was set inside an apartment in which four characters are trapped in their attempt to flee from a cockroach that infests the building's hollow spaces and grows to monstrous size. The characters hear noises, but the big bug never appears, also because it would have been technically difficult indeed to depict it. For this reason, most of the scenes show the protagonist and his girlfriend, and in the end Tsukamoto believes he has made more of *shōnen mono* (film about young people) than the monster film promised by the title.<sup>1</sup> Looking back, this might be considered a preliminary exercise for his one and only film in the mainstream horror genre, *Hiruko/Yōkai hantaa* (*Hiruko the Goblin*, 1990).<sup>2</sup>

The same year, he began work on *Tsubasa* (transl. *Wings*, 1975), the story of two adolescent friends who try to fly by building a contraption worthy of Leonardo da Vinci with a bicycle and a pair of mechanical wings. In this phase, Tsukamoto concentrated more on the depth of his characters and the expression of their feelings, while also attempting to improve the quality of his photography.

During this period that also marked his entry to high-school, Tsukamoto began assiduously visiting a neighbourhood movie theatre that showed various foreign films along with Japanese productions, focusing his attention on studying cinematographic mechanisms and learning more about making films by watching them. Tsukamoto says, in fact, that he changed his approach to the *movie-machine* after seeing a film – the first not to be a *kaijū* one – by Kumashiro Tatsumi: *Seishun no satetsu* (*Bitterness of youth*, 1974). Shot in the streets of Tōkyō with a hand-held camera and featuring an extended chase sequence, the film dealt with an egocentric young man (played by tv and musical star Hagiwara Ken'ichi 萩原健一, 1950-) who ends up killing his own girlfriend after first getting her pregnant. This film made its indelible impression with its evocation of the dark side of human nature that had previously captured his interest in the writing of Edogawa Ranpo.

This 'cinematographic education' convinced him that Japanese cinema had an element of uniqueness, and he became particularly interested in the work of Imamura Shōhei, Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008), and Okamoto Kihachi 岡本喜八 (1924-2005), but the director who aroused his greatest attention was undoubtedly Kurosawa Akira, to whom all merit is due for showing him the importance of photography and working with light in the manipulation of the image.

With the urgency of his 8mm format experimentation, and the fresh impulse provided by his recent cinematographic education, the following year Tsukamoto adapted a work by *mangaka* (Japanese comics author) Yamagami Tatsuhiko 山上たつひこ (1947-) in a strictly black and white longer short film in which he gave great attention to the handling of light in his attempt to apply what Kurosawa had shown him. In *Donten* (transl. *Cloudy sky*, 1976), two

<sup>1</sup> Tsukamoto Shin'ya *doku hon*, cit., p. 157.

<sup>2</sup> In which at the proposal of Sedic, the director makes a free adaptation of the *manga* entitled *Kairyusai no yoru* (transl. *The night of the sea monster's party*, from the series «Yōkai hanta», lit. «Ghost hunter») by MOROHOSHI DAIJIRO 諸星大二郎 (1949-). Something terrifying is just waiting to come out from underneath the school: Hiruko, an infernal creature with a spider's body, who decapitates students in order to claim their heads. This creates a nasty situation for the scientist and the young student come to investigate but obliged to flee for their lives through the school's labyrinthine corridors. One of the least known in Tsukamoto's filmography, this engaging work is quickly-paced and well-directed, and offers him the chance to explore the comic horror genre. Avoiding excess gore, successfully creating moments of suspense, and offering more than a few unexpected moments of fright, this hybrid film mixes his personal obsessions (bodily mutation is not lacking) with genre *clichés*. His trademarks include the subjective shots of Hiruko running against his victims portrayed with a high-speed moving camera and emphasized by gasps, sighs, and strident noise. The mechanical special effects matched to *stop motion* photography are also effective.

pacifists subjected to imprisonment and torture in an imaginary near future warring society escape from their jailors. One succeeds in returning home, where he finds his brother just back from the front with mutilated legs and hands attempting to rape his girlfriend.<sup>1</sup> Working with light, Tsukamoto succeeds in creating a high-contrast effect that in some ways foreshadows the visual style of *Tetsuo*.

His next experiment is entirely dedicated to studies on Kurosawa, and given its complexity, the film runs to 120'. *Jigokumachi shōben geshuku nite tonda yo* (transl. *I flew in the filthy rat-hole of a hellish city!*, 1977) is a dramatic film with a biographical backdrop that shows the life of an artist by now nearly blind and nearing the end of his days in his attempt to paint his final masterpiece. In terms of narrative, Tsukamoto openly evokes Kurosawa's *Ikiru* (*Living*, 1952) and *Donzoko* (*Lowlife*, 1957); as regards set design and location, the slums of *Dōdesukaden* (*Dodes'ka-den*, 1970). This project resulted in the presentation of selected segments of his 8mm work on *Ginza Now*, a television show that purported to showcase Tōkyō's talented young.

Upon entering Nihon Daigaku University with the intention of studying oil painting, Tsukamoto decided to revisit *Tsubasa*, in this way keeping in touch with the world of drama and following his particular interest for the staging of flight. In *Shin tsubasa* (transl. *New wings 2*, 1978) the quality of the image improved sharply, also because in this period he dedicated his attention to a detailed study of the work of Terayama Shūji, a director who gave primary importance to light. But Tsukamoto complained that the result lacked emotive depth, and also lamented the absence of character.

In 1979, nearly twenty years old,<sup>2</sup> dubious of his chances for success using cinema as a means of expression, he tried to make up for his shortcomings and obtain the correct emotive depth with a new project entitled *Hasu no hana tobe* (transl. *Fly, lotus flower!*) that dealt with the fight between a theater troupe and a *yakuza*, casting adults in the roles of the most elderly characters for the first time. Once again, he was disappointed by the result, even if he failed to understand where he was going wrong. At this point, in a crisis of rejection (regarding the *Experiment* with hybridization!), he stepped away from the *movie-machine* to take up another tool, the theatre.

#### SEA MONSTER THEATRE

Tsukamoto had loved the stage since he was a boy, taken part in school plays, and naturally written works to stage, and for this reason, his step to the theatre was, in fact, a short one, while also bearing in mind that entering university brought him into contact with various amateur theater groups and that even in 1978 he had already formed his acting company, parallel to his experiments with the movie camera.

These were boom years for young Japanese university thespians, and experimental *angura* theatre (the contracted Japanese transliteration of *underground*) was in full force. Between the end of the sixties and the start of the seventies, Tōkyō stood at the center of the antagonist scene: performances were being held practically everywhere, in tiny theatres, under itinerant tents, and in the streets and parking lots. Two of the emerging figures of the *angeki* (*underground* theatre) movement were Kara Jūrō 唐十郎 (1940- ), the charismatic leader of the Jōkyō Gekijō (lit. Situation Theatre) Company, the first to use a tent – as early as 1967 – his famous *Akatento* (lit. *Red Tent*), and the eclectic Terayama Shūji, with his Tenjō Sajiki (lit. Gallery) Company.

Going to an *angura* performance was certainly not a relaxing experience, given that its avowed intention was to disturb and provoke.<sup>3</sup> Performances by Kara's Jōkyō Gekijō were

<sup>1</sup> Tsukamoto Shin'ya doku hon, cit., p. 161.

<sup>2</sup> Turning twenty is a delicate moment that assumes great social importance for young Japanese because it marks their entry into adult age.

<sup>3</sup> Kara says: «What I want to do is to make them laugh and then just when they're laughing pull the carpet out from under

held in entirely unusual places, including public restrooms and train stations. On city street corners at rush hour, Kara tried in every possible way to upset the monotonous pace of daily urban life and to stage events that would enable citizens to view urban areas in new light.<sup>1</sup>

Terayama, instead, never tired of creating *happenings* in theatres or streets, often inviting spectators to different parts of Tōkyō at different hours in order to offer a unique experience to each one. Tenjō Sajiki, in fact, provided hallucinatory visuals, and with a poetic and vivid imagination continuously drive spectators to share in the pursuit of a more intense and significant life than the dull world of daily routine, also through special audio experiences.<sup>2</sup>

Strongly influenced by the breakthrough works of Kara Jūrō and Terayama, Tsukamoto began writing *angura* texts of his own to stage with his own troupe, which took the name Yumemaru (lit. Dream Ship) from the title of his first performance set in a ruined city, where the inhabitants struggle to survive but somehow through a growing sentiment of solidarity finally succeed in constructing a boat, the Yumemaru, from the scrap of the city's rubble, and in the end sail off towards the sea.<sup>3</sup>

The troupe is made up of people who share his vision and appreciate both his talent and hard work, freely offering their time to work with him on a voluntary basis without particular economic compensation in sight, a model of collaboration he still succeeds in applying today in the structure of his film production company. Directing a tried and tested team of associates, in fact, offers Tsukamoto the best way to keep his budget under control and take all the time he thinks he needs without having to worry too much about overtime or deal with the limits imposed by external producers or their expectations for the final product.

Tsukamoto adopts a rather free and experimental approach to theatrical production, preferring the experience of Kara, with richer urban texture and rougher consistency compared to a certain meticulousness in the work of Terayama, whose concerns with incest and matricide are rather far removed from his own favourite themes.<sup>4</sup> His preference for Kara's theatrical model is evident, and not only in his staging but also in the choice of building a handicraft, mobile stage with a tent that could be quickly set up in a parking lot rather than in the open spaces afforded by a university campus.

As regards texts, all his work for the theatre revolves around three topics alone. Tsukamoto announces:

I only ever wrote three plays. The first was about plastic surgery and the story ended with everyone in the city having the same face. The second was set at the end of the twentieth century and featured children who sold suicide plans to depressed adults. The third play was the original version of *The Adventure of Denchū Kozō*. I would change the titles of the plays for almost every performance. The story about the suicide pact was sometimes called *Kyarameru Shinjū Sensō* [transl. *Caramel double suicide war*] and at other times *Ekota Shinjū* [transl. *Double suicide in Ekota*] because we were performing it in Ekota area at the time.<sup>5</sup>

Also in its original theatrical version, *Denchū kozō no bōken* (*Adventures of Electric Rod Boy*, 1987) narrates the trip to the future of a clumsy mutant student with an electricity pole sticking out of his back and how he tries to keep awful vampires from dominating the world.

As Yumemaru commander, Tsukamoto writes, directs and acts, while the rest of his crew cooperate in every practical aspect of the performance, from the construction of the sets to the design and creation of the costumes and all the other props. The atmosphere is decid-

their feet. I want to make them go pale. I want to force them into terrifying situations», in BRIAN POWELL, *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*, Milton Park, Routledge, 2002, p. 178.

<sup>1</sup> Compare with BENITO ORTOLANI, *The Japanese Theater. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 260-261.

<sup>2</sup> ORTOLANI, cit., p. 261.

<sup>4</sup> Compare with MES, *Iron man*, cit., p. 32.

<sup>3</sup> Tsukamoto *Shin'ya doku hon*, cit., p. 164.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 34.

edly one of experimentation and the performance charged with energy is correspondingly dynamic.<sup>1</sup>

This was the period in which Kanaoka Nobu 叶岡伸 (1961-) joined the troupe after being impressed by the versatility of its leader, later contributing to his work for the cinema by acting in various female roles until *Tetsuo II/BODY HAMMER* (1992).

University graduation in 1982 also spelt the end of the Yumemaru experience. Feeling the need to return to the mechanisms of cinema, Tsukamoto immediately looked for work in advertising, hoping to acquire experience with professional equipment and 35mm cameras. Once gaining a job at Ide Productions advertising agency, his ambition was to reach the director's position as quickly as possible.

The context differed greatly from his previous experiences in 8mm format. Tsukamoto directed a few tv commercials for pastry, interior design illumination fixtures, Casio® products, furs and jewels, even succeeding in 1984 in directing a Nikon® commercial in Los Angeles with La Toya Jackson. Tsukamoto attributes great significance to this experience in terms of his training. This was the first time he could consider himself a true Japanese salaryman (*sarariman* in Japanese transliteration)<sup>2</sup> with all the performance pressure the position entailed. It also provided him with inspiration for characters in his works. In both *Tetsuo* films, in fact, the mutant protagonist is an anonymous salaryman; in *Tokyo Fist* (1995), Tsukamoto played the part of the lacklustre insurance agent, Tsuda, himself. In *Bullet Ballet* (1998), he gave himself the role of the mid-level office-worker, Goda.

After a rather busy two years of work, Tsukamoto still had theatrical projects left unfinished, and so in 1985 he founded a new troupe as something of a mutation of Yumemaru, given that it included various members of the latter university company, such as Kanaoka Nobu, along with new arrivals, first of which was Fujiwara Kei 藤原京 (1957-), a well-known figure on the *angura* theatre scene who came from Kara Jūrō's Jōkyō Gekijō. Fujiwara established excellent rapport with Tsukamoto and would later accept to act also in his first films, *Denchū kozō* and *Tetsuo*.

Thus mutation also affected the itinerant tent, which naturally under Tsukamoto's own hand assumed the form of a sea monster, and in this way the mutant troupe became known as Kaijū Gekijō (lit. Sea Monster Theatre)<sup>3</sup> in honour of its founder's two youthful passions, *tokusatsu* and staging.

Tsukamoto continues repackaging the three themes staged with Yumemaru by adopting more and more elaborate sets and increased amounts of improvisation to discreet public success.

His experience as a director of advertising commercials combined with the progress he'd made in theatrical production rekindled Tsukamoto's faith in his abilities and he left his job at Ide Production.<sup>4</sup> In autumn, 1986, he resumed his attempts to infiltrate the *movie-machine* gears with his 8mm camera and even greater determination.

#### THE FIRST REACTION (TO THE EXPERIMENT)

At this point, the storyline of *Denchū kozō no bōken* appeared ready to undergo its cinematic mutation experiment, but Tsukamoto wanted to make sure the desired level would be reached, so he decided to come out first with a short film, also for the purpose of testing

<sup>1</sup> «My principle was to start with building an ambiance. That's what interested me most. This would include the set, the stage, but also the venue or the tent. We did very energetic, high-spirited performances, so the movements and the delivery of the actors were very important as well and we rehearsed very thoroughly» (MES, *Iron man*, cit., p. 33).

<sup>2</sup> This term has also been adopted by English-speakers to designate the typical Japanese middle-low level clerk or white collar worker at a big corporation with few possibilities for advancement and nothing but long working hours ahead.

<sup>3</sup> The fact that the production Company will take the name Kaijyu Theater is worthy of note.

<sup>4</sup> This decision provides an indication of the strength of his conviction. Quitting Ide led to a breakdown in relations with his father, who would not forgive him for leaving a steady job in a *kaisha* (lit. company), the primary objective of any self-respecting Japanese university graduate.

the new capacities and techniques he'd acquired through advertising for their suitability to his personal needs.

Tsukamoto called on Kaijū Gekijō and some of his former associates to complete the project in record time. *Futsū saizu no kaijin*<sup>1</sup> (*The Phantom of Regular Size*, 1986) runs 18' and staged the strange story of an anonymous salaryman confined by the concrete walls and humdrum rhythm of city life whose body begins mutating into a mass of urban scrap iron. Both the technique and the themes, in fact, contained the seeds of ideas that Tsukamoto would soon develop further in greater complexity in longer films. The salaryman was played by Taguchi Tomorowo 田口トモロヲ (1957-), lead singer of punk band Bachikaburi at the time, who had previously agreed to participate as guest star in the theatrical version of *Denchū kozō* and who would star again as the anonymous salaryman in both *Tetsuo* films. For the occasion, Tsukamoto revolutionized his approach to the cinematic means, radically changing the style he'd adopted in his previous 8mm work with a livelier movement of the camera and a jarring editing, and also making particular use of *stop motion* animation. The result was a hybrid animation also achieved by photographing the actors together with inanimate objects and continuously shifting the movie camera. Playing with the progressive multiplication of elements lets him give a surreal rendition to the metallic mutation of his characters that is more effective than ever, while photographic acceleration of their movements brings their dynamic energy to crescendo. The technical result obtained resembles the *pixilation* used in experimental cinema of the fifties first explored in the 8' short *Neighbours*<sup>2</sup> by Norman McLaren (1914-1987) shot in 1952 but also used in the same period of Tsukamoto's work, in Peter Gabriel's music video for the song *Sledgehammer* in 1986 (in entirely different ambiances, however!). Neither did Tsukamoto forget the lesson in *tokusatsu* he learned from Tsuburaya in making his mutant *kaijin*. Anticipating *Tetsuo*, Tsukamoto dressed Taguchi in a handmade costume built up with scrap metal in the same way that human actors were coated with proper costumes to portray the various *kaijū* in the *sūsumeshon* (the Japanese transliteration of *suit-motion*) technique.

For the filming of *Futsū saizu no kaijin*, Tsukamoto also considered openly declared punk works by director Ishii Sōgō 石井聰互 (1957-) like *Kuruizaki sanda rōdo* (*Crazy Thunder Road*, 1980) and *Bakuretsu toshi* (*Burst City*, 1982), characterized by experimental style, excessive imagery, jumpy, jagged editing, and abrasive soundtracks as one of the film's leading strengths. A member of the metropolitan punk rock community linked to well-known antagonist bands like The Stalin, Ishii, a painter,<sup>3</sup> photographer and film-maker, was an emerging figure at the start of the eighties, and his idea of cinema in which he blended punk sub-culture aesthetics with an entirely personal stylistic development was unprecedented in the Japanese scene. At the time, Tsukamoto could only look to him as a cinematic big brother.

Even if *Futsū saizu no kaijin* could not vaunt a high level of narrative, Tsukamoto was more satisfied with the technical results of his new approach, the effect produced by the mutation of the image, and thus decided to present it at the Tōkyō PIA Film Festival,<sup>4</sup> the leading Japanese event on the independent/amateur film-making calendar. Organized by the publishers of the weekly PIA entertainment magazine since 1977, the PFF had 8mm and 16mm format categories and many film-makers who would achieve success during the eighties first began building their reputations here.

Tsukamoto felt the need for his work to be assessed, and even if the reviews were not

<sup>1</sup> In *tokusatsu*, if *kaijū* is a monstrous animal, *kaijin* is its human version (therefore *futsū saizu*, or 'normal size'!), a human being afflicted by some monstrosity.

<sup>2</sup> 1953 Academy Award Winner - Best Documentary, Short Subjects. The term *pixilation* was coined by Grant Munro (1923-), an animator who worked with McLaren, also co-starring in *Neighbours*, and director.

<sup>3</sup> Slightly older than Tsukamoto, both graduated from Nihon Daigaku University. Ishii also made his first works with 8mm film.

<sup>4</sup> The festival continues to play an important role in promoting and supporting contemporary Japanese cinema.

positive and the short film was eliminated, he considered the experience another step towards the achievement of his objectives.<sup>1</sup>

In the meantime, he turned his hand to his mutation project and the remaking of *Denchū kozō no bōken*, as a movie, in this way also recovering the various materials used in theatrical performances and availing of the services of the same troupe who had helped him shoot the short film with the firm determination to overcome previous limits and exploit the potential of the 8mm format to the fullest.

In technical terms, Tsukamoto continued experimenting in rudimentary and inventive manner with the possibilities offered by the analogue medium,<sup>2</sup> making use of *pixilation*, building mixed scenes that combined *stop motion* animation with fragments of camera movements from different angles and close-ups of the flesh and blood actors and details. Adding the message «Game Over» at the end of the credits declared his intention to play with the *movie-machine*, mixing it with both the more carnal experience of the theatre and the subliminal aspect of advertising, in this way making a particular entirely improvised video clip/videogame with something of the silent film's comic atmosphere and developing a few of his favourite themes. Although the protagonist Hikaru is an awkward mutant lad who appears to have stepped off the pages of a comic book his deformity leads him to an extraordinary accomplishment and emerge from mediocrity. Tsukamoto explained how close he felt to the character, holding him virtually an *alter ego*, also considering that Tsukamoto's own mechanical hybrid tool is his 8mm movie camera!

Also the leading female characters show the basic features to developed further in future works. Tsukamoto is full of respect and admiration for women, considering them stronger and more determined than men, while also believing that their support and example will aid males in improvement and achieving objectives.<sup>3</sup> As such, the female professor Sariba<sup>4</sup> played by Kanaoka Nobu helps Hikaru understand, accept, and accomplish his mission.

Female sensuality and the power of sexuality come together in the teenage girl played by Fujiwara Kei, an erotic icon for Tsukamoto also in *Tetsuo*. In line with the fetishism of hybridization with machines (or other inorganic agents), Tsukamoto assigns her the task of triggering the hybrid device that will darken the world thanks to the power of sexual maturity exploding inside her body (represented by her first menstruation).

It is interesting to note how the narration takes place in a setting of historical, and to a certain extent, ideological references. Hikaru's predecessor, who arrives to transfer to him

<sup>1</sup> *Tsukamoto Shin'ya doku hon*, cit., p. 169.

<sup>2</sup> Tsukamoto himself provided a key to the reading of the work by inserting the words «The great analog world» at the start of the film, just as he did in the widescreen full title of his previous short film: *Futsū saizū no kajin: The Great [sic] Analog World*.

<sup>3</sup> Believing that Tsukamoto Shin'ya deserves attention at both Japanese and international level in contemporary word, and proposing the greater investigation of his cinematic work and particularity as a film-maker, the authoress has sought a direct meeting with the director, a request that was granted with great willingness and cordiality. The meeting took place in Tōkyō in the company of the assistant director and co-producer Kawahara Shin'ichi – a key figure in its success – on December 5, 2003, upon the director's return from shooting the final footage of *Vital* in Okinawa prior to proceeding to its editing. The fruit of the encounter, quite revealing in many aspects regarding the questions asked, is provided in our *Conversation between the director Tsukamoto Shin'ya and Cinzia Cimbalando*, [currently unpublished].

Questioned about the role of women in his work, Tsukamoto declared, among other things: «Although women pretend to be weak, I think they are very strong. Men, on the contrary, pretend to be strong, but instead are weak. Men are children. I think men must grow up. Women have their heads on their shoulders. Men are like flies buzzing around women» - «あー、そうかもしれない。女性は弱いフリをしているけど、本当は強い、と思っているのかもしれない。男性は強いように振舞っていますけど、いかにも強そうな、ま、あんまり強くないっていうか、みんな子供、っていうか、成長しなきゃいけないっていうメッセージどっかで持ってるのかもしれない。女の人のほうが、こう、足が地面に付いている大地の上で、グラウンドの上で立っているようなイメージが自分の中に。男の人はその周りをハエのように飛び回っているようなイメージがどうもあるんですよ。」 (in unpublished *Conversation between Tsukamoto and Cimbalando*).

<sup>4</sup> The name of the character Sariba, in fact, is the Japanese transliteration of 'Sullivan'. Tsukamoto says that he was inspired by the story of Helen Keller (1880-1968), deaf, dumb, and blind since tender age who, thanks to the dedication of her teacher, Anne Sullivan (1866-1936), learned to interact with the world outside, graduating first from university and then becoming a writer, teacher, and political activist. Her autobiography yielded the theatrical work entitled *The Miracle Worker*. Keller and Sullivan are widely known in Japan for the preference they showed for the nation during their frequent visits with the Helen Keller International Organization (since 1915) for the prevention of blindness.

the task of keeping the light on at the start of the new era (in order to combat obscurity and save Mankind in danger), is, in fact, named Sakamoto Ryōma 坂本龍馬, like the eponymous historical figure (1835-1867) considered the father of Japanese modernism through emancipation from the feudal system, which latter is represented by the Shinsengumi<sup>1</sup> corps of special guards, the film's three cruel vampires.

Music was an integral part of the show and Kanaoka, with a little help from his friends in the band Juke Joint Junk, admirers one and all of the theatre version of *Denchū kozō*, made the arrangements used in the film himself. Taguchi Tomorrowo, playing one of the Shinsengumi vampires, was also recruited by Tsukamoto to contribute a few songs to the soundtrack with his punk group Bachikaburi, their most famous track, *Only you*, being used as the closing theme. Once again, Tsukamoto succeeded in getting all the help possible from the various members of his staff, who put their skills to best advantage in the various phases of production.

Determined to succeed, Tsukamoto also entered his longer short film at the PFF and this time hit the target because the film won the 1988 Edition Grand Prize<sup>2</sup> and the honour of nation-wide distribution in art house film circuit of *mini theatres*, where it was shown together with *Futsū saizu no kaijin* and a short film made by PIA on the director and his work, under the title *Tsukamoto Shin'ya 10000 Channel*.<sup>3</sup>

At this point, the reaction to the *Experiment* could be considered completed,<sup>4</sup> and Tsukamoto was ready for his definitive man/machine hybrid project in the mutant/metal forms of *Tetsuo*.

#### TETSUO OR THE EXPERIMENT'S SUCCESS (HYBRIDIZATION COMPLETED)

In 1987, right after finishing *Denchū kozō* and before learning the outcome of his participation in the PFF,<sup>5</sup> in fact, Tsukamoto immediately set to work on *Tetsuo*, a project he'd been developing for some time:

While I was working in advertising, I decided I wanted to make a film that was out of the ordinary, in the sense that I wanted to push the spectators into the film along with the actors to the extent that they would feel as giddy as if they were on a roller-coaster.<sup>6</sup>

Running into debt before finishing his latest longer short film, he found himself with limited means for the new project, and for such reason originally planned to shoot in 8mm and then expand the format to 16mm for distribution. In order to check the possible quality if such expansion, he took the results obtained by English director Derek Jarman (1942-1994) for reference who had conducted the same operation himself on a number of his experimental short films. The expansion of the format seemed good, but seeing a film in black and white

<sup>1</sup> The storyline in *Gohatto* (Tabu, 1999), the latest film by Ōshima Nagisa 大島 渚 (1932-) concentrates on the *Shinsengumi*. Worthy of note are appearances by Mutsuda Ryuhei (*Nightmare Detective 1* and *2*), Asano Tadanobu (*Gemini*, *Vital*), and Taguchi Tomorrowo (*Denchū kozō no bōken*, *Tetsuo 1* and *II*) in addition to Beat Takeshi, that demonstrates the high degree of integration between the members of the contemporary Japanese cinema world.

<sup>2</sup> Also Ōshima Nagisa was a member of the jury, and commented: «His extraordinary skills in direction and production must be admitted» - «[...] 作者の監督兼プロデューサーとしての十分な力量を感じされたものである。」(*Tsukamoto Shin'ya doku hon*, cit., p. 169).

<sup>3</sup> A documentary on Tsukamoto's work, with clips of his previous works in 8mm, his passage to *Ginza Now*, photos and footage of his work for the theatre, his TV commercials and his experience at PFF, ending with the trailer of *Tetsuo*, that had just been completed at the time (1989).

<sup>4</sup> Movie critic, Ōkubo Ken 大久保, a member of the jury with Ōshima, declared at the time that Tsukamoto had a peculiar, unique style, adding that even today: «I teach film at Tama Arts University and I always show Tsukamoto's early films to my students. I tell them that they can achieve anything with their imaginations: explode, break through and open up the possibilities of the world with their cameras» (MES, *Iron man*, cit., p. 46).

<sup>5</sup> A year and a half would pass from the moment he entered the PFF until the jury's recognition was awarded. He received word of his triumph when he had nearly finished shooting *Tetsuo*.

<sup>6</sup> «C F の仕事をしているなかで、それまでの映画の表現とは違い、お客さんがフィルムのなかに一緒に入ってしまった、ジェットコースターに乗って気持ちが悪くなるくらい同時体験映画を作りたいと考えていたんです。」(*Tsukamoto Shin'ya doku hon*, cit., p. 168).

in 16mm convinced him that this must be the format for his next production, also because he'd already decided that the film would be closely linked to the photography of metal and therefore required rendering in three colours: black, white, and silver by working in light with a high degree of contrast. With the money he'd made in advertising, he went searching for a movie camera suited to his needs, coming up with a Canon Scopic 16mm that left him with enough to buy all the stock required and a pair of lights as well.

Tsukamoto started working according to his tried and tested method. Summoning his friends from Kaijū Gekijō, he prepared to make his feature film with their previous experience as the foundation (his research in performing activity, in fact, in addition to being a form of bodily expression, also yielded precious material for filmic action, carrying already within it the traces of its transport for the cinema as means of expression) and using *Futsū saizu no kaijin* as the point of departure.

*Tetsuo* was his declaration of intent at the emotional level in regard to the cinematic means. At this point, Tsukamoto felt the urgency to complete the mutation that had obsessed him thus far with determination, moving in cadenced rhythm towards cinema through variegated corporeal experiences:<sup>1</sup> express himself with satisfaction using the *movie-machine*, rendering his vision of the world on film, abandoning the theatre's physicality in favour of a different kind of physicality, the technological instruments, starting precisely from the movie camera itself, that would enable him to take control, expand, and mutate himself through such hybridization.

If cinema may be considered as an expressive medium in which technology, the human body, thought, and art are all blended and produced in authorial manner under the *author* Tsukamoto's total, demiurgic control, then in this sense his hybridization may be deemed: a fusion between the author's mind, eye, and body and cinema (the *movie-machine*), as an also physical means or exoskeleton, as initially mentioned, that empowers man and expands his abilities and possibilities of expression.

#### AREAS BORDERING ON MUTATION

At this specific moment in his development, Tsukamoto as an artist, explorer of his possibilities for expression, as a man made of flesh and blood, thoughts and feelings who places human beings and their possibilities at the center of his exploration and the carnal body at the center of his vision of the world and obsessions, found himself required to act in an area alongside that of the Body Art performers, who ever since the seventies has been placing their own bodies in question as grounds for expression and exploration, and with their work offered important reflections on the future of human corporality. His vicinity to the Australian artist of Cypriot origin, Sterlac (1946- ), is particularly interesting to note. As early as the end of the sixties, Sterlac was attempting to explore in his performances the human body's physiological and psychic limits as reflected by his own organism and also engaging in experimentation with technological instruments to increase the human body's potential such as implants and grafts.<sup>2</sup> Sterlac announced:

Technology has always been linked to the evolutive development of the human body. Technology is what defines the human being. It is not some foreign or antagonistic object, it is a part of our human nature.<sup>3</sup>

In his artistic acts, he sought dialogue between the human body and the technological machine, demonstrating the tension produced by their impact. According to Sterlac, the inter-

<sup>1</sup> In other words, from his vision of the moving image as spectator and investigator of its mechanisms of transfiguration, to the corporeal physical acts of shooting and editing, by way of the mutation of such vision into an 8mm mechanical eye, to the carnal engagement of *angura* theatrical performance.

<sup>2</sup> In particular, in his performances: *Third Hand events* (1981-1994), *Virtual Arm Project* (1992-1993), *Fractal Flesh* (1995).

<sup>3</sup> FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI [F. A. M.], *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Costa & Nolan, 1999 (1 ed. 1997), p. 138.

action of the human with the technological element leads to a new post-human form in which both coexist and generate new ways to perceive the real, amplifying possibilities for expression and knowledge. The artist is convinced that the human body, as is, is no longer capable of living adequately in a continuously changing environment under the impulse of industrial era economic strategies that in the previous century modified it radically, even to the degree of making it dangerous for the human body, and even more so in the following post-industrial age due to the heavy use of technology in social organization systems. This idea of danger for the human bodies is clearly close to the idea expressed by Tsukamoto in his two *Tetsuo* movies, and is evident throughout his entire filmography.

In the words of F.A.M.:

With Sterlac, you enter the world of fusion, synthesis, and co-penetration, and witness the creation of man/machine interface in a process of hybridization that eliminates the distinction between what may be considered artificial and what continues to exist as natural, a hybrid created by the commingling that man and machine produce in each other. This union leads to the hypothesis of a global recoding or the human charter that is capable of overcoming the dualities of man/machine, life/death, carnal/virtual, material/immaterial, natural/artificial, internal/external, and mind/body.<sup>1</sup>

Therefore Tsukamoto as well, sliding closer and closer towards cinematic technological expression, can be considered as conforming to this model. Tsukamoto, the man, makes his own personal hybrid with the *movie-machine*, beating against the same wall Sterlac is pushing with his performance, and seems intent on overcoming the same dualities in creating his films, succeeding in the experiment especially with *Tetsuo*, the result of all his efforts made in this direction as far.

Tsukamoto, in his own personal conception of cinema beyond the serialized flattening of 'one-size fits all' industrial entertainment production, attempting in every way to elude the limits and pressures it imposes, feels the need to place himself and his body under discussion in order to implement a sort of fusion with all the gears that turn in the possibilities of cinematographic expression, also with the urgency of controlling every phase, from the subject matter to production and final distribution through total involvement. Tsukamoto often declares that during his development as an artist he found himself required to deal with these aspects of production all by himself because he lacked the resources – primarily economic – to do otherwise, and then continued doing so even later because he could not go without it, given his need to make every film totally, corporeally. This is why he took boxing lessons for *Tokyo Fist* and went to anatomy class and dissected corpses for *Vital*. In his conversation with the authoress, his need to put his own body on the line and then expand his vision through cinema emerged as a constant. Tsukamoto sees his work as a film-maker as something physical, an exercise in humanism in which the experiment is conducted on Tsukamoto, the man, in order to enable 'his' vision of the world to be expressed in its fullest. This vision cannot but revolve around the human being and its body, and addresses other human beings, attempting transmission in emphatically physical form. It is enough to consider the extreme mutations in *Tetsuo*, the explosion of flesh in the combat scenes in *Tokyo Fist* (the boxing match to redefine oneself, to explode/release oneself) or the tattoos and invasive piercing performed on the body of the female protagonist, Hizuru, staged in the same dimension in which the performer Gina Pane (1939-1990) worked her effects, in real time, however, before an audience that could not – in the same way as those watching a Tsukamoto film – look away and was therefore forced to experience surprise, embarrassment, disgust, even arousal: a real shock, a form of emotional and even physical involvement. This is what certainly happens in the *Haze* (2005)<sup>2</sup> sequence in which the protagonist – naturally

<sup>1</sup> ALFANO MIGLIETTI, *Identità*, cit., p. 138.

<sup>2</sup> The first version of *Haze* (that can fog the mind and plunge human beings into the obscure meanders of the subconscious) was created for the *Digital Short Films by Three Filmmakers 2005* at the Korean Jeonju International Film Festival. Tsukamoto then decided to expand the short film (25') in a second, longer version (a 49' longer short film) in order to give

Tsukamoto himself – is forced to go through a narrow tunnel that physically crushes him, moving through a metal pipe on which he must run his teeth in order to proceed in the direction of a possible outlet. The only sound you hear is the screeching made by the friction of his teeth on the metal pipe. The spectator cannot escape the sensation of pain inexorably transmitted to his or her own teeth.

As FAM<sup>1</sup> indicates, in Body Art, the artist himself/herself becomes a work of art, and turns this body into an object and re-defines its geography; the idea of art is grounded in the visibility of the body with vivid imagery made of flesh and blood, open wounds and scars, the suffering of sickness, even internal organs and corpses.<sup>2</sup> Sterlac feels the need to disrupt the external/internal dichotomy:

In the past, we considered the skin as a surface, as interface. The skin formed the border for the soul, for the self, while providing initiation into the world at the same time. Once it is stretched and penetrated by instruments, the skin as barrier disappears.<sup>3</sup>

Sterlac thus decides to investigate his body's internal landscape by filming it in 16mm (1973-1975). With the use of medical instruments, he shoots 14' of his stomach, 16' of his colon, 15' of his lungs and even a 60' x-ray video of his entire body. Tsukamoto seems to follow the same path with *Vital* (2004),<sup>4</sup> making the filmic copy of the same type of exploration for the

form to another work in its own right. In the short film, a man finds himself prisoner in a claustrophobic concrete and metal labyrinth that seems intent on crushing him. The man has amnesia, has no idea how he got there, and struggles to find an escape. As time passes, subjected to unspeakable suffering, on the point of giving up, his clouded memory begins perhaps to clear and he encounters a woman (Fujii Kahori 藤井かほり, 1965-, who played Hizuru in *Tokyo Fist*) in the same terrible condition as he. In the added 20' section, Tsukamoto does not limit himself to merely expanding the claustrophobic hell or indulge in disturbing, but instead provides a possible key to the reading of what the spectator has seen so far and mostly left to subjective interpretation. This is a family tragedy: overcome by the alienating life of the modern metropolis, the woman lost her mind and attempted suicide, and perhaps even tried to kill the man, or else he merely followed her into oblivion (as he already proved capable of doing in the labyrinth). But then the man, guided by the force of their bond, 're-emerges' (physically, from the terrible lake of blood and the bodies lacerated by the labyrinth) and calls for help. The strength of their tender and affectionate relationship rendered by the simple gesture of holding hands – in both the claustrophobic hell and the apartment in the second half – saves. Serene old age awaits them in the future. He survives her, as may be deduced by the photo that show her aged and smiling and him with white hair. The Metropolis is always there, in the blinding light, but human beings can live their lives naturally, beneath the sky – never as blue as now – in the scent of the freshly washed clothes hung to dry on top of the roof of the house.

The use of filming equipment as light as a digital video camera helped the director repeat the dynamics involved in the making of his first work which *Haze*'s rather close. Tsukamoto pushes as much as he can the vicinity of the object of vision – the trapped man, rendered in a series of close-ups with the movie camera attached to his body – to make it easier for the spectator to identify with the subjective vision thanks also to support from the soundtrack by Ishikawa Chū, who returns to industrial sounds accompanied by gasps, laments, and the heartbeat of the character (in addition to the gnashing of teeth against metal, a *Tetsuo* self-reference). The photography also assumes a fundamental role, and the choice of colours also helps create the final result: the first block – a representation of the dark meanders of a disturbed mind, the concrete and metal trails of a man-eating metropolis shot in black and blue, almost completely in the dark with contrasting dots of red signifying living human blood; the second block – the light of the hope of a life lived together, the possibility for a serene old age – shot in brilliant white and natural colours, and the blue of the sky (which approaches the more lyrical moments in *Vital*). Always assembling and re-assembling his personal obsessions, in this digital experiment Tsukamoto attempts a synthesis (*hybridization*) of past experience and new prospects.

<sup>1</sup> Compare with ALFANO MIGLIETTI, *Identità*, cit., p. 24.

<sup>2</sup> Images of the body that continue repeating and mutate in Tsukamoto's films: from the detailed view of the deep cut in Yatsu's flesh, played by the director himself in *Tetsuo*, into which he forcefully inserts a metal pipe with great determination in one of the first disturbing sequences, to the detail of the metal ring first piercing then pulling Hiruzu's nipple in *Tokyo Fist*, to the exposure of protagonist Rinko's beautiful body in *A Snake of June*, which is stressed first to the point of perspiration in an erotic game enhanced by the fact that it is played in public before making the discovery that such body is mined from within by disease, a breast tumour that might mutilate it, to the *rigor mortis* effect of the body of Kyoko being dissected on the autopsy table during the morgue sequences in *Vital* augmented by the sound effect detail of the terrible noise of muscle tissue being detached from bone (from a distance, however) in the corpses being briskly dissected by students.

<sup>3</sup> FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI [F.A.M.], *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Milano, Skira, 2001, p. 190.

<sup>4</sup> This work confirmed the artistic growth of Tsukamoto, the author, in terms of both content and aesthetics, providing one of the most complex results of his poetry and personal research into the idea of man's mutation in regard to his metropolitan environment. If the human body remains the focal point and center of reflection and exploration, proceeding further in his development, Tsukamoto gradually shifts attention from *Tetsuo*'s fighting man/machine mutant hybrid to the relation between the body and its internal impulses and instincts (*Tokyo Fist*, *A Snake of June*) before finally reaching a more metaphysical and universal level in the juxtaposition of carnality and consciousness, if not the soul itself (starting from the title, which contains an intentional reference to the concept of *élan vital*, developed by Henri L. Bergson). Following a road

success of which he has prepared himself by dissecting a corpse during the anatomy lessons he attended, studying and copying by hand Da Vinci's anatomic drawings and watching<sup>1</sup> the documentary by Stan Brakhage (1933-2003) entitled *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), an experimental project shot in 32' in absolute silence at the Pittsburgh morgue during an autopsy (the title is the literal translation of the Greek term *autopsis*) made on the body of a woman and the body of a man with the only restriction imposed by the medical team of not showing the faces,<sup>2</sup> for purposes not unlike those of the Body Art performers.

In this vision, it appears that the body must be put into play, even one's own body, in this way becoming one of the most important locations of mutation. Tsukamoto does this with determination, placing himself both behind and in front of the camera, mutating his body into a cinematographic image supported by the inorganic material of film, into a ghost light moved means of technological gears. In the same way as hypothesized for Sterlac, also Tsukamoto, a man/movie-machine hybrid, a «coextended body»,<sup>3</sup> might become capable of transcending the duality of man/machine, physical/virtual, material/immaterial, natural/artificial, internal/external, mind/body *ad even life/death*, because the image transferred onto film will continue to live even after Tsukamoto's organic body has long since disappeared and its every brain cell has dissolved, and will live a life of its own for as long as spectators view it, for as long as it remains in human memory. Similarly, the cinematographic image of Tetsuo's mutated iron body may be considered an image that once seen, will forever remain in the eye of the beholder.

#### THE RESULT OF COMBINED FORCES

After four months of shooting, Tsukamoto proceeded to his first editing and took 18 months to make the entire film, also because he did most of the work himself, even handling the lights and *stop motion* animation using the *pixilation* technique already tested in *Denchū kozō* and *Futsū saizu*. Precisely for this reason, the making of the film was particularly long and tiring. Tsukamoto claims to have shot more than two thousand photographs to get what he wanted.<sup>4</sup> His closest collaborator was Fujiwara Kei, who played the same role as in the previous short film, but the director and the actress often disagreed in heated arguments. In the end, Fujiwara was listed in the credits also as director's assistant, assistant set designer, and even assistant director of photography, but the differences between the two became irreconcilable, and after the *Tetsuo* experience, Fujiwara founded her own theatre troupe, Organ Vital (1991), and made her debut as a director in 1996 with the experimental horror film *Organ* based on one of her theatrical pieces, in which the influence of her work with Tsukamoto<sup>5</sup> is clear. The making of *Tetsuo* was, in fact, rather tormented, and cost Tsukamoto various members of his staff and more than a friend or two.

accident, medical student Hiroshi (Asano Tadanobu) is afflicted by amnesia and no longer remembers even his girlfriend Kyoko who died at his side. While attending his Anatomy course at the university, he realizes that the corpse he's currently dissecting is none other than Kyoko's. The movie camera infiltrates the schism between spirit and material through the clean cut in the flesh made by the scalpel held by Hiroshi, who is determined to investigate deeper in the body, below the nerves, muscles, and organs in search of the spark of life, the vital pulse, that is not destroyed even with the final cremation of the flesh. On this quest, his perception of time fades away, and the opposing worlds of death and life overlap. The story is told in two distinct settings: the Metropolis Tōkyō, gelid and square, confined between belching smokestacks, the place of the living and the amnesia, and the beach, the uncontaminated nature and open spaces of Okinawa, a dreamlike landscape in which human consciousness can expand, wander, and reclaim its vital dimension. Proceeding on this path, *Vital* shatters the dualisms of body/mind, reality/dream, outside/inside, city/nature in search of the hard-to-find synchrony that may lead to vital harmony.

<sup>1</sup> As may also be seen from the director's meeting with Enrico Ghezzi contained in the Extra content in the DVD entitled *La mutazione infinita di Tetsuo il fantasma di ferro* published by Rarovideo.

<sup>2</sup> Also Tsukamoto decides not to show Kyoko's face during the dissection of her corpse in *Vital*.

<sup>3</sup> Compare with ALFANO MIGLIETTI, *Identità*, cit., p. 135.

<sup>4</sup> *Tsukamoto Shin'ya doku hon*, cit., p. 170.

<sup>5</sup> It is interesting to note that another member of the *Tetsuo* staff, Fukui Shōjin 福居ショウジン, eventually directed two films, *Pinocchio 964* (1991) and *Rubber's Lover* (1996) that owed much to *Tetsuo*'s visionary style and theme in witness of the fact that the new trends on Japanese sci fi/horror in the nineties originated with the biomechanical mutations in *Tetsuo*.

Using 16mm film, the director found it hard to insert the soundtrack he wanted. After first shooting all the photography, he had little money left for the audio tracks. His search for the funds required to finish the film brought him to Japan Home Video where he negotiated the film's sales rights. The deal was made, but the problem of which music to use remained.

Because the main theme was closely linked to metal, as he would say later in his conversation with the authoress, Tsukamoto thought to use metal percussion as the base by sampling the sounds real metal makes when beaten or drummed and using that as music. He also listened to much Noise and Industrial music before opting for the work of a band called *Zeitlich Vergelert*<sup>1</sup> and making contact through mutual friends with its former leader: Ishikawa Chū. This, in the words of Ishikawa<sup>2</sup> himself, was pure destiny and the start of a partnership that continues today. The musician, who had never worked on a soundtrack before, enchanted by the intensity of the imagery in *Tetsuo* and Tsukamoto's personality, accepted the proposal, and began working closely with the director, drawing inspiration from the filmic images sequence by sequence in his attempt to come up with a correspondingly dynamic metal sound with the final result filled with the power of the image provided.

In *Tetsuo*, Tsukamoto expanded the narrative nucleus used in *Futsū saizū*, but kept the four leads in the same roles: Taguchi played the salaryman, Tetsuo;<sup>3</sup> Fujiwara Kei, his companion and victim; Kanaoka Nobu was the female aggressor in the subway station (the one possessed by Yatsu); Tsukamoto was Yatsu (lit. the Guy), the metal fetishist, the story's savage. He added two secondary characters linked to Yatsu's past proposed in *flashbacks* shown on the screen of an old television that never switches off, projecting images from Yatsu's memory: the physician who found the metal pipe in his head, Musaka Naomasa 六平直政 (1954-),<sup>4</sup> and the vagrant who beats him with an iron bar, a cameo appearance by Ishibashi Renji 石橋蓮司 (1941-).<sup>5</sup>

Despite the various interpretation made by Western critics, it must first be remembered that the plot is a typical revenge story and that Yatsu is the prototype of the evil *tokusatsu* fantasy figure filtered by Japanese pop culture: a *kaijin* with superhuman powers like telepathy, telekinesis, shape transformation at will, the power to possess other bodies, human and otherwise, the power to magnetically attract object, and high-speed locomotion. The auto accident lies at the heart of the story: Yatsu is hit by the salaryman's car, and instead of helping him, the couple behind the wheel aroused by the fact proceed to sex, abandoning him in the ditch. Yatsu decides to get even and by no coincidence chooses sex for the purpose. Tetsuo is inducted into metallic transformation and accidentally kills his girlfriend after his penis has been turned into a power drill – just as Yatsu planned – before doing final battle with his antagonist. The story line is, in fact, rather modest, and hardly deals with the fundamental themes of the works to come. Tsukamoto's particular interests in the human being and its contemporary urban experience do not yet emerge in a carefully reasoned structure. Tracing the signs of future developments, Yatsu also personifies the catalyst that induces the protagonist to mutation, in this case corporeal and metallic; a character who will be given the chance to exert his action for the beneficial final ending<sup>6</sup> also in later films: the antago-

<sup>1</sup> This Japanese group worked from 1985 to 1987 and favoured the sound of German noise bands *Einsturzende Neubauten* (the subject of a documentary directed in 1986 by Ishii Sōgō entitled *½ Mensch – Hanbun ningen* shot in the post-industrial setting of an abandoned factory) and D.A.F., an avant-garde performer of E.B.M. and *electrowave*; English post-punk, the Dark Wave of bands like Joy Division; the influences of all of which can be found in the *Tetsuo* soundtrack

<sup>2</sup> Compare with *Tsukamoto Shin'ya doku hon*, cit., p. 80.

<sup>3</sup> The Japanese first name Tetsuo 鉄男 is composed of the ideogram *tetsu* 鉄, 'iron' and the ideogram *otoko* 男 for is used 'man' and also 'male'.

<sup>4</sup> Another actor from Kara Jūrō's theatre troupe, he worked with Tsukamoto also in *Tokyo Fist* in the role of the trainer, Hase.

<sup>5</sup> A famous actor since the seventies' with experience in independent theatre and widely known on television as well (which Tsukamoto admires), he has also worked with Terayama and Kumashiro Tatsumi, among others. He makes another cameo appearance in *Gemini* in the role of a beggar from the slums.

<sup>6</sup> In the end, mutation and fusion with antagonist make Tetsuo stronger and invincible, ready for the creation of the *new*

nistic boxer Kojima in *Tokyo Fist*, the band of young thugs in *Bullet Ballet*,<sup>1</sup> the estranged and forgotten twin brother Sutekichi in *Gemini*, the stalker Iguchi in *A Snake of June* (2002), and even Hiroshi's classmate Ikumi, in *Vital* (who through a violent sexual relationship has the task of awakening him from the oblivion into which he has sunk). After *Tetsuo II* in fact, the catalyst will no longer be a *kaijin*, or a *tokusatsu* type superhuman fantasy figure but instead a human being, a peer of the protagonist, and any mutation will begin from the reawakening of internal impulses caused and increased by interaction with daily environment, the metropolis, the other.

Also the style of the image is inspired by *kaijū eiga* and the *tokusatsu* sets of *Ultra Q*. The metallic mutation is made using the *sūsumeshon* technique previously adopted in *Futsū saizu*, and Tsukamoto told the authoress that he prepared the make-up with help from Taguchi himself by assembling by hand a costume that was quite heavy and uncomfortable to wear with the application of electric/metallic scrap collected by his staff from around the locations (also due to the limited funds available).<sup>2</sup> As for the mutant forms of *Tetsuo*, even if Western critics often ascribe importance to the influence of the drawings of H. R. Giger (1940- ) for *Alien* (1979) or the hybridization staged by David Cronenberg (1943- ) in *The Fly* (1986),<sup>3</sup> and considering the answers given by Tsukamoto to the questions of the authoress in regard, although similarity at emotive level may be hazarded, the primary source of inspiration and creation was undoubtedly *tokusatsu*; the popular Japanese *tokusatsu* manipulated frame by frame in a hybrid form with Tsukamoto's personal vision!

The instinctive approach Tsukamoto took to the staging of *Tetsuo* can also be seen in the settings chosen for the film's location. The centrality of the Metropolis Tōkyō – the main theme of the city of steel, glass, and concrete, dehumanizing and glacially cold that crushes the bodies of its human inhabitants and dulls their senses – is not yet entirely evident. The film is nearly entirely shot in the suburbs, in fact, and the metropolis appears only for a few minutes, and only incidentally, even if with high impact, in the sequence of the aggression of the woman possessed by Yatsu in the underground station. There is not yet a carefully reasoned expressive project for the theme and no real cause and effect relationship has been traced in the appearance of the metallic mutation. As mentioned above, the mutation is induced by Yatsu's will, but it may be guessed that the result of the incorporation and empowerment achieved by *Tetsuo* will also help him face the Metropolis Tōkyō with equal arms, so to speak, in order to dominate and establish what is defined in the film with the intentional use of a Cronenberg term as a «new world» (echoing back to the «new flesh» hoped for by another unforgettable character afflicted by mutation, Max Renn, in *Videodrome*, 1983).

After *Tetsuo II*,<sup>4</sup> Tsukamoto went beyond the idea of physical mutation made of heavy

*world* desired by Yatsu. In *Tetsuo II*, mutation helps him face the Metropolis and raze it to the soil, in this way finding peace (in the words of his wife in the final scene).

<sup>1</sup> In his personal vision in black and white of Tōkyō, the Metropolis, and contemporary Japan, Tsukamoto stages the contrast in terms of a generational conflict, portraying violence realistically and minimally through editing that gives the spectator time to reflect, in this way shunning action movie clichés. The companion of Goda, a mid-level office worker, killed herself with a handgun. This shock produces a strange attraction in the man for firearms together with a frustrated desire for revenge. Wondering drunk through Tōkyō slums, he meets Chisato, a young rebel fascinated with death, and the rest of her band. Becoming the target of these brawling youths gives Goda the excuse he needs to get hold of a pistol. The director states that the pistol is the instrument with which Goda – anaesthetized by the city – rediscovers a part of his humanity, and the path to success is by passing through pain. In this sense, all the characters have something in common: they all want to feel, feel something at all costs, even at the cost of their life itself.

<sup>2</sup> Tsukamoto confesses to have taken only one photo of the complete mutation featuring the most elaborate version of the costume, also due to the actor's difficulties in moving, and then using it only for the spectator's reference. «[...] If the viewer sees that first, then that's the image he will keep in his mind for the character. In all later shots I could then use less make-up and keep parts off screen, because the viewer would fill in the blanks for himself» (MES, *Iron man*, cit., p. 51).

<sup>3</sup> Also Tom Mess appears to make the same assessment, an opinion the authoress does not share.

<sup>4</sup> It is worth noting that this film was not the sequel to *Tetsuo* but rather a re-interpretation of its colours, dominated by the glacial blue of MetropolisTōkyō's (this time, a real character starring a leading role) skyscrapers and the orange glow of molten metal, and the same obsessions staged in *Tetsuo*, but with a greater science fiction slant and more action (even if it is

metal parts and human flesh, and began firmly developing the idea that in order to avoid being overcome by the concrete and metal around them, human beings must reclaim consciousness/possession of their bodies and flesh, and that the mutation necessary must be first developed within through the natural human impulses and senses, that must never be silenced but on the contrary, seconded, as is Nature's intention. His vision mutated, film after film, in a markedly more humanistic direction to indicate the centrality of the human being (no longer an iron man but a Vitruvian man) and the human body, a machine of Renaissance beauty that requires no inorganic enhancement but on the contrary must recover its natural dimension and reclaim a vital space inside the urban environment, which all in all, is the place created by humans for humans. So, in the final scene of *Vital*,<sup>1</sup> Hiroshi and Ikumi, walking through the park near the university (just inside the Metropolis Tōkyō), revel in the smell of the ground and the wet leaves after the rain, taking pleasure in this and finally finding peace.

As regards theme, and an entirely satisfying expression of the primal cause, Tsukamoto still had to make a few more films. In order to obtain complete consciousness and achieve the objective of creating his first real carefully-reasoned plan, he would have to wait for the results of *Tokyo Fist*<sup>2</sup> in 1995.

In fact, *Tetsuo* is a purely instinctive declaration of intent towards cinema; as mentioned above, it represents the *hybrid* of the author and his means, an emotive need that has not yet been completely rationalized or organized at intellectual level. In this sense, it resembles *Denchū kozō* and *Futsū saizu* as Tsukamoto himself declares in the opening credits: the title *Futsū saizu no kaijin series* appears before the opening credits and the message *Game Over*<sup>3</sup>

resolved in lesser tone). In *Tetsuo II*, in fact, Taniguchi, a family father who cannot remember the past, mutates in a terrifying demolition machine after the tragic kidnapping and murder of his young son. In a widening vortex of increasing violence, he breaks up the band of mutant criminals that is chasing him and reconstructs his past until he finally has to come to terms with his own brother. Here, Tsukamoto radicalizes the representation of violence and shifts attention from the individual to the family and the idea that bad blood is passed down from father to son, changing flesh into metal. In this way, a torrent of rage and energy overwhelms a cyber-realistic universe dominated by death in a comic strip imaginary a worthy heir to *manga Akira* by Ōtomo Katsuhiro (大友克洋 (1954-)) by way of the *kaijū eiga* of *Gojira*.

<sup>1</sup> With this work, Tsukamoto insists in wishing to show his spectator, an inhabitant of a modern metropolis surrounded by concrete blocks that does not reveal even the minimum sign of Nature – and paradoxically the image that comes closest are the spots of mildew and mould caused by humidity and rain, the epitome of the natural rejuvenator (a concept already masterfully expressed in *A Snake of June*) – the part of Nature that comes closest to himself/herself, and represents the method and instrument to live fully, in other words, the human body itself. As mentioned above, a machine of Renaissance beauty and perfection, the human body – as rendered by extreme close-up shots of the pseudo-da Vinci sketches, every detail of which Hiroshi is briskly engaged in copying on paper (a man whose fever for investigation is amplified by the sound of the obsessive grating of the pencil that appears to gouge the paper) – is therefore the way to break out of the the Metropolis asphyxiating confines – represented by the images of the fuming smokestacks silhouetted against a leaden sky in cross fading and trembling shots.

<sup>2</sup> In this film, which might be read as a hypothetical second chapter in the Metropolis Tōkyō trilogy begun with *Tetsuo* and further developed through *Bullet Ballet*, the mediocre insurance agent Tsuda lives with his companion Hizuru in an anonymous urban apartment. Meeting a childhood friend, Kojima (played by Tsukamoto's brother, Kōji), a professional boxer, upsets the couple's uneventful life and Hizuru leaves Tsuda for Kojima. With growing rage, Tsuda trains as a boxer to get even. The final clash that leads to the devastation of one and all takes place in an aseptic, indifferent Metropolis Tōkyō composed of steel, glass, and concrete. *Tokyo Fist* is a disturbed and disturbing film, one of Tsukamoto's best, staging a suffocating descent in the netherworld in the quest for personal redemption. His reflections on the role of the human body in the modern metropolis are pushed to extreme consequences. The director makes the carnal involucrum the point of breakage and catharsis for this couple's relationship, annihilated by an absence of communication, vital stimulus, and a cold and sterile *modus vivendi* getting less and less human. Boxing becomes the metaphor for a journey in return to tribal origins that includes tattoos and extreme body piercing. The faces, the masks used in social life, explode in spurts of blood and laceration, the flesh mutates under the pressure of needles and insertions of steel. Moreover, in a superb portrait of a mutant woman, Hizuru, a faded and remissive Japanese woman reveals herself as a manipulator, a pseudo-goddess with the power to push both Tsuda and Kojima, through physical pain, to regain consciousness of their atrophied emotions. The owner of her destiny, she decides to methodically regain control of her body to extreme consequences.

Even in the excellent soundtrack that gives rhythm to the combat without posing, at the express request of the director, Ishikawa Chū cuts out the previously ever-present metallic percussion and cuts in the sound of the punches striking the fighters' flesh instead.

<sup>3</sup> It is interesting to note that this *Game Over* message on the end credits also appears in Ishii Sōgō's 2001 film entitled *Electric Dragon 80,000V*, a black and white longer short film with thematic and stylistic parallelism with *Tetsuo* when two of its characters gifted with superpowers do battle in a cold and impersonal nocturnal Tōkyō dominated by metal, concrete, and antenna dishes: the protagonist, 'Dragon Eye' Morrison (played by Asano Tadanobu), who received his high voltage powers

is shown at the end – just as in the previous two – expressing once again his playful tone to film-making.

It appears that the series of experimentation that runs from *Denchū kozō* to the two *Tetsuo* films and is continued again with *Haze*<sup>1</sup> also constitutes for Tsukamoto a game based on physical tests for an infinite set of titanic struggles at different levels of combat to which modern Man must be subjected daily.<sup>2</sup>

As he makes his film, Tsukamoto is still close to the feeling of his short films, and as mentioned above, the *angura* theatre experience, and is still under the influence of the pop culture passions of his youth: the imaginary of *kaijū eiga* and *Ultra Q*, in his predilection for excess, monstrosity, and mutation, the world of *manga*, in his vision of dystrophic nightmare,<sup>3</sup> in the threat of annihilation, and even the *horror* shadings of the darker side of things investigated in the works of Ranpo and the explicit sexual perversion of *pinku eiga* and *roman poruno*.

The origination of *Tetsuo*'s central character of the man of iron, the human who enhances his strength by incorporating metal and transforming himself into a weapon of destruction, (and perhaps even more so, his re-interpretation in living colour with more of a science fiction tinge in *Tetsuo II*) is clearly evident in the Japanese pop culture of the period, along with its customary fantasies of brutality and destruction.

This post-industrial urban ambience adopted in both *Tetsuo* films in all its degradation and toxicity for human beings which also conveniently provides metal scrap material for the easier mutation of bodies feeds the obsessions and fears for Millennium-end Man.

It is interesting to note the way eighties Japanese cinema was willing to focus on the decade's changes in previous social and cultural standards and the new common interest in situations of social disorder<sup>4</sup> and family dysfunction. One good example is Ishii Sōgō's *Gyakufunsha Kazoku* (*Crazy Family*, 1984), a savage satire on the life of a typical Japanese family that must move to their new home in Tōkyō in which its former idyllic tranquillity is disrupted by new internal and external pressures, that materialize in various forms of obsession in its members (father, mother, son, daughter, grand-father), to the point of ultimate breakdown when the father, obsessed by the idea of termites digs a huge hole in the center of the living room (in this way destroying his own family's habitat) and tries to exterminate them all with bug poison.

This total destabilization of domestic areas also takes place in *Tetsuo*: the salaryman's

through electrocution and personifies the primordial impulses of primitive man, finds himself isolated in this post-industrial society, while his antagonist, Thunderbolt Buddha, an incarnation of modern man, is obliged to wear a metal mask that splits his face and personality in half. The words *Game Over* in the end credits were also used in *Versus*, directed in 2000 by Kitamura Ryūhei 北村龍平 (1969-), who wanted to draw attention to the spectacular nature of the action rendered by jagged editing and jerky hand-held camera movement. The virtually inexistent story line was little more than an excuse to indulge in PlayStation®-like combat sequences.

<sup>1</sup> Even if the same words as those provided in the previous films in the opening and end credits are not present, in fact, the visual style of the title is clearly similar, and the end credits contain the image of a screen that wavers in black and white before suddenly switching off, in order to point out the end of the videogame.

<sup>2</sup> In this regard, the concepts expressed by Tanaka Eiji 田中英司 should be recalled, who opines that all in all, Tsukamoto's films are «experiments on the human body», and in particular, on his own body, as well as Tsukamoto/movie-machine hybrid theory developed by the authoress. In Tanaka's opinion, Tsukamoto's cinema resembles an autobiographical novel that tries to answer the question: «Who am I?». In this sense, the director put into concrete form his most intense fantasies through films that demand energy and fragility at the same time. Tanaka arrives at the extreme solution of Tsukamoto attempting a chemical transformation of his body and mind, to the point of becoming a mutant monster himself using the chemically composed (inorganic) material of film. In Tanaka's view, Tsukamoto sees himself as an object, rather than himself, a person, and consequently transforms, modifies, and decorates his organic body (a fact that in the opinion of the authoress puts him in the same class as Body Art performers mentioned above). Compare with Eiji TANAKA, *Tsukamoto Shin'ya BULLET BALLET ... "seitai jikken" to shite no eiga BULLET BALLET Tsukamoto Shin'ya's ...* Films as «experiment on the human body», in GENDAI · NIHON · EIGA (*Contemporary Japanese cinema*), Tōkyō, Kawadeshobōshinsha, 2003, p. 157.

<sup>3</sup> Which Western critics see as similar to the emphatically *cyberpunk* depiction of New-Tōkyō in *Akira* by Ōtomo Katsuhiro.

<sup>4</sup> A theme that also appears in *Bullet Ballet* when the youngsters' gang attacks and brutalizes drunken salarymen in the passages of the underground station.

terrible mutation takes place inside his own apartment with the involvement of the things he handles every day, the silverware and pots he uses at breakfast, his faucets and household furnishings, including even the house cats, without forgetting that his first revealing clue, that strange metal tip sticking out of his cheek, is observed in his bathroom right in front of the mirror where the salaryman performs the harmless routine task of shaving every day. The desire to confront with/challenge the images of traditional social harmony used in classic films by directors like Ozu Yasujiro 小津安二郎 (1903-1963) to show the fundamental values of the good Japanese family in the same domestic setting is also clear.

Neither are the places of repetitive daily commuting to and from the workplace spared by the destabilization in act:<sup>1</sup> the site of the attack and contagion that will lead to mutation is, in fact, the subway station (where even the trains can be seen as metal bodies continuously swallowing and spitting out human flesh in their own alienating rite of momentary hybridization).

#### METAL. POST-INDUSTRIAL AND MEKA-TRANSFORMATION

The city train grid and urban traffic filmed in *Tetsuo*, distinctive features of modern life, are paired with images of decadence and industrial ruin made of abandoned factories, scrapped motor vehicles, and piles of metal junk. The first *Tetsuo* film, in fact, was set in a city in a complete state of industrial abandon and deserted most of the time, a ghost town where characters race at suicidal speed down streets where traffic and pedestrians are only memories and where bicycles at the limits of use appear to offer the only sign of life (perhaps by now obsolete, with the incumbent «new world» in mind). With their *kaijin* magnetic power, the two protagonists attract and incorporate all this industrial era rubble to re-organize them weapons of destruction, in a truly post-industrial vision that belies the industrial era's belief that machines were built to serve and produce, whereas today's advanced technology exceeds the greater part of heavy industry and tends to unite the operator with the product.

While this general sense of emptiness in the metropolis remains also in *Tetsuo II*, the image of towering skyscrapers and residential buildings, indifferent and grinding compact blocks of concrete, steel, and glass is focused with determination and is fully defined. Tsukamoto will continue to propose it obsessively in all his films, making these images and angle shots of the Metropolis Tōkyō one of the distinctive visuals of his aesthetic choice, emphasizing its coldness and indifference with the use of blue filters.

As noted by Ian Conrich in his study,<sup>2</sup> the adjective post-industrial is a characteristic of modern Japanese society, which tends to attribute excessive value to the electronic and digital telecommunication production. It therefore comes as no surprise that in a culture distinguished by the massive presence of industrial and technological products, fantasies of human growth and potential converge on the idea of the mutation of the human body through incorporation and *meka*-transformation<sup>3</sup> expressed in both *Tetsuo* films (FIG. 1).

In *Tetsuo*, the vehicle of contamination, the triggering factor, is indicated by a significant collision between man and metal, the automobile accident in which Yatsu is run over and hit in the head by a bumper bearing an indicative sticker reading «new world» that will leave a piece of steel stuck deeply inside his head. Toy models of cars stand on the salaryman's table at home and also these are attracted and incorporated, reminding the spectator of the

<sup>1</sup> As in the lesson learned from Kara Jūrō's theatre.

<sup>2</sup> IAN CONRICH, *Metal-morphosis: Post-industrial crisis and the Tormented Body in the Tetsuo Films*, in Jay Mc Roy (ed.), *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 95-106.

<sup>3</sup> The term *meka* is the contracted Japanese transliteration of *mechanical* and is therefore linked to the mechanical elements – arms, computers, vehicles, and spaceships of every kind – including the cyborg replicants in *Blade Runner*. In the Japanese conception, *meka* are similar to gigantic and robotic extensions of the pilot, or rather the warrior himself; whereas in the West they are considered merely combat weapons, such as tanks, for example.



FIG. 1. *Meka*-mutation.

primary cause of the accident. The protagonist lives surrounded by industrially manufactured metal objects that occupy his space and symbiotically penetrate the bodies: he discovers the infective metal tip while shaving with a steel razor, in fact, and Yatsu confirms that the mutation he has induced has had portentous success also thanks to this detail; after the nightmare of metallic sodomy, when the couple is having sex, she grips a fan tightly, shaking it and in some way involving it in the act; during breakfast, when the shrill clamour of the silverware – also of steel – suggests the mutation in progress, attention can also be focused on the penetration of these industrially manufactured items in the woman's mouth in addition to recalling Yatsu's biting the iron bar before forcefully jamming it into the incision in his leg.

As above, the spectacle of enormity and excess is a distinctive feature of *tokusatsu*, and it might also be added that *Tetsuo II*, in particular, might be compared to *Gojira tai Mekagojira* (*Godzilla vs. the Bionic Monster*, 1974) when Gojira battles against his impostor double whose skin and exterior form conceals a formidable mechanical creature with a body grafted with arms of various type including a missile on every finger. The idea of *meka*-transformation, in which mechanical-technological devices help to change form or appearance is used also in *manga*, as in the work of Nagai Gō 永井豪 (1945-)<sup>1</sup> to provide one illustrious example.

Entirely similar concepts are, in fact, also expressed in Japanese folklore and narrative, especially children tales, also bearing in mind that many modern stories of superheroes contain mutation and incorporation, and not only Japanese.

It is interesting to note how the mutation of the protagonists of the two *Tetsuo* films occurs from inside: fragments of electric systems, metal pipes, drills, bolts, gears, and then protruding cannons and firearms project from and wrap around the bodies themselves,

<sup>1</sup> The creator of *Majinga-Z* (*Mazinga Z*, 1972), the first animated cartoon to feature as protagonist a super *meka* robot controlled from the inside by a human pilot; also creator of *UFO Robo Gurendaiza* (*Goldrake*, 1975).



FIG. 2. The beauty of a steel pipe.

while the incision increases progressive as the metal parts add pulsing volume to the trunk, the arms and legs, but it is very important to remember that the human form remains recognizable at the center of the metal variation.

In this regard, it might be added that Yatsu, in fact, shows up in shorts and a muscle shirt, in other words, athlete's garb, presaging the boxer's dress in *Tokyo Fist*. His shelter is a traditional *ofuro*, a bathroom (inside the abandoned factory), a domestic area dedicated to body care, even if contaminated by the invasive metallic expansion, in light of the fact that this particular body care for Yatsu includes the incorporation of iron and for such reason he prefers entering a tank filled with spent motor oil instead of clear water. Yatsu's interest in the perfect athletic body can be seen from the cut-outs of the sculpted bodies of sports athletes on the walls of his refuge, and especially around the mirror. These images in black and white are stylistically similar to those taken by the German director and photographer, Leni Riefenstahl (1902-2003) in her documentary, *Olympia*, made in 1936 for the Berlin Olympic Games, one of the first cinematographic celebrations of the human body and the tension and concentration in act in the execution of its perfect athletic movements. In the sequence where Yatsu gets ready to join Tetsuo to even the score, in fact, he raises a torch made of scrap metal in a new, mutant version of an Olympic torch-bearer for further possible parallelism with the same image filmed by Leni Riefenstahl. Tsukamoto's declaration in regard is revealing:

A book on Japanese culture I read in high school, *Darakuron* [N.d.A. - 1946, *A Study of Decadence*] by Sakaguchi Ango 坂口安吾(1906-1955) reads: beauty must not be made to be placed on display, but lies in simple objects and reduced to a minimum in order for them to offer the most in terms of practicality. As far as I'm concerned, I don't go wild over the beauty of decorative objects made for show, but rather those simple things like a steel pipe [FIG. 2] made only to serve some function. Therefore in *Tetsuo* and in my later films I reveal my taste regarding beauty.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «高校生の時には、坂口安吾の『墮落論』のなかの日本文化私観を読んで、「いいなあ、これ」と思ったんです。美というのは、人が装飾を施したものではなく、必要最小限の機能として作られたものを客観的に見た時にあるというようなことが書かれていた。僕

## FLESH. SEXUAL IMPULSE AND TORMENTED BODY

Given the purely instinctive nature of *Tetsuo*, another component becomes interesting: eroticism, which was already present in *Denchū kozō* and *Futsū saizu*, but is here much more pronounced with a primary role articulated in the narration and relationships between characters.

Tsukamoto, in fact, has stated on various occasions that in *Tetsuo* his intention was to make an erotic film against a horror S/F backdrop by seconding one of his personal obsessions and expressing eroticism through metal,<sup>1</sup> perhaps matching the imaginary of the erotic comics and S/M magazines that attracted his eye as a teenager with the cinematic images of *pink* films, with concern for the darker side of human nature and the atmosphere of perversion presented in the works of Rampo, even revisited by films like *Mōjū* (*Blind Beast*, 1969) directed by Masumura Yasuzō 増村保造 (1924-1986).

In adapting his tale, Masumura narrates the perverse exploration of the psyche of a blind sculptor as he attempts to make a sculpture of the body of his model (a woman he kidnapped to have at his complete possession that he will end up dismembering), whose loss of sight leads him to believe that the sense of touch is no less important than sight, in a dark, fetishist, and grotesque film in which the movie camera itself seems to take an active part in the deprivation instead of merely filming it, through surreal and hyper-stylized style that does not balk at exceedingly intense sado-masochistic sex depictions.

The fleshier side of *Tetsuo* is justified by the fact that the couple in the car hits the man (a human body) in the street because they have already reached a certain level of arousal while driving. The victim is left in the bushes by the roadside. The couple's arousal increases to the point that they proceed to sex in front of him, as he regains consciousness and looks on, and their pleasure increases even more. Later, the mutation of the salaryman is brought to completion after his dream of being sodomized by his companion's metal tentacle, when he wakes up and has sex with her. At the moment of *climax*, his penis turns into a power drill. Instead of fainting with fear, the woman becomes even more aroused, attempts to draw it into her, and gets killed as a result.

As in *Denchū kozō*, Fujiwara Kei is a sexual icon, a S/M fetish item with high erotic potential, and she is the dominatrix in the couple relationship as emphatically expressed in the man's anal penetration dream, in which the tables are turned and she becomes the mutant subject, equipped with a hard metal phallic protuberance that also happens to be as sinuous and slippery as a snake at the same time, while she leads in a dance both inextricably terrifying and arousing that leads to penetration of his naked body, in an inevitable fusion of pleasure and pain.

The techno-erotic link is also reinforced in the sodomy dream sequence with its fetishism for metal protuberances and phallic drills, but the inversion of traditional roles is also interesting: the male body is violated and sodomized by a techno-hybrid woman, whereas in previous *pinku* and *roman poruno* films, violence and penetration are performed on the woman's body in coded representation patterns with masculine domination through sado-masochistic activities and even pure rape, not the man's body, with the additional difference that the violence is performed by a woman, not a man!

The salaryman's companion appears conscious of her body and its impulses and has no intention of imposing limits. The car accident only increases her arousal, and she expresses her reaction to her companion's metallic mutation in a mixture of fear, curiosity and sexual arousal.

もデコラティブなものや人為的な装飾が嫌いで、鉄パイプであるとか、もともと機能として作られたものに美しさを感じるんです。『鉄男』には、そういう好みも入っていると思います。そのあとの作品にもずっとです。>(Tsukamoto Shin'ya doku hon, cit., p. 172).

<sup>1</sup> Statements collected, from among others, by Tom Mess and also Jean Pierre Dionnet, during his interview contained in the DVD published by the French StudioCanal in 2001 for its Asian Classics Collection (Disk 1, *Tetsuo*; Disk 2, *Tetsuo II*).

Also the sequence that might be called the 'erotic metal breakfast' shows her tendency to dominate her sexually remissive man as she leads the game, simulating *fellatio* with metallic screeching, with the food he offers on the tip of a fork.

She penetrates his mutant body again with the blade of the knife stuck into the only point where the skin of his neck is still soft – an act that has a specific sexual and sadistic value of its own. Then again, as dominatrix, she is the one who voluntarily attempts penetration with his mechanical member while he is only scared and confused.

The man's subjection also in the following scene is significant, when after the mortal drilling he lovingly lays her down in the bathtub, kissing her with grotesque tenderness and a pipe sticking out of his mouth after his latest mutation, a delicate monster (despite all the hardware)<sup>1</sup> still subjected faced with her dead body floating in water cloudy of blood (FIG. 4). This filmic image seems to overlap that of the pre-Raphaelite *Ophelia* (FIG. 3) painted with a naturalist's attention to detail by Sir John Everett Millais (1829-1896), and this is the way he sees her, cover with shards of metal and rose's petals that recall the cut flowers floating with the body of Ophelia (including red poppies that symbolize death).

Also Yatsu has a glaring sexual nature. It is easy to define him a metal fetishist due to his obsession with inserting metal in his flesh to experience both pain and satisfaction. He also seems to have a marked interest in the perfect bodies of male athletes, as mentioned above, and takes physical pleasure from his ability to take possession of other bodies and modify them, as he does with Tetsuo and even earlier, the woman in the subway, by penetrating them from a distance and making them his personal meat puppets, as he does also with the two women (who both die, however). In the sequence of the final battle, when Yatsu reaches his antagonist directly at his home, he passes right through the body of his antagonist's dead companion (only minutes earlier object of love and tenderness) and turn it inside out, reducing her to a bloody pulp no longer of any use for the «new world» with his hand stuck out bearing the bunch of flowers he had brought as a gift to his beloved enemy! This part of the sequence cannot but recall the images in the final sequence of *Society* by Brian Yuzna (1951- ) released the same year as *Tetsuo*, in 1989, with its incredible anthropophagic orgy to the notes of Strauss, in which living bodies are gripped from within and turned inside out like socks.



FIG. 3. *Ophelia*.

<sup>1</sup> The kindly Tin Man in *The Wonderful Wizard of Oz* written by L. Frank Baum (1856-1819), and brought to the screen in the unforgettable version by Victor Fleming (1889-1949) in 1939, longs for a heart in order to love, whereas Tetsuo has conserved his heart and continues to show love for his companion. On the contrary, in *Tetsuo II*, Yatsu, merciless in his lust for revenge and consumed by the desire for destruction reveals an authentic mechanical heart in a close-up.



FIG. 4. *Of metal and flesh.*

In Yatsu's revenge on the couple, sex, metal, and death are all inextricably linked: his rage was caused by getting hit by the couple's car, which triggered a crash in the lives of the latter as well that involved the automobile/metal/the body/orgasm/life/death. The use of the

term 'crash' is not coincidental or inappropriate and recalls the concepts expressed by James G. Ballard (1930-) in his literary works of the seventies, made into a movie by Cronenberg in 1996 with his disturbing *Crash* (title taken from the novel itself).

When queried by the authoress on this remarkable conceptual parallelism and the effects Ballard's work might have had on his own, Tsukamoto replied:

I've never read the book, and I wasn't even aware of his work at the time. The fact that I developed similar concepts seems strange to me, too. I lived in the period Ballard wrote and produced things similar to his by chance when I expressed myself spontaneously. The reason is that this socio-cultural period and its feeling might have naturally triggered similar modes of expression.<sup>1</sup>

The fact that the couple had sex in front of him while he was wounded drives Yatsu to choose perversion of the sexual act as his means of revenge with the power drill penis that transforms sex into death.

The final duel can also be interpreted in a sexual light: it does not, in fact, lead to annihilation or destruction but rather to the fusion of the two males in an entirely new single being (a birth, also considering the position of Yatsu's face, still recognizable even after mutation, at what may be considered 'pubic' height). This suggests also a homoerotic vein in Yatsu's behaviour: the desire to eliminate and substitute the female figure, even in the maternal sense.

Both the idea of a final battle that does not lead to the destruction but rather the fusion of the two characters in one new, single being with improved characteristics and the idea that destruction opens the road to creation are concepts that will be developed and clarified further in *Tetsuo II*, and in later works, in which the *metal-morphosis*<sup>2</sup> solution will be abandoned, such as in *Tokyo Fist*, in *Bullet Ballet*, and also in the outcome of the conflict between the two twins in *Sōseiji*. In these films, however, it will be the role of the female who changes radically and completely recovers her physical and even material prerogatives by disposing entirely of the iron to reclaim both flesh and uterus. In *Tokyo Fist*, Hizuru proves to be strong and manipulating, capable of driving Tsuda and Kojima through the physical ordeal of boxing in order to reach renewed awareness of their atrophied emotions, and through the power of a maternal divinity, creating the birth of an entirely new person.<sup>3</sup> In *A Snake of June*, it is Rinko who becomes the protagonist for the first time, and the sequence of final sexual union with her husband completely inverts the perspective of the penis-drill in *Tetsuo*. The sexual act does not lead to metallic death but rather a re-awakening of all the senses and the complete re-appropriation of all indoor and outdoor natural vital spaces in each member of the couple (between the two, it is husband Shigehiko who needs this more). In *Vital*, the body is recovered completely in all its value and weight as the natural medium in which life is lived fully, and this is made clear, and its impermanence is transcended by the power of the emotion of memory and the acknowledgement that this vital impulse (*élan vital*) that is intrinsic to the human being and indicates – if we have the courage to live fully alongside our peers – our 'being' will not dissolve in oblivion and we may perhaps even continue existing, as the final scene in *Haze* appears to suggest.

It is interesting to note that eroticism is transcended and nearly disappears from the director's next films, with the exception of its emphatic return in *A Snake of June*,<sup>4</sup> 14 years later

<sup>1</sup> In the unpublished *Conversation between Tsukamoto and Cimbalando*: «読んでないんですけど、読んでいないのに逆に同じような内容のことを当時描いていたことは逆に自分も不思議だなと。今の時代に生きていて、自然に表現していて偶然同じになるというのはやっぱり、時代のことを考えているという表現に自然になっちゃう。読んでなくても、やっぱり同じような表現になっちゃう、っていう。」

<sup>2</sup> Borrowing the term from Conrich.

<sup>3</sup> This interpretation by the authoress has been endorsed by the director himself in the unpublished *Conversation between Tsukamoto and Cimbalando*.

<sup>4</sup> A couple lives peacefully in an elegant but aseptic ultramodern apartment. Shigehiko is a mature man with a solid social position who is affectionately attended to by his young wife, is obsessed with cleanliness, and even if he is affectionate with her, refuses intimate contact and leaves his wife's sex desires unsatisfied. Rinko discovers she has a breast tumour but avoids telling her husband. The monsoon rain in June whets her desire, driving her to self-stimulation in solitude. One day she receives photos of herself in the act in the mail. An unnerving stalker (Tsukamoto himself) persecutes her, obliging her to perform perverse sexual acts. Soon Shigehiko becomes involved and is obliged by violence to participate in lascivious and terrible

(even if it must be remembered that the underlying idea dates back to the days of *Tetsuo*). *Tetsuo II* features a fetish sex scene, while the sexual act in *Tokyo Fist* no longer has anything to do with sensuality and is almost pathetic. Sex in *Bullet Ballet* is entirely platonic in regard to Goda's infatuation with the young Chisato, and rendered only briefly and stylized in *Sōseiji* without any erotic element (even if it does bear fruit, considering the image of the baby in the arms of Rin). The maturation of the themes considered by Tsukamoto seems to proceed at even pace with the disappearance of the erotic element and its mutation into affection and tenderness for the other.

As suggested above, it might therefore be said that the erotic-carnal aspect is part of the instinctive approach Tsukamoto took to the making of *Tetsuo* compared to his following works. It might also be added that its strong impact on audiences in many nations lies precisely in this instinctive intensity.

Conrich believes that the power to transcend the ordinary human being and enhance a normal body could be the key to the reading of the two *Tetsuo* films. It must also be noted that this acquisition cannot be made without immense pain, however: «with the films depicting a tormented body located within the Japanese concept of *gaman* (literally, forbearance), an important aspect of local cultural identity».<sup>1</sup>

#### ACCELERATION AGENTS: SEX, RAGE, AND VIOLENCE

The man-machine monstrosities of the two *Tetsuo* films share the characteristic of mutating through rage, and once it has taken place, the transformation is irreversible. As mentioned above, the similarity of the «new flesh» filmed by Cronenberg is fairly evident and the influence of the Canadian director's work has been confirmed by Tsukamoto himself. *Videodrome*, in particular proposes the idea of the body's ability to mutate and develop biological accessories (even through incorporation) that no longer have any recognizable human form. In Cronenberg's vision, the most accessible version of the *new flesh* might be one in which a man becomes capable of changing the meaning of his being human at the physical level through the mere force of his will to do so.<sup>2</sup>

Tsukamoto's *new world* mutants also share a certain sexualisation with these specimens of «new flesh» that can be observed in the effects of their mutation<sup>3</sup> and their sadomasochistic tension.

The rage that explodes inside increases the velocity of mutation and seems to be the chief source of fuel<sup>4</sup> in a way not far from that of Incredible Hulk, the famous US Marvel Comics character, bearing in mind that also *Tetsuo*'s transformation is entirely involuntary and uncontrollable<sup>5</sup> (but intended and piloted by Yatsu, who is the story's villain with superpowers, and even a budding Doctor Frankenstein).<sup>6</sup>

situations. In crescendo beneath the sound of the rain – the first time in one of his films that a natural element dominates a scene with such physical presence – and in a deep blue light that impregnates the human flesh and concrete, the couple's colourless life explodes in an impassioned and intensely desired sexual intercourse. The molester – a solitary man afflicted with a terminal disease – seeks no gain for himself and only wanted to re-ignite the dwindling vital spark in a the couple's life.

Tsukamoto indicates that life in square concrete buildings leads to the maximum cleanliness and the elimination of any and all contamination by nature and the loss of the perishable to the extent that a human being even forgets to have a body. This made him opt for the square format of the film, intentionally cut to the dimensions of a single human body, and drive his characters to become obsessive with their bodies, to stimulate and touch them, even to beat them. The body is prone to mutation, ageing, disease, and decomposition. The re-awakening of the flesh is a necessity because every day brings it closer to deterioration and death. Humans must seize consciousness of being alive if they want to make the most of their potential. In other works, this awakening is triggered by external stimulus, violence, but here it is born primarily from the internal impulses of the flesh and sexual desire.

<sup>1</sup> CONRICH, *Metal-morphosis*, cit., p. 103; also comparing them, as mentioned above, with the entire series of films based on the torture of the body (whether *pinku* or *roman*) in fashion from the end of the sixties throughout the seventies.

<sup>2</sup> Compare with CONRICH, *Metal-morphosis*, cit., p. 102.

<sup>3</sup> For *Tetsuo*, the penis-drill, for Max Renn, the vagina/slit that opens in his stomach to enable penetration by the Videodrome program cassette.

<sup>4</sup> This can also be applied to *Tokyo Fist*.

<sup>5</sup> It is worth noting that in US comic strip narrative the body's extreme alteration is the result of biological transformation that mythologically depends on an experiment or the creation of a serum for the acquisition of powers. The Japanese imaginary, instead, prefer *meka*-transformation, as has been shown.

<sup>6</sup> Following the romantic dream of the possibility of constructing a man through grafts and implants, assembly and hy-

Because as mentioned above Tsukamoto has declared his intention to make an erotic film in a horror context, crossing his path with directors like Cronenberg and Yuzna, we must remember that horror films in the eighties became more transgressive and extremist on a panorama characterized by intense scenes of possession, transformation, and mutation. As Roberto Curti and Tommaso La Selva<sup>1</sup> point out, the horror genre, based on the contradiction of showing what cannot be seen – that hit its zenith in this decade – in giving form and body to the invisible, can only draw on the visible, re-compose it and re-mould it without posing, as occurs in the works of Cronenberg, who is oriented to both re-defining the limits of the human body and investigating the possibilities offered by the *movie-machine* itself, as a mutant organism, in parallel with Tsukamoto.<sup>2</sup>

Sex works its way into the folds/wounds of the «new flesh» where the horrific body meets the erotic body and corporeal mutations assume unequivocally erotic meanings where sprays of blood mime orgasm, as happens in *Tetsuo*, in the penis-drill penetration sequence that splatters the woman's blood onto the room's white curtains.

Japanese cinema at the end of the eighties was characterized by a renewed outbreak of violence (by which Kitano's debut as a director was also affected in 1989<sup>3</sup> with *Sono otoko kyōbō ni tsuki* - *Violent Cop*) and developed new formulas while considering the progressive infiltration of Western influences subsequently sampled and repackaged to Japanese taste.

With *Tetsuo*, Tsukamoto became the leader of this new wave,<sup>4</sup> thanks also to an aesthetic approach characterized by the use of black and white in sharp contrast that pushed the possibilities offered by editing to the limit through the use of lightning-quick (almost subliminal) shots with intentional trembling (as if shot by an amateur) accompanied by a hammering, obsessive soundtrack in support of a work entrusted to primary sensorial stimuli, in the context of both visual and audio experimentation with the precise intention to manipulate cinematographic mechanisms by starting from the original element itself, the photogram, using the frame by frame technique.

#### STYLISTIC MATURITY

The successful result of *Tetsuo* marked a turning point and the achievement of Tsukamoto's stylistic maturity as a film-maker. Left behind the early hand-crafted rudimentary approach, his personal style grew and became a true stylistic trademark with a balanced blend of *stop motion* animation, varying shooting speed, hand-held camera movement, sound effects, music and rhythm, all calibrated with skilful editing.

Dialogue is almost absent from the film and it seems that communication can be en-

bridization with the aid of technology, represented also by electricity – and even Tetsuo recharges himself from the sockets. Frankenstein's monster, also in his powerful cinematic representation by Boris Karloff (1887-1969) directed by James Whale (1896-1957) in 1931; the robot in *Metropolis* (1927) created by Fritz Lang (1890-1976); then, in the post-romantic vision, the creation of a human body no different from those conceived through sexual intercourse, namely the Nexus 6 replicants presented in *Blade Runner*; *Tetsuo*, and even Cronenberg's corporeal hybrids, these all belong to a vision of reproduction and hybridization that has something to do with a historical-technological dimension in which the forms of mutation still are – and must be – absolutely visible, identifiable, recognizable.

<sup>1</sup> ROBERTO CURTI, TOMMASO LA SELVA, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2003, pp. 395 ff.

<sup>2</sup> In this regard, both are representatives of terminal-type cinema which, as seen above, interacts with techno-mutations and grats of certain performance activities, as those developed by Body Art artists such as Sterlac; an imaginary line of conjunction would feature Sterlac's micro-sculptures and x-rays shootings of his own inside body, the idea of a beauty pageant for the female body's most internal and intimate parts proposed by the Mantle twins in Cronenberg's *Inseparable* (1988), and autopsy as a means of portraying beauty and perfection even inside the human body, in *Vital*.

<sup>3</sup> This was a particularly intense year for Japanese cinema. In addition to *Tetsuo* and the debut of Kitano as director, it featured the birth of *V shinema* (Video cinema, also known as ov-Original Video), a new film productive line made especially for the video market that by insisting on strong content – sex and violence – was responsible for the launching of many film-makers working today, such as Kurosawa Kiyoshi 黒沢清 (1955-), Miike Takashi 三池崇史 (1960-), Nakata Hideo 中田秀夫 (1961-), and Aoyama Shinji 青山真治 (1964-).

<sup>4</sup> Conrich believes that the two *Tetsuo* films were the start of the *new wave* of Japanese horror genre.

trusted solely to the presentation of images, and that the style in itself and the power of the images alone are capable of ensuring narrative function.

The similarity with silent films (even if *Tetsuo* is full of noise) is also sharpened by the use of black and white; and the composition of the images, the models of the lighting, the acting, and the make-up are by nature fairly Expressionistic, considering the sharply contrasting light, the heavy facial make-up, and the acting based on the exaggerated movement of the body. These characteristics are also closely linked to Kara Jūrō's *angeki* theatre technique, which itself draws on *Kabuki* facial make-up and the highly accentuated movements of contemporary *Butō* dancing. In this regard, it is well worth remembering that the leading actress, Fujiwara Kei, was a pupil of Kara's, as was also the actor Musaka.

It is also interesting to note that Tsukamoto seems to have learned much from the master, Kurosawa (in particular, his *Kumo no su no jō - The Throne of Blood*, 1957), in both the way he handles light and in his direction of the cast. Kurosawa used to demand an animalistic portrayal from his actors, in other words, inspired by the movements of animals, whom he considered a source of inspiration for the achievement of the desired result, as in *Rashōmon* (1950) and also *Yoidore tenshi (The Drunken Angel)*, 1948), whereas Taguchi, in his role as salary-man, prior to metallic mutation, strongly resembles (and intentionally) Mifune Toshirō 三船敏郎 (1920-1997), especially in this final film in the sequence where also Mifune awakens after a horrible nightmare with a blanket around his shoulders and a distraught expression on his face.<sup>1</sup>

Questioned by the authoress in regard to the value given to dialogue *Tetsuo* and in his filmography, Tsukamoto declared:

Just because it's a film, I want it to be appreciated for its images, not its cues. I'd like my film to be savoured as if it were a live concert, I mean: with the images, and the feelings aroused by them, not words. Cues and dialogues don't interest me. Perhaps I conceived them more as sound effects. Even if, I must say, in my recent films, dialogue plays a bigger role.<sup>2</sup>

#### YŌSHI · ABSTRACT

現代映画界において塚本晋也は日本においてだけではなく注目されるべき存在であると確信し、私は彼の作品および映画製作者としての独特なスタイルについての研究に着手した。実際、彼の映画へのアプローチはすべて彼の個人的なものに基づくように思われるが、むしろ、その映画作品は多種多様で、それぞれが独立を保ち、われわれに何かを語りかける生命感あふれるものになっている。

塚本晋也は現代日本映画界において真のアウトサイダーである。彼は映画を表現の道具として用い、彼自身の持つ世界観をシーンに取り込み、極端で過激とも言える方法でとり憑かれているかのような心的形象を具現化し、そのためにそのエネルギーの全てを肉体という概念に注いでいる。

自らの肉体を用いて、科学実験的に半分は生身の映画人造人間とも言えるハイブリッドを生み出す。実際、映画そのものを道具とするこういったメカニズムで介入する彼の手法は全面的に見られるものであり、つまり一つの役割を果たすだけのものではなく、細部の至るところに見られるものである。

あらゆる意味での作り手としての彼は、脚本、撮影、編集、美術、特殊撮影によってそれぞれの作品を実現化していく。自らを完全にプロデュースし、自らの手で作品をコントロールするために、映画界の経験者たちとチームを組み、強いつながりを保ちつつ共同作業を行なうのである。

彼は俳優としての活躍もめざましく、監督業と平行してその時代時代における印象的な監督たちの元で役を演じるといふ経歴を持ち、日本で高い評価を得ている。塚本は当初から彼の個人的な世界観を提案しているのである。

過激で幻想的で何かに囚われたような映画の表現方法を通して人間の肉体というモチーフを表現し、それは留まることのない変化と肉体という語への再定義を示し、その表現方法はそれ自体も映画ごとに変化が見られ、彼個人が持つ概念を解体し、そして再構築することでさらに大きな飛躍を導く。

<sup>1</sup> To such an extent that it could be considered as a quotation, a tribute.

<sup>2</sup> In unpublished *Conversation between Tsukamoto and Cimalando*: «映画なんて絵で味わって欲しいというか、絵と臨場感で、空気とか絵と音で、声の音じゃなくて、音楽のライブを観るような感じで映画を味わってもらいたいな、っていうのがあって。セリフっていうのはあんまり好きじゃなかったですね、セリフもある音として効果音のように考えていたかもしれない。まあ、一番新しい映画は割りつとセリフも多いんですけど。」

特殊なサウンドトラック、そして音楽と色彩を使用することによって作品への興味を掻きたて、塚本晋也の映画を見ている者は実体験のようにその中に引き込まれていく。

私が塚本晋也監督の総合的な作品の分析および解釈の研究を開始したのは、彼の革新的な役割は日本映画界においてのみならず世界のシーンにおいても認識され、またカルト的製作者としても知られるに至っているにもかかわらず、未だ体系的な研究が十分になされていないからである。彼の映画作品の進歩と監督として俳優として異種混合的な活動の過程を厳密に再考したいと考え、ソーシャルカルチャーの実在性と映画、そしてまた世界の映画シーンにおける日本特有の世界とその背景を定義づけようと試みた。

原文での資料や評論文を入手（日本語の知識を活用）した他にも、2003年12月5日には東京で塚本監督に直接お会いする機会を得、長時間に及ぶ啓発的なインタビューに立ち会うことができ、「塚本晋也監督とチンツィア・チマランドの対談」（未発表）を執筆した。

これら一連の研究を通して、私は塚本監督により表現された実験的な作品論を解釈することができた。つまり人間的な主観性と映画の機械のかけあわせである急進的なハイブリッドによって映画のヴィジョンとその実践が創りあげられるのである。その中で人間と機械、自然と人造、肉体と精神の二元論を超越し、いわゆるヒューマンイズムという意味においての人間としての肉体を取り戻していく。最初の作品「鉄男」においては人間が大都会を背景に息苦しくメタリックな環境で自らを支配していき、変身を遂げた鉄男のメタリックな体と同化するかのようである。「東京フィスト」で見られるように自らの体そして肉体を感じようと、その肉体が感じる痛みを通して、（超越したレベルに達するため）人生の本質は何かと肉体の内面を探るうちに「ヴィタール」の登場人物の踊る姿を見せる肉体が気高い人生の本質に出会い、ウィトルウィウスの人体のような人間としての理想の形を再発見するのである。

塚本監督が映画作品において提案するヴィジョンの独創性は、実際、常に明確に表現されたヒューマンイズムに基づく方向性を持ちつつ、それ自身もまた変化を遂げているのである。（鉄の人体ではなくウィトルウィウスの人体としての）ルネッサンス的な美の機械である人間そしてその肉体の中核をなすものを示唆し、しかしながら、そこでは無機物による肉体の増強の必要はなく、逆にありのままの姿を取り戻し、つまりは人間が人間のために築いた場所である大都会の中での生活空間を再び見つめなおさなければならないのである。



# AUTOBIOGRAFICHE. SCRITTURE DEL TEMPO SULLO SCONCERTO

FEDERICA VILLA

VUOTI DI SPAZIO

LE traiettorie autobiografiche e autoritrattistiche che intercettano i media nello scenario contemporaneo sono innumerevoli e sembrano rispondere ad una necessità che a volte assume le caratteristiche di vera e propria urgenza.<sup>1</sup> Depositi di materiali e di scorie soggettive vengono rilasciati come impronte, tracce digitali del sé, in un incessante desiderio di trovare nuove dimensioni esperienziali con i media, a seguito dello sbalzo provocato dal regime e dalle ragioni della *convergenza*, che, cosa nota almeno da Jenkins in poi,<sup>2</sup> ha prodotto un forte conglutinamento dei diasporici 'specifici' mediali. In questa fase sembra allora prioritario ragionare sullo spazio, o comunque sulla dimensione spaziale, che dirige il traffico delle relazioni tra soggetti e testi, nel loro processi di avvicinamento e di coabitazione. Gli schermi, urbani e no, diventano infatti bussole che cooptano esperienze, fanno da richiamo tanto al vagare dei soggetti, quanto al passaggio virale, contaminante dei testi, ridotti sempre più a frammenti, a singole immagini. La diffusione e la pervasività di queste ultime porta, in buona sostanza, a dichiarare l'esigenza di una novella geografia che sappia fare ordine, che definisca la frequentazione con i media in rapporto ai costanti processi di rilocazione.

Ebbene, i fenomeni audescenti e automostrativi, le scritture del sé appunto, ragionano invece su quel vuoto di spazio, che, comunque, esiste, tra il soggetto e le molteplici schematicità. Lì, in quella faglia topologica, si tratta infatti di un intervallo tra due punti, che è poi la traiettoria dello sguardo, tra occhi e immagini, tra soggetto e *display*, si consuma l'esercizio del tempo. In quel vuoto di spazio prende vita il temporale dell'esperienza, in tutte le sue varie espressioni.

Ci sembra, infatti, che partire dalla riflessione sull'economia inflativa delle scritture del sé nei *media* significhi temporalizzare profondamente le domande attuali. Questo perché tanto i profili discriminanti di identità nei *Social Networks*, quanto quel particolare genere di stilizzazione dell'autoritratto sul *WEB*, noto come *time lapse portraiture* – che consiste nella compressione temporale di una infinita serie di autoscatti realizzati a frequenza regolare durante un ampio periodo della vita e rappresi in pochi minuti per produrre visivamente il cambiamento –, e che trova nei progetti di Jonathan Keller, Ahree Lee e Noah Kalina alcuni tra gli esempi più significativi,<sup>3</sup> ma pensiamo anche alla semplice istituzione di personali *photogalleries* con-

<sup>1</sup> Il presente intervento nasce nel quadro di una riflessione su *Autobiografia / Autoritratto tra cinema e post-cinema* portata avanti da un gruppo di lavoro interuniversitario coordinato da chi scrive. Anche l'intervento che segue, redatto da Lorenzo Donghi, è da leggersi come contributo maturato nel quadro del suddetto gruppo e in stretta continuità con quanto viene qui proposto.

<sup>2</sup> Naturalmente qui si fa riferimento a JENKINS HENRY, *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

<sup>3</sup> Ebbene prendiamo ad es. Noah Kalina. E appunto i suoi autoscatti che tutti noi possiamo quotidianamente vedere (dall'11 gennaio 2000) sulla rete. In piena sintonia con una proposta post-testuale, laddove il frammento, l'atomo sussume la storia in istante del sé, l'apparizione quotidiana di Noah Kalina, sempre in configurazione 'fototessera', spersonalizzata da una medesima espressione, (sempre eccessivamente *sad*), appare con sguardo puntato e fisso, e una centrifuga di elementi intorno a quell'unico punto di approdo e di fuga che è lo sguardo, mutano vorticosamente, dalla camicia indossata alla capigliatura fino alla scenografia alle spalle. L'immagine di sé viene aggiornata, in una vertigine del riconoscimento, in un riflesso traumaticamente quotidiano, che non ha più nulla a che fare con il «chi sono?» ma piuttosto «com'è oggi l'immagine del chi sono?». Prova ne è il *time lapse project* (2.356 autoscatti in poco meno di sei minuti dall'11 gennaio 2000 al 31 luglio 2006) del progetto *Everyday*. Un video di ca. 6 minuti che comprime circa sei anni di quotidiani autoscatti. Il *morphing* estremo. Come con la plastilina l'autoscatto si anima e muta di segno diventando autoritratto video, o perlomeno facendone il verso. Totalmente

sultabili *online*, portano ad aprire il ragionamento ad almeno tre zone di confronto temporale tra soggetto/soggettività e *media*. In primo luogo è in gioco il trascorrere del tempo. Cioè l'esperienza come passaggio temporale, il personalissimo divenire, il tempo della vita che si consuma stando con i *media*, in loro compagnia, o sempre più occasionalmente (inciampare visivamente in uno schermo) o, al lato opposto, sempre più intenzionalmente (cercare di essere sempre connessi). In seconda istanza è in gioco, ancora bergsonianamente, il tempo della scienza, quello della finzionalizzazione dell'io che si fa me, che si oggettivizza nelle scritture autobiografiche attribuendo senso e coerenza temporale al proprio sé in immagine. E infine il tempo del lascito, del lasciar vivere le proprie immagini oltre il proprio tempo, depositando tracce destinate alla sopravvivenza, come forme ereditarie del soggetto che rimane per gli altri sotto forma di scrittura. Dunque, ci sembra che almeno tre dimensioni temporali vengano sollecitate dai fenomeni autobiografici e autoritrattistici nei *media*: il soggetto trascorre del tempo, si costruisce nel tempo e permane nel tempo.

Il farsi e il darsi attraverso i *media*, il desiderio di automostrazione e autodescrizione riempie quel vuoto di spazio, costruendo una relazione fatta densamente di tempo. Una relazione che appare spesso come una 'via corta' per entrare in contatto con l'universo delle immagini. In che modo, infatti, mi 'lego' al cinema, al video, al WEB? Quale strada facile e piana mi strige a loro? Esserci dentro. Il riversarmi dentro. Il desiderio nasce certo dall'interdizione visiva del proprio sguardo, da quell'impossibilità originale di vedersi, da quella forma primigenia di recisione. Ma forse, i *media* assolvono, nel loro occupare non solo lo spazio, ma soprattutto il 'temporale' dell'esistenza, ad una forte lacuna biografica, nel senso che riempiono la vita, la segnano, ne seguono lo svolgimento, la fanno. E allora questa assidua e convergente presenza porta a riproiettare l'*esperienza* (entrata in contatto con i *media*) in *forma* (i 'me' nei *media*). Dal momento che le immagini mediali occupano e tessono tanta parte della vita, sono protagoniste dell'esistenza, allora il soggetto si sperimenta protagonista in loro, si prova a fare immagini, ad essere immagine.<sup>1</sup>

#### QUEL SEGRETO

Quando Gilles Deleuze racconta dello stato di beatitudine raggiunto dall'*Homo tantum*, ragiona su una forma di 'ecceità' derivata non tanto da un'individuazione del soggetto, bensì da una sua singolarizzazione. Si legge:

vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male, poiché solo il soggetto che la incarnava in mezzo alle cose la rendeva buona o cattiva. La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...<sup>2</sup>

Le scritture autobiografiche e autoritrattistiche appaiono impersonali eppure singolari, in quanto emancipano gli accadimenti di una vita rendendoli eventi testuali, ma mantenendo con questi una forte sottoscrizione singolare: i materiali appartengono a quell'uno, non importa se autore o semplicemente proprietario in usufrutto, *nickname* o *alter ego*, quelle scritture sono di qualcuno, o perché vige un principio di attribuzione chiaro, oppure perché tradiscono una scelta di appropriazione indebita.

sprofondato nell'idea di esercizio, di puro esperimento, il materiale soggettivo, che si emancipa dalla dimensione privata contraffacendone però la scrittura, passa da un mezzo all'altro (specchio → fotografia → video) restando però impiantata nel cuore della rete (sempre e solo immagine, immagine malgrado tutto). Naturalmente ritorna la questione del tempo, anzi è la scrittura del tempo ad essere in gioco: l'allora dello scatto che diventa l'ora dell'immagine, i sei anni che diventano sei minuti, in un sistematico processo di storpiatura temporale sovversiva ad ogni effetto autoreferenziale.

<sup>1</sup> Il dibattito sulla questione è noto e non è il caso di riportarlo qui: dalla frizione tra Philippe Lejeune ed Elisabeth Bruss, così chiaramente riportata nel capitolo *Autoritratti* di RAYMOND BÉLOUR, in *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Mondadori, 2007 agli studi sul cinema privato amatoriale (Roger Odin e Patia Zimmermann) fino al recente speciale di «Positif» del febbraio 2010 dedicato agli ultimi dieci anni di cinema come appunto, singolarmente «Cinéma-Je».

<sup>2</sup> Ora in GILLES DELEUZE, *L'immanenza: una vita...*, Milano, Mimesis, 2010, pp. 10-11.

Il segreto sta proprio nel senso di quel legame che il soggetto istituisce con le proprie testualità. Un legame necessario per vedersi e quindi riconoscersi, disconoscersi o conoscersi per la prima volta. Un legame cercato, quello tra il soggetto e le immagini proprie in senso lato, che schiude tanto la possibilità narcisistica dell'amore, quanto quella turbativa della repulsione, di fronte alla totale dissomiglianza, allo straniamento del non trovarsi faccia a faccia con uno specchio riflettente, bensì con un'immagine dotata di vita propria. Nel repertorio sempre aperto delle testualità private, che va dalle immagini memoriali a quelle mentali, da quelle autorappresentative a quelle invece nate per necessità di infingimento, c'è sempre e forte quel bisogno ultimo di beatitudine, di eccitata, di staccarsi cioè dal bene e dal male quotidiani per definirsi e mostrarsi come un altro da sé, il sé come un altro. Per questo il fenomeno è dilagante, eppure chiaramente circoscrivibile nella propria natura. Perché le scritture del sé sono differenti proprio nella misura in cui esorcizzano il segreto della relazione tra il soggetto e le sue testualità. E lo fanno secondo un preciso percorso.

In primo luogo attestano forme dell'*io* in *me* testuali, rispondendo alla necessità di prodursi attraverso immagini, ma anche tramite parole, gesti e oggetti. Il soggetto si ipostatizza in una serie di *me*, *bric-à-brac* di identità liofilizzate, stereotipiche, referenziali e illusorie al tempo stesso.

Quindi, e qui sta la vera discriminante delle proposizioni autobiografiche, decentrano il soggetto che, da *io* che si dice e si mostra, diventa sguardo esterno che non solo si percepisce, ma, ben più scandalosamente, scopre l'istituzione di quel legame, ne intravede i termini e la fisionomia. Avere contezza dell'essenza di quel legame, scoprirne la natura, risulta essere la qualità ultima delle scritture del sé. Un legame scioccante proprio perché mostra tutto l'infinito desiderio di singularizzarsi piuttosto che individualizzarsi, il desiderio di giungere allo stato di beatitudine deleuziana a tutti i costi, di cercare quell'*io* senza nome proprio.

Ecco allora che l'esorcismo del segreto sta nell'allestimento di questo processo di beatificazione, in cui il soggetto e le sue testualità diventano, proprio perché stretti da una vischiosa relazione fatta di norma e di desiderio, oggetto di uno sguardo altrui, dello Sguardo, della coscienza. Assistere alla volontà di essere al di sopra del bene e del male quotidiani, alla costante tensione di emanciparsi dagli accidenti, corrispondendo al desiderio di essere *homo tantum* significa vedere e quindi fare i conti con le crepe del soggetto, con le sue imperfezioni, le sue impurità. E non è, dunque, scandaloso il racconto o la mostrazione del sé, ma esporsi mentre ci si sta raccontando e si sta svelando, perché in quell'esibizione si esorcizza il segreto, di desiderarsi sempre *altrimenti*.

Le proposte autobiografiche e autoritrattistiche che saettano nei *media* rispondono a questa mostra di eccitata,<sup>1</sup> al passaggio, cioè, da un'individuazione personale, nella quale gli accadimenti sono sentiti e compresi come predicati della vita di un soggetto, alla singolarizzazione impersonale di una vita, nella quale gli accidenti sono come trasfigurati nei loro doppi incorporati, nel loro essere altrimenti. Deleuze dice che quest'operazione implica la sostituzione del verbo *essere* (*io sono questo*) con la congiunzione *e* (*io e questo*), implica cioè la sostituzione della logica predicativa (*soggetto/predicato*) con quella del concatenamento (*relazione tra soggetto e evento*),<sup>2</sup> dove, riportando la proposta deleuziana alla nostra riflessione, le scritture autobiografiche e autoritrattistiche non consistono, dunque, nell'idea che venga messo in scena un processo predicativo – il soggetto è le sue testualità – bensì «un'interrotta sperimentazione di concatenamenti possibili» – il soggetto e le sue

<sup>1</sup> Vogliamo qui ricordare che, quando Deleuze e Guattari dicono: «Esiste un modo di individuazione molto differente da quello di una persona, di un soggetto, di una cosa e di una sostanza. Gli riserviamo il nome di *eccitata*» precisano che il termine in questione deriva da *haec* (questo) e non da *ecce* (ecco) e quindi si deve scrivere *heccité* piuttosto che *eccité*. Si legga in GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, p. 378.

<sup>2</sup> Per Deleuze il concatenamento (*agencement*) può essere definito come la connessione o la messa in relazione tra due o più elementi disparati. Il concetto di concatenamento è in tal senso l'operatore che costituisce le molteplicità. Non ci dilunghiamo ulteriormente su questa suggestione deleuziana che inerte il discorso sull'immanenza e che trova piena definizione nella *Prefazione* all'edizione italiana di DELEUZE, GUATTARI, *Mille piani*, cit., pp. XII-XIII.

(infinite) testualità –, perché solo nella visione dell'acrobatica relazione che il soggetto istituisce tra sé e la compagine delle sue grandi e piccole somiglianze e differenze in immagine, sintesi disgiuntiva, accostate in una paratassi senza tregua, il segreto può venire alla luce e quindi esorcizzato.

Le immagini del sé che sporgono frequentemente dai *media* non assolvono dunque ad una funzione predicativa, non ci dicono dei soggetti che li hanno volute e poste in essere. Ma quali immagini singolarmente impersonali, ci dicono dell'esistenza di uomini e di donne che desiderano una vita neutra senza la responsabilità del nome proprio e dell'incontro con le cose, senza l'impegno individualizzante, ma semplicemente una vita di pura immanenza, che non vuole dimostrare nulla, non è segnata da un gesto ostensivo del tipo 'ecco chi sono', bensì da un semplice gesto di messa in scena: 'questo ora esiste' ed è concatenato a me.

#### NOTE INTORNO A *FILM*, FILM SAGGIO

C'è un film che porta *Film* come titolo. Esperimento venuto alla luce nel 1965 per volontà di Samuel Beckett che caparbiamente volle incontrare il cinema, sperando di poter così sfogare il proprio desiderio di controllo sulla materia creativa. Ma non andò proprio in questo modo. La tecnologia si ribellò al regista che non riuscì pienamente nell'impresa che si era prefissato in fase di sceneggiatura. Qui non si vuole certo raccontare questa storia.

E dunque perché tornare ancora una volta su questo enigmatico esperimento visivo? *Esse est percipi*: Eye segue Object, senza mai oltrepassare quel limite della visione che lo porterebbe a mostrarsi. Object, uomo con il cappello, anziano corpo comico Buster Keaton, sfugge, si addensa ai muri e nella città cerca un pertugio per andare a nascondersi dallo sguardo che lo pedina ossessivamente. E il suo scappare lo porta alla reclusione, alla totale anestesia dalla vita. Dalla strada all'androne delle scale fino alla stanza dove Object si rifugia, si svolge un progressivo allontanamento dalla vita, dalla socialità, dalle relazioni. In sostanza dagli sguardi che spaventati incrocia. Lì nella stanza, perlustrata nelle vacuità del suo spazio da una macchina da presa irrefrenabile, da un Eye potenzialmente segugio, che non lascia nulla al dominio dell'invisibile, l'uomo ripreso sempre di spalle gioca al gioco della sottrazione. Toglie di mezzo tutti gli sguardi che possono esserci, che possono ancora esserci. A partire dal varco della finestra da dove con la luce può passare la vista, poi gli animali che popolano con i loro occhi la stanza, vengono ripetutamente, in un perdurare dell'antico gesto comico, fatti uscire, oppure eclissati sotto un panno nero, quindi lo specchio e le fotografie che possono mostrargli il volto di com'è e di com'era. Ma di nuovo, non è questo il punto. Almeno per noi.

*Film* è un film saggio sulla scrittura del sé. E lo è nella misura in cui ne illustra esattamente la natura traumatica, l'esorcismo del segreto. La scoperta finale, quella dello sconcerto, arriva all'oltrepassare del limite. Eye scavalca il confine e si trova di fronte a Object, i due si guardano e scoprono di essere uguali. Di essere la stessa cosa. Lo stesso corpo. È questo che ci sembra di intuire visivamente, ma analizzando la scena, nelle sue viscere, ci si accorge che altra è, ben altra, la ragione del trauma. Due Buster Keaton, faccia a faccia, corpo a corpo. Com'è trovarsi di fronte a sé stessi in carne ed ossa? Come può essere potersi vedere vivo? Certo il trauma sta in questa dimensione impossibile che si realizza, nell'interdizione allo sguardo che qui non viene rimossa da una semplice superficie riflettente, bensì dal materializzarsi del sé corpo, del vedersi esattamente come si è, ma agire *altrimenti*. Già perché il Keaton Object fa delle cose e il Keaton Eye ne fa delle altre, non si mimano, non si riflettono l'uno nell'altro. Uno spaventato, financo inorridito, l'altro severo, impassibile. I due sono, come dire, concatenati. Uguali nel corpo, ma dotati di vita propria e indipendente.

Il segreto sta nel legame che il soggetto istituisce con le sue testualità. Esorcizzarlo è la natura della scrittura autobiografica e autoritrattistica. Il legame è quello tra Eye e Object, un legame necessario perché *esse est percipi*, e senza la percezione, senza l'immagine di sé, senza la propria immagine, è a rischio la stessa esistenza. E allora farsi immagine, scriversi,

autobiografarsi e autoritrarsi diventa il gesto per esserci nuovamente, per un esserci una seconda volta (almeno), per essere *altrimenti*. Keaton/Object e Keaton/Eye. In *Film* la manifestazione del segreto, lo stato di beatitudine viene messo in scena grazie all'Altro Eye, quello del cinema appunto, che vede e fa vedere, svela, la scena dei due concatenati, come concatenato è un campo controcampo. Solo così, in quel tempo della loro visione che coincide con la nostra visione si consuma la scrittura del sé, gesto rilevatore di fraglie inammisibili, invisibili, altrimenti.



# DELIVER US FROM GOOD. SNAPSHOTS FROM ABU GHRAIB

LORENZO DONGHI

WHY ABU GHRAIB

WE start a long way off, hunting for secrets and exorcisms. Nicholas Mirzoeff, in *An Introduction to Visual Culture*,<sup>1</sup> one of the first articles to venture on a keynote approach to the visual hype that connotes our daily life, turns in its conclusion to a case study that is particularly fitted to investigate the birth of a worldwide visual culture: the death of Princess Diana. An iconographic combination of pop star, fashion model and pleasant icon of the monarchy, venerated as a saint in Latin America, Diana Spencer is a personality whose life (and death) were narrated through images, to the point that she was moulded as a true creature of the *media*. The iconic staging of *Princess Di* was, as Mirzoeff sums it up, the symbol of an epoch. Her funeral was the inaugural event of the pixel planet. So – does this mean that there are images which are ‘more image’ than others? Model images, in capital letters, images squared? Images that can *speak* for the times, linked by a sort of umbilical cord to the visual horizon of their present, able to sum up its characteristics, report on its structure? Probably the answer is yes.

Our hypothesis is that the photographs taken in the Iraqi prison of Abu Ghraib, which have circulated in the *media* since 2004, are precisely that kind of image. We should not be surprised, then, at the apparent distance between the case we are analysing and Mirzoeff’s, for the journey in the culture of the image undertaken by the American scholar, though it closes with the death of Princess Diana, opens with a reference to an equally irresistible *media* event, and one which serves as support: the visibility (and the related concealment) of the First Gulf War.

But to begin at the beginning: in April 2004, the CBS news magazine programme *60 minutes II* transmitted a report on images documenting abuses perpetrated by certain members of the American and British armies on Iraqi prisoners inside the prison of Abu Ghraib, thirty or so kilometres west of the capital Baghdad. After these images had been shown on the American network, and following the article by the «New Yorker» journalist Seymour M. Hersh, the images – which, as is well known, show Arab prisoners naked and hooded, forced into positions of submission, often with explicitly homoerotic connotations, with a handful of soldiers striking bold, arrogant poses – began to be spread by means of the *media*, taking on the proportions of the most arresting case of wartime torture to have achieved recent prominence on the international agenda.<sup>2</sup> The images of Abu Ghraib became the ground of a political, cultural, ethical clash. Various positions took the field, as various as the points of entry to so complex a phenomenon. Momentous, in fact.

Here are a few examples: Susan Sontag, with the famous statement «*the photographs are us*», wondered about our belonging to a culture that aims at recognition of its identity in turning pain into a spectacle, organised as a show of tortures that had not happened only to be discovered, but had been staged in order to happen;<sup>3</sup> Slavoj Žižek read these images

<sup>1</sup> NICHOLAS MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999.

<sup>2</sup> For a timely recognition of the international discussion prompted by the images of Abu Ghraib, which for want of space can only be briefly mentioned here, see MANOLO FARCI, *The Body Horror Picture Show*, in Manolo Farci, Simona Pezzano (eds.), *Blue Lit Stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Milano, Mimemis, 2009, pp. 27-51.

<sup>3</sup> SUSAN SONTAG, *What have we done?*, «The Guardian» (section G2), 23 May 2004, pp. 3-5.

as a macabre act of inclusion, rather than of exclusion, carried out by the Western world towards the Arab world in much the same way as those acts that are typical of the initiation rites of American university fraternities, gashing open the very heart of the obscene pleasure that is the basis of the American lifestyle;<sup>1</sup> Jean Baudrillard understood the tortures at Abu Ghraib as the gesture carried out by an American mentality that can only find the repressive attitude to terrorism ineffective (it is in fact impossible to tame those who in their turn seek martyrdom as an ideal with the threat of death), and that therefore opts for a debasement of its own ideals as a weapon of counter-attack, exhorting the enemy to respond with a nihilism of equal significance;<sup>2</sup> Stephen Eisenman and Richard Grusin, in their turn, wonder why they should feel a sense of familiarity inherent in the photographs (what Eisenman actually calls the «Abu Ghraib effect»), which made them a sort of scandal announced but never in reality committed: the answer to the first is found by channelling them in the stream of Western iconology, with regard to which they are supposed to find their position as the hypothetical last act of a consolidated tradition, that can be traced by recourse to Warburg's notion of *Pathosformel*;<sup>3</sup> the second dwells rather on the procedure of production/fruition of the images themselves, conceived, in their digital nature, as material that is highly compatible with the ideas of *uploading* and *file sharing* typical of the everyday life of our visual culture;<sup>4</sup> finally, W. J. T. Mitchell tried to make the idea of an increasing imaginability of the unimaginable with the experimentation of a 'terrorist' parentage of the images, readable as a cloning tool, a tool of pandemic contamination in the worldwide nervous system, by virtue of their (supposed) circulatory independence, like the symptomatology of a viral outbreak.<sup>5</sup> The discussion, it is clear, is intense, but cannot be confined within the perimeter of the United States.

Yet there seems to be a common denominator, a glue, or perhaps simply an implicit but shared acknowledgment: first, chronologically and semantically before any possible declension, we may define the Abu Ghraib images as snapshots, iconic configurations of subjective writings. In them, in fact, the authors peep into the profilmic unveiling the double, simultaneous nature of subjects/objects, translating their own experience, as we have said, into form. The factual occurrence becomes an event in the image, the way this happens is written in the *difference* of the iconic presence. Abu Ghraib is a factory of texts that give an outline of war by treading the paths of subjective writing.

So. Once upon a time there was Vietnam. The First War to use images to set up a relationship that was not only symbolic but symbiotic, domestic, contradictory. At first overdramatised by anchormen and journalists as a heroic tale, then, after the Tet and My Lai offensive, so sternly criticised by public opinion as to definitively compromise its outcome. An example of a war lost on the screen before it was lost on the battlefield. Then it was the turn of the first Gulf War. The years of Princess Di: the era of live broadcasting, of the over-development of events by the media, a fundamental stage in the escalation of the attrition between Image and Power (or between Visibility and Censorship); the years when the television business reached its peak, selling the Baghdad night lit by the glare of the American cruise missiles as a prime time show. War absorbed in the domain of the virtual, a war, it was written, that had never really happened. Now, back to Iraq. The post-11 September period. War on your mobile phone, converging with television, cinema, Internet, a sheaf of straight-line incidents that cross digital paths. Abu Ghraib is user-generated war, subjectiv-

<sup>1</sup> SLAVOJ ŽIŽEK, *Welcome to the Desert of the American (sub)culture! An Essay on Abu Ghraib and Related Topics*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

<sup>2</sup> JEAN BAUDRILLARD, *L'agonia del potere*, Milano, Mimesis, 2009, [transcription of the lectures given by this French philosopher in Madrid on the occasion of the presentation of the Gold Medal d'Oro awarded by the Círculo de Belles Artes].

<sup>3</sup> STEPHEN F. EISENMAN, *The Abu Ghraib Effect*, London, Reaktion Books, 2007.

<sup>4</sup> RICHARD GRUSIN, *Affetto, medialità e Abu Ghraib*, «Acoma. Rivista internazionale di Studi Nordamericani», 32, 2005, pp. 93-106.

<sup>5</sup> W. J. T. MITCHELL, *The Unspeakeable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of Terror*, «ELH - English Literary History», 72, 2005, pp. 291-308.

ised like a personalised videogame, seen so close up that it almost gives the impression of contact. War in which side by side with the figure of the photographer, to the point of replacing him, is the soldier armed with lightweight technology celebrating the ambivalence of *shooting* (with a gun, with a camera): to see *Lebanon* is to understand this. We are amazed at how four photographs that escaped the watchful eye of the *Sonderkommandos*, can still today give an idea of the ovens of Auschwitz. Askew and off-centre, because they were taken in haste to avoid discovery, surviving through time, buried in the earth, recovered from wear and tear, *in spite of all* they remain images.<sup>1</sup> But today, at Abu Ghraib, it is the torturers themselves who make the siege of the reporter, or of the fearless prisoner superfluous, unmasking themselves with a carnival of digital photographs. The paradox of a display that becomes self-accusation, the lure of the subjectivisation of disturbing topics (war, torture), traced as autobiographical notes.

But the processes of subjectivisation of the images of Abu Ghraib are not limited to the enunciative dimension, they do not simply outline a decentralisation of the point(s) of view. They are also forms of that desire which, filling the void of an impossible self-perception with the iconic excess of otherness, convert experiences into materials, written texts handed over to Time, autobiographical gestures that arose as come negotiations of availability and were stipulated within the range from disinterestedness and reticence, challenges to shame fought out on the open territory of the image. Mirzoeff, quoting Barthes, says that what constitutes the nature of a photograph is the pose: Princess Diana, like Madonna, built her icon on the art of posing, on making herself available to the image. Right. It is from the starting-point of the pose that we choose to face the Abu Ghraib snapshots. And it is in the wake of time that we will read them.

#### PREPARING THE SET. POSES, TIMES

Susan Sontag, in the essay already quoted, proposes a reflection that is as elementary as it is revelatory: what is the point of stacking a dozen naked, hooded bodies, taking up a geometrically studied position behind them, forming a perpendicular monolith that looms over a jumbled mass, haughtily crossing your arms, giving the thumbs-up sign, smiling, if it is not to pre-arrange that moment in order to capture it in an image? What is the point of the pose, if it is not to establish the preamble of a figured exercise iconically motivated? Think of the bodies at Abu Ghraib as objects in a shop window, figures in a space that becomes a set in accordance with the logic of the *mise-en-scène*, the results of pretended processes that generate forms of the I, giving life to a symbolic inventory of textual Me's. *Others*, therefore, in relation to the actual referent. So what is the meaning of the pose, the laughter, lodged in the attitudes of the self as other(s)? Why, over and above the degradation, the insult of those smiles? If, as the preceding essay suggests, we go back to late Deleuze and attempt to unravel the tangle of a secret – the secret of the self that we would like to be *otherwise*.

Let us start from the beginning. The need to mediate one's own visualisation without the possibility of appeal, forming a triangle of I and Me with the image, is for the subject a categorical awakening of the autobiographical condition: the price to pay if we are to satisfy the desire to speak of self is always the development of an otherness, the passage from the I to the Me (from subject to pretended, textual object). We said that autobiographical subjectivity, when it has to do with images, can trace, among others, a path of recognition that attributes to the body as iconic presence the function of delegacy of the referential body, that of the subject. This delegacy, which is not consubstantial but symbolic, that is to say which interpellates ways of being that by definition belong to different orders of reality,

<sup>1</sup> We refer to GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

is a modality with which the Abu Ghraib images indicate their autobiographical temperature: by isomorphism, vicarious presences take the place of the selves to which they refer, reshaping the irremediable circuit of the narcissism individual with *extreme* configurative strategies.

At this point, as regards the choice to stage this narcissism in the imagination of torture, it is worth clarifying why, a short time ago, reference was made to the image as a free port. The intention was, in fact, to connote, as it were, a virtuality which in atoning for its ontological difference from reality lays claim to the right not to feel obliged, in this connection, necessarily to borrow its axiology; but which rather decides, with a radical gesture, to abolish the very idea that there is a code, a value field of reference. An autobiographical image, such as a snapshot, in the light of this may be rendered metaphorical with the idea of a neutral territory, a finally blank page on which precisely to write oneself as *otherwise* than one actually is, in a perspective beyond good and evil. It is easy to say why the snapshot is so well fitted to respond to the wish for an impersonal life *à la Deleuze*: it is in the autobiographical image, in its *haeccity*, that that process of singularisation is made unequivocally explicit, that process that converts the events of a life into textual events, relative to a singularity that is not (any longer) individuality, but rather *Homo tantum* who no longer has a name. At Abu Ghraib, the autobiographical desire of the Marines from the western world thus takes on the contours of a striking attestation of the salvific nature of the image, in the sense of a Utopia, or heterotopia, to which the subject entrusts him/herself for a second thought, a recalibration, in which s/he reacts to the humiliation of a life that seems not to suffice. The possibility offered by the snapshot is of being, not the way one is, but the way one may imagine oneself to be, yielding, out of curiosity or need, to the urge to reinvent oneself without restraints and without the yoke of the individual life, freeing oneself from the nightmare of judgment: the image is a court that always acquits, perhaps because it never puts one on trial. The virginal nature of *haeccity*, then, even at Abu Ghraib, sets as its objective the Deleuzian beatitude, a beatitude, that is to say, freed from synonymy with *good*. If it is the case that blessed is he who, in the image, can picture himself as he wishes, then between good and evil, heavenly beatitude and damnation, the differences collapse, for goodness and badness are not within the image, but are arbitrary characteristics attributed to it by a context, from without. The beatitude in the image is the desire for neutrality, suspension of responsibility.

Paraphrasing Sontag's position, it becomes clear that at Abu Ghraib reality is nothing but matter to be shaped, to be organised (like a set) in order to fulfil the dream of an impersonal life; the protagonists are specimens of *Homo tantum* in military uniform. And staging the episodes of torture, it is by photographing themselves smiling behind a pile of human beings that Charles, Lynnndie, Sabrina exorcise their secret, becoming singular and nameless. There is a process of beatification of the contents that in life will even be *unimaginable*, but whose unimaginability melts like snow in the sun in the presence of the event-image. The correlative logic that we believe we recognise as underlying autobiographical writings in the contemporary media scene does not, on the other hand, understand as predicated the poses to which the subject gives her/himself up, does not run aground in setting up relationships of predication between the subject and those poses, but fixes them in textual coordinates and confines itself to certifying their existence, relating them to the autobiographical subject with a link that is like a mapping of strange, impersonal events: namelessness, rather than anonymity, lack of names rather than of identities.

But now let us pass on to the second question: time. Let us imagine that we glimpse in today's mediality, in the making public of a fragment of intimacy, a sort of membrane, or rather, a demarcation line. Before this line, the autobiographical image has its own meaning, its own time, its dimension is that of a private image which, at Abu Ghraib, takes on postures that we have defined, in a word, as come self-celebratory. There is a chain of logic,

the link between subject and textuality is expressed in the rhetorical figure of polysyndeton: not I *am* this, but I *and* this, *and* this, *and* this... Once we go beyond this line, pass the membrane, things change, and the image unleashes the circulatory attitude inscribed in the DNA of its digital nature. As Grusin observes, the images of Abu Ghraib do not differ in the least, as regards how they were produced, from our daily images, the ones we deliver by nonchalant upload to a WEB of contact, or to the worldwide WEB. But what happens in this going *further* of the image?

First of all, a temporal gap emerges, the split between a *before* and an *after* of the image. The image is recontextualised in time as it passes, its voice is changed by the lapping of time, to the point that it is disguised. The 'after' of the Abu Ghraib snapshots is the summary drafted in the beginning: from private image to public image – given the subject, almost a cultural construct that sparks off international discussion. Moreover, temporal posterity brings about the change, once we return to sociality, from phenomena of self-celebration to phenomena of abjuration, shame and denial. The smile, once a symptom of the amoral *haeccity* of the image, becomes for the observer an unbearable attribute, impossible to accept in that it is weighed down with evaluative parameters. This is because beyond the line we have traced, *haeccity* is deflated, the image becomes once again the object sediment for the eyes of others, a thing among things, recounting how, in the realm of belonging (*i.e.*, in the relationship between subject and text), attribution in the end loses ground as regards appropriation: it is no longer the object that, *à rebours*, has to be traced back to an authorial subjectivity, but it is a different subjectivity that intervenes and makes an appropriative gesture, laying claim in relation to the object to an adoptive paternity, which is no longer necessarily authorial. The event, at first single and impersonal, becomes once more a happening in the eyes of the world, an iconic shroud so closely attached to the real as to transliterate the form of the autobiographical experience in a document (those images exist, *therefore* those tortures existed), opening the way to a logic which now really is inevitably predicative (this particular man *is* that individual, who has a name and a surname). It is the start of a criminological investigation, the pursuit of the single nameless person in the field of the image who must come to terms with the return to reality, with the falsification of his intentions. Once more an individual, accused of unveiling a secret that is incompatible with the common good. When *haeccity* changes back to object, there re-emerges a trace of self that is defenceless in the face of the individual disgrace of the name. Charles, Lynndie, Sabrina: guilty. Thus the 'after' of the autobiographical image is dispute, the crisis of intentions, the change of sign and sense, loss of control of one's own material on the run from the self in a diasporic spinning movement. And this may return, in any case, in the form of a sentence of 'guilty'. The 'after' of the image is projected, after all, in the time of the legacy, the *after* form *par excellence*. It is not a contingency of the self, but iconic survival after one's physical death. An inheritance. The autobiographical image, with its poses and its times, is a blank page that promises beatitude corrupted by the flaw of a written text that survives. Adrift, at the mercy of time. It avoids the subjects, it is readjusted to the environments in which it appears, it meets eyes and interpretations, it can no longer evade coming before the authority of consciences of others.



# IL FLUSSO DEL SENTIMENTO NEL CINEMA DI JOHN CASSAVETES

ROBERTO URBANI

CASSAVETES E IL CINEMA BEAT

SECONDO Franco La Polla sono molti i critici che hanno evitato di formulare una definizione di cinema della *Beat Generation*, mentre altri hanno allargato enormemente le discriminanti confondendo le esperienze filmiche più diverse o addirittura tra loro contrastanti. Infatti, si commette di frequente l'errore di associare *Ombre* (*Shadows*, 1959 e 1960) di Cassavetes al fenomeno *beat*. Parker Tyler, certamente ironizzando, è stato esplicito: *Ombre* non «è parte del da-da-da *beat* [...] è giusto un altro film hollywoodiano». <sup>1</sup> D'altra parte lo stesso Cassavetes si era espresso così su Hollywood in un modo che nessun *beat* avrebbe mai osato sottoscrivere: «Se avessi l'opportunità di fare quel che si dice un film artistico in un grande studio di produzione sarei sciocco a non farlo». <sup>2</sup>

Ma chi era quindi Cassavetes: un regista di Hollywood, un regista *beat* oppure qualcos'altro? Come bene spiega Ray Carney,

Cassavetes limita il nostro punto di vista. La percezione di una scena da parte del pubblico (sia otticamente che intellettualmente) non è di regola più accurata o meglio informata di quella di un personaggio all'interno di essa. In effetti, si dà spesso il caso [...] che la visione di una scena o di un personaggio da parte del pubblico [...] non solo sia più autorevole, ma nemmeno diversa da quella di un altro personaggio nella scena. Come osservatori, ci ritroviamo quasi esattamente nella situazione ottica e immaginativa di uno dei suoi personaggi di contorno. <sup>3</sup>

Sappiamo invece che il cinema *beat* ha sempre predicato l'espansione della visione o per meglio dire

il punto di vista può anche essere limitato, ma soltanto nel senso che esso può coincidere con quello di un personaggio specifico nel momento in cui la sua mente si sta espandendo oltre i limiti della visione del mondo stabilita dalla cultura dominante, e dunque essa trascende la soggettività della visione. <sup>4</sup>

Capita spesso nei film di Cassavetes che i personaggi escano fuori dalla composizione dell'inquadratura, siano scentrati e restino ai margini del quadro, oppure vengano ripetutamente "impallati" in una sorta di *décalage* (disinquadratura) che, almeno inizialmente, sembra negare tre caratteristiche fondamentali del cinema narrativo classico, ovvero la riconoscibilità, la comunicabilità e la possibilità di identificazione: <sup>5</sup> ad es., in *Una moglie* (*A woman under the Influence*, 1975) quando, dopo aver ricevuto la telefonata di Nick, Mabel si alza in piedi (Fig. 1); oppure ne *La sera della prima* (*Opening Night*, 1977) quando Myrtle ritorna in scena e scende le scale; o ancora in *L'assassinio di un allibratore cinese* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976 e 1978) ciò che si vede di Cosmo durante la partita di poker, nell'ufficio del capo o quando accetta di uccidere il cinese sono di volta in volta una parte del torace, del braccio e della testa (Fig. 2).

<sup>1</sup> FRANCO LA POLLA, *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Torino, Lindau, 1999, p. 188.

<sup>2</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>3</sup> *ibidem*. Si veda l'analisi di King su *L'assassinio di un allibratore cinese*. Cfr. GEOFF KING, *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 224-227.

<sup>4</sup> LA POLLA, *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, cit., p. 188.

<sup>5</sup> ALBERTO SCANDOLA, *Della follia d'amore. Truffaut, Cronenberg e il raddoppiamento filmico di letteratura e teatro*, in *L'immagine allo specchio. Il cinema e la metafora del doppio*, a cura di Idem, Verona, Cierre, 1997, p. 24.



FIG. 1.



FIG. 2.

A differenza di Mekas (salvo poi in parte ritrattare a distanza di anni)<sup>1</sup> e degli altri esponenti del cosiddetto Group, Cassavetes non intraprende un percorso di rottura con il cinema presente (e passato). Si pone piuttosto come tentativo, certamente indipendente e ancor più solitario, di ricostruzione dell'opera filmica tradizionale e di recupero del centro e dell'uomo. Come è noto, Cassavetes ha sempre rimproverato ai giovani della nuova cinematografia il disprezzo per cineasti classici come Michael Curtiz, Frank Capra, Howard Hawks, Preston Sturges, King Vidor, Ernst Lubitsch, John Huston, per attori come James Cagney e Humphrey Bogart – citato più volte in *La sera della prima* e in *Minnie e Moskowitz* (*Minnie and Moskowitz*, 1971) ma si pensi anche all'impermeabile di Gloria in *Una notte d'estate - Gloria* (*Gloria*, 1980) – e per film come *Casablanca*, *Il mistero del falco*, *Mister Smith va a Washington*, *La vita è meravigliosa* o per *Eva contro Eva* e *La fiamma del peccato* (rivisitati rispettivamente nella *Sera della prima* e nel *Grande imbroglio / Big Trouble*, 1985). Scrive Thierry Jousse:

Pur rimarcando la contraddizione tra i sogni generati dal cinema e una realtà più cruda, Cassavetes è ben lontano dal criticare l'alienazione dello spettatore. Al

contrario, egli afferma, in opposizione a un'opinione diffusa all'epoca [...], la forza immaginaria del romanzesco hollywoodiano e la potenza emozionale del cinema, tanto intensa da potersi estendere alla vita. *Minnie e Moskowitz* è in realtà la messa alla prova di Hollywood di fronte alla realtà del cinema contemporaneo come progetto di cinema, il tentativo di conciliare tradizione e novità.<sup>2</sup>

In questo senso possiamo parlare per la Scuola di New York e più in generale per il cinema *beat* di un cinema centrifugo, rivolto cioè a forzare i bordi del quadro per espandere la propria visione, e per Cassavetes di un cinema invece centripeto, rivolto a ricollocare l'uomo al centro dell'inquadratura, del cinema e della società (che nel regista sappiamo essere più o meno la stessa cosa). A volte il tentativo può fallire, è il caso di *Gloria* con Gloria e Phil che possono riabbracciarsi incastrati però nella parte sinistra del quadro; altre volte può riuscire, come in *L'assassinio di un allibratore cinese* con Cosmo che può finalmente assaporare il suo essere al centro, soltanto – l'ironia non manca di certo a Cassavetes – ora che è ferito e forse morirà (FIG. 3).

#### FACCE, VOLTI. UOMINI

Nel 1966 al College of Art di Philadelphia, Mekas ha dichiarato:

Per la prima volta dopo molto tempo, comincio improvvisamente a vedere i pezzi infranti di me stesso rimettersi insieme, ascolto con [...] tutti i sensi e gli occhi e le orecchie aperti, e comincio a udire e a vede-

<sup>1</sup> Ha scritto Gianni Rondolino: «Mekas, però, si affrettava a precisare che il suo non era un cinema contro Hollywood, ma un modo diverso di fare cinema: semmai poesia contro prosa, ricerca formale contro spettacolo di massa, espressione individuale contro espressione collettiva. [...] Ma ciò che conta è che, accanto al cinema commerciale, spettacolare, può esistere (deve esistere) un cinema poetico, personale, visto da pochi, ma non per questo meno importante» (tratto da <http://www.lastampa.it> (15 maggio 2007).

<sup>2</sup> THIERRY JOUSSE, *John Cassavetes*, Torino, Lindau, 1997, p. 110.

re emergere un uomo nuovo. [...] Ho riguadagnato fiducia e speranza nell'uomo e la certezza che questa è la generazione che sta costruendo il ponte dall'orrore alla luce. Voi, io, siamo i mille pezzi dolenti che cominciano ad unirsi [...] come una nuova razza d'uomini emergente sulla terra.<sup>1</sup>

Intanto che Mekas profetizza l'uomo (o l'Uomo)<sup>2</sup> nuovo del futuro, Cassavetes, prima che alla politica o all'istituzione in termini strettamente ideologici, si interessa all'essere umano. L'uomo del presente, quello comune (personaggi comuni in situazioni comuni, invece che personaggi comuni in circostanze straordinarie come vorrebbe il modello hollywoodiano),<sup>3</sup> còlto nella vita, nelle difficoltà e nelle sofferenze di tutti i giorni. Così, elementi come l'estrazione sociale o il colore della pelle non sono argomento principale, ma solo piccole questioni: *Ombre* ad es., ripensato a distanza di anni, è prima di tutto la rappresentazione corale di un microcosmo giovanile in cui tutti quanti, indifferentemente bianchi o neri, sono vittime di un disagio esistenziale fatto di vagabondaggio, festicciole, scherzi telefonici, chiacchiere più o meno intellettuali. Ha scritto Serafino Murri:

L'assenza di una trama definita [...] non è retaggio di una contestazione filmica della forma-racconto. La trama è supplita infatti da una serie di situazioni [...] che funzionano da tracce, appunti, schizzi, abbozzi drammatici attraverso i quali Cassavetes tenta di afferrare la verità dei rapporti interpersonali al di fuori di un messaggio definito. Il messaggio inteso come ciò che vuole essere trasmesso, in *Shadows* come negli altri film di Cassavetes, sono i personaggi stessi.<sup>4</sup>

Gli fa eco Arecco:

Cassavetes ama appassionatamente i suoi personaggi, si confonde con loro, li stringe a sé, li riscatta dalla sconfitta, li risollewa dalla paralisi, li rimette in vita e si adopera per liberarli dalle loro ossessioni. Li salva (qualcuno l'ha definito l'uomo più sensibile e affettuoso della storia del cinema).<sup>5</sup>

Si prenda in considerazione una costante formale del cinema di Cassavetes: il primo piano e il primissimo piano. In Cassavetes non assolvono una funzione esclusivamente emotiva e non scendono a patti con l'industria ingigantendo a beneficio dei fan l'immagine della *star*:

La macchina da presa resta incollata ai volti [...] e, quel che più colpisce [...] non sembra farlo in funzione di un'indicazione, uno scavo, una scoperta, un'espressione che superi e obliteri tutte le altre precedenti, ma unicamente per riconoscere un'icasticità non diversa da quella che quel volto avrebbe avuto in qualsiasi altro momento. Insomma, una celebrazione di ciò che è costante, non di quel che distanzia, diversifica, differisce.<sup>6</sup>

La cinepresa avvicina i personaggi, a volte li urta come volesse scuoterli o sentirne le vibrazioni. Non c'è la ricerca cocciuta del dettaglio di un occhio o di una guancia: con il primo o il primissimo piano Cassavetes può vedere la vita dell'uomo senza scalfirne la sua interezza. Alle persone, ai loro volti, affida tutto il suo sentimento.



FIG. 3.

<sup>1</sup> ALFREDO LEONARDI, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 185-186.

<sup>2</sup> Si fa riferimento alla costituzione del New American Cinema Group: «Ci ribelliamo contro la Grande Menzogna nella vita e nelle arti [...]. Oggi la nostra ribellione contro il vecchio, l'ufficiale, il corrotto e il pretenzioso è innanzitutto di carattere etico [...]. Siamo interessati all'Uomo. Siamo interessati a quel che succede nell'Uomo». Cfr. SERGIO ARECCO, *John Cassavetes*, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 13-14.

<sup>3</sup> KING, *Il cinema indipendente americano*, cit., p. 100.

<sup>4</sup> <http://www.fortunecity.com>.

<sup>5</sup> ARECCO, *John Cassavetes*, cit., p. 34.

<sup>6</sup> FRANCO LA POLLA, *Il teatro di una rivoluzione*, in Jim Healy, Emanuela Martini (a cura di), *John Cassavetes*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 63-64.

## L'IMPROVVISAZIONE. OVVERO RITROVARE SE STESSI NEL PERSONAGGIO

Esistono due versioni di *Ombre*. La prima versione viene presentata in un'unica proiezione al cinema «Le Paris» di New York nel 1958. I risultati sono deludenti e Cassavetes decide di girare delle nuove scene. Se per la prima versione si era innamorato della macchina da presa e si era accontentato di sfruttare la tecnica cinematografica, per la seconda decide di concentrarsi sulla narrazione, di filmare dal punto di vista del personaggio e dell'attore. Tra le sequenze principali girate ci sono quella del Museo d'arte moderna e la notte d'amore tra Lelia e Tony. Cassavetes arricchisce così il suo film di ironia e di emozioni.

In un cinema, principalmente quello degli anni settanta, sempre più dominato dagli oggetti e dalla tecnologia<sup>1</sup> c'è quindi un regista che crede ancora in un mondo antropocentrico e in un cinema fatto di gente:

Quando faccio un film mi interesso più alla gente che lavora con me che al film in sé o al cinema. Per me la realizzazione di un film coinvolge tutti coloro che vi partecipano. Non penso mai a me stesso come regista. Infatti credo di essere uno dei peggiori registi esistenti! Io non conto, non faccio nulla. Sono responsabile del film nella stessa misura in cui ne sono responsabili tutti gli altri che vi partecipano e vi vogliono esprimere se stessi [...]. Per me i film hanno poca importanza. È la gente che è più importante.<sup>2</sup>

E fatto di attori:

Nella maggior parte dei film hollywoodiani gli attori non si incontrano mai. Mi è capitato di recitare in un film e di venire a sapere soltanto alla fine che c'erano questo o quell'altro attore. Nei miei film ci riuniamo per parecchie settimane, la sera ad esempio, e leggiamo il copione insieme. [...] Gli attori arrivano con dei suggerimenti e io chiedo loro di metterli per iscritto [...]. Tutto è discusso, nulla scaturisce soltanto da me. [...] Lavoro con degli amici, con gente che amo molto [...]. La mia speranza è che gli attori non sentano il materiale come qualcosa di scritto. Nel momento in cui non sentono più il testo, si mettono a loro agio e il testo sembra appartenere loro.<sup>3</sup>

Quello di Cassavetes è un cinema in diretta relazione con la sensazione, il gesto, l'energia vitale, in cui più che il senso del testo importa il suo impatto fisico. I suoi personaggi, gli attori, gli uomini corrono, saltano, si picchiano, si abbracciano, sono abbandonati a loro stessi o sono lasciati liberi: «Non si tratta di una rivendicazione di improvvisazione pura e semplice, ma [...] di un gioco con il testo, con le sue differenze e le sue variazioni».<sup>4</sup> Se c'è improvvisazione, questa ha a che fare con l'incarnazione del testo nel corpo dell'attore. Più precisamente, il personaggio esce dal testo per incarnarsi nel corpo dell'attore e l'attore esce dal proprio corpo per incontrare il personaggio (Murri parla di liberazione performativa).<sup>5</sup>

Cassavetes cerca di dare un corpo alle emozioni non addomesticate, cioè non assuefatte a codici prestabiliti, mettendo i suoi attori in condizione di esprimere la propria verità fino a farla compenetrare o collidere con quella dei personaggi rappresentati. Nel documentario *John Cassavetes. To risk everything to express it all* di Rudolf Mestdagh, Gena Rowlands ha dichiarato: «*Ombre* fu interamente improvvisato, da allora tutti quanti pensarono che lui improvvisasse sempre. Abbiamo lavorato molto perché la recitazione sembrasse spontanea, ma in realtà era tutto scritto».<sup>6</sup> Contrariamente alla leggenda, non era quindi un improvvisatore frenetico. Quella spontaneità apparentemente tanto naturale è il risultato di un rigoroso quanto continuativo esercizio, essenzialmente di riscrittura, in cui gli attori si improvvisano quello che sentono, ma una volta accertato il sentimento, ne collaudano maniacalmente l'espressività. Per Paolo Mereghetti è improvvisazione controllata,<sup>7</sup> per Murri è caos perfettamente organizzato.<sup>8</sup> In tal senso, l'improvvisazione attoriale non risponde ai

<sup>1</sup> Per approfondire cfr. FRANCO LA POLLA, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 265-343.

<sup>2</sup> ARECCO, *John Cassavetes*, cit., p. 5.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>4</sup> JOUSSE, *John Cassavetes*, cit., pp. 16-17.

<sup>5</sup> Si scriverà più avanti dell'estasi.

<sup>6</sup> Tratto dal documentario *John Cassavetes. To risk everything to express it all* (Id., 1999) di RUDOLF MESTDAGH.

<sup>7</sup> PAOLO MEREGHETTI, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2004*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.

<sup>8</sup> <http://www.fortunecty.com>.

criteri dell'anarchismo o del nichilismo di matrice mekasiana,<sup>1</sup> ma non resta neppure intrapolata tra le maglie della professionalità hollywoodiana. Cassavetes è molto chiaro:

Ci sono due tipi di recitazione. Il modo professionale di lavorare a Hollywood o alla tv o a Parigi è di prendere una sceneggiatura e di fare il proprio lavoro il meglio possibile, di rendere le cose credibili nei limiti assegnati. L'altro modo è l'interpretazione creativa che tende, senza preoccupazioni di carriera o di profitto, a rendere la propria vita più chiara attraverso l'espressione dei sentimenti [...]. Forse questo non ha più alcun rapporto col cinema: è ritrovare se stessi nel personaggio.<sup>2</sup>

Dunque l'attore, il personaggio, il testo e soprattutto il film stesso sono colti nel loro divenire e non si danno mai in una forma definitiva (si tratterà del processo di metamorfosi). Per questo sono due le versioni di *Ombre*, una prima premiata dall'entusiasta Mekas con l'Independent Film Award e una seconda ripudiata da «Film Culture» e dai puristi del Group perché commerciale, bastarda e ibrida,<sup>3</sup> 125 ore di pellicola montate poi in due versioni (una di 220' e una di 129') per *Volti* (*Faces*, 1968); due versioni di *Mariti* (*Husbands*, 1970) per cui Ben Gazzara ha parlato di una versione originale di quattro ore; due versioni anche per *L'assassinio di un allibratore cinese* (una di 135' e una di 108'), ecc. I film di Cassavetes sembrano non avere mai fine: pensiamo in particolare al *Not the End* (al posto del convenzionale *The End*) sui titoli di coda del *Grande imbroglio*; oppure ai finali incompiuti di *Volti* – l'inquadratura vuota della scala ad indicare l'indeterminatezza della coppia Forst –, dell'*Assassinio di un allibratore cinese* – è impossibile sapere se Cosmo ferito davanti al suo locale morirà o sopravvivrà –; oppure ancora alla circolarità del finale di *Gli esclusi* (*A Child is Waiting*, 1963), con Jean Hansen che accoglie un nuovo ospite all'istituto per bambini autistici; o proprio di *Ombre* con Hugh che riprende a suonare in locali scalcinati sognando un futuro da jazzista, Lelia che incomincia una relazione con un altro ragazzo sbagliato e Ben che ritorna nello stesso locale della scena d'apertura. Nelle vite dei tre fratelli non è cambiato nulla. Non resta altro da fare che infilarsi le mani in tasca e camminare, senza una meta, nel freddo della notte.

Il luogo preferito da Cassavetes per raffigurare la metamorfosi, ma forse sarebbe meglio parlare di mascheramento, è la stanza da bagno: è nel bagno che Maria tenta il suicidio con un'overdose di sonniferi (come volesse uccidere l'identità traditrice), è nel bagno che Moskowitz si taglia i baffi e può canticchiare insieme a Minnie *I Love you Truly* (un oltraggio alla maschera della propria virilità<sup>4</sup> e l'abbandono della maschera individuale a favore di quella coniugale), è nella lussuosa toilette della United Marine che Leonard e Steve possono spiegarsi e farsi passare non per ladruncoli ma per eroi. Per Arecco il cesso si configura come il fulcro sacrale nell'iter carnevalesco dei personaggi *villains*:<sup>5</sup> nei gabinetti di un bar, i tre mariti Gus, Harry e Archie vomitano (è l'espulsione dell'identità matrimoniale oppure è la vecchia identità che rigetta quella nuova dell'eccesso?) la sbornia di birra e si danno al turpiloquio, mentre nel bagno di un casinò di lusso indossano lo smoking e si travestono da uomini di mondo. La metamorfosi, vera o per gioco, è avvenuta.

#### IL FLUSSO DEL SENTIMENTO: L'ALCOL, LA PAROLA E IL RISIO

Non a caso per Jousse, l'oggetto del cinema di Cassavetes è il flusso: della morte (Harry, Gus e Archie sfidano la morte rifiutando il ruolo di mariti e intraprendono un viaggio che

<sup>1</sup> Il cui senso può essere rintracciato in un'altra dichiarazione di Mekas: «Il nuovo artista sa che quasi tutto ciò che si dice oggi pubblicamente è corrotto e distorto. Egli sa che la verità è altrove, non nel «New York Times» o nella «Pravda». Egli sente che deve far qualcosa secondo la propria coscienza, deve ribellarsi contro la soffocante ragnatela di menzogne. [...] Egli sente che l'unico modo di salvare l'uomo è incoraggiare il suo senso di rivolta e disobbedienza, anche a costo di un'aperta anarchia e nichilismo. L'intero panorama del pensiero umano, come è generalmente accettato nel mondo occidentale, deve essere riplasmato. Tutte le ideologie dominanti, i valori e i modi di vivere devono essere messi in forse e attaccati». Cfr. LEONARDI, *Occhio mio dio*, cit., pp. 171-172.

<sup>2</sup> Ivi, p. 14. Molto interessante il botto e risposta tra Cassavetes e Mekas che Jim Healy ed Emanuela Martini hanno in parte riportato nel loro libro. Cfr. *Mekas vs Cassavetes*, in Healy, Martini (a cura di), *John Cassavetes*, cit., pp. 22-30.

<sup>3</sup> ARECCO, *John Cassavetes*, cit., p. 82.

<sup>4</sup> Ivi, p. 68.

<sup>5</sup> Ivi, p. 68.

li porterà a Londra oltre l'oceano. Per Murri, una vera e propria metafora dell'aldilà),<sup>1</sup> della vita (è come se nei film di Cassavetes mancasse l'inizio della vita. Non ci sono donne incinte – o se ci sono non vediamo il pancione come in *Ombre* – non ci sono parti e i bambini sono già adulti: in *Love streams*, Albie fuma e beve con il padre, Debbie fa ragionare Sarah come farebbe una madre con la figlia; in *Gloria* il piccolo Phil, da subito intrappolato in abiti adulti, diventa suo malgrado uomo e capo della famiglia), dell'amore<sup>2</sup> (*I Can't Give you Anything but Love Baby* è la canzone di Mr. Sophistication in *L'assassinio di un allibratore cinese*; «Come l'amore velocemente muta» dice Myrtle in *La sera della prima*; ma sarebbe sufficiente pensare al titolo *love streams*), del sangue (la camicia macchiata di Cosmo nell'*Assassinio di un allibratore cinese*; Nancy che prima di sanguinare dal naso dice «Non sono uno spirito del cazzo!» ancora nella *Sera della prima*; Robert e il figlio che sanguinano contemporaneamente nello scontro con il patrigno in *Love streams*), del sesso («Dicono che il sesso è tutto. È vero, il sesso è tutto. Ma qui al Crazy Horse West noi vi diamo molto di più», annuncia Cosmo agli spettatori del locale di *striptease*; «Ho diciassette anni soltanto, amo il sesso, amo eccitare il pubblico. È questo fare teatro, è sesso», afferma Nancy; la battuta sul sedere di ferro della statua in *Ombre*; l'esilarante doppio senso sul naso di Pinocchio in *Il grande imbroglio*), del pianto (Mabel che piange a braccia tese sul letto in *Una moglie*; «Ci mancavano le lacrime», ironizza Manny in *La sera della prima*; «Forza piangi! È la vita tesoro!», dice entusiasta Chet a Maria), del vomito (se n'è già parlato in *Mariti*; Chet che fa vomitare Maria in *Volti*), dell'allucinazione (si pensi ancora a Nancy, oppure al tradimento forse solo immaginato in *Una moglie*, alla prima volta che vediamo l'amante, immerso nella penombra e in un irreal silenzioso, in *Minnie e Moskowitz*, al tuffo di Sarah dal trampolino o all'apparizione barbata nel finale di *Love Streams*), del fumo (valga per tutte la sigaretta che Chet accende a Maria). Ma soprattutto dell'alcol, della parola, del riso e dei corpi (corpo del personaggio e corpo sociale, vale a dire la famiglia).

In *L'assassinio di un allibratore cinese* Cosmo salda il suo primo debito fuori da un bar, è costretto ad accettare il contratto di omicidio al tavolo di un locale e lotta contro la morte nel suo night club. È nei luoghi alcolici, i vari caffè, bar, *pub* e locali notturni che affollano i film di Cassavetes «che l'essere vacilla, fa delle scelte, si rivela a se stesso»<sup>3</sup> (un po' come nella stanza da bagno). Bere è innanzitutto riempire il proprio corpo di nuova linfa vitale per poter esistere: solamente ubriacandosi Jess e Ghost si ritrovano l'uno fra le braccia dell'altra in *Blues di mezzanotte* (*Too Late Blues*, 1961), i tre protagonisti di *Mariti* provano a superare la scomparsa del loro amico, Mabel incontra Garson al bar e ci finisce a letto (il titolo originale *a woman under the influence* è un modo popolare per dire di essere sotto l'influenza dell'alcool), Myrtle può finalmente interpretare la commedia in *La sera della prima*.

Come l'alcool, la parola è un'esuberanza al tempo stesso buffa (ancora il carnevale teorizzato da Arecco) e disperata. In *Minnie e Moskowitz*, Morgan Morgan parla della moglie morta, dell'unico attore sopportabile Wallace Beery, della propria pancia che ostenta come un trofeo e del proprio corpo simile a quello di una donna con i seni pronunciati e le gambe senza peli. Moskowitz gli lascia dei soldi perché si prenda qualcosa da bere e si libera dell'ingombrante presenza sociale. Zelmo Swift è l'omologo di Morgan, parla della moglie divorziata, delle letture dei poeti romantici inglesi, della propria faccia butterata e del pro-

<sup>1</sup> <http://www.fortunecity.com>.

<sup>2</sup> Ancora una volta Cassavetes sa essere esauriente: «Avere una filosofia significa sapere come amare e sapere a chi offrire questo amore. Perché se lo dispensi a tutti devi fare come un prete che dice "Sì figliolo", "sì figliola" o "Dio ti benedica". Ma la gente non vive in questo modo, si vive con la rabbia, l'ostilità, con i problemi, con i pochi soldi, insomma delusioni terribili nel corso di una vita. Quindi quello di cui la gente ha bisogno sono dei principi, credo che ciò di cui tutti hanno bisogno si riassume in questo modo di dire, dove e come io posso amare o posso essere innamorato [...]. Ed è per questo motivo che ho bisogno di personaggi per analizzare veramente l'amore, discuterlo, distruggerlo, annientarlo. Ho bisogno che i protagonisti si facciano male l'un l'altro, che facciano tutto questo in quella guerra, in quella polemica di parole e di immagini che è la vita. Tutto il resto non mi riguarda [...], può interessare ad altri, ma io ho un'idea fissa: tutto ciò che mi interessa è l'amore». Tratto dal documentario *Viaggio nel cinema americano* (*A personal journey with Martin Scorsese through american movies*, 1995) di MARTIN SCORSESE, MICHAEL HENRY WILSON.

<sup>3</sup> JOUSSE, *John Cassavetes*, cit., p. 82.

prio corpo con i peli sulle spalle e sul petto ma non sulle gambe. Il flusso di parole imbarazza Minnie che si nasconde dietro gli occhialoni scuri per poi filarsela. Accade spesso che la parola di uno sia incomprensibile per l'altro (in *Love Streams – Scia d'amore (Love Streams)*, 1983), ad es., Sarah cerca disperatamente di farsi capire da un giovane facchino francese) e una delle principali figure del malinteso è il telefono: in *L'assassinio di un allibratore cinese* il barista e il portiere non riescono a fornire le informazioni a Cosmo, in *Una moglie (A Woman Under Influence)*, 1974) Nick non riesce a spiegarsi né con il proprio principale né con Mabel, ne *La sera della prima* i telefoni finti provocano una serie di errori dietro le quinte, nel *Grande imbroglio* è il telefono a cui nessuno vuole rispondere ad introdurre la mancanza di dialogo tra Leonard e la moglie Arlene. La sequenza più significativa è senza dubbio in *Love Streams* con Robert, Sarah, l'ex marito Jack e la figlia Debbie che parlano sulla stessa linea con quattro apparecchi differenti.

La parola viene catturata nelle sue più folli metamorfosi: si trasforma in eco (il rifiuto di Myrtle durante le prove dello schiaffo), in verso (le pernacchie e il «beh-beh»<sup>1</sup> di Mabel), in barzelletta (quella che Hugh prepara in camerino prima di salire sul palco, quella che prova a raccontare Mabel appena ritornata a casa), in filastrocca (lo scioglilingua di Richard), in canto (le canzoni di Hugh, di Chet, di Mr. Sophistication, di Minnie e Moskowitz), in tosse (quella di Richard e Maria), oppure in riso. Pensiamo alla risata della paziente che impedisce al dentista Gus di lavorare in *Mariti*, a quella di Myrtle dopo essere stata schiaffeggiata in *La sera della prima* («Non riesco più a prendermi sul serio», dirà poco più avanti Myrtle), a quella di Steve che fingendosi morto non riesce a trattenere in *Il grande imbroglio*, ma soprattutto a *Volti*, quando Richard annuncia bruscamente alla moglie di voler divorziare e Maria scoppia in una fragorosa risata, prima sincera, poi febbrile e nevrotica. Una vera e propria crisi di riso.<sup>2</sup> Con il suo ultimo film, ci sembra che Cassavetes abbia voluto parodiare e quindi ridere del suo cinema (ma perché no, anche della morte o della vita: «La vita è buffa, vero signor Hoffman?»), dice Blanche): nel *Grande imbroglio* Leonard accetta di uccidere Steve Rickey in cambio di soldi (già pare una parodia di *L'assassinio di un allibratore cinese*, infatti si parla di allibratori e di cinesi) per permettere ai figli di andare a Yale e far felice la moglie (insomma lo fa per la famiglia), nel corso del film i personaggi vomitano, tossiscono, non riescono o non vogliono comunicare (quante stanze Leonard è costretto a percorrere senza mai riuscire a parlare al capo Winslow!), i corpi si agitano (la recitazione sopra le righe di Beverly D'Angelo evidenzia la parodia dell'estasi) e vengono separati (FIG. 4), i telefoni possono causare malintesi (quando Leonard parla con Blanche e dice che hanno sbagliato numero, Arlene potrebbe pensare al tradimento).

#### IL CORPO ISTERICO

Per Jousse i corpi sono isterici:

Il corpo è il limite di ogni visibilità, di ogni rappresentazione ma, nello stesso tempo, tutto si gioca all'interno, al riparo dagli sguardi, grazie alla forza di un'alchimia che non siamo ancora in grado di comprendere [...]. L'isteria è ciò che lega l'interno e l'esterno del corpo, al tempo stesso emanazione dell'organismo che fa esplodere il corpo e manifestazione esteriorizzata di un'elettricità inammissibile.<sup>3</sup>

I personaggi di Cassavetes tentano di materializzare la loro domanda d'amore con il linguaggio del corpo: in *Love Streams*, durante la causa di divorzio Sarah sviene, o per meglio dire, si ha la sensazione che si lasci cadere a terra per attirare l'attenzione, in *La sera della prima* Dorothy ride, danza, si butta sul letto, si rotola per terra, finge di nuotare e di dare pugni mentre Manny parla al telefono con Myrtle, in *Una moglie* quando i vicini o la famiglia si fanno soffocanti e quando la situazione comunicativa non è più sostenibile, Mabel sale sul

<sup>1</sup> Tradotto nella versione italiana con «vaffanculo».

<sup>2</sup> JOUSSE, *John Cassavetes*, cit., p. 65.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 71-72.



FIG. 4.



FIG. 5.



FIG. 6.

Myrtle. In *Volti*, Dick assiste alla proiezione privata di un film intitolato proprio... *Volti*. Rileva Murri:

Il film che sta per iniziare si sdoppia immediatamente nella visione dello spettatore e in quella dell'attore [...]. Ma c'è qualcosa di più terribile in questa dissociazione: Dick assiste con lo spettatore alla finzione della propria vita, il suo punto di vista è dunque totalmente alienato dal percorso del suo corpo.<sup>3</sup>

Per rigenerarsi il corpo ha bisogno del contatto: di un ballo, di un abbraccio, anche di uno schiaffo se necessario. Il ballo di Chet con le quattro signore, quello di Harry, Gus e Archie con le tre donne incontrate per caso, quello di Minnie e Moskowitz vicino al locale notturno accompagnato dal suono della radio, quello di Robert con la madre di Susan e quello (forse incestuoso) con sua sorella Sarah vicino al *jukebox*. I vari abbracci di Myrtle a Nancy, al regista Manny, ai colleghi attori, al portiere dell'albergo, addirittura a Peter Falk e a Peter Bog-

tavolo mimando *Il lago dei cigni* e si appropria letteralmente del campo visivo (FIG. 5), in *La sera della prima* Myrtle cade ancora prima di ricevere lo schiaffo (FIG. 6), fino alla parodizzazione de *Il grande imbroglio* con Blanche che si agita sul divano indossando la vestaglia della *femme fatale* (FIG. 7) e poi l'abito nero della vedova. Nella partita di basket di *Mariti* come nelle continue corse di *Gloria*, il corpo brucia la propria energia fino a rischiare di crollare o addirittura distruggersi (si pensi di nuovo a Myrtle che batte il capo contro la parete e si ferisce le palpebre per via degli occhiali, oppure all'attrazione di Jess per il vuoto della spirale suicida – il suo volto visto dalla tazza del water – in *Blues di mezzanotte*). Scrive ancora Jousse: «Il corpo sembra cercare l'istante della sua più grande fragilità, il rischio della rottura. [...] Momenti quasi miracolosi, in cui il corpo si disfa e si rivela a se stesso. [...] Per rianimarsi, il corpo deve raggiungere il grado zero della carne».<sup>1</sup> Analizzando *Volti*, Murri parla intelligentemente di estasi (*extasis*):

*Faces* lavora propriamente sugli stati di estasi [...] dei personaggi, nel momento in cui essi, durante uno stato di alterazione, escono dal proprio corpo abituale, dalla corteccia rassicurante della propria facciata. [...] Facendo emergere [...] un bisogno di "surrealtà" come volontà impaziente di superamento di una realtà del tutto insufficiente.<sup>2</sup>

Nella *Sera della prima*, il corpo di Myrtle esce fuori di sé e si sdoppia in quello di Nancy, fantasma della giovinezza o di una omosessualità latente: pensiamo soprattutto alla seconda apparizione, quando nel bagno Nancy si piega sul lavandino e sembra proprio essere

<sup>1</sup> Ivi, p. 74.<sup>2</sup> <http://www.fortunecity.com>.<sup>3</sup> Cfr. *ibidem*.

danovich (che interpretano loro stessi in una breve apparizione) in *La sera della prima*, l'abbraccio respinto e quello ritrovato al cimitero nel finale di *Gloria*, quello che sa di definitivo tra Robert e Sarah in *Love streams*. Lo schiaffo di Nick in *Una moglie* potrebbe sembrare un'aggressione, in realtà è un atto d'amore profondamente desiderato da Mabel, infatti, con quello schiaffo può finalmente incominciare la ricostruzione della coppia. C'è una sequenza che raccoglie tutti questi gesti: in



FIG. 7.

*Volti*, dopo aver trovato in bagno il corpo esanime di Maria, Chet telefona al dottore, cerca delle medicine, scalda del caffè, grida, salta sul letto, imita un automa, porta Maria sotto la doccia, la fa vomitare, la solleva, prova a farla camminare, la schiaffeggia, le impedisce di riaddormentarsi, le accende una sigaretta, le dichiara il proprio amore e alla fine l'abbraccia trasmettendole la propria energia vitale (FIG. 8).

#### LA FAMIGLIA

Come ha scritto Jousse, in Cassavetes il fondamento dell'esistenza sociale e cinematografica è il modello familiare (non necessariamente carnale).<sup>1</sup> Che lo si voglia o meno. In *Ombre ad e.*, Tony (elemento esterno e quindi pericoloso per la stabilità familiare. Anche il nero David non sarà accolto benissimo dai due fratelli) scopre che Lelia è nera soltanto quando entra nell'appartamento dove la ragazza vive con i fratelli Hugh e Ben. Con la scusa di un appuntamento Tony vuole andarsene, poi cerca di rimediare invitando Lelia, i fratelli e gli amici a pranzo. A questo punto Hugh interviene mettendosi tra Lelia e Tony, caccia l'amante dall'appartamento e gli vieta di rivedere la sorella. «Tu hai me e Benny» dice Hugh senza dare possibilità di replica.

Abbiamo accennato che per Cassavetes cinema e società, cinema e vita, vita privata e lavoro possono essere considerati la stessa cosa: con *Gloria*, per fare un esempio, Cassavetes ha mischiato il cinema, qui rappresentato dal genere *gangster movie*, con la società, qui rappresentata dalla squallida abitazione della famiglia portoricana, e la vita, rappresentata dal rapporto, per così dire totale, tra una madre e un figlio che sono al contempo anche fratelli, fidanzati e amici. Con il venire meno di queste distinzioni, è naturale che, da *Ombre* fino al *Grande imbroglio*, Cassavetes realizzi i suoi film 'in famiglia', tra parenti e amici: la moglie Gena Rowlands, la madre Katherine, i figli Nick e Xan, gli amici Seymour Cassell, Ben Gazzara e Peter Falk, il musicista Bo Harwood, lo scenografo Phedon Papamichael, i produttori Sam Shaw e Al Ruban e tanti altri nomi che ritornano in tutta la sua filmografia. L'abolizione di tutte le frontiere convenzionali<sup>2</sup> è rintracciabile in un film più che in ogni altro: *Love streams - Scia d'amore*.<sup>3</sup> Cassavetes ha adattato il testo di Allan con una piccola ma significativa differenza: se nello spettacolo teatrale lo spettatore capiva da subito che Robert e Sarah erano fratelli, nel *Love Streams* di Cassavetes il tipo di relazione che li lega è esplicitato solo dopo un'ora di film. Fino a quel momento il ritrovarsi di Robert e Sarah potrebbe essere quello tra due cari amici come quello tra due vecchi amanti. Non solo questo, i due personaggi sono interpretati dalla coppia Cassavetes, marito e moglie nella vita, fratello e sorella nel film, il che esprime compiutamente la tendenza incestuosa del rapporto.

Si direbbe che la relazione fratello/sorella riassume e contenga da sé sola tutti i possibili rapporti che pos-

<sup>1</sup> JOUSSE, *John Cassavetes*, cit., p. 37.

<sup>2</sup> Jousse ha usato questa espressione. Cfr. IDEM, *John Cassavetes*, cit., p. 46.

<sup>3</sup> *Love Streams* è la trasposizione cinematografica dell'omonimo testo teatrale di Ted Allan, autore teatrale e amico di Cassavetes.



FIG. 8.

sono unire due esseri. Più che l'attrazione sessuale, a ossessionare Cassavetes è l'affinità segreta, indefinibile che lega fratello e sorella.

[...] Tutti i rapporti sono come ramificati in piccole unità discrete che possono entrare in collisione da un momento all'altro. Paternità, maternità, coniugalità, amore filiale o fraterno, tutto è in campo. Circolazione in tutti i sensi, con un polo magnetico che immediatamente si destabilizza, sia per eccesso che per difetto di amore. E, nel bel mezzo di questa tempesta, fratello e sorella che tentano disperatamente di ricostruire la famiglia.<sup>1</sup>

All'inizio la famiglia è praticamente sempre in pezzi: ancora in *Ombre* i tre fratelli hanno il colore della pelle differente (quella nerissima di Hugh, quella piuttosto chiara di Ben e

quella quasi bianca di Lelia), in *Blues di mezzanotte* la famiglia (che qui assume la forma della banda) scoppia quando Ghost se ne va in cerca di fortuna, in *Gli esclusi* i genitori rifiutano l'anomalia del figlio, in *Volti* Richard e Maria si tradiscono a vicenda, Harry, Archie e Gus sconfessano il loro ruolo di mariti e decidono di partire per Londra; Minnie ha cultura e classe, è impiegata al Museo di Arte Moderna di Los Angeles, ha una bella casa, va al cinema con un'amica a vedere l'Humphrey Bogart di *Casablanca* e si commuove, Moskowitz invece è un *beatnik* newyorkese con la vocazione dell'automobile, anche lui va al cinema e anche lui ama Humphrey Bogart, quello però de *Il mistero del falco*; in *Una moglie* Nick strascina Mabel a causa degli impegni di lavoro, non sei mio padre, non sei nessuno per me. [...] E allora io mi trovo una famiglia, una famiglia nuova. E una ragazza anche», oppure, come già abbiamo scritto, si pensi alla difficoltà di decifrare il legame tra Robert e Sarah in *Love streams*.

Ma Cassavetes, lo sappiamo, è un ottimista e una famiglia (seppur con un po' di riso)<sup>2</sup> sembra essere possibile. Così, come si è già detto, in *Una moglie* lo schiaffo di Nick e l'abbraccio dei figli danno nuova energia vitale a Mabel, in *Gloria* Phil cambia presto idea sulla donna, prima dichiarandole il suo amore e poi accettandola come madre e non solo («Tu sei mia madre e sei mio padre. Sei la mia mamma, sei tutta la mia famiglia. E sei anche la mia amica, e sei anche la mia ragazza»), in *Minnie e Moskowitz* le due madri (interpretate dalle vere madri Lady Rowlands e Katherine Cassavetes) tentano di dissuadere Minnie dallo sposare quel buono a nulla, ma alla fine prendono parte, assieme ai nonni, ai bambini, ai cani e ai gatti, al matrimonio e alla foto e al filmino di famiglia. Vita e cinema si sono incontrati ancora una volta.

Più sincero ci sembra il finale de *Il grande imbroglio*, l'ultimo film e certamente il meno personale<sup>3</sup> di Cassavetes: mentre i tre ragazzi si esibiscono nel giardino della villa di Winslow, Leonard, Arlene, Blanche, Steve, O'Mara e persino Lopez si lasciano andare a risate, baci e abbracci. Cassavetes celebra, con un po' di ironia e tanto affetto, la famiglia e l'uomo: l'uomo ha finalmente conquistato il centro, ha invaso il campo visivo ed è dappertutto.

#### BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

ARECCO SERGIO, *John Cassavetes*, Milano, Il Castoro, 1999.

HEALY JIM, Martini Emanuela (a cura di), *John Cassavetes*, Milano, Il Castoro, 2007.

<sup>1</sup> JOUSSE, *John Cassavetes*, cit., p. 39.

<sup>2</sup> Si pensi alla risata scomposta e contagiosa di Minnie durante le nozze in *Minnie e Moskowitz*.

<sup>3</sup> Secondo la maggior parte delle fonti, Cassavetes, già malato, accettò di dirigere il film su richiesta dell'amico Peter Falk, subentrando a riprese già iniziate ad Andrew Bergman. Per adempienze contrattuali con la Columbia, Cassavetes fu costretto a riconoscere la paternità del film. Secondo Jim Healy invece, «Cassavetes accettò il lavoro su richiesta del suo ex agente e amico Guy McElwaine, che era stato nominato direttore responsabile della Columbia Pictures, e non come favore personale a Peter Falk, coprotagonista del film». Tratto da JIM HEALY, *Lavorare per gli studios*, in Healy, Martini (a cura di), *John Cassavetes*, cit., p. 99.

JOUSSE THIERRY, *John Cassavetes*, Torino, Lindau, 1997.

KING GEOFF, *Il cinema indipendente americano*, Torino, Einaudi, 2005.

LA POLLA FRANCO, *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Torino, Lindau, 1999.

LA POLLA FRANCO, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.

LEONARDI ALFREDO, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Bologna, CLUEB, 2006.

Scandola Alberto (a cura di), *L'immagine allo specchio. Il cinema e la metafora del doppio*, Verona, Cierre, 1997.

#### *Altre fonti*

<http://www.fortunecity.com>.

<http://www.lastampa.it>.

*John Cassavetes. To risk everything to express it all (Id., 1999)* di RUDOLF MESTDAGH.

*Viaggio nel cinema americano (A personal journey with Martin Scorsese through american cinema, 1995)* di MARTIN SCORSESE, MICHAEL HENRY WILSON.



# BERGMAN E DIONISO

FRANCESCO NETTO

ALL'INTERNO della letteratura critica dedicata all'opera di Ingmar Bergman, il lavoro di ricostruzione degli assi culturali in cui si è iscritta l'opera del regista svedese ha portato ad una stratificazione complessa di riferimenti estetici, letterari e filosofici. A seconda dei punti di vista degli interpreti e del loro *milieu* culturale, e alla luce di una prospettiva diacronica pluridecennale che ha contribuito a scompaginare e ridefinire schemi e priorità della ricerca, la critica ha delineato un Bergman sempre diverso, spesso divenuto vero e proprio terreno di scontro tra prospettive interpretative antitetiche. Tuttavia, un elemento di criticità di molti approcci all'opera di Bergman è consistito nel parziale oblio della complessità di un pensiero per immagini che si è sempre configurato non in astratto ma all'interno della concreta *poiesis* cinematografica.

In anni più recenti, in cui si è privilegiata una prospettiva intermediale, questa si è rivelata estremamente produttiva nel mettere in relazione l'attività di Bergman come regista cinematografico e quella, coestensiva a quest'ultima, di regista teatrale e di scrittore; e proprio nella dinamica di scambio tra vari dispositivi artistici ha ritrovato linfa l'analisi testuale, la riflessione sulla forma prima che sui temi, e il suo strutturarsi *in* e soprattutto *tra media* estetici differenti.

In relazione a questo rinnovato sfondo ermeneutico, il contributo che questo saggio intende offrire è una rilettura – inevitabilmente parziale – di alcuni snodi cruciali del cinema di Bergman alla luce della centralità della figura di Dioniso e di un'estetica, declinata in una politemia di significati, legata al dionisismo. Le ragioni di questo scorcio interpretativo si sono rafforzate man mano che si sono riscontrati nella filmografia bergmaniana dei riferimenti precisi a Dioniso; riferimenti, com'è nella natura sfuggente di questa divinità, spesso latenti, leggibili in filigrana, sempre sul punto di affiorare o scomparire dalla superficie dei testi audiovisivi. Di questo sistema di indizi darò conto nella prima parte di questo contributo. In secondo luogo, muovendomi sul territorio audiovisivo, cercherò di dimostrare che *Riten* (*Il rito*, 1969) non possa essere interpretato prescindendo da uno stretto legame con *Le Baccanti* di Euripide, e con una rilettura originale da parte di Bergman del tema del dionisiaco.

Per quanto concerne la ricorrenza di Dioniso nell'estetica di Bergman, nelle ultime pagine di *Lanterna magica* il regista tesse un appassionato elogio delle *Baccanti* di Euripide. Bergman immagina un Euripide «furibondo»,<sup>1</sup> e una tragedia, le *Baccanti*, in cui «le contraddizioni si scontrano con le contraddizioni, la pietà con la bestemmia, la quotidianità con il rito»,<sup>2</sup> e che rappresenta «uomini, dèi e mondo in un movimento spietato e insensato sotto un cielo deserto». <sup>3</sup> Questo passo è illuminante almeno per due motivi. *In primis*, la rilettura che Bergman propone delle *Baccanti*, come spesso accade quando un autore si trova a dover attraversare luoghi estetici a sé cari, chiarisce i fondamenti stessi della propria opera: ed è difficile non porre in relazione il «cielo deserto» immaginato come sfondo immaginario delle *Baccanti* con quello «freddo e vuoto» che chiude uno dei saggi fondamentali degli anni sessanta, *La pelle del serpente*,<sup>4</sup> punto di riferimento ineludibile nell'inquadramento della

<sup>1</sup> INGMAR BERGMAN, *Laterna magica*, Norstedt, Stockholm 1987; trad. it. *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 1987, p. 230.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> INGMAR BERGMAN, *Den fria, skamlösa, oansvariga konsten - ett ormskinn, fyllt av miror*, «Expressen», 1° agosto 1965; trad. it. in IDEM, *Immagini*, cit., pp. 41-45; il saggio è stato inserito senza nota bibliografica in IDEM, *Ogni mio film è l'ultimo*, in Roger W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Roma, Gremese, 1999, pp. 21-22.

svolta dell'estetica bergmaniana che proprio in quella fase viene a compimento. Oltre la distruzione dell'immagine di Dio compiutasi con *Nattvardsgästerna Luci d'inverno*, 1963) o, ancor meglio, dietro ad essa, si nasconde non tanto il silenzio del divino, quanto il ritorno, minaccioso e ambiguo, del dio delle maschere, Dioniso, che, pur non venendo mai direttamente citato, anima le trasformazioni, le metamorfosi, gli scambi delle identità soggettive in *Persona* (1966). In secondo luogo, le brevi note dedicate alle *Baccanti* a metà degli anni ottanta, nel momento in cui Bergman scrive *Lanterna magica*, prefigurano l'ossessione per questa tragedia che di lì a qualche anno colpirà il regista, al punto che realizzerà, nel corso degli anni novanta, ben tre messe in scena per tre *media* diversi: come opera musicale nel 1991, per la televisione svedese nel 1993 (sulla base dell'allestimento operistico) e infine nel 1996 per il teatro, di cui si contano ben 84 *performances*, tenutesi al Dramaten di Stoccolma.<sup>1</sup>

Il nesso che lega l'estetica di Bergman all'enigmatica presenza di Dioniso e alle *Baccanti* euripidee, pur esplodendo in modo palese nell'ultima fase dell'itinerario estetico del regista, si può ritrovare, risalendo all'indietro, persino nello sguardo apparentemente pacificato di *Fanny och Alexander* (*Fanny e Alexander*, 1982-1983). La presenza di Dioniso si rivela nelle parole che Emilie Ekdahl rivolge al marito Vergéus dopo aver preso dimora assieme ai figli nel vescovado. La sequenza, che non compare nel montaggio cinematografico del film, modella il tema del dionisiaco in stretta correlazione a quello della maschera:

Tu dici che il tuo Dio è il Dio dell'amore. [...] Il mio Dio è diverso, Edvard. Egli è come me, fluido, sconfinato e incomprensibile, sia nella sua crudeltà che nella sua dolcezza. Io sono un'attrice, sono abituata a portare la maschera. Il mio Dio porta mille maschere, ed non mi ha mai mostrato il suo vero volto, così come io non sono capace di mostrare, né a te né a Dio, il mio vero volto.<sup>2</sup>

Come ha acutamente individuato Daney,<sup>3</sup> i tre mondi che costituiscono gli universi del film si strutturano attorno a diverse declinazioni della maschera: quella abilmente indossata dalla cerchia degli Ekdahl (ed in particolare dal matriarcato che regge la famiglia, guidato dalla sapiente recitazione di nonna Helena), quella dolorosamente subita dagli abitanti del vescovado, e quella artatamente costruita dagli Jacobi, nel terzo mondo del film. In quest'ultimo compare Ismael Retzinsky, definito da Bergman come «la membrana per i desideri»<sup>4</sup> di Alexander, che rappresenta una delle più significative incarnazioni di Dioniso. Personaggio maschile interpretato da un'attrice, Ismael consente ad Alexander di completare il proprio itinerario edipico, violento, desoggettivante e liberatorio, che assume i caratteri di un rituale dionisiaco in cui la perdita dell'identità soggettiva e la violenza spesso si presentano in uno stesso movimento. Se *Fanny e Alexander*, sottotraccia, ritrova il nesso tra la maschera e il dionisiaco come uno dei motivi ispiratori della complessa architettura degli universi narrativi, il film immediatamente successivo, *Efter repetitionen* (*Dopo la prova*, 1984), rafforza le

<sup>1</sup> Parallelamente al percorso che proponiamo in questo saggio, segnaliamo due fondamentali studi di comparatistica che hanno messo in evidenza, in piena autonomia dalla critica cinematografica (che, anche nei suoi esempi più nobili, non ha colto la dimensione dionisiaca nell'opera bergmaniana), il ruolo centrale delle *Baccanti* nell'estetica del regista. A questi studi rimando esplicitamente per quanto concerne la ricostruzione del dibattito novecentesco attorno al dionisismo e per quel che riguarda l'analisi dell'opera musicale e teatrale di Bergman: MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006; ROBERTO RUSSI, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, Torino, EdT, 2008. Ringrazio sentitamente Fusillo per avermi messo a disposizione una copia della versione televisiva delle *Baccanti*.

<sup>2</sup> INGMAR BERGMAN, *Fanny e Alexander. Un romanzo*, Milano, Ubulibri, 1987, p. 73. Proprio nelle *Baccanti* di Euripide, e segnatamente nelle parole che Dioniso pronuncia poco prima di guidare Penteo, travestito da baccante, verso la terribile morte, compare la duplicità del dio, espressa in termini pressoché identici a quelli che Bergman fa pronunciare ad Emilie Ekdahl: Penteo «andrà a morire così: sua madre lo farà a pezzi con le sue stesse mani. Così saprà chi è Dioniso: un dio in tutto e per tutto, terribile e dolcissimo» (Euripide, *Baccanti*, traduzione e commento di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2010, p. 101). Il passaggio citato è posto in un'evidente ripresa, seppur contrastiva, delle parole che pronuncia Vergéus poco prima di morire, che a sua volta si riferisce alle parole di Emilie; cfr. BERGMAN, *Fanny e Alexander. Un romanzo*, cit., p. 127: «Tu hai affermato una volta che cambiavi maschera in continuazione tanto che alla fine non sapevi chi eri. Io ho soltanto una maschera, ma è fusa nella mia carne, se io cerco di strapparmela via».

<sup>3</sup> SERGE DANEY, *Fanny et Alexander*, «Liberation», 26 settembre 1983; trad. it. in IDEM, *Ciné Journal*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 1999.

<sup>4</sup> INGMAR BERGMAN, *Bilder*, Stockholm, Norstedt, 1990; trad. it. IDEM, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992, p. 324.

suggerzioni dionisiache, attraverso la citazione letterale di un passo delle *Baccanti*, recitato dal fantasma di Rakel, ex amante del regista Henrik Vogler.<sup>1</sup> Si tratta di un passaggio del prologo, nel quale Dioniso stesso prende direttamente la parola per chiarire i motivi che l'hanno ricondotto a Tebe, sua città natale, a confrontarsi con Penteo e a ristabilire il proprio potere sulla città. Nel caso di Rakel, tuttavia, si tratta di un'apparizione dionisiaca che ha perso ogni capacità seduttiva: l'ex amante di Vogler, proponendosi fisiognomicamente come un'invecchiata Thea Winkelmann di *Il rito* e come una sfiorita Veronica Vogler di *Vargtimmen* (*L'ora del lupo*, 1967), tenta invano di attrarre a sé Henrik, un vecchio regista non più disposto a cadere nei tranelli tesigli dai suoi fantasmi. Risalendo ancor più indietro, sin dagli anni cinquanta, nelle fervide stagioni teatrali di Malmö, Bergman aveva pensato di allestire una messa in scena delle *Baccanti*. Il progetto poi fu abbandonato, ma è possibile ritenere che proprio a partire dagli anni cinquanta Bergman avesse condotto diversi studi sulla tragedia euripidea. Nonostante non ci sia dato sapere con esattezza su quali testi Bergman abbia condotto queste ricerche,<sup>2</sup> è verosimile ritenere che abbia attraversato, oltre alle *Baccanti* e alla relativa letteratura critica, perlomeno i testi nietzschiani dedicati al ruolo della tragedia attica nella grecità; è altrettanto verosimile che questi testi gli fossero già noti, come apprendiamo da un altro passaggio dell'autobiografia *Immagini*.<sup>3</sup>

Anche considerando l'autobiografia bergmaniana nel quadro di un'attività di scrittura poco propensa a radicarsi all'interno di una presunta oggettività, ma come operazione, anche mistificatoria, di reinvenzione di sé, non possiamo non riscontrare altre curiose coincidenze che ci guidano ancora una volta a registrare la presenza di Nietzsche. Qualche anno dopo la realizzazione di *Il Rito* e appena ultimato il lavoro su *En passion* (*Passione*, 1969), Bergman rilascia un'intervista in cui annovera Wagner tra i musicisti prediletti in gioventù, e non solo: «Adesso sono dentro di nuovo con Wagner [...], e dentro tremendamente».<sup>4</sup> È singolare notare come, nonostante queste dichiarazioni, il compositore tedesco non compaia mai nella filmografia bergmaniana, né all'interno di una citazione testuale, iconica o musicale né come brano di musica extradiegetica. Tuttavia, com'è noto, il nome di Wagner è legato a doppio filo a quello di Nietzsche, soprattutto nella prima fase della riflessione del filosofo tedesco di *La nascita della tragedia*, per cui è possibile immaginare che, parallelamente a questo ritorno al compositore tedesco, sia legato anche alla rilettura, precedente o coeva, delle opere nietzschiane. A cornice di questo ordine di considerazioni, bisogna annotare come il filosofo tedesco, soprattutto tramite la mediazione di Strindberg (che con Nietzsche aveva intrattenuto un breve ma intenso carteggio), abbia avuto un'influenza significativa nel *milieu* culturale svedese della prima metà del Novecento.<sup>5</sup>

Il rapporto tra l'estetica di Bergman e il dionisiaco si configura quindi nei termini di un dialogo sotterraneo ma costante: aspetti del dionisismo si evidenziano in modo intermittente come momento di approdo dell'addensarsi di questioni riguardanti soprattutto il tema dell'identità e del suo rapporto con la *dynamis* inarrestabile della vita, oppure di quello delle ragioni dell'arte opposte a quelle del suo uso pubblico e delle coercizioni del potere. In questo quadro interpretativo, *Il rito*, a nostro avviso, è il film che più di ogni altro elabora e mette in scena il rapporto costitutivo tra l'estetica bergmaniana e il dionisismo. Più che di semplici suggestioni, nel caso di questo film si potrebbe addirittura parlare di una ripresa e rielaborazione esplicita delle *Baccanti* di Euripide e dei suoi snodi tematici, evidentemente

<sup>1</sup> IDEM, *Efter repetitionen*, in IDEM, *Femte akten*, Fårö, Cinematograph AB, 1994; trad. it. IDEM, *Dopo la prova*, in IDEM, *Il quinto atto*, Milano, Garzanti, 2000, p. 53.

<sup>2</sup> Cfr. IDEM, *Immagini*, cit., pp. 150-151: «Lessi del rito dell'elevazione in connessione con i miei studi sulle *Baccanti* e ne parlai con Lars Levi Laestadius, in occasione di una messinscena della tragedia sul grande palcoscenico, con Getrud Fridh nel ruolo di Dioniso e Max von Sydow nel ruolo di Penteo».

<sup>3</sup> Cfr. *ivi.*, p. 244.

<sup>4</sup> L'intervista, concessa a Bo Strömstedt e pubblicata in «Söndags Expressen», 16 febbraio 1969, è stata riportata nella traduzione italiana in PIO BALDELLI, *Cinema dell'ambiguità. Bergman, Antonioni*, Roma, Samonà e Savelli, 1969, pp. 163-168.

<sup>5</sup> In questo senso si veda FRANCO PERRELLI, *Strindberg e Nietzsche*, Bari, Adriatica, 1984; cfr. anche IDEM, *Strindberg. La scrittura e la scena*, Firenze, Le Lettere, 2009.

declinati secondo gli orientamenti estetici bergmaniani quali erano venuti a configurarsi all'altezza del centro nevralgico della sua opera, attorno alla metà degli anni sessanta. Nel quadro dei film che vanno da *Persona* a *Passione*, *Il rito* occupa una posizione eccentrica, in considerazione del fatto che è stato concepito come un'opera destinata alla televisione. Nonostante non sia oggetto di questo studio definire i caratteri del rapporto tra i due media diversi nell'estetica di Bergman, è comunque necessario rilevare la straordinaria libertà e la sperimentazione che caratterizzano questo film, un «esercizio per macchina da presa e quattro attori»,<sup>1</sup> come l'ha definito il regista in *esergo* alla pubblicazione della sceneggiatura in svedese: si contraddistingue innanzitutto per i suoi evidenti caratteri di scarnificazione e intensificazione, per l'attenzione alla dimensione attoriale (nelle sue componenti fisionomiche, corporee, vocali), per una ridefinizione radicale della logica della narrazione cinematografica e del commento musicale rispetto ai film coevi. *Il rito* infatti, analogamente a quanto accadrà, pur con ragioni diverse, in *Aus dem Leben der Marionetten* (*Un mondo di marionette*, 1980) – di cui peraltro condivide l'enunciazione 'giudiziaria' – abbandona la costruzione musicale sonatistica, per abbracciare una struttura ad episodi, ripartita da didascalie che spezzano il racconto secondo logiche esterne alle dinamiche profonde della narrazione che vi si installa, producendo una scrittura che tende ad un'oggettività che contrasta chiaramente col contenuto 'intimo' di quanto osserviamo nel corso del film. Costruito in nove segmenti narrativi aperti da didascalie su sfondo nero che indicano lo spazio in cui ha luogo la rappresentazione (quattro nella stanza dell'interrogatorio ed altrettante ambientate in luoghi diversi – una camera da letto, un camerino di teatro, la sala di un bar),<sup>2</sup> presenta una sequenza, la quarta, che si svolge nel confessionale di una chiesa, dove appare lo stesso Bergman come padre confessore; con l'esclusione delle intere prima e nona sequenze, i personaggi appaiono sempre accoppiati, due a due, secondo una modalità del dramma da camera bergmaniano elaborata da *Såsom i en spegel* (*Come in uno specchio*, 1961). Tuttavia, diversamente da questo film, in cui i 'duetti' mettevano in scena temi musicali eseguiti da strumenti diversi, nel *Rito* essi inscenano dei veri e propri 'corpo a corpo' tra i componenti del trio e tra ciascuno di essi e il giudice Abramsson.

Nel *Rito* i riferimenti alle *Baccanti* e al dionisismo si palesano in alcuni elementi strutturali del *plot*: il numero messo in scena dai tre attori nell'epilogo del film (e a causa del quale il gruppo viene messo sotto indagine dall'autorità giudiziaria svedese) riprende, come ci informa Bergman, il rituale dionisiaco dell'elevazione;<sup>3</sup> il ritorno in patria del trio, che sappiamo aver trasferito la propria residenza in Svizzera, costituisce un ingresso

<sup>1</sup> INGMAR BERGMAN, *Riten, Reservatet, Beröringen, Viskningar och rop*, Stockholm, Bokförlaget Pan/Nordstedts, 1973, p. 5. La nota di Bergman non compare nella traduzione italiana della sceneggiatura, contenuta in IDEM, *Sei film*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 177-227. Per quanto riguarda i dialoghi del *Rito*, laddove essi vengano citati nel corso del saggio, abbiamo verificato la loro congruenza alla trascrizione svedese, e, a partire da quest'ultima, abbiamo verificato la loro corretta traduzione; ciò si è reso necessario a partire dalla constatazione di alcuni errori o manipolazioni nel doppiaggio italiano, peraltro ricorrenti nelle edizioni italiane dei film di Bergman. Per quanto concerne questo ordine di problemi si vedano le esemplari analisi di ALBERTO SCANDOLA, *Il posto delle fragole*, Torino, Lindau, 2008.

<sup>2</sup> In questa chiave, *Il rito* propone una segmentazione spaziale o topografica che diventerà temporale in *Un mondo di marionette*. La scelta dell'inserimento di queste didascalie non sembra per nulla accidentale, nel senso che ciascuna di esse indica uno spazio anonimo ma nel contempo circoscritto e delimitato, del tutto analogo, nella sua funzione centripeta, ad un palcoscenico teatrale.

<sup>3</sup> Cfr. BERGMAN, *Immagini*, cit., p. 151, e Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima (a cura di), *Bergman om Bergman*, Norstedt, Stockholm 1970; trad. ingl. IDEM, *Bergman on Bergman*, New York, Simon & Schuster, 1973, pp. 240-241. Come osserva Russi nel suo studio sulle *Baccanti*, in Bergman i rituali pagani e cristiani (che nel *Rito* si prolungano in quelli cattolici, come la confessione), si fondono, quasi a mettere in evidenza l'esistenza di una religiosità originaria che non si lascia confondere con le cattive maschere assunte dal divino nella dottrina protestante (e che spesso ricorrono nelle biografie di Bergman); questa compresenza tende piuttosto a configurare una sorta di loro spazio primigenio in cui il rito diventa gioco, continua creazione simbolica, e che conseguentemente al suo interno accetta molteplici concrezioni. Cfr. RUSSI, *Le voci di Dioniso*, cit., pp. 183-185: «Il coro è tutto femminile: dodici cantanti sempre sulla scena [...] dodici (come gli apostoli), radunate dal dio durante il suo viaggio dalla Tracia [...]. Ritorna la metafora cristologica (le *Baccanti* viste come apostoli e gli strani simboli cristiani che il dio disegna sulla sabbia)». A corollario dell'argomentazione di Russi, aggiungiamo che all'inizio del secondo atto della versione televisiva delle *Baccanti*, corrispondente all'esordio del quarto stasimo euripideo, compare come elemento scenografico un corpo crocifisso e decapitato, prolessi dello smembramento di Penteo, che di lì a poco si compierà simbolicamente su un corpo-fantoccio.

nella diegesi solidale al prologo delle *Baccanti*, con ritorno di Dioniso a Tebe, dove intende ripristinare la propria sovranità;<sup>1</sup> nel nome stesso del trio, *Les Riens*, appare evidente il richiamo alla *vulgata* del pensiero nietzschiano che ha aperto a tutte le riflessioni novecentesche sul dionisiaco, e che, nelle sue rielaborazioni, si è sostanziato nella definizione storico-culturale di nichilismo. Ma i momenti di dialogo tra *Il rito* e il dionisismo, più profondi e articolati, devono essere ritrovati e indagati nell'analisi puntuale dell'audiovisione bergmaniana, che a questo fine scinderemo, per motivi meramente espositivi, in due momenti distinti: innanzitutto analizzeremo, rispetto alle *Baccanti* di Euripide, il sistema di relazioni che intercorrono tra il Penteo euripideo e il giudice Abramsson da una parte, e tra Dioniso e il trio di attori dall'altra; in seconda battuta, rispetto alla struttura stessa del trio, focalizzeremo l'attenzione sulla sua genesi e sulla ripartizione dionisiaca dei caratteri, che si emancipa dall'ancoraggio al testo euripideo come fonte di ispirazione, legandosi ad istanze culturali più ampie e alle forme precipue dell'autoanalisi bergmaniana.

Rispetto al primo snodo che abbiamo indicato – ovvero le analogie tra Penteo e Abramsson, l'*incipit* del *Rito* assume un valore capitale, perché focalizza l'attenzione dello spettatore sul nucleo problematico della visione, centrale tanto nella tragedia quanto nel film di Bergman, in una declinazione che ritornerà a più riprese in film come *Passione*, *Un mondo di marionette* e *Das Schlangenei* (*L'uovo del serpente*, 1977). La prima inquadratura infatti incornicia Abramsson mentre osserva attraverso una lente d'ingrandimento le fotografie dei tre attori, che vedremo *in praesentia* di lì a poco, quando saranno invitati ad entrare tutti assieme nella stanza dell'interrogatorio. È quindi un vedere che si concretizza nel rapporto tra un soggetto colto nell'atto dell'osservare e di un oggetto assente, e si carica di una pulsione scopica che caratterizza in modo essenziale la natura di questa relazione: non si tratta infatti di una visione contemplativa, ma di uno sguardo che è già colto nello stretto annodarsi ad una dinamica intenzionale, di carattere precipuamente indagante e normativo, ma che presto si tramuterà, come comprenderemo nel corso del film, in uno sguardo desiderativo. Non è casuale, in questo senso, che i personaggi vengano rappresentati *in scena*, nelle fotografie, prima di essere conosciuti, dal giudice come dagli spettatori, in carne ed ossa, fuori dalla scena. Nello sguardo di Abramsson è già attiva, *in nuce*, una disposizione dello sguardo che, analogamente a quello del Penteo euripideo nelle *Baccanti*, esprime le dinamiche profonde e contraddittorie del desiderio. Ciò che attiene allo sguardo è ambiguo e pericoloso: da una parte infatti l'osservazione rimanda, come presto scopriremo, al tentativo di ricostruzione di una verità giudiziaria, e quindi, come dirà il giudice, all'accertamento dei fatti semplici e chiari, mentre, su un versante opposto, Abramsson verrà trascinato dentro un gioco sadico in cui verrà a conoscenza di dimensioni violente prima inesplorate. Delegando la propria presenza silenziosa alle fotografie e ai corpi dei tre attori, il Dioniso del *Rito*, mai presente *ex machina*, esercita sul giudice Abramsson effetti simili a quelli generati dal dio (anche in questo caso sotto le mentite spoglie dello Straniero) su Penteo, che si ritrova attirato di fronte ad uno spettacolo osceno a cui dovrebbe invece tentare di porre argine e freno. Tanto il Penteo euripideo quanto l'Abramsson bergmaniano subiscono la natura duplice dello sguardo, scivolando lentamente e inconsapevolmente verso una regressione voyeuristica. Esemplarmente espressa da Euripide nel terzo episodio delle *Baccanti*, la posizione di *voyeur* di Penteo nelle *Baccanti* nel *Rito* si raddoppia in quel «spero di non dare fastidio», sommosso e diligente, che Abramsson concede al trio nel momento dell'esecuzione finale del rito.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> In questo senso, sin dall'inizio, emerge la natura paradossale di Dioniso, che è quella di essere contemporaneamente *xénos* ('straniero') e *oikeíos* ('di casa'); cfr. SUSANETTI, *Commento a Euripide, Le Baccanti*, cit., p. 143.

<sup>2</sup> Analogo l'atteggiamento che Penteo, di fronte a Dioniso, si propone di tenere di fronte ai riti delle baccanti. Quando Dioniso, eccitando la fantasia del re di Tebe, gli propone di recarsi sul Citerone e da lì di vedere le baccanti («Ehi... Ti andrebbe di vedere le baccanti riunite tutte insieme là sul monte?»), Penteo non riesce a schermirsi («Pagherei qualsiasi cosa per vederle»), proponendosi di spiare le menadi «mentre sono ubriache». Dioniso quindi gli chiede: «E ti godresti lo spettacolo anche se ti

Rispetto a questa traccia analitica, viene da pensare che Bergman non abbia volutamente adottato una soluzione scenica (peraltro già utilizzata in molti altri film, anche coevi), poiché avrebbe rivelato in modo sin troppo evidente la vicinanza del *Rito* alle *Baccanti*: si tratta della figura del travestimento e del mascheramento, attraverso il quale muove i primi passi la metamorfosi di Penteo nella tragedia euripidea. Ciò tuttavia non significa che tra Abramsson e il trio dionisiaco non si attivino dinamiche di scambio e di reciproca contaminazione, secondo un motivo ricorrente del cinema di Bergman, che si ritrova esemplarmente a partire da *Persona*: nel *Rito* questa dinamica è rintracciabile nella serie di tre inquadrature in cui lo sguardo assume una chiara funzione di dominio e nel corpo a corpo tra Abramsson e Thea Winkelmann, che costituisce il vero e proprio *turning point* nella *metanoia* del giudice. Nel primo caso, possiamo osservare ben due inquadrature di analoga composizione profilmica, nelle quali il giudice si erge alle spalle di Hans e di Thea (rispettivamente nella quinta e settima scena), ponendosi sopra e dietro ai personaggi, in una posizione di totale controllo e dominio sull'altro personaggio, che viene osservato e ascoltato dall'alto; la medesima articolazione compositiva ritornerà identica, ma con un ribaltamento dei personaggi coinvolti, nell'epilogo, quando ritroveremo Hans che si erge alle spalle del giudice, catturato nell'atto di coprirlgli le orecchie con le mani.<sup>1</sup> La serialità di questa composizione delle inquadrature, che segna un ribaltamento dei rapporti di forza tra il giudice e il trio, si giustifica in ragione dalla *metanoia* di Abramsson, che nell'interrogatorio di Thea usa violenza contro la donna, lasciandosi trascinare da moventi istintuali che nel precedente colloquio con Fischer aveva più volte dichiarato di non conoscere. Incalzato dal fascino ambiguo di Thea Winkelmann che rappresenta ai suoi occhi l'attrazione dell'inesplicabile e del proibito, Abramsson, «per vedere Dioniso [...] deve penetrare in un regno diverso: quello dell'alterità»:<sup>2</sup> la traccia sonora marca lo scorrere del contatto tra i corpi dei due personaggi attraverso il suono inconfondibilmente dionisiaco di un tamburo, che, irrompendo come motivo chiaramente extradiegetico, interviene a sottolineare il compimento di un rituale di liberazione e di metamorfosi del giudice.

Per quanto concerne il secondo livello di analisi, ovvero l'architettura del trio dionisiaco di attori, Bergman sembra rifarsi non soltanto ad elementi strutturali dalla tragedia euripidea, ma anche alla mitologia legata alla figura di Dioniso. Innanzitutto, la dimensione estetica del dionisiaco può essere rintracciata sin nella genesi stessa del film, e delle motivazioni che hanno ispirato Bergman nella sua realizzazione. Come ci viene ricordato in *Immagini*, la principale matrice del *Rito* è a tutti gli effetti autoanalitica, e concerne il rapporto tra l'autore e la sua messa in scena nella frammentazione dei personaggi fittizi: in questo senso, dice Bergman, *Il rito* rappresenta «un ambizioso tentativo di sezionare me stesso, per raffigurare come io in realtà funzionassi. Quali forze mantenessero in moto la macchina».<sup>3</sup> Secondo una modalità costruttiva tipica del cinema bergmaniano degli anni sessanta, ciascuno dei tre personaggi costituirebbe una diversa maschera dello stesso Bergman, che si mette in scena in un processo irrisolto di conflitto tra punti di vista diversi, di contraddizioni

fa soffrire?». La risposta di Penteo – «Sì, in silenzio, sotto gli alberi» (EURIPIDE, *Baccanti*, cit., p. 95) – visualizza perfettamente la posizione del *voyeur* di fronte allo spettacolo. Sia in questo caso che in quello di Abramsson i personaggi coinvolti risolvono la dialettica tra desiderio e proibizione, incarnando una declinazione voyeuristica del vedere, che, com'è noto, prevede uno spettatore che rifiuta di essere esso stesso parte attiva di ciò che vede.

<sup>1</sup> Fusillo nota acutamente come anche nell'allestimento televisivo *Backanterna* la reversibilità tra Penteo e Dioniso generi un rapporto che si concretizza in soluzioni sceniche non distanti da quelle già messe in atto nel *Rito*: «La specularità tra protagonista e antagonista è infatti molto esplicita nella versione di Bergman [...]. Già nella prima scena a due si percepisce l'attrazione ambivalente che lega i due personaggi [...]. Dopo aver disegnato a terra con un dito la figura di un pesce [...], Dioniso prende la testa di Penteo tra le mani: i ruoli sembrano invertiti, e il re sta per cedere, ma poi scoppia in un moto di rabbia e aggressività» (FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., pp. 149-150). Sempre sulla soluzione scenica dell'abbraccio da dietro le spalle, cfr. *infra*. A completare questa simmetria è interessante fare riferimento al coevo *L'ora del lupo*, quando l'inserto dell'infanticidio di Johan Borg presenta al proprio interno una costruzione simile (pur con un punto di vista diverso), con il bambino-vampiro posto alle spalle del pittore.

<sup>2</sup> RUSSI, *Le voci di Dioniso*, cit., p. 191.

<sup>3</sup> BERGMAN, *Immagini*, cit., p. 154.

che si approfondiscono, senza risolversi, nel dipanarsi del racconto. Anche in questo caso Bergman fa proprio, rielaborandolo, un procedimento compositivo strindberghiano, a sua volta riconducibile ad un processo di rinnovamento della drammaturgia teatrale non del tutto estraneo a suggestioni nietzschiane: Bergman in effetti si mette in scena «a distanza di artista»,<sup>1</sup> producendo una propria autorappresentazione ottenuta per frammentazione e ricomposizione di più linee tensive e conflittuali. Si tratta di una logica della costruzione drammaturgica secondo cui l'autore può, dionisiacamente, smembrarsi nei personaggi funzionali che crea: «Più o meno coscientemente, ho distribuito me stesso in tre personaggi», ricorda Bergman a proposito del trittico degli attori del *Rito*.<sup>2</sup> In questo incessante osservarsi a distanza d'artista, di volta in volta tragico e comico, ora eroico ora giullaresco, Bergman allestisce uno spettacolo in cui l'attore diventa uno strumento capace di far risuonare un sistema di forze, riferibili a matrici culturali ed estetiche ben precise, che a loro volta si riflettono nei legami contestuali tra i diversi film, ma anche nei nessi intertestuali, rivelatori delle chiavi di lettura complessive dell'opera del regista.

All'interno del trittico di attori, Thea Winkelmann funge da elemento catalizzatore delle tensioni estetiche e, come abbiamo già indicato, come fattore determinante della meta-noia del giudice. Novella baccante, Thea incarna incarna i tre caratteri fondamentali del dionisiaco che Albert Henrichs nel suo saggio del 1984 ha indicato nella perdita di sé, nella sofferenza e nella violenza.<sup>3</sup> Se questi tre termini, visti in un'ottica retrospettiva, sono tutti compresenti nel film, Thea Winkelmann incarna in modo particolare il primo di essi, la perdita *del sé*, ponendosi come un esempio paradigmatico del menadismo dionisiaco, che non di rado per Bergman assume una veste teatrale, circense o carnascialesca. Attraverso il lavoro sul corpo e sulla voce di Ingrid Thulin, Bergman mette a fuoco un nuovo statuto della soggettività, non più concepito come un termine fisso o predeterminato, ma come punto di condensazione, sempre mobile, della *dynamis* inarrestabile della vita: nelle parole che Thea rivolge a Sebastian, e segnatamente nella metafora delle isole e del fiume proposta dalla psichiatra, l'elemento liquido si configura come l'analogo che meglio di ogni altro è in grado di rappresentare l'incessante movimento della vita, che, come già accadeva in *Persona*, indica la via di liberazione al soggetto attraverso il continuo spogliarsi e rivestirsi di una maschera.<sup>4</sup> Se spesso per Bergman il dionisiaco si presenta, come in molti altri tropi del suo cinema, con un duplice volto, dolce e crudele, come ricordava Emilie Ekdahl in *Fanny e Alexander*, tuttavia Thea («la più pericolosa, la più irrazionale, la più istintiva di questo gruppo: la parte più fragile, ma anche la più necessaria»)<sup>5</sup> incarna in modo peculiare anche il tema della sofferenza, declinata ora in una sorta di isteria patologica (che è possibile considerare come la veste esteriore del menadismo moderno), ora in un'ipersensibilità percettiva ai rumori,

<sup>1</sup> L'espressione è contenuta in FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1965 e sgg., pp. 146-147: «Dobbiamo, di tanto in tanto, riposarci dal peso di noi stessi, volgendo lo sguardo in basso su di noi, ridendo o piangendo su di noi da una distanza di artisti: dobbiamo scoprire l'eroe e anche il giullare che si cela nella nostra passione della conoscenza, dobbiamo, qualche volta, rallegrarci della nostra follia per poter restare contenti della nostra saggezza!».

<sup>2</sup> BERGMAN, *Immagini*, cit., p. 154. Su questo particolare procedimento costruttivo cfr. PERRELLI, *Strindberg e Nietzsche*, cit., p. 16. «Sei uno scrittore e già ora devi produrre reincarnazioni, hai il diritto d'inventare personaggi e parlare ad ogni stadio il linguaggio di chi vai a raffigurare, creare omuncoli, autoprocrearti e polimerizzarti».

<sup>3</sup> ALBERT HENRICHS, *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «Harvard Studies in Classical Philology», 88, 1984.

<sup>4</sup> Cfr. BERGMAN, *Il rito*, cit., p. 188: «Adesso ascolta cosa mi ha detto uno psichiatra. Così ha detto: Tu non sei materia solida, tu sei movimento, tu sciori in altri ed altri scorrono in te. Niente è duraturo. Prima te ne rendi conto e prima ti liberi dalla nevrosi. Poi ha aggiunto: le isole nel fiume sono segni della morte imminente, diventano sempre più grandi e più solide, si innalzano nelle tenebre della corrente. Un giorno la corrente sarà soffocata. Dalle isole». Non è un caso che nella regia teatrale delle *Baccanti* Bergman inserisca accanto a Dioniso un personaggio assente nella tragedia di Euripide, e in qualche modo una sua diretta emanazione: si tratta di Talatta, che sin dal proprio nome richiama l'elemento liquido; cfr. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, cit., p. 147: alla comunità mista delle baccanti, Bergman «aggiunge anche un personaggio autistico, che non parla e non canta, che si esprime solo con il gesto e con la danza, e funge spesso da feticcio del dio: gli viene dato il nome di Talatta, che richiama l'associazione simbolica fra Dioniso e la liquidità, figura a sua volta dell'inconscio e della sua informe infinità, o, se si vuole, della sua logica simmetrica che tende intrinsecamente ad una totalità indivisibile». Cfr. anche RUSSI, *Le voci di Dioniso*, cit., p. 184.

<sup>5</sup> Björkman, Manns, Sima (a cura di), *Bergman on Bergman*, cit., p. 238.

ai suoni e agli odori. La sofferenza si concretizza figurativamente nel tema della perdita della maschera, visualizzato nella sequenza in cui Thea si lava via il trucco nel camerino del teatro, secondo un procedimento tipico delle narrazioni bergmaniane in cui la deposizione del trucco diventa la metafora più appropriata dell'umiliazione dell'artista. Quando infatti la maschera perde le proprie capacità fascinatorie e illusive, l'artista viene schernito e smascherato, subendo la più terribile delle umiliazioni: nella scena in cui Thea si strucca alla presenza del marito, il profilmico si struttura secondo una composizione dell'immagine che ci riporta indietro di quindici anni, al prologo di *Gycklarnas afton* (*Una vampata d'amore*, 1953), e alla tragica spoliazione del clown Frost.

Il filo rosso che lega *Una vampata d'amore* a *Il rito* si prolunga nella figura di Albert Emanuel Sebastian Fischer, che non a caso condivide con il protagonista del film antecedente il primo nome, Albert, mentre è quasi omonimo del protagonista di *Ansiktet* (*Il volto*, 1958), Albert Emmanuel Vogler. Tuttavia, questo personaggio «irresponsabile, dissoluto, [...] infantile, [...] profondamente anarchico, [...] tenero, brutale»<sup>1</sup> appare come una creazione compiuta e autonoma nell'universo bergmaniano, tanto da costituire nel *Rito* un'ulteriore 'maschera' del dionisiaco, ora concepito in una veste apertamente titanica, e intimamente caratterizzato dalla *hybris*. Il titanismo di Fischer si manifesta in una declinazione prometeica, quando, nella seconda scena del film, incendia, giocando con una scatola di fiammiferi, la stanza d'albergo. Questa sequenza, fuoriuscendo dal livello diegetico per attestarsi con grande evidenza ad un livello simbolico o metadiscorsivo, caratterizza Fischer come un novello Prometeo, manipolatore del fuoco, tanto da venire inquadrato da tre angolazioni ortogonali differenti (da destra, da sinistra e infine frontalmente), secondo un'articolazione del punto di vista inedita nell'intero film.<sup>2</sup> In secondo luogo, la natura titanica di Fischer si manifesta in modo evidente nel corso del suo colloquio con Abramsson, quando brutalizza il giudice con il racconto del numero di antropofagia architettato da lui stesso e Hans Winkelmann. Riprendendo uno dei vari episodi mitologici che vedono protagonista Dioniso, che viene smembrato per essere successivamente divorato dai titani, per poi essere salvato ancora una volta da Zeus che ne ricomponne le membra transfigurandone il corpo, Bergman fa concludere il numero a Fischer con l'atto di mangiare il dio stesso, immaginato con una lunga barba bianca. A conclusione di questo rapido tratteggio di Fischer, è sufficiente citare le parole con cui si congeda dal giudice, in cui Fischer rivela dei tratti della personalità di Bergman stesso, e nel contempo quelli dell'«artista titanico», che trova «in sé la caparbia fede di poter creare uomini o almeno di poter distruggere dèi olimpici»: <sup>3</sup> si tratta con tutta evidenza di una confessione tutta bergmaniana, come si può facilmente intuire dalla presenza dell'isola di Fårö: «Non ho mai avuto bisogno di nessun dio, né di salvezza, né di vita eterna. Io stesso sono il mio dio, io prendo cura dei miei propri angeli e demoni. Mi trovo su una spiaggia sassosa che a sbalzi si abbassa verso il rifugio del mare». <sup>4</sup> Per metonimia, è tutta la dimensione corporea e attoriale, attribuibile in particolare a Thea Winkelmann e a Sebastian Fischer, che domina l'intero film: lo spazio è raccordato dagli sguardi dei personaggi, dai loro primi e primissimi piani, dall'attrazione, dalla repulsione e dalla lotta tra i corpi; i corpi sudano e odorano gravemente, e tale effetto sinestetico dell'immagine è spesso rafforzato dai monologhi di Fischer che spesso mette in evidenza le sensazioni ad essi legate.

A completare il trittico dionisiaco, troviamo Hans Winkelmann, che rappresenta, per stessa ammissione di Bergman, il momento di equilibrio e mediazione tra gli altri perso-

<sup>1</sup> BERGMAN, *Immagini*, cit., p. 154.

<sup>2</sup> Specularmente all'acqua, che caratterizza il personaggio di Thea Winkelmann nel *Rito* e di Talatta nell'allestimento operistico della tragedia di Euripide, nel caso di Sebastian Fischer l'elemento del fuoco viene associato all'*hybris* dionisiaca, comparando anche nella messa in scena televisiva delle *Baccanti*, quando Dioniso si rivela alle menadi scatenando un terribile terremoto: in questo caso, Bergman sovrainprime ai primi piani delle baccanti delle lingue di fuoco vivo che si frappongono tra la scena e lo sguardo dello spettatore. Nietzsche stesso aveva individuato che «il Prometeo di Eschilo è sotto questo aspetto una maschera dionisiaca [...] dell'eroe originario» (FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 70 sgg.).

<sup>3</sup> NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 68.

<sup>4</sup> BERGMAN, *Il rito*, cit., p. 195.

naggi.<sup>1</sup> Nella sceneggiatura, al momento di delineare preliminarmente la scena in cui si svolge l'azione e di descrivere in pochi tratti i personaggi, Bergman tratteggia il marito di Thea in questo modo: «Il più anziano (che chiameremo opportunamente [*lämpligen* nell'originale svedese] Hans Winkelmann, di anni cinquantasei) ha capelli brizzolati e tagliati corti, naso prominente e sottili labbra sarcastiche».<sup>2</sup> L'avverbio modale «*lämpligen*», tradotto con «opportunamente», ci porta ad interrogarci sulla scelta del cognome, che non appare per nulla casuale, tanto che si potrebbe ipotizzare che Bergman abbia voluto, seppur superficialmente, alludere alla natura 'apollinea' di questo personaggio, attribuendogli lo stesso cognome dello storico dell'arte Johann Winkelmann che, com'è noto, aveva rivisitato la greicità mettendone in evidenza i caratteri formali di equilibrio, armonia e misura, obliando proprio la dimensione dionisiaca che Nietzsche nella *Nascita della tragedia* rimetterà al centro dell'attenzione filologica e critica. Questa interpretazione che vede Hans Winkelmann come polo di relazioni contrastive con gli altri personaggi trova delle corrispondenze precise sia nella tessitura audiovisiva, sia nei nessi contestuali che *Il rito* intesse con gli altri film di Bergman. Rispetto al primo punto, attraverso il personaggio di Hans Winkelmann e la recitazione misurata di Gunnar Björnstrand, Bergman mette in scena l'esaurimento della potenza fascinatoria ed illusiva della maschera: contrariamente a Thea e Sebastian, che spesso appaiono mascherati rispettivamente dal trucco di scena e dagli occhiali da sole, Hans veste una maschera che ha perso ogni potere seduttivo, e che quindi lo costringe a vivere un estenuante e vuoto rituale, dalla sfera professionale sino a quella intima e sessuale. Ad annunciare una successiva sparizione di Winkelmann concorrono elementi scenografici che si slanciano oltre la cornice del film, fuoricampo: da una parte, a ritroso, verso *Una vampata d'amore* e, in avanti, verso il successivo *L'uovo del serpente*. Nel camerino del teatro in cui si svolge la scena sesta, durante il colloquio con Thea, Hans viene più volte inquadrato in primo piano, mentre alle sue spalle si staglia in modo evidente una locandina che ritrae un orso da circo. Questa particolare disposizione degli elementi profilmici funge da nesso contestuale all'uccisione dell'orso in una *Vampata d'amore*, e, contemporaneamente, diventa prolessi della sparizione del personaggio di Winkelmann in *L'uovo del serpente*, in cui il trio sarà ridotto ad un duo che si muove nella Berlino di Weimar.

Riunito per l'ultima volta nella sequenza finale, il trio, poco prima di scomparire e non fare più ritorno in Svezia (come ci informa puntualmente una didascalia in chiusura), mette in scena una rappresentazione privata del proprio numero per il giudice Abramsson. È vero, come chiarisce Fusillo, che, in definitiva, nel *Rito* «la pantomima celebrata dagli attori in maschera ingloba in sé la morte della vittima sacrificale, in un rito che tuttavia non ha nulla di catartico»,<sup>3</sup> analogamente a quanto accade nell'allestimento teatrale e operistico di *Backanterna*.<sup>4</sup> Secondo una modalità tipica della narrazione cinematografica bergmaniana, il finale *tranchant* lascia uno spazio deserto, non più occupato né dai tre attori né dal giudice, ma rilanciato allo sguardo di uno spettatore di fronte ad un palcoscenico vuoto. Se, da un certo punto di vista, il finale ripropone un silenzio che può essere interpretato come un enigmatico ritorno a temi e problemi antichi, tipicamente bergmaniani, pensiamo che più profondamente riveli lo spazio vuoto in cui si è compiuto «il miracolo della rappresentazione»,<sup>5</sup> dove l'illusionismo teatrale e cinematografico hanno lasciato trapelare la verità e il senso della propria prestazione estetica. Nel caso del *Rito*, la conclusione del film mette al centro del teatro dopo la rappresentazione lo spettatore, ridestato dal sorriso beffardo di Thea/Dioniso, raggelato in un fermo immagine fotografico, e scandito dal battito ritmato di tre colpi di tamburo.

<sup>1</sup> IDR, *Immagini*, cit., p. 154: «Hans Winkelmann [...] è ordinato, fortemente disciplinato, si sente responsabile, è socialmente ragionevole, bonario e paziente».

<sup>2</sup> IDEM, *Il rito*, cit., p. 179.

<sup>3</sup> FUSILLO, *Il dio ibrido*, cit., p. 145.

<sup>4</sup> Ivi, p. 151; cfr. anche RUSSI, *Le voci di Dioniso*, cit., pp. 197-198.

<sup>5</sup> BERGMAN, *Immagini*, cit., p. 196.



*REMEMBERING REDMOND BARRY*



# LES COSTUMES DE *BARRY LYNDON*. ENTRE INVENTION FANTASTIQUE ET RÉALITÉ HISTORIQUE

DORETTA DAVANZO POLI

Je souhaiterais dire, tout d'abord, que les considérations exprimées ici sur les costumes de ce film doivent être entendues dans l'optique de l'histoire de l'habillement, et donc comme un exercice purement technique, comme une analyse propédeutique indépendante du résultat artistique de l'œuvre cinématographique, qui a mérité différents Oscar, dont celui pour «les costumes», décerné à Milena Canonero et Ulla Britt Soderlund.

Lors de sa conversation avec Roberto Lasagna et Saverio Zumbo,<sup>1</sup> où Milena Canonero précisait qu'il s'agissait d'«un film poétique», d'«une beauté davantage picturale que réaliste», et qu'elle était partie d'une «recherche sur la peinture en la réinterprétant, pour ne pas tomber dans l'académisme», cette dernière semblait prendre ses précautions afin de prévenir d'éventuelles critiques. Elle disait que tous les costumes qui apparaissent dans *Barry Lyndon* avaient été réalisés expressément pour le film, «à l'exception de cinq modèles – seulement cinq! – qui avaient été loués auprès d'une maison de location de Rome», et que certains étaient authentiques.

Elle ajouta également que ces costumes «furent coupés d'après les modèles de l'époque» et que l'on «apporta également un soin particulier aux bustiers et à la lingerie qui étaient utilisés à ce moment-là», alors que pour les chaussures, on s'en était entièrement remis à l'expérience professionnelle de la maison «Pompei» de Rome.

Il s'agit, donc, de copies de costumes anciens «romantisés» et parfois de vêtements originaux, conformément aux indications du metteur en scène lui-même qui, persuadé que personne ne pouvait «avoir suffisamment d'intuition pour pouvoir dessiner les costumes d'une autre époque»,<sup>2</sup> désirait que le film «reflète une vision idéalisée et ironique du XVIII<sup>e</sup> siècle», et non pas qu'il en donne «une image réaliste et crue».

Cet objectif a été très certainement atteint au moment de la réalisation du film, c'est-à-dire au milieu des années '70, alors que le rendu des costumes nous semble aujourd'hui 'daté' en regard de la sensibilité et de la compétence qui ont été acquises par les costumiers au cours des trente années suivantes. La dignité que les disciplines liées au textile et à l'habillement ont conquises peu à peu, et leur conscience de l'importance des enquêtes philologiques et historiques dans le secteur vestimentaire ont permis d'améliorer les résultats, au plan des costumes, dans le monde du spectacle en général, et du cinéma en particulier.

Vingt-cinq ans plus tôt, le Centro internazionale delle arti e del costume du Palazzo Grassi de Venise s'était précisément interrogé, à l'occasion d'un congrès qui était en avance sur son temps et qui est resté unique dans les annales, sur la «mode au cinéma et au théâtre». De célèbres personnalités de ce secteur (metteurs en scène, historiens, critiques, scénographes et acteurs) ont soulevé le problème des costumes, se sont penchés sur les enquêtes à mener pour être au plus près de la réalité de l'époque et ont fait état des erreurs à éviter.

Orazio Costa a commencé son intervention par cette déclaration d'ordre philologique :

nous avons l'habitude d'appeler 'costumes' les vêtements d'un passé révolu, mais qui étaient, à leur époque, les habits courants, en conformité avec la morale du temps [...]. La mode est faite de vêtements, le spectacle

<sup>1</sup> 2001-2007 archiviokubrick. Page publiée le 21.04.2002.XHTML 1.1.

<sup>2</sup> PHILIPPE PILARD, *Barry Lyndon. Stanley Kubrick*, Paris, Nathan, 1990, p. 53.

de costumes. L'habit est la création, en un certain sens, spontanée, à un moment donné de l'histoire, tandis que le costume est une manière d'interpréter les besoins du spectacle.

Pour Costa il existe, entre le premier et le second, à la fois une 'parenté' et un décalage: le vêtement naît de nécessités naturelles, le costume de nécessités techniques et esthétiques.<sup>1</sup> Anton Giulio Bragaglia va au-delà en affirmant que «le vêtement mental détermine le vêtement matériel» et que le costume est donc «l'expression d'une mentalité: celle qui correspond à une époque ou à un moment». Tandis que la mode est «le miroir des phases historiques de la société», le costume est le «conservatoire des coupes, des couleurs, des tissus, des dentelles, etc. ; le dépôt de la mode, ses archives, son encyclopédie».<sup>2</sup>

Alessandro Fersen, qui a également réfléchi à l'attention rigoureuse qu'il faut prêter aux costumes, car ils contribuent à la posture et à l'allure des acteurs, et donc à la réévoation de l'atmosphère historique, s'exprime ainsi:

Si les personnages qui jouent sur une scène ou sur un écran doivent incarner, de la manière la plus profonde, la sensibilité d'une époque, il faut que leurs vêtements puissent exprimer, par leur coupe, leurs couleurs et leurs dessins la nature humaine, telle qu'elle s'est peu à peu formée au cours de cette période historique donnée. Ce n'est que de cette manière, c'est-à-dire en commentant, et quasiment en accentuant la gestuelle, les attitudes contingentes et les variables de la mimique du corps humain, dans ce qu'elles ont de plus intimement spécifique, que l'habit du personnage devient costume, qu'il passe du statut de mode spontanée à celui d'un document artistique sur la durée. Et grâce à ce dépassement subtil, et souvent insaisissable, de la vie quotidienne, il contribue à compléter le portrait épuré et indélébile d'une civilisation particulière.<sup>3</sup>

Il précise toutefois que le costume de cinéma ou de théâtre ne devient une «véritable création artistique» que lorsqu'il parvient à «transcender le réalisme commun».

C'est grâce à cette action transfiguratrice, à cette mystérieuse alchimie, qui transforme, souvent avec de minimes retouches, un flot de modes passagères en l'image constante d'une forme de vie, que s'opère la métamorphose du vêtement quotidien en costume historique, d'une manière de s'habiller occasionnelle et anonyme en un modèle qui se dote d'une vitalité vigoureuse et originale.

Nous pouvons commencer, en partant de ces considérations fort profondes, et toujours actuelles, à procéder à l'analyse, partielle, de certains détails vestimentaires du film *Barry Lyndon*, pour essayer de les comprendre au plan de la couture, non sans avoir fixé tout d'abord les repères chronologiques essentiels de cette histoire: le récit de William Makepeace Thackeray se situe entre les années 1754-1755 et l'année 1789. Ce dernier vivra encore au moins 15 ans, vu qu'en 1814, il dicte ses *Mémoires* en prison.<sup>4</sup> Lorsqu'il tombe amoureux de Nora et qu'il s'engage, peu de temps après, dans l'armée anglaise (la Guerre des sept ans éclate en 1756), il a moins de vingt ans. Lorsqu'il épouse Mrs. Lyndon, en 1764, il n'est pas encore âgé de trente ans, et lorsqu'il rentre en Irlande, en 1789, il a tout juste dépassé la cinquantaine.

L'habillement des personnages dans la première partie du film devrait donc suivre la mode du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les vêtements de la seconde partie devrait se référer à celle du troisième quart de ce siècle. Si l'on ne cesse de prêter une grande fidélité à l'habillement masculin, on peut noter en revanche de nombreuses 'variations sur thème', des 'licences poétiques' pour ce qui est de l'habillement féminin, notamment dans le cas de Lady Lyndon.

Les textes critiques sur les costumes du film citent aussi, parmi les sources iconographiques, des peintres qui se sont éteints à l'époque où se déroule cette histoire, comme par exemple Antoine Watteau, qui meurt en 1721, ou William Hogarth, en 1764 (la très célèbre citation du libertin ivre, dans le *Mariage à la mode: le matin*, réalisé en 1744, est donc anachronique par rapport au moment évoqué dans le livre et dans le film, qui se situe entre 1788 et 1789). En revanche, les références aux tableaux de Jean-Baptiste Siméon Chardin, qui meurt

<sup>1</sup> Atti del Convegno internazionale della moda del cinema e del teatro [Actes du Colloque sur la mode au cinéma et au théâtre] Venezia, CIAC, 1951, p. 41.

<sup>2</sup> Ivi, p. 9.

<sup>3</sup> Ivi, p. 58.

<sup>4</sup> PILARD, *Barry Lyndon*, cit., p. 42.

en 1779, sont tout à fait plausibles, et davantage encore les références au peintre britannique Thomas Gainsborough, qui a vécu entre 1727 et 1788, tout comme à l'artiste parisienne Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), que l'on a tendance à oublier.

La mode du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui pour les hommes ne présente pas de grands bouleversements, et ne change qu'au niveau des détails, que l'on ne peut que difficilement rendre visibles (comme l'ampleur et la longueur des justaucorps, la hauteur des parements, la présence ou absence de cols fermés ou d'échancrures), se différencie au contraire nettement entre la première et la seconde moitié du siècle en question.

Commençons, donc, par la mode masculine, et plus particulièrement par les uniformes, très importants dans la première partie du film. L'emploi des habits 'de campagne militaire', qui seront dits uniformes au XVIII<sup>e</sup> siècle, car réglementés par des normes fixes, se répand en Europe vers la fin du XVII<sup>e</sup>, lorsque l'on établit une hiérarchie dans les grades, qui impliquera des différences lisibles dans les vêtements eux-mêmes.<sup>1</sup>

Au cours des siècles précédents, l'appartenance à une armée précise était simplement signalée par la bande, c'est-à-dire une écharpe d'une certaine couleur donnée, d'un tissu plus ou moins façonné, brodé et ornée de franges aux deux extrémités (avec des dentelles d'or au XVII<sup>e</sup>), et portée en bandoulière.

On en fait traditionnellement remonter l'origine, en Italie, à l'année 1664, où le régiment du Monferrato en fit confectionner en «série»<sup>2</sup> au Piémont, mais c'est avec Vittorio Amedeo II (1675) que cet usage se consolidera dans le Royaume de Savoie. On dispose de témoignages de commandes considérables passées pour les «armées de Vénétie», comme celle de 1685, par exemple, où l'on ordonna la fabrication d'un grand nombre d'étoffes à réaliser dans les fabriques de Ceneda, ainsi que leur confection, pour au moins 4.500 soldats<sup>3</sup> qui fut confiée, elle, à un atelier de couture de Palma. Au sein de la Sérénissime République, la confection en série se développe avec des méthodologies modernes, et dès l'année 1745 sont définies les tailles des uniformes 'prêts', selon trois typologies: «petite, moyenne, grande». On cherche à suppléer aux différences de tailles par divers expédients, comme en laissant provisoirement plus de tissu sur le dos, sans le coudre, pour pouvoir éventuellement l'adapter à la personne. À partir de 1788 on ajoute, pour chacune des trois tailles évoquées ci-dessus, les mentions supplémentaires de «sèche» et «grasse», qui conduiront, avec les variations de combinaisons, à doubler le nombre de modèles. Toutefois, ce n'est qu'en 1810-1811 que Johannes Samuel Berhardt, tailleur à Dresde, trouvera le moyen scientifique de développer les différentes tailles, grâce à des tableaux synoptiques fondés sur des études anatomiques et sur les rapports proportionnels entre la stature et la cage thoracique.<sup>4</sup>

En 1745, en Grande-Bretagne, l'uniforme d'officier (cf. capitaine Quin), en drap de laine 'écarlate', se distingue par un justaucorps descendant jusqu'au genou, bien ample sur les hanches, ainsi que par de larges parements, ornés de galons sur les revers de devant; la veste est plus court d'une vingtaine de centimètres, serré à la taille par une écharpe ou une ceinture, et les poches à rabat sont semblables à celles du justaucorps. Le col de la chemise est constitué de longs pans que l'on fait tourner plusieurs fois autour du cou; la culotte, qui arrive au genou, est recouverte sur les mandas et sur une partie restreinte par de hautes bottes en cuir noir; à la main, la 'masse' ou le bâton de commandement. On pose, sur les cheveux ou sur la perruque, le tricorne, plus petit qu'au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'où sort le catogan, entouré d'une cordelette de couleur foncée et attaché par un nœud noir, que l'on noue autour du cou. Il s'agit d'un postiche, comme en a témoigné Giacomo Casanova. Lorsqu'en 1745, âgé de vingt ans, il quitte l'habit ecclésiastique à Bologne, pour prendre l'habit militaire, car il estimait que ce dernier en imposait davantage, il écrit:

<sup>1</sup> ROSITA LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana* [Le costume et la mode dans la société italienne], Torino, Einaudi, 1978, p. 251.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> FRANCESCO PAOLO FAVALORO, *L'esercito veneziano del '700* [L'armée vénitienne au XVIII<sup>e</sup> siècle], Venezia, Filippi, 1995, p. 47.

<sup>4</sup> DORETTA DAVANZO POLI, *Il sarto* [Le tailleur], in C. M. Belfanti, F. Giusberti (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 19. La moda* [Histoire d'Italie. Annales 19. La mode], Torino, Einaudi, 2003, pp. 550-552.

Je demandai un bon tailleur et on m'en envoya un qui s'appelait Morte. Je lui expliquai quelle forme et quelles couleurs devait avoir l'uniforme que je voulais. Ce dernier prit mes mesures, me montra des échantillons de tissu que je choisis et le lendemain même, il m'apporta tout le nécessaire pour sembler un disciple de Mars. J'achetai une longue épée et avec mon beau bâton à la main, un chapeau bien enfoncé sur la tête, avec sa cocarde noire, les cheveux coupés et une longue queue postiche, je sortis pour que toute la ville me voie. [...] Je me trouvais magnifique. Sûr que personne ne me reconnaîtrait, je jouissais des histoires qu'on raconterait sur mon compte. [...] Mon uniforme était blanc, avec une veste bleue, des épaulettes d'or et d'argent et une garde de la plus grande élégance.<sup>1</sup>

En 1742 les soldats anglais portaient, généralement, un justaucorps plus étroit, dit vareuse, doté de trois fentes (postérieure et latérales) qui permettaient d'en soulever les pans et de les retenir par un bouton, de manière à faciliter la marche ou les chevauchées; les revers antérieurs étaient boutonnés, et les parements et les poches étaient de taille plus réduite, et ils portaient une veste et un culotte en drap rouge bordé de galons; un ceinturon et une bandoulière en cuir; de longues guêtres jambières blanches (décrites à Venise comme de «petites bottes en toile blanche, serrées par une fine lanière de cuir noir»), plus hautes que le genou et serrées par de fins lacets sous la rotule, censées protéger la culotte, ainsi que des bas et des chaussures en cuir noir. L'uniforme ne s'en distingue pas, excepté les couleurs: gris et rouge pour l'armée française, bleu et blanc pour l'armée prussienne. Dans ce cas aussi, des bottes pour les officiers, des guêtres pour les soldats. Les uniformes de la Sérénissime, qui était restée neutre au cours de la guerre de sept ans évoquée dans le film, leur ressemblent fort. On peut avancer l'hypothèse que l'habillement militaire ait influencé l'habillement civil pendant la première moitié de ce siècle, qui voit l'Europe tout entière en armes. Par exemple, l'usage de bottes en cuir, ou de fausses bottes en toile blanche ou foncée, recouvrant la jambe jusqu'au-dessus du genou, incitera à tirer les bas jusqu'au-dessus de la rotule, pour recouvrir une partie des culottes, qui redescendront par contre sous le genou pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup>, une période substantiellement de paix.

Il est intéressant de noter que la musculature moderne de Ryan O'Neal s'adapte mal à la mode de l'époque, qui imposait un modèle masculin fragile, fluet, aux épaules étroites, légèrement tombantes, et qui misait davantage sur les qualités intellectuelles que sur les qualités physiques. Non seulement l'homme a renoncé à faire étalage de sa virilité à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais il s'est également lassé, au cours du siècle suivant, du maquillage et de tout autre forme d'efféminement; puis le siècle de la 'raison' a accordé une haute importance à la culture, aux belles manières et à la bonne éducation, en valorisant la vieillesse, en tant qu'âge où l'on atteint l'équilibre résultant de l'expérience, de la compétence et de la connaissance, au point que l'on considérait les cheveux blancs, caractéristiques des personnes âgées, comme un symbole de perfection, digne d'être imité. D'où les perruques blanches ou le saupoudrage de poudres blanches sur les cheveux, même chez les enfants. Donc le type physique de l'acteur O'Neal est très différent de celui que l'on peut présumer chez un aristocrate de l'époque (ses cousins l'appellent d'ailleurs «petit singe»), si bien qu'il peut donner l'impression désagréable, à des yeux attentifs, d'être toujours mal 'fagoté': ses justaucorps ne sont pas juste entrouverts sur le devant, mais bâillent amplement sur le ventre à cause de la largeur de ses épaules; les manches sont toujours plissées au niveau des bras; on dirait que les culottes vont craquer d'un instant à l'autre à cause de la taille de ses cuisses, où l'on peut remarquer un détail de couture erroné: la petite fente latérale, décalée vers la zone centrale; enfin, sur le pubis, le gonflement inesthétique et vulgaire est souligné par la languette de tissu, qui avait au contraire pour fonction de masquer d'éventuelles proéminences. Ce manque évident d'allure rappelle volontairement l'origine bourgeoise de Redmond, un nouveau riche, un parvenu.

<sup>1</sup> GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita [Histoire de ma vie]*, a cura di Pietro Bartolini Bigi, Roma, Newton Compton, 1999, vol. 1, p. 202.

La 'voix' se moque de son style dès le début du film; elle se moque à nouveau de lui avant la scène de la diligence et de la fumée soufflée au visage de son épouse, puis pour commenter l'admiration que lui suscite la tenue de Balibari, qui l'émeut au point d'accepter de se confier à lui.

À l'époque, les manches (comme l'attestent les documents parvenus jusqu'à nous) étaient modelées, suivaient la forme du bras en épousant la courbe du coude et avaient une certaine ampleur, mais pas celles de ses habits. Les culottes d'hommes en général, militaires ou civils, comportaient deux pans de tissu, avec des coutures extérieures le long des cuisses, et une large patte devant. Ils étaient plutôt amples à l'arrière, fermés par des lacets en guise de ceinture, ce qui permettait de les adapter aux différents tours de taille. La petite fente à la hauteur du genou, fermée par des boutons assortis et par une fine ceinture, correspond à la couture latérale sur une petite partie. *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert en illustre un modèle.<sup>1</sup>

Dans la seconde moitié du film, la manière de s'habiller de Redmond s'améliore, proportionnellement à l'amélioration de sa condition financière: on le voit entouré de *maîtres* d'élégance, de tailleurs et de tisserands lui proposant ce qu'il y a de mieux sur le marché, et l'on entend parler des velours de Spitalfields, une localité située à proximité de Londres, devenue célèbre au début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour ses tissus façonnés, qui concurrençaient les manufactures de Lyon et de Venise. On peut noter des détails raffinés dans certaines vestes, dans les boutons revêtus de tissu brodé en plusieurs couleurs, si soignés qu'on pourrait croire que ce sont des boutons originaux, datant de l'époque. Toutefois, si sa manière de s'habiller change au plan des tissus et des couleurs, elle ne change pas au niveau des formes, malgré les décennies qui se sont écoulées (comme si le temps ne passait pas pour lui, comme s'il continuait à porter une sorte d'uniforme civil), tout comme ne change pas l'habit du révérend Samuel Runt, rigoureusement vêtu de noir de la tête aux pieds, le visage éclairé par les rabats blancs de son col, vestige simplifié du col de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais, si ceci est normal dans un milieu ecclésiastique qui est, de par sa nature, et à cause de règles précises, réfractaire au changement des modes, ceci ne l'est pas au sein de la société laïque, aristocratique et bourgeoise.

Le jeune Lord Bullingdon, par contre, suit la mode et lorsqu'à son retour d'Amérique, il se présente devant son beau-père dans un esprit de défi, il porte une redingote très ajustée (de *reding-coat*, habit pour aller à cheval), où la dimension des poignets a bien été revue, une veste ou un gilet court, qui s'arrête à la hauteur du nombril, une veste croisée avec d'amples revers, et un chapeau de jockey, accessoire qui commence à se répandre chez les jeunes gens à partir de 1785. Il est illustré dans les premières revues féminines, comme le «Cabinet des modes» (Paris, 1785), ou le «Journal des modes de France et d'Angleterre» (Paris, 1786), traduit en italien à Milan et à Florence, ou encore dans le magazine italien équivalent, intitulé «La donna galante ed erudita» («La femme galante et érudite»), un journal consacré au beau sexe, publié à Venise (1786-1788). Toutes ces revues sont accompagnées de croquis, avec des explications, le plus souvent sur la mode féminine, mais parfois aussi masculine. Sans doute l'atmosphère à la Hogarth, que les critiques soulignent dans la scène déjà mentionnée, où le personnage fait irruption dans le club où son beau-père se repose, sous les effets de l'alcool, veut-elle évoquer l'immobilisme d'une certaine partie de la société britannique face au reste du monde, qui a déjà vu la Révolution américaine (1776-1783) et qui est au seuil de la Révolution française.

Grâce aux revues et aux croquis de mode, on peut encore mieux se rendre compte de l'évolution de la mode féminine en Europe, caractérisée par la simplification des formes, des lignes et des tissus, une mode qui provient du milieu de la 'campagne' anglaise, mais qui doit, incontestablement, faire d'abord ses preuves à la cour française, avant de pouvoir se répandre ensuite dans le reste de l'Europe.

<sup>1</sup> C. Roccella (a cura di), *La moda e l'abbigliamento* [La mode et l'habillement], Milano, Mazzotta, 1981 («Collezione dell'Enciclopedia»).

Dans *Barry Lyndon*, on passe directement d'une mode très anglaise, 'sculptée' au niveau du buste et sans grande ampleur sur les hanches, qui est bien rendue dans la première moitié du film, à la mode prérévolutionnaire, en sautant toute la phase française des andriennes et des paniers, en vogue au milieu du siècle. On passe également des coiffures naturelles, où les cheveux sont attachés sous de petites coiffes, aux coiffures frisées, avec les boucles en dégradé et 'détachées' des années 1780, en négligeant la mode des perruques blanches et des postiches volumineux et poudrés, typiques du troisième quart de ce siècle.

La chemise de femme en batiste de lin blanc, que Lady Lyndon porte dans la scène où elle se repose avec le petit Lord Bullingdon, près du berceau de Bryan (qui est le même que dans la scène où elle joue du clavecin, et qui devrait se passer sept ans plus tard), ne fait son apparition qu'une vingtaine d'années après, et Marie-Antoniette est la première à divulguer cette mode, comme on peut le constater dans le célèbre tableau d'Elisabeth Vigée Le Brun, daté de 1783. Cette chemise est un vêtement réalisé dans un tissu simple, de la batiste de lin; elle est coupée comme une chemise à pans longitudinaux et ceinte d'une écharpe en soie colorée.

Les femmes commencent à porter des chapeaux au cours du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, au moment où le mouvement d'émancipation et d'instruction de la femme gagne en force, au point que dans les revues, on parle d'imitation de l'habillement masculin (pour les couvre-chefs, les faux gilets, les redingotes, etc.).

Pour ce qui est du maquillage, Canonero dit avoir introduit

un certain type de make-up, que l'on devait remarquer dans les scènes élégantes, mais qui en même temps devait rester très léger, n'être jamais moderne, pour nous évoquer le maquillage alors en usage, ainsi que les tableaux de cette époque. [Il ajoute qu'] au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans certains milieux, les hommes rivalisaient avec les femmes en fards et en poudres; [c'est pourquoi, pour certaines séquences, on pratiqua sur eux] un make-up clair et des rouges qui les rendaient candides et parfaits comme des poupées, sans rien enlever à leur virilité. Les perruques s'inspiraient des recherches, mais franchement, en réalité, elles étaient beaucoup plus laides, grossières et sales [sic!] et dans ce cas aussi, nous avons préféré nous référer à des peintres qui idéalisèrent le XVIII<sup>e</sup> siècle [...]. Beaucoup de perruques furent faites exprès pour le film [...]. Ryan avait seulement deux perruques et trois queues [...], tandis que pour Marisa Berenson, nous avions trois perruques et deux demi-têtes.<sup>1</sup>

On évoque, même si on ne le fait que brièvement, la mode des mouches. L'habitude d'appliquer, sur le visage et sur le cou, grâce à des colles naturelles, des mouches en tissu (taffetas ou velours) est illustrée par des gravures et des poupées françaises et anglaises dès le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, qui est le siècle où l'on a le plus utilisé de maquillages et de cosmétiques, même chez les hommes, comme nous l'avons déjà mentionné. On aimait à cacher, par ces expédients, les traces de maladies comme la variole (et la rougeole), ou encore la syphilis, voire les séquelles de l'emploi inconsidéré de produits pour blanchir la peau à base de plomb, qui laissaient des marques et des lésions inesthétiques sur l'épiderme.

En 1741, Giacomo Casanova raconte qu'il a lui-même contracté la petite vérole, que Bettina, chez qui il habitait à Padoue, avait attrapée (et dont elle a guéri). Il parle de pustules dégoûtantes et très prurigineuses, dont «trois [lui] ont laissé une marque indélébile sur le visage».<sup>2</sup>

Levi Pisetzký explique que l'on recourait aussi à des mouches de très grande taille, de toutes sortes de formes (lune, soleil, étoiles, comètes), et qui étaient parfois très fantaisistes et spectaculaires (signes du zodiaque, voire diligence avec chevaux).<sup>3</sup>

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces mouches servaient à communiquer des messages galants, selon leur nombre et la place qu'elles occupent sur le visage ou sur la poitrine: au-dessus de l'œil (passion), sur la bouche (baiser), au coin de la lèvre (coquetterie), sur le

<sup>1</sup> 2001-2007 archiviokubrick. Page publiée le 21.04.2002.XHTML 1.1.

<sup>2</sup> CASANOVA, *Storia della mia vita*, cit., p. 65.

<sup>3</sup> LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda*, cit., 1978, p. 246.

nez (impudence), sur la gorge ou sur la joue (galanterie), etc. Mais ce code, qui révélait la psychologie et la personnalité de la femme, disparaîtra au XVIII<sup>e</sup>, et ces mouches ne conserveront plus qu'une fonction esthétique et ludique.<sup>1</sup>

Je termine par deux dernières notes relatives à Balibari, qui exhibe des moustaches montantes style XVII<sup>e</sup>, en un siècle de visages glabres et rasés, et qui porte des justaucorps et des vestes (plus fidèles, eux, à l'époque), caractérisés par des broderies voyantes en soie polychrome ou en argent (probablement authentiques), et fort semblables, de par leur coupe très simple et leurs ornements clinquants, à ceux que les cérémonials napoléoniens imposaient comme des uniformes civils dans les bureaux et à la cour au début du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup>

Il ressort donc clairement, de ce rapide tour d'horizon, que réalité historique et invention fantastique sont sur le même plan dans le film et que le génie de Kubrick emporte tout sur son passage – qu'il s'agisse des acteurs, des paysages et des costumes – qui deviennent dans ses mains des instruments servant à réaliser un patchwork visuel et sonore magique qui, tout en partant d'un réalisme documenté aussi bien au plan iconographique que littéraire, finit par en transcender l'objectivité, pour déboucher sur quelque chose de tout à fait autre.

<sup>1</sup> MICHELLE A. LAUGHRAN, *Oltre la pelle. I cosmetici e il loro uso* [Au-delà de la peau. Les cosmétiques et leur usage], in Belfanti, Giusberti (a cura di), *Storia d'Italia*, cit., p. 69.

<sup>2</sup> L.aura Tagliaferro (a cura di), *Fasti della burocrazia. Uniformi civili e di corte dei secoli XVIII-XIX*, [Fastes de la bureaucratie. Uniformes civils et de cour aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles], Genova, Sagep, 1984.



# FROM VAN DYCK TO FÜSSLI: THE PICTORIAL SOURCES OF *BARRY LYNDON*

MARINA MAGRINI

**B**ARRY LYNDON has always been considered a highly pictorial film. A quick look through the critics' comments shows the fundamental importance of its visual aspect, which could be said to carry more weight than the narrative: «a film with so little story and such great visual appeal»,<sup>1</sup> «illustrated book» or «11 million-dollar photographic book», in the famous definition quoted by Ghezzi,<sup>2</sup> «an album of photographic reproductions of paintings»,<sup>3</sup> a series of «tableaux transformed into slides»<sup>4</sup> and in a lighter vein, «gallery of paintings by English artists». <sup>5</sup> Almost all of them often include a long list of names of artists of varying importance in Rococo painting – from Hogarth to Gainsborough, from Watteau to Chardin – and who are quoted as models that Kubrick made use of to put forward a detailed picture of the 1700s. <sup>6</sup> And it is this complex century, a key period for the history of the contemporary world, and one that gave us the historic and cultural origins of our civilisation, the true protagonist of the film. Kubrick's reconstruction puts forward a painstaking though not realistic reconstruction, based for the most part on figurative culture, namely images, left by this epoch of contradictions and contrasts.

And this is confirmed by Kubrick himself:

For *Lyndon I* created a vast archives of pictures with drawings and paintings taken from art books. These figures served as reference points for everything we needed to create: clothes, furnishings, tools, architectural structures, vehicles, etc.<sup>7</sup>

Two different levels of interpretation can be identified in outlining the relationships between the film and the figurative arts: one general level showing correlations with the essence of the use of the work of art and the aesthetic notions of the time, and a more specific level where occasional references can be found to individual paintings.

Starting with the first facet, it becomes immediately clear that generally speaking Kubrick's image was put together according to a purely pictorial perspective. Without going

<sup>1</sup> SANDRO BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Parma, Pratiche Editrice, 1990, p. 26. For the relationships between Kubrick's films, *Barry Lyndon* in particular, and the figurative arts, as well as this fundamental book, see also MICHELE DE CARO, *L'esperienza visiva del secolo XVIII nel cinema di Stanley Kubrick*, [www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/index.html](http://www.archiviokubrick.it/risorse/saggi/index.html); P. M. DE SANTI, *Cinema e pittura*, «Art Dossier», September 1987, pp. 58-60; FLAVIO DE BERNARDINIS, *L'immagine secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2003; LAURA MATIZ, *Lady Lyndon: La melanconia nel Settecento. «Barry Lyndon», un film di Stanley Kubrick*, Thesis, Università degli Studi di Bologna, DAMS Arte, relatore prof. Michele Canosa, a.a. 2003-2004; EADEM, *Libertini del Settecento*, «Art Dossier», September 2006, pp. 30-36.

For the relationships between cinema and painting, an increasingly popular theme of late, see, among others, JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venice, Marsilio, 1991, and *Cinema & Pittura*, ed. by Vincenzo Patané, «Circuito Cinema», November 1992.

<sup>2</sup> ENRICO GHEZZI, *Stanley Kubrick*, with an appendix on *Full Metal Jacket* by Fernaldo Di Giammatteo, Milano, il Castoro, 2002, pp. 112-113.

<sup>3</sup> DE BERNARDINIS, *L'Immagine secondo Kubrick*, cit., p. 75.

<sup>4</sup> MAURIZIO CALVESI, *Dipingere alla moviola*, «Corriere della Sera», 10 October 1976.

<sup>5</sup> Moravia quoted in GHEZZI, *Stanley Kubrick*, cit., p. 114.

<sup>6</sup> For Bernardi the film is «the broadest and the most detailed description of the 1700s ever seen on film»: cf. BERNARDI, *Kubrick e il cinema*, cit., p. 29. Perlini also emphasises that in addition to «the intention to re-live and re-ignite the century, to immerse one in what was his day-to-day life, the director makes an effort, with impressive persistence, to resuscitate it with hallucinatory effects that I have encountered in no other historic film.»: cf. TITO PERLINI, *Svuotamento del tragico e banalizzazione della morte*, in *The Kubrick After. Influssi e contaminazioni sul cinema contemporaneo*, ed. by Fabrizio Borin, Padova, il Poligrafo, 1999, p. 39.

<sup>7</sup> Laura D. Sogni, Lara Brivio (eds.), *Stanley Kubrick*, Rome, Dino Audino, 1999, p. 68, also quoted in MICHEL CIMENT, *Kubrick*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 182.

into the why and wherefore, already advanced on many occasions by the critics, and limiting ourselves to the main points, we shall begin from the so-called 'painting effect'.

Scenes are constructed from a strictly pictorial viewpoint: according to the structure, the elements of composition, chromatics, luminosity of the particular genre of painting – portrait, landscape, conversation pieces, genre scenes – to which the film makes constant reference. Moreover a frontal vision of space is predominant, together with a sense of immobility.<sup>1</sup>

The images appear to be static and give the impression of a sequence of set frames that tell the story through their progression. It comes as no surprise to learn that the film has frequently been defined a series of *Tableaux vivants*.

Great control of movement – as is often emphasised – regulates the entire film, at times even freezing the action, transforming the characters into mannequins, or the marionettes so beloved of the 1700s. Furthermore this static state is seen to refer to the immobility of society at the time.

The frequent use of the reverse zoom offers an only apparent sensation of movement as it gives us a scene-space which in actual fact is blocked, an iconic space on a pair with a painted work, which also corresponds to the dynamics of reading a painting, and moving continually from a detail to an overall view and *vice versa*.

A further consideration of a general nature regards the ambiguity of Kubrick's image, ambiguity that in a way confirms the ambiguity of the 1700s. This is an image that evokes rather than represents. It is in this resolve to stimulate the imagination and subjective interpretation of viewers, through constant oscillation between immobility and variety, that references to the poetry of picturesque can be found. This aesthetic category, which reached important heights in the 18th century as an intermediary between beauty and its opposite and complementary, the sublime, with which it shares an emotional interpretation, defines «what it is that leads to aesthetic fulfilment beyond the canons of classical beauty through variety and irregularity». <sup>2</sup> In England the picturesque is closely linked to the complex problem of the art-nature relationship and it finds its most interesting artistic expression in gardens featuring both spontaneity and the artificial, with the aim of stimulating subjective imagination. The English garden looks natural but in actual fact it is constructed according to the principle of 'very wild regularity' by different designers, of whom Capability Brown was plausibly the best known. <sup>3</sup> This procedure has much in common with Kubrick's work method.

The natural ambience plays an important role in *Barry Lyndon* and seems to divide the film into two parts: we pass from the vast tormented nature of the early part with the protagonist's adventures, to the picturesque landscapes of classical English parks such as Castle Howard and Stourhead, in the second part during the period of fleeting social conquest. The shape of the cupola of the imposing building designed for Lord Carlisle in the eclectic style of John Vanbrugh as it appears in the clear spring light beyond the sparkling surface of the lake, is an especially 'emotional' vision reminiscent of *Malvern Hall*, painted

<sup>1</sup> «The impression of a static state [...] is authentic and intentional, writes Piro, the stylistic procedures used tend to confirm the sensation of finding oneself in front of a painting.»: cf. STEFANO PIRO, *Barry Lyndon*, «Cinema Nuovo», xxv, 243, September-October 1976, p. 372.

<sup>2</sup> *IDizionari. L'arte (critica e conservazione)*, ed. by Roberto Cassanelli, Alessandro Conti, Michael Ann Holly, Adalgisa Lugli, Milano, Jaca Book, 1996, p. 255.

<sup>3</sup> Lancelot Brown (1716-1783), also known as Capability Brown for his capacity to perceive the possibility of transforming any place, was one of the leading architects of English gardens. A student of William Kent whose theories he developed, he elaborated the principles of landscape gardening using three fundamental elements: the undulations of the land, water and plants, and the identification of the *genius loci* with consequent interpretation. One of the most significant operations was undoubtedly the transformation of the park belonging to Blenheim Castle, designed by John Vanbrugh. For more on his activity see FRANCESCA MUZZILLO, *Paesaggi informali: Capability Brown e il giardino paesaggistico inglese del diciottesimo secolo*, Naples, ESI, 1995; ROGER TURNER, *Capability Brown and the Eighteenth-century English Landscape*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1985.

on more than one occasion by John Constable.<sup>1</sup> Especially emblematic is the scene on the footbridge, shot at Stourhead in Wiltshire: the lake, the boat and the Palladian temple provide the backdrop for Redmond's decision, on his mother's suggestion, to attempt to make the social climb to obtain the title of Lord.<sup>2</sup> This park, one of the greatest expressions of the Landscape Garden influenced by 17th century landscape painters such as Claude Lorrain, was designed mid-century by the owner Henry Hoare II (1705-1785) together with Henry Flitcroft, also known as 'Burlington Harry' (1697-1769), taking inspiration from the peregrinations of Enea, protagonist of many canvases by Lorrain.<sup>3</sup>

The other thread, the geometrical and rational 'French style', appears in the film with an objective of considerable significance. Lady Lyndon's first appearance in fact takes place in a location of regular avenues and clipped hedges in the famous thermal resort of Spa and it is in this carefully manicured setting that Barry makes the decision to change his way of life, give up gambling and arrange a fail-safe future.

Going back to the sublime, without being sidetracked by 'negative pleasure', the passion that – as mentioned by Burke, its greatest scholar before Kant, «deprives the mind of all its power to act and reason»<sup>4</sup> – it is easy to identify several instances of powerful emotional impact when a sense of impotence in the face of immensity and the terrible accidental nature of an event is manifested. It is sufficient to envisage the remarkable slow motion images when little Brian is thrown off his horse, or the scene when Lady Lyndon is poisoned – filmed with a hand-held camera to amplify the sense of instability – in which one can feel that sense of anguish and shaky inquietude that permeates *The Nightmare*, a remarkably evocative painting by Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Swiss born then naturalised English.<sup>5</sup> The Detroit canvas (1781) – the first version of a theme to which the artist returned on several occasions – seems more similar to the shot frame in terms of both positioning, the tangle of sheets and above all for the chromatic chiaroscuro intensity.<sup>6</sup>

Many other examples of this continuous dialogue-clash between 'beauty' and 'sublime' are dotted throughout the film, beginning with the many scenes that set the warm light of the sun in opposition to the obscure shadows of the night. One specific example is the passage from the luminous atmosphere of the garden at Spa, where the first meeting between Barry and Lady Lyndon takes place, to the nocturnal flashes that are part of the seduction plot at the gaming table.

<sup>1</sup> The version that comes closest to Kubrick's frame is the canvas in the Tate Gallery of London, painted by Constable in 1809. For more on John Constable (1776-1837) an artist constantly in search of 'natural painting' expressed in his spontaneous fresh touch accentuating impression and immediacy, see the recent publications: *Constable: the Great Landscapes. The Six-Foot Paintings*, Catalogue of the Exhibition ed. by Anne Lyles-Franklin Kelly, Tate Britain London-National Gallery of Art, Washington-London, Tate Publishing, 2006; ANTHONY BAILEY, *John Constable: a Kingdom of his own*, London, Chatto & Windus, 2006.

<sup>2</sup> One of the first images of this garden designed to be a place of memory dotted with classical buildings and developed around a lake is *View of Stourhead* by Coplestone Warre Bampfylde, now in a private Collection in London.

<sup>3</sup> For the bridge see RODDY LLEWELLYN, *Ornamental English Gardens*, New York, Rizzoli International Publications, 1990, pp. 104, 105. For the park at Stourhead see KENNETH WOODBRIDGE, *The Stourhead Landscape: Wiltshire*, «The National Trust», 1995; MICHAEL CHARLESWORTH, *On meeting Hercules in Stourhead Garden*, «Journal of Garden History», 9, 1989, pp. 71-75; *The Genius of the Place: the English Landscape Garden 1620-1820*, London, The MIT Press, 1988, p. 273; MALCOLM KELSALL, *The Iconography of Stourhead*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 46, 1983, pp. 133-143; JAMES TURNER, *The structure of Henry Hoare's Stourhead*, «The Art Bulletin», 61, 1979, pp. 68-77; KENNETH WOODBRIDGE, *Landscape and Antiquity Aspects of English Culture at Stourhead 1718 to 1838*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

<sup>4</sup> EDMUND BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, ed. by Giuseppe Sertoli and Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica 1985, p. 85.

<sup>5</sup> Many scholars have already associated this scene with the painting by Füssli, for example see BERNARDI, *Stanley Kubrick*, cit., p. 34.

<sup>6</sup> The painting, now at the Institute of Art of Detroit, was displayed at the Royal Academy in 1781 and led to the master's success with the English public. For Füssli «one of the most unexplored regions of art are dreams, and what may be called the personification of sentiment» (aphorism 231): *The Life and Writings of Henry Fuseli Esq.*, London, 1831, III, p. 145; JOHANN HEINRICH FÜSSLI, *Aforismi sull'arte*, introduction by Claudio Strinati, translation by Giovanna Franci, Roma, Theoria, 1989, n. 231. The first replica from 1782 was destroyed during the second world war; the best known version of 1790/1791, now in the Goethe-Museum of Frankfurt am Main, is inverted and includes many variants compared to the one in Detroit. A further reinterpretation from 1800/1801 is at Vassar College in New York and yet another version from 1810/1820 is in Zürich.

Light is a 'pictorial' element par excellence. It plays a fundamental role in the film and has often been associated with the period in question, the age of Enlightenment! Much has been said about the director's talent in rendering the light, both daylight, vibrant with atmosphere in the clear skies or streaked with clouds swollen with rain, in Constable's style, and above all the 'artificial' light of interiors illuminated exclusively by candles and filmed with the help of the legendary Zeiss lens supplied by Nasa. Much has been written about 'Kubrick's nocturnal scenes', highlighting the symbolism of the illusory experiences of Barry's complex existence. Mention has been made of George de La Tour (1593-1652), the French artist of the 1600s who was famous for his scenes in artificial light as well as for his sophisticated gaming tables, typified by frozen acting.

In the 17th century the use of candle light and above all of shaded light, spread amongst the so-called 'Caravagists', the artists who adhered in varying measures to the new language of Michelangelo Merisi, known as Caravaggio (1571-1610).<sup>1</sup> Among the best known was the Dutch painter Gerrit van Honthorst (1590-1656), leading exponent of the Utrecht school, also active in Italy and England, and known as «Gherardo delle notti», for his remarkable capacity to produce elaborate light effects especially in genre scenes.

Torches or flares are found in many paintings from the 1700s, starting with Jean-Antoine Watteau (1684-1721), leading figure in the French Rococo, for instance *L'amour au Théâtre italien* (Berlin Gemäldegalerie). Moreover, «Humorous Hogarth» in a fine definition by Jonathan Swift (*The Legion Club*, 1736), does not disdain similar illumination, as demonstrated in *The Dance* from the series *The Happy Marriage*, which was to follow the more successful *Mariage à la mode* in a contradictory sense.<sup>2</sup> Eighteenth century settings, made paler by fluctuating candlelight, also appear in the work of a 19th-century German artist, Adolph von Menzel (1815-1905), known above all for his series of canvases devoted to Frederick the Great of Prussia (1839-1843), and one of the sources of inspiration, according to the costume designer Milena Canonero.<sup>3</sup> The artist and director shared the same intentions and the same work procedures: both chose to investigate in depth a century that was not their own, and both gave us an objective image as close to the truth as plausibly possible. Many similarities can be found, for example in *Flute Concert at Sanssouci* (Berlin, Nationalgalerie, 1851) in terms of the use of light mellowed by twinkling chandeliers. It is no wonder that the film makes reference to a 19th century master when, as has been observed on several occasions, the film slips easily from one century to another: the 18th century of the history, the 19th of both the authors of the story, William Makepeace Thackeray, as well as of the dominant theme of the sound track, Franz Schubert's famous Trio and obviously the 20th century of Kubrick! «The 1700s observed by the 1900s through the filter of the 1800s», as Brunetta expertly pointed out.<sup>4</sup>

Emblematical for the relationship between film and figurative arts is the scene where Redmond is in a sumptuously decorated room intent on admiring old paintings, the famous

<sup>1</sup> As regards the spread of the Caravaggio style see BENEDICT NICOLSON, *Caravagism in Europe*, II ed. riv. e accr. da Luisa Vertova, Torino, Allemandi, 1989.

<sup>2</sup> The project never saw the light of day possibly because of the downturn of the dramatic tension that characterised the first series. Several unfinished canvases remain, and these show a very fluid touch. John Wilkes, the radical political leader and rival of the master, wrote in *North Britton* (1762, n. 17), which he directed: «After marriage à la mode the public wished for a series of prints of a happy marriage. Hogarth made the attempt, but the rancour and malevolence of his mind made him very soon turn with envy and disgust from objects of so pleasing contemplation, to dwell and feel a bad heart on others of hateful cast, which he pursued, for he found them congenial, with the most unabating zeal and unrelenting gall.». See the ferocious portrait sketched by Hogarth during the trial initiated against Wilkes for the criticism about the king's speech on the closure of Parliament in April 1763. The drawing is conserved at the British Museum in London (1936-10-15-1): cf. MARY WEBSTER, in *William Hogarth. Dipinti, disegni incisioni*, Catalogue of the Exhibition (Venice), Vicenza, Neri Pozza, 1989, pp. 71-72.

<sup>3</sup> STEFANO MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, L'Aquila, Lanterna Magica, 1990, p. 124; *Il grande cinema di Stanley Kubrick, Barry Lyndon*, Milano, Multimedia, 1999, p. 16 (allegato). See also DE CARO, *L'esperienza visiva*, cit., pp. 22-24; MATIZ, *Lady Lyndon*, cit., pp. 33-35. For the German artists see CLAUDE KEISH-MARIE, URSULA RIEMANN-REYER, *Adolph Menzel 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*, London-New Haven, Yale University Press, 1996.

<sup>4</sup> *Stanley Kubrick*, ed. by Gian Piero Brunetta, Venice, Marsilio, 1999, p. 205.

Old Masters, great favourites with the English nobility of the time. This passion was something Hogarth opposed as for all his life he was a defender of artistic nationalism, and rebelled against collecting foreign works. Redmond was aware that an appreciation of works of art and the possession of a rich collection was one of the prerogatives of aristocracy. He made use of art to improve his social standing and here assumes the air of the connoisseur, an expert figure who moved ahead in the field and context of the art market of the 1700s.<sup>1</sup>

Redmond discusses, expresses his appreciation, disputes the use of blue, recognises a large canvas by Lodovico Cardi called Cigoli (1559-1613), mentioning with notable competence how reminiscent it is of the work of the Florentine maestro, Alessandro Allori. Cigoli, an eclectic artist – not only a painter, but also architect and sculptor – together with Santi Tito, can be considered one of the leading exponents of ‘reformed’ Tuscan painting. In fact he exceeded the academism of the late manner and played a determining role in the formation of ‘Florentine Baroque’.<sup>2</sup>

The scene was shot in the drawing room of Stourhead House, the imposing Neo Palladian building constructed by Colen Campbell for Henry Hoare I, and richly furnished with Chippendale furniture and paintings by famous Italian painters, such as *Il Marchese Pallavicini* guided to the *Temple of Virtue by Apollo*, by Carlo Maratti.<sup>3</sup>

The large canvas, of which only the lower part is seen in the film, is the *Adoration of the Magi* and was painted by Cigoli in 1605 on commission from the Marquis Clemente degli Albizzi for the family chapel in the church of San Pietro Maggiore in Florence. Only after the collapse of the church was it taken to England where it arrived in 1790. The piece was acquired by Sir Richard Colt Hoare in 1790 and transported straight to his elegant residence of Stourhead.<sup>4</sup> Here there is a minor mistake by Kubrick who has the film end in the fatal year of 1789, as seen in the final scene!

Another painting of special significance is seen on numerous occasions during the film: *The Pembroke Family*, by Van Dyck, an imposing work over 5 metres long, kept in the Double Cube Room at Wilton House, a splendid dwelling designed by Inigo Jones (c. 1634). An example, though not especially successful, of an English work by the Flemish master in which monumental and natural features, solemnity and immediacy are combined with the usual adroitness.<sup>5</sup>

It can be seen in all its weighty presence behind Redmond and little Brian immediately after the terrible argument with young Lord Bullingdon, like a mark of the past and the society which Redmond aspires to enter and from which he will be forever excluded. Further symbolism can be read in the three cherubs in the upper left, a partial allusion to Lord Pembroke’s three children, who died at a tender age, a reference to the imminent tragic end of Brian.

The painting is seen again in the final word-less sequence when Lady Lyndon, after a brief pause of concentrated hesitation, puts her signature to the document, dated 1789, thus imposing once again the social model that imprisons the characters so that they are incapable of finding worthwhile alternatives. This is the portrayal of an inert and oppressive world soon to be overturned. As De Bernardinis wrote, 1789 was to become «the reawaken-

<sup>1</sup> This world of sophisticated amateurs comes through clearly in the famous painting by Johann Zoffany (1733-1810) *Charles Townley in his Library in Park Street, London*, where we see the presentation of the collector’s antique statues, considered one of the most important of the time and acquired by the British Museum on the owner’s death. The canvas, datable 1781/1783, is now at Burnley, Townley Hall Art Gallery and Museums.

<sup>2</sup> For the life and work of Cigoli see ROBERTO CONTINI, *Il Cigoli*, Cremona, Edizioni dei Soncino, 1991.

<sup>3</sup> Cf. *Il Settecento a Roma*, Catalogue of the Exhibition, ed. by Anna Lo Bianco and Angela Negro (Rome), Milan, Silvana Editoriale, 2005.

<sup>4</sup> For the story of the painting, the copies in the Pinacoteca Nazionale di Lucca and the Collection Gronau at Fiesole see ANNA MATTEOLI, *A proposito di due soggetti del Cigoli: Adorazione dei Magi e Resurrezione di Cristo*, «Storia dell’arte», 33, 1978, pp. 135-153; CONTINI, *Il Cigoli*, cit., p. 80. For the canvas-film relationship see also DE CARO, *L’esperienza visiva*, cit., p. 4.

<sup>5</sup> For the painting see ALLEN BRIAN, *Two Successful Restorations: Wilton House and Frogmore House*, «Apollo», 132, 345, 1990, pp. 336-339; ARTHUR K. WHELOCK, *Anthony Van Dyck*, Exhibition Catalogue (Washington, National Gallery of Art), New York, Abrams, 1990, p. 383.

ing of History [...] out-of-bounds to the characters [...] the door to the contemporary age, the monolith/stele marking the border, the reawakening of the old to the new. But Lady Lyndon and her court will remain on this side, suspended».<sup>1</sup>

Moreover in this framework the stratification of 'Time' and 'History' that characterise the film has been repeatedly emphasised. Ghezzi's words in this regard are illuminating:

Staggered deep down, a split second before the "revolution", three centuries of History with their culture. In the middle is "Barry Lyndon-style cinema", life at a halt in the pictorial light of the late 1700s, "behind" the image already set and immutable of History already past, "before" the shape of the new which is still free. The ambiguity of the 1700s is to be found in this perfect synthesis.<sup>2</sup>

Moving on to the artists of the 18th century, William Hogarth for one, the ideator of the *Modern Moral Stories* based on current topics and envisaged as actual theatre scenes, is the painter who had the greatest influence on Kubrick, not only on the figurative and visual plane, but also in terms of narration and scene organisation. A Hogarth-style air is perceived on many occasions, though not always immediate as in the sequence when Lord Bullingdon goes to Redmond's club to challenge him to a duel. Our attention shifts from the woman who is cleaning the floor, to the servants who are waiting, and the card players, following a tortuous route that can be found in the celebrated 'serpentine line' formulated by Hogarth.<sup>3</sup> A real moving picture! Often in fact the action unrolls as the director constructs the image and leads us into the scene through continual wavering between variety and solidity with a dynamic and logical rhythm that almost becomes an aesthetic principle. For Hogarth, in fact,

when the eye is glutted with a succession of variety, it finds relief in a certain degree of sameness [...] Intricacy in form therefore I shall define to be that peculiarity in the lines, which compose it, that *leads the eye a wanton kind of chase*, and from the pleasure that gives the mind, entitles it to the name of beautiful: and it may be justly said, that the cause of the idea of grace more immediately resides in this principle, than in the other five, except variety; which indeed includes this and all the others.<sup>4</sup>

For the painter this sinuous line of grace and beauty also corresponds to the «tortuous nature of the ways of the mind», another great theme of English culture in the 1700s, and to wit.<sup>5</sup> It is the maxim of spirit, as Bernardi writes «with its splendid inconclusions, structural scepticism, becoming the very mark of the film», that reveals its double importance in the continual oscillation between irony and melancholy, *pathos and bathos*, between the grotesque and the sublime.<sup>6</sup>

It is above all in the characterisation of faces that Kubrick shows himself to be a faithful follower of Hogarth. His characters express their own personality right from their first appearance through their faces. The expressions are quite marked, but are never pure caricature, as is the case for Hogarth, superb investigator of the soul.<sup>7</sup> The crafty sharp look of

<sup>1</sup> DE BERNARDINIS, *L'immagine secondo Kubrick*, cit., pp. 75-76.

<sup>2</sup> GHEZZI, *Stanley Kubrick*, cit., p. 125.

<sup>3</sup> The aesthetic ideas of Hogarth can be found in the original essay *The Analysis of Beauty*, published in December 1753, and written – as the artist himself declared in an advertisement on 3 July 1752 – with the intention of being useful «to the curious and polite of both sexes, setting the principles of beauty laying down the Principles of Personal Beauty and Deportment, as also of Taste in general, in the plainest, most familiar and entertaining Manner.» (WILLIAM HOGARTH, in «London Evening Post», 1752). The work includes many intuitions concerning the perception of colour, movement and forms, and the duration of 'artistic time', principles of taste, that pre-dated the ideas on art put forward by thinkers such as Diderot, Kant and Goethe. A book full of anti-Baroque and anti-classicist ideas, written in a polemic style especially against the circle of Lord Burlington, a work that claims the primary role for the artist in the aesthetic questions that find an indispensable foundation in experience. The same empirical method was used by Edmund Burke who sings its praises in the famous *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), a book criticised by Joshua Reynolds, the last great follower of Baroque classicism. The Italian edition is *L'analisi della Bellezza*, a cura di Miklos N. Varga, Milano, SE, 1989.

<sup>4</sup> *The Analysis of Beauty*, London, 1810, pp. 16, 25; Italian edn., pp. 34-43.

<sup>5</sup> Wit is defined «as the capacity to gather ideas with rapidity and variety, forming 'pleasing paintings and attractive visions in one's imagination»: cf. ELIO FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 25.

<sup>6</sup> BERNARDI, *Kubrick e il cinema*, cit., p. 64.

<sup>7</sup> «Great painter of Mankind», as Hogarth was defined by his friend, the famous actor David Garrick, on the inscription

Captain Feeney, the highwayman who robs young Redmond, and who bears a resemblance to the Jacobite leader Lord Lovat.<sup>1</sup> The two men have the same intelligent shrewd expression in common.

The mellifluous and ridiculous ambiguity of Reverend Runt provides examples of certain bizarre characters who populate the works of Hogarth. There is one curious similarity between Runt and the affected «snob music lover, curlers in her hair» who sips chocolate, quite desolated, on the left in the *Levée of Marriage à-la-mode*.<sup>2</sup>

And a cordial aspect and frank bonhomie are shared by Captain Grogan and Captain Thomas Coram, the founder of the Foundling Hospital, depicted with an attentive eye and a smile by the painter (London, Foundling Hospital, 1740). It is an innovative work that represents the peak of Hogarth's portraits: for the first time in England a successful merchant, promoter of a charitable institution, was painted life-size with the typical attributes of the official Baroque portrait reserved until then for the aristocracy.

The clearest aspect of similarities between *Barry Lyndon* and Hogarth's work can be found in the narrative structure that is reminiscent of the *carriera* or rather the progress of the English master: a succession of what were very often independent dramatic happenings but linked to the protagonist's story according to the logic of the theatrical *mise-en-scène*.

I wished to compose pictures on canvas similar to representations on the stage, and farther hope that they will be tried by the same test and criticised by the same criterion [...] I have endeavoured to treat my subject as a dramatic writer, my picture is my stage, and men and women my players, who by means of certain actions and gestures are to exhibit a dumb show.<sup>3</sup>

In terms of similar themes, *The Rake's Progress* (1735) has the greatest number of reference points.<sup>4</sup> It moves from an ingenious air, the protagonist's soft outlines in the first canvas with *The Heir*, very similar to Redmond, as a youth, at the beginning of the film, to the dark expression of the young lord taken up with the frivolous daily duties of surrounded by supplicants, musicians and gardeners in the *Levée* (second episode of *Rake's Progress*), immediately linked to the scene when gentleman Redmond wakes up surrounded by servants and is kept busy choosing his clothes. And to conclude with the episode of the revelry when the parallel is perfect with *Rose Tavern Drury Lane* which is the backdrop for Tom Rakewell's penniless, drunken state, when he becomes easy prey for two prostitutes who are in the act of extracting his watch from his pocket (third scene in *Rake's Progress*).

In many other passages from the film Hogarth is a favourite source of inspiration, even direct references at times. For instance the attitude of complete abandon of Viscount Squanderfield who is nodding off as he rocks back and forth on a chair in the opulent wait-

for his tomb. Hogarth himself expressed interest in 'character', emphasising the difference from caricature: «I have ever considered the knowledge of character, either high or low, to be the most sublime part of the art of painting or sculpture; and caricature as the lowest: indeed as much so as the wild attempts of children, when they first try to draw: yet so it is, that the two words, from being similar in sound, are often confounded. When I was once at the house of a foreign face-painter, and looking over a legion of his portraits, Monsieur, with a low bow, told me that he infinitely admired my caricature! I returned his *congé*, and assured him, that I equally admired his». This note further highlights the artist's polemical attitude: cf. *Anecdotes of William Hogarth, written by him self*, London, 1833, p. 66; WEBSTER, *William Hogarth*, cit., p. 16. Referring to the distance between character and caricature the master echoes his friend Henry Fielding, who defends him in the preface to *Joseph Andrews*, writing: «Now what caricature is in painting, burlesque is in writing [...] He who should call the ingenious Hogarth a burlesque painter, would, in my opinion, do him very little honour; for sure it is much easier, much less the subject of admiration, to paint a man with a nose, or any other feature, of a preposterous size, or to expose him in some absurd or monstrous attitude, than to express the affections of men on canvas. It has been thought a vast commendation of a painter, to say his figures seem to breathe; but surely it is a much greater and nobler applause, that they appear to think»: cf. FREDERICK ANTAL, *Hogarth and his Place in European Art*, London, 1962, p. 133; Italian edn. *Hogarth e l'arte europea*, Torino, Einaudi, 1990, p. 238.

<sup>1</sup> Simon Fraser, Lord Lovatt (1667-1747) after an adventurous life, he was captured on an island in Scotland, taken to London and tried for the role he played in the Jacobite revolt of 1745, and executed in April 1747. The print of this penetrating portrait was published in August 1746 when the rebel was imprisoned in the Tower of London. It was another proof of the thought Hogarth showed for his subjects.

<sup>2</sup> Cf. ANTAL, *Hogarth*, cit., English edn., p. 102; Italian edn., p. 186.

<sup>3</sup> AUSTIN DOBSON, *William Hogarth*, London, Elibron Classics, 2005, pp. 42-43.

<sup>4</sup> The series of eight canvases is now in Soane's Museum, London.

ing room in pure William Kent style, possibly based on the salon of Horace Walpole in Arlington Street, in the canvas *Morning* from the *Mariage à la mode* series, is referred to faithfully in the scene where Redmond collapses both psychologically and physically after the death of his son, when he is carried to bed by his servants and then in the club where Lord Bullingdon challenges him to a duel.

Thousands of other visual paragons could be found starting with the numerous *Conversation Pieces*, which the artist handles with a vivid sense of stage presentation, true models for many a Kubrickian sequence, such as the wedding of Redmond and Lady Lyndon akin to *Marriage of Stephen Beckingham and Mary Cox* (New York, Metropolitan Museum of Art, Marquand Fund, 1729-1730), to conclude with the appearance of poverty that brings together the squalid room where Barry lies with his amputated leg and the squalid attic of *Poet in Misery* (Birmingham, City Museum and Art Gallery, 1734-1735).<sup>1</sup>

Moving on to the more explicit figurative passages: for lovely Marisa Berenson, delicate Lady Lyndon, ever reserved in her expressions and behaviour, our thought goes straight to the elegant dames immortalised by Thomas Gainsborough (1727-1788) such as Lady Sheffield (Waddesdon Manor, 1786), Sarah Siddons, the most famous English tragic actress of the second part of the century (London, National Gallery, 1785), or Lady Louisa Clarges, concentrating while playing the harp with a melancholic expression (Bath, The Victoria Art Gallery, at The Holburne of Menstrie Museum, 1778).<sup>2</sup>

Dream-like figures with soft outlines, invested with gracefulness in line with the fashion of the time. Above all in *Morning Promenade* (London, National Gallery, 1785), a masterpiece reminiscent of the aristocratic tastes typical of Van Dyck's portraits, a valuable connection can be found with the sequence where Lady Lyndon is taking a promenade with her husband, son and tutor, exuding the same air of grace, distinction and nobility.<sup>3</sup> At times in Kubrick's landscape backgrounds as in Gainsborough's works can we find the same manner of harmony of character and surrounds, both in the natural sense with vast woods and bubbling streams, and in the cultivated countryside populated by hearty flocks. The well-fed cows that surround Redmond and his son in one of the happy periods spent in the Lyndon's vast prosperous estate may correspond to the flock of sheep and well ploughed fields, symbolising the economic well-being of *The Andrews* (London, National Gallery, 1750), a splendid example of that perfect integration of nature and culture, spontaneity and artifice also found in the film. Moreover, for the image of the two horse riders, in all probability George Stubbs (1724-1806), the horse painter, one of the most important representatives of 'sporting painting', supplied Kubrick with material for inspiration.<sup>4</sup>

Continuing this endless treasure hunt for a figurative precedent for the figures of Barry Lyndon, blond sweet Brian could be seen to resemble *Master Hare* by Sir Joshua Reynolds

<sup>1</sup> For the ambience of literary *bohème*, known – according to the definition of Samuel Johnson – as «the writers of Grub Street» that Hogarth highlighted with humour in this canvas see WEBSTER, *William Hogarth*. cit., pp. 80-81. De Caro also linked this canvas with the film sequence: cf. DE CARO, *L'esperienza visiva*, cit., p. 4.

A run-down room with a man lying on the bed, is also depicted by Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801), though the parent-child roles are inverted, in the illustration for the Tenth book, chapter two of *Gil Blas* by Le Page (1783). Similar poverty also comes through in the second illustration of *Moralischen und satirischen Inhalts* (1778), by the same Polish master. A large number of works by this naturalised German artist are in the Los Angeles County Museum of Art. See <http://collectionsonline.lacma.org>

<sup>2</sup> For the figure of Lady Lyndon see the attentive and sharp analysis in MATIZ, *Lady Lyndon*, cit.

<sup>3</sup> As recent publication on Thomas Gainsborough, *Gainsborough*, see Catalogue of the Exhibition, ed. by Michael Rosenthal and Martin Myrone, London, Tate Publishing, 2002; W. VAUGHAN, *Gainsborough*, London, Thames & Hudson, 2002.

For the promenade scene with Lady Lyndon and her husband, son and tutor, Laura Matiz has also traced another pictorial precedent in the canvas by Adolph von Menzel, *Frederick the Great and General La Motte Fouqué* Muzeum Narodowe di Poznan (1852): cf. MATIZ, *Lady Lyndon*, cit., p. 33. For the painting also see Menzel (1815-1905). *La névrose du vrai*, catalogue of the exhibition ed. by Claude Keish and Marie Ursula Riemann-Reyer, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, p. 256.

<sup>4</sup> For George Stubbs's works see JUDY EGERTON, *George Stubbs, Painter: Catalogue Raisonné*, New Haven, Yale University Press, 2007; *Stubbs & the horse*, ed. by Malcolm Warner and Robin Blake, Catalogue of the itinerant Exhibition (Fort Worth-Baltimore-London, 2004-2005), New Haven, Yale University Press, 2004.

(1723-1792),<sup>1</sup> a document of the master's great interpretative freedom in portraying the child's universe, and then a bit of *The Blue Boy* by Gainsborough (San Marino, California, Henry E. Huntington Art Gallery, 1770), like young Barry, not only visually, but also socially, as he represents the son of the middle class, but modelled on an aristocratic heir, van Dyck style!<sup>2</sup>

Pictorial models of British figurative culture are not lacking either for the protagonists, starting with Captain John Hayes St. Leger, by Reynolds (Waddesdon Manor, National Trust, 1778), similar in terms of both expression and behaviour and not just for the scarlet uniform. The artist introduced innovations to English portrait painting with dignified poses taken from classical statuary from the great Italian masters, promoting the *Grand Style*, and in this painting his brush strokes are especially liberated and his colours bright.

Moving on to the 'continental' artists, the great masters of the French Rococo were undeniably a precious source of iconographic ideas for Kubrick, beginning with Watteau. His *Fêtes galantes*, pleasing encounters of young couple in enchanted gardens where love blends with music and dancing, not without a hint of sweet melancholy, may have inspired the gay outdoor events seen during the early happy period at the Lyndon's castle. Even his most celebrated invention, *Embarquement pour Cythère* is apparently behind one of the early scenes in the film where at the rear of the threesome Nora, Redmond and Captain Quin a very slow zoom opens onto a vast landscape, run through by a watercourse and populated by another couple of lovers.<sup>3</sup>

A hint is also suggested of Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), versatile painter of love and nature, of spicy scenes and entertainment, but also of childhood and family life, especially in the sequence at Brian's birthday: the theatre with the magician, intent on giving a simplified explanation of Newton's new theories on light and the fusion of all colours in white to an amused crowd,<sup>4</sup> is reminiscent of the lively *Fête à St. Cloud* (Paris, Banque de France), a faithful representation of a definite place. This is a sophisticated composition framed by charming nature, huge vaporous clouds merging harmoniously with the pale September sun, and a capricious jet of water.<sup>5</sup>

However on the other face of 1700s France where everything is in line with a principle of order and clarity, inspirational motifs can be identified. The great master of day-to-day reality, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), can be seen as a source of reference especially for the scenes of tranquil intimacy: at the start of the film, the calm family atmosphere that influences the meeting with the cousin in the Barry household, or the dinner in warm light

<sup>1</sup> The canvas from 1788 is now in the Louvre, Paris.

<sup>2</sup> Cf. DEBORAY CHERRY, JENNIFER HARRIS, *Eighteenth-century Portraiture and Seventeenth-century Past: Gainsborough and Van Dyck*, «Art History», 5, 3, September 1982, p. 298, and W. BUSCH, *Gainsborough's «Blue Boy»*. *Sinnstiftung durch Farbe*, «Städte-Jahrbuch», n.f. 17, 1999 [2000], pp. 331-348. See also DE CARO, *L'esperienza visiva*, cit., p. 19.

<sup>3</sup> There are two versions of *Embarquement pour Cythère*, the first in 1717, now in the Louvre in Paris, was the *monceau de réception* at the Academy despite the official consecration of this new genre, the *Fêtes galantes*, created by Watteau. The second, soon afterwards (1718-1719), with fewer allusions and expressed with greater executive concreteness, is in Berlin at the Castle of Charlottenburg. The two paintings were displayed together for the exhibition *Watteau 1684-1721*, Catalogue of the Exhibition (Paris-Washington-Berlin), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1984, pp. 396-411.

<sup>4</sup> The 1700s saw great interest for the new theories about light in Isaac Newton's *Optiks* (1 edn. 1704), which also contributed to the change many artists made to lighter shades and a trend towards more luminous painting with bright hues. Of the publications intent on spreading these new scientific discoveries a mention is in order for *Newtonianesimo per le dame*, written by Francesco Algarotti (1712-1764), the versatile writer, in constant contact with the liveliest minds in Europe – from Voltaire to Frederick the Great of Prussia – and published in 1737 with a lively *antiporta* by Giambattista Piazzetta. This work established the writer's literary reputation across the continent. The importance of the Newton viewpoint in painting is also emphasised by Algarotti in a letter to Eustachio Zanotti on May 13 1756; cf. FRANCESCO ALGAROTTI, *Opere del Co. Algarotti*, Venice, Carlo Palese, 1792-1794, VI, pp. 48-52. For a short profile of Algarotti see MARINA MAGRINI, *Francesco Algarotti avventuriero e plenipotenziario*, in *Le Venezie e l'Europa*, Cittadella, Biblos, 1998, pp. 96-107; BARBARA MAZZA, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste, 2001 («Quaderni della Società di Minerva», 22).

Regarding the success of Newton's ideas see *Il newtonianesimo nel Settecento*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1983.

<sup>5</sup> See Fragonard, Catalogue of the Exhibition, ed. by Pierre Rosenberg, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, pp. 338-343. See also DE CARO, *L'esperienza visiva*, cit., p. 21.

around the cosy fireplace with Lischen, the young German woman who hosts Redmond the deserter, are mindful of the exquisite domestic simplicity of the set tables of the Parisian master, including *Benedicite* (Paris, Louvre 1740) the best known example. But there is also shrewd and likeable Mrs Barry, in addition to the usual English repertoire, with reminders of the female collection of a less aristocratic aspect, silent protagonist of the Chardinian universe, as exemplified in *Lady Taking Tea* at the Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow (1735).

A less known artist, Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801), was often referred to by many members of the film crew as a source of inspiration for Kubrick.<sup>1</sup> He was a Polish master, who worked in Berlin as of 1743 and well known above all for his graphic work - in particular the cartoons about daily life - and as an illustrator of books.<sup>2</sup>

A number of examples of comparisons by Matiz hold considerable significance, for example *Unschuldiges Vergnügen* from the series of 10 *planches* from *Dem Leben eines schlecht Erzogenen Frauenzimmers* (1779) is likened to the famous seduction sequence at the gaming table where gestures and glances provide the action. Five minutes with no speech: a masterpiece of *mise-en-scène*. In addition to the subject, both episodes take place in candlelight, and even the lady's hair styles are very similar.

The next frame, with the cold kiss between the two protagonists, in which all is glacial, rarefied, played on bluish hues, was preceded by the engraving of the meeting of two lovers, illustrated in *Adelheid von Veltheim*, the libretto by Gustav Friedrich Grossmann (1783).<sup>3</sup> This scene too takes place at night time in a setting stripped to the bare essentials.

This game of recognition of the visual sources could be played ad infinitum, with the risk of it becoming a sterile pastime, however I would like to conclude with a Venetian reflection, that may not find objective confirmation. Amongst the film's very early scenes, with the usual backward zoom, is the arrival and advance of the regiment of Kilwangen, then a crowd of people appears little by little, seen from the back, and including young Redmond in a 'Napoleonic' stance.<sup>4</sup> These onlookers seen from behind, the dark patch of the man with a ticorno who is emerging, setting himself apart from the others, remind me of *Mondo Nuovo* by Giandomenico Tiepolo (1727-1804), the remarkable fresco that once

<sup>1</sup> In an interview with Michel Ciment, the scenographer Ken Adam said that «Stanley wanted to draw inspiration directly from the paintings of the period [...] in his opinion the best way was to base himself on painters such as Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Chardin, Watteau, Zoffany, Stubbs [...] and in particular Chodowiecki, a Polish artist who fascinated both of them, a master of drawing and watercolour whose style was extremely simple and who had a heightened sense of composition»; cf. CIMENT, *Kubrick*, cit., p. 211. As regards the influence of Chodowiecki on Barry Lyndon, see the detailed research by Matiz; after analysing hundreds of engravings she supplied us with a careful account with many sequences from the film: cf. MATIZ, *Lady Lyndon*, cit., pp. 21-23, and EADEM, *Libertini del Settecento*, cit., pp. 30-36.

<sup>2</sup> At the age of 16 years Chodowiecki left Gdansk on the death of his father and went to an uncle in Berlin where he began painting miniatures on ivory and small oils on canvas. In 1764 he entered the Academy of Fine Arts, where he would be president from 1797 until his death. His best subjects include scenes of daily family life that reveal an acute sense of observation of the contemporary society that has led some critics to compare him to Hogarth, with whom, however, he does not share that critical spirit that distinguishes the English master. The work that made him famous is *Jean Calas Bidding Farewell to his Family* (1767, Berlin Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin): a canvas, reproduced as an engraving, middle class melodrama where his realistic focus comes through clearly. His activity in the service of publishing was vast and covered classics such as Shakespeare, Ariosto and Cervantes to scientific works such as the illustration of Lavater's work *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. His best known works include the collection of 108 sketches done during a journey by horse to Gdansk in 1773, *Die Reise von Berlin nach Danzig*, in which his attentive spirit of documentation is clear. For Chodowiecki and his work, see further reference to MELANIE EHLER, *Daniel Nikolaus Chodowiecki: "le petit maître" als großer Illustrator*, Berlin, Lukas-Verlag, 2003; ERNST HINIRICH, KLAUS ZERNACK, *Daniel Chodowiecki (1726-1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufman*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1997; PETER MÄRKER, *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726-1801: Zeichnungen und Druckgraphik*, Catalogue of the Exhibition, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, 1978; Rebecca Müller (ed.), *Zeichnungen von Daniel Chodowiecki 1726-1801 im Berliner Kupferstichkabinett*, Catalogue of the Exhibition, Berlin, Gabr. Mann, 2000.

<sup>3</sup> Many other scenes of embellished affection by our fiery Barry, such as the one where he embraces his son's young nurse can linked be to the illustrations by Chodowiecki, such as *Glück und Liebe* for the almanac of Carl Lang, 1796 - as mentioned by Matiz (*Libertini*, cit., p. 34) - or even with *Die Brautwerbung* for *Beckers Taschenbuch für 1797*. In both the couples are surprised in an overgrown garden.

<sup>4</sup> Bernardi's interpretation in a spatial time key is interesting. Cf. BERNARDI, *Kubrick e il cinema*, cit., p. 48.

adorned the portico of the Tiepolo villa at Zianigo but than removed to Ca' Rezzonico.<sup>1</sup> It shows a sequence of figures from the rear a theatrical 'observed in reverse', this series of 'anti-portraits', characters unaware of our presence, in Tiepolo give us a critical take on contemporary society.<sup>2</sup> Could this also have been Kubrick's intention? Or this reversal of roles, showing us what the actor sees as merely a way of helping us identify with the story?

<sup>1</sup> For a description and interpretation of the Zianigo frescoes see ADRIANO MARIUZ, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, Alfieri, 1971, pp. 81-89; also reprinted in *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*, text by Adriano Mariuz and Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 22-31.

<sup>2</sup> Cf. MAURIZIO BONICATTI, *Note sul vedutismo veneziano: sulla cultura artistica di F. Guardi e D. Tiepolo*, «Arte Veneta», XVIII, 1964, p. 146; MARIUZ, *Giandomenico Tiepolo*, cit., pp. 82-83.



## FOOTPRINTS IN CINEMA: REDMOND BARRY AND KUBRICK'S SHOES

FABRIZIO BORIN

«Now the danger is thinking you need two pairs of shoes» said Stanley Kubrick in 1971 following the successful 'premier' of *A Clockwork Orange*. On one hand it emphasises the notion of not letting things go to his head – though we could say *not continue* letting things go to his head seeing as the director's year began with great public and critical acclaim and international fame; with a total of six masterpieces to his credit,<sup>1</sup> that is to say two more after *A Clockwork Orange*.<sup>2</sup>

On the other hand however the *two* pairs make you think that having a *single* pair of shoes at a time to choose from, wear, wear out and discard when they are beyond usefulness, can be paralleled to something resembling Kubrick's artistic 'philosophy': 'wearing' one film at a time and for extended periods, making the same choices (story line), in-depth experience (long and extremely meticulous preparation), construction (script writing), putting his signature and trademark to the work (production and direction). On the other hand if the shoes (like the film) are of good quality, do not hurt one's feet and last a long time, a lengthy period of time will lapse before a new pair needs to be purchased, and not for reasons of aesthetics or fashion – in fact light years away from the personality of the director; who was not in the least interested in fashion, a trait that led his wife Christiane to label him «the man who sells balloons» for the way he dressed – but exclusively for necessity. This however is also asserted by the director Jean-Marie Straub who, in a careful combination of cinema and shoes, complains about the low quality of modern-day footwear (and the wood used in furniture these days, just like 'parachuter' directors who use the camera for preying on subjects rather than filming them), compared to old ones that lasted a lifetime, in a profession of a political ethic of an honest, genuine, anti-consumerist civilisation that, like revolutionary ardour, was unsinkable. In a similar vein the ever lengthier intervals of time between Kubrick's films are also indicators of the extremely meticulous professionalism apparent in all the preparatory phases of his productions (like a pair of shoes crafted by hand).

Now, as regards the prints left by shoes that make pathways through the world of cinema – or large multi-laned motorways in the case of Kubrick – *Barry Lyndon* has four very interesting examples for consideration; not to mention a brief mention of two additional ones to complete the theme, *overshoes* as it were, as they are found before and immediately after the story of Redmond Barry, from 1975; the two prints come respectively from *A Clockwork Orange* and *Shining*.

The shoes in *Barry Lyndon* have both a symbolic and narrative function because they literally help the story *move along*; and our shoes are naturally useful for that purpose: for walking and carrying the plot along, with the characters and chapters.

Thus, as we shall be analysing several aspects of this renowned film from different angles, the specific situations in which the Kubrick footprints leave their identifying marks can be considered immediately. We can see the consequences of the former, and shall call them *These Boots Are Made for Walkin'* (the title of the song that Nancy Sinatra sings at the start

<sup>1</sup> That is without counting his early films from the late forties to the first half of the fifties: *Day of the Fight*, (1949), *Flying Padre* (1951), *Fear and Desire* (1953), *Killer's Kiss* (1955) and referring to 'great films' starting with *The Killing* (1956), *Paths of Glory* (1958), *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963), *2001: A Space Odyssey* (1968).

<sup>2</sup> This refers to *Barry Lyndon* (1975), *The Shining* (1980), *Full Metal Jacket* (1987), *Eyes Wide Shut* (1999).

of the second part, or the start of 'scene' no. 16 (Vietnam) in the DVD version of *Full Metal Jacket*).

### 1. *THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN'*

On first impressions the shoes do not come across as protagonists, but the «boots» do, the ones that belong to young Redmond, who has been robbed of his horse and the bag with twenty gold guineas, but which he is allowed to keep by Captain Finn, the gentlemanly highwayman who together with his son 'cleans up' unlucky travellers and who needs to keep ahead of (his) clients. Redmond is travelling towards Dublin because, following a duel when he shoots and kills – thinks he has killed – his rival in love, the Englishman betrothed to his cousin Nora Brady, object of his first ardent romantic love, his relatives advise him to take refuge in the city so as to avoid arrest.

Thus just as lighting or not lighting a cigarette is key in Alain Resnais' double film *Smoking/No Smoking* (1983) – were there space enough here – it would be entertaining to develop the simulation (not in the book) of how the story of the young Irishman would have turned out if, in the above-mentioned circumstance, they'd *also* stolen his shiny leather boots. Without any footwear, Redmond might not have covered the five miles on foot that separated him from the closest city – a careful link frame is supplied by the director – and thus he might not have continued on his way, might not have enlisted, and might not have been able to take part in the Seven Year War, could not have deserted, met Potzdorff, and so on. And, above all, if he had turned back, he would have found out that the wealthy suitor Captain John Quinn, who was responsible for his exile, was not in fact dead, but had married his beloved Nora, as the duel had been rigged by his cousins.

Moreover, in the *divertissement à la Resnais*, we could also wonder: would the duel be repeated? And would it be another duel with pistols going off simultaneously as in the preceding version (and as in the fleeting, opening long shot when Barry's father dies) and would it take the form of the inexplicably different one that takes place in the dovecot between Redmond and Lord Bullingdon shortly before the end? And how would it end? And what would Nora's reaction be to the many shows of tender and determined love that animate Redmond? Whatever the case, whether or not the pistols were loaded with tow, the audacious youth was in any case to be enlightened by his father's old friend, Captain Grogan.

However in the meantime, his destiny is already moving along the rough road of the film, which brings us – if we dash through the intermediate sections – to a second decisive footprint. But not before we have taken brief notes of the passages in the novel which refer to shoes and boots, several of which – as will be seen in specific passages – were transferred to the filmed version.

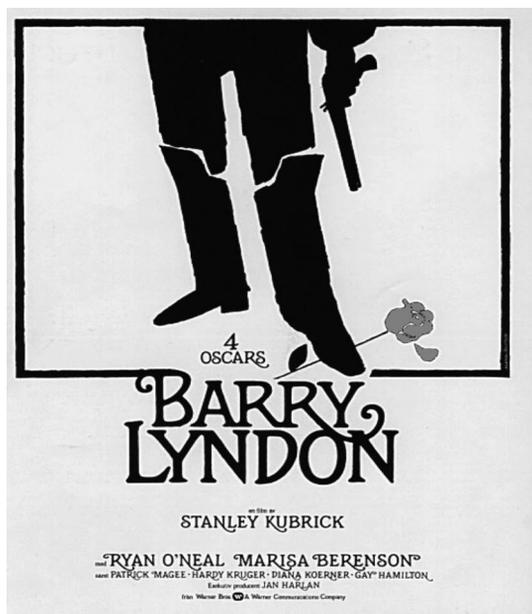
The most commonly used poster of the Kubrick film, composed of the three symbols pistol, rose and boots, indicates a synthesis of story and advertising and while not personally chosen by the director, was certainly approved by him. This international poster reads like the cinematic idea of an eccentric American plan, the usual upper part of which – rather than the lower part – is given over to a picture-story (devoid of the other weapon of the century, the sword, not used much in *Barry Lyndon* in contrast for instance to the Conradian *The Duellists*, 1977 Ridley Scott's first film), an icon worthy of four Oscars, and which thus linked to the three snap-shot symbols above, allows for laconic interpretation.

First of all, the weapon of combat that is direct and decisive, left hanging alongside the left side of the figure in black, his arm relaxed but soon to be raised to take aim before firing, but also waiting for the effects of a fresh shot, his puffed sleeve cuff far from any idea of a western where the pistol will be replaced in a to-date non-existent holster.

This detail prepares the way for the red flower, a reference similar to the blood from the wounds in the film, though probably more to the flower possibly placed *below* the *left boot*, mirroring the fracture and drama of the story. An ambiguous and sentimental message that tells

of trampled delicacy, a petal missing, torn from the cut flower like a tear in imperfect beauty, in young Redmond's tender virginal confusion; perhaps to recall the tragedy of young Bryan or perhaps the same paternal adventurous youthfulness that fades too quickly like the rose itself, not devoid of the thorns of love and the pink velvety cheeks of his first passionate love Nora.

Then, lastly, why the importance given to the tall elegant footwear that, while all but 'breaking' Redmond's legs as though to mark his conclusive defeat as he makes ready to return to his native Ireland, are so evocative of footwear adapted to high class ceremonial uniform suitable for warring or duelling. These boots are like signs that bring to mind the fact that the boots are mentioned eighteen times in the course of the novel, with diverse objectives and roles together, naturally, with the shoes.



In the very first lines of the opening chapter (*My pedigree and family undergo the influence of the tender passion*) in order to introduce the megalomaniac figure of Redmond Barry, Thackeray does not hesitate to mention the boots:

I presume that there is no gentleman in Europe that has not heard of the house of Barry of Barryogue, of the kingdom of Ireland, than which a more famous name is not to be found in Gwillim or D'Hozier, and though, as a man of the world, I have learnt to despise heartily the claims of some pretenders to high birth who have no more genealogy than the lacquey who cleans *my boots*, and though I laugh to utter scorn the boasting of many of my countrymen, who are all for descending from kings of Ireland, and talk of a domain no bigger than would the universal world.<sup>1</sup>

This passage would be of little relative importance except that through the 'noble lacquey' a good part of Redmond's claim to belong to and to feel fatally destined for that world of luxury, aristocracy and privilege is played out, bringing him closer to the figure of Tom Jones and even more so to the (authentic) figure of Giacomo Casanova, the other XVIIIth century libertine adventurer, stubborn assertor of rights, if not recognised through birth, at least through a self-styled implicit moral superiority.

<sup>1</sup> WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY, *Barry Lyndon*, quoted in *Romanzi brevi*, ed. by Aldo Valori, Rome, Gherardo Casini, 1956, p. 355.

Whatever the case, the first shoes come into the novel with the episode of Finn robbing Captain Fitzsimons' wife in the carriage, while Redmond will lose twenty guineas as he is tricked by the woman and her swindler husband in their filthy untidy house.<sup>1</sup>

In the next passage, in chapter six, the shoes bear witness to the economic state of *Herr Pastor*, the theologian friend of the 'crimp wagon', who tells Barry his story.<sup>2</sup> Thus, somehow, we have a particularly *tight-fitting* example – the verbs used so far have been limited to *polishing* and *soling* – of the sudden changes of condition, always a possibility in the unpredictable existences of (ingenuous) adventurers as Redmond Barry undeniably is, appearances notwithstanding.

But, also, a suggestive sample of story necessary for preparing the description of the clothing worn by Chevalier de Balibari, who, for the youth, was both as surrogate father and refined model to which he aspired, literally from head to toe, as in an unhurried and slow motion methodical exploration by the camera:

I bowed, and handed him a letter from that gentleman, with which my captain [Potzdorff] had taken care to provide me. As he looked at it I had leisure to examine him. My uncle was a man of sixty years of age, dressed superbly in a coat and breeches of apricot-coloured velvet, a white satin waistcoat embroidered with gold like the coat. Across his breast went the purple riband of his order of the Spur; and the star of the order, an enormous one, sparkled on his breast. He had rings on all his fingers, a couple of watches in his fobs, a rich diamond solitaire in the black riband round his neck, and fastened to the bag of his wig; his ruffles and frills were decorated with a profusion of the richest lace. He had pink silk stockings rolled over the knee, and tied with gold garters; and enormous diamond buckles to his *red-heeled shoes*. A sword mounted in gold, in a white fish-skin scabbard; and a hat richly laced, and lined with white feathers, which were lying on a table beside him, completed the costume of this splendid gentleman.<sup>3</sup>

The way and style of life followed by Balibari and Redmond Barry, to which Thackeray returns in chapter nine with the significant title *I appear in a manner becoming my name and lineage*, is a further reference to the motif of the flaunted unproductive squandering.<sup>4</sup>

This is what the young Irishman calls «style of magnificence», something akin to an aristocratic narcissistic imitation of Balibari, but played out with an improbable augment of good manners. At first only an imitation, but which turns out to be lacking in any sort of direct or indirect reference to shoes: the author of these pages could rashly imagine this to be an attempt to establish a non-coincidental *track* followed by the literary and cinematic shoes of the *Memories of Barry Lyndon*, while instead the narrative linkage is wholly logical because the shoes will shortly have a role of much greater importance than merely completing attire.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> «There was no lock to the drawers, which, when they DID open, were full of my hostesses's rouge-pots, *shoes*, stays, and rags: so I allowed my wardrobe to remain in my valise, but set out my silver dressing-apparatus upon the ragged cloth on the drawers, where it shone to great advantage. [...] I flung a *boot* at the scoundrel's head in reply to this impertinence, and was soon in the parlour with my friends for breakfast» (THACKERAY, *Barry Lyndon*, cit., p. 405).

<sup>2</sup> «I am not of a saving turn, hence my little fortune of a hundred rixdalers, which has served to keep many a prudent man for a score of years, barely sufficed for five years' studies; after which my studies were interrupted, my pupils fell off, and I was obliged to devote much time to *shoe binding* in order to save money, and, at a future period, resume my academic course» (*ibidem*, p. 443).

<sup>3</sup> *Ibidem*, cit., p. 465. To complete the information and indirect references, it is interesting to note the 'theatrical' reference Redmond describes during his stay at the duchy of X... (at the beginning of chapter x *More Runs of Luck*): [...] I think I never saw such an assemblage of brilliant beauty as used to figure there on the stage of the Court theatre, the grand mythological ballets which were then the mode, and in which you saw *Mars in red-heeled pumps* and a periwig, and Venus in patches and a hoop» (*ibidem*, p. 488).

<sup>4</sup> «We used to give away the broken meat from our suppers and dinners to scores of beggars who blessed us. Every man who held my horse or *cleaned my boots* got a ducat for his pains. I was, I may say, the author of our common good fortune, by putting boldness into out play» (*ibidem*, p. 482).

<sup>5</sup> «[In my natural situation] I came into it at once, as if I had never done anything else all my life. I had a gentleman to wait upon me, a French friseur to dress my hair of a morning, I knew the taste of chocolate as by intuition almost, and could distinguish between the right Spanish and the French before I had been a week in my new position; I had rings on all my fingers, watches in both my fobs, canes, trinkets, and snuffboxes of all sorts, and each outvying the other in elegance. I had the finest natural taste for lace and china of any man I ever knew; I could judge a horse as well as any Jew dealer in Germany; in shooting and athletic exercises I was unrivalled; I could not spell but I could speak German and French cleverly (*ibidem*, p. 480).

## 2. TO STEP INTO SOMEONE'S SHOES

With the exception of the brief nostalgic-fashion passage at the start of chapter thirteen (*I continue my career as a man of fashion*),<sup>1</sup> only a matter of pages away do we find one of the most decisive *footprints*, in a perfect setting – the short dialogue between Sir Charles Lyndon and Redmond Barry concerning Lady Lyndon – to read, through the shoes she has been left with, of the phases of the rise and the lead-up to the ruinous fall of the inept climber. This footprint takes on different relevance depending on whether it is in the book or the film where, while retaining its proverbial, evocative and atmosphere-creating character, as on the printed page, has to conclude with a 'spoken' footprint that is not visible seeing as it is not shown on the screen. Let us examine them in order.

In the novel the situation, and thus the importance of the footprint, is developed on at least three-four occasions: 1. Redmond's reckless *faux pas*; 2. the calculated interlocutory interval; 3. the open declaration of intent; 4. Charles' moralistic appendix. In other words actions that follow on from each other that need to be taken into account without delay:

1. *The faux pas*

Look at me. I married my cousin, the noblest and greatest heiress in England - married her in spite of herself almost (here a dark shade passed over Sir Charles Lyndon's countenance [he is talking to Redmond]). [...] She is enormously rich; but somehow I have never been so poor as since I married her. I thought to better myself; and she has made me miserable and killed me. And she will do as much for my successor, when I am gone.

«Has her ladyship a very large income?», said I. At which Sir Charles burst out into a yelling laugh, and made me blush not a little at my gaucherie; for the fact is, seeing him in the condition in which he was, I could not help speculating upon the chance a man of spirit might have with his widow.

«No, no!» said he laughing. «Waugh hawk, Mr. Barry; don't think, if you value your peace of mind, to stand in my shoes when they are vacant. Besides, I don't think my Lady Lyndon would QUITE condescend to marry a -----».

«Marry a what, sir?», said I in a rage.

«Never mind what: but the man who gets her will rue it, take my word on't».

2. *The calculated interval*

When, at last, I joined Sir Charles at the casino, he received me with a yell of laughter, as his wont was, and introduced me to all the company as Lady Lyndon's interesting young convert [interested in ethical issues]. This was his way: he laughed and sneered at everything. He laughed when he was in a paroxysm of pain; he laughed when he won money or when he lost it: his laugh was not jovial or agreeable, but rather painful or sardonic. [...] «He has been troubled by religious scruples, and has flown for refuge to my chaplain, Mr Runt, who has asked for advice from my wife, Lady Lyndon; and, between them both, they are confirming my ingenious young friend in his faith. Did you ever hear of such doctors, and such a disciple?»

«Faith, sir' said I, 'if I want to learn good principles, it's surely better I should apply for them to your lady and your chaplain than to you!»

'He wants to step into my shoes!' continued the knight.

«The man would be happy who did so,' responded, I, 'provided there were no chalk-stones included!»

3. *The declaration*

«Sir,» said I to him, when, after the scene described and the jokes he made upon me, we met alone, «let those laugh that win. You were very pleasant upon me a few nights since, and on my intentions regarding your lady. Well, if they are what you think they are,—if I do wish to step into your shoes, what then? I have no other intentions than you had yourself»,

4. *Sir Charles the moralist*

But one day he said, «If you marry such a woman as my Lady Lyndon, mark my words, you will regret it. [...] They like it, sir, these women. They are born to be our greatest comforts and conveniences; our—our moral bootjacks, as it were».

<sup>1</sup> «Look you at a bevy of women at the Prince's, stitched up in tight white satin sacks, with their waists under their arms, and compare them to the graceful figures of the old time! Why, when I danced with Coralie de Langeac at the fetes on the birth of the first Dauphin at Versailles, her hoop was eighteen feet in circumference, and the heels of her lovely little mules were three inches from the ground» (*ibidem*, p. 531).

In the film the story is at the point where Redmond, still in the service of monsieur de Balibari, decides that the time has come for a noble of his standing to find himself a rich aristocratic wife, thus opening the way to the social and economic ascent of which he has been dreaming for a long time. So he looks around and sets his sights – exactly the same way Kubrick uses the zoom (in and out) dozens of times during the film – to focus on Lady Lyndon, whom he decides is the perfect figure for his purpose.

The game of glances during the gambling sequence at Castle Acton, the kiss, the unrelenting courtship and the conquest of the lady will lead to marriage, and the chance for the anonymous Barry to use the surname Lyndon, without however acquiring the title and relative rights on the birth of Bryan; while also, in parallel, bringing about the progressive deterioration of the relationship between Redmond and young Bullingdon, the son of Lady and Sir Charles Lyndon. The latter becomes a key figure of paramount importance in the story. In fact he, or more correctly his death, is the turning point that allows Redmond to abandon his nomadic life and, through *his shoes*, the consequential first partial improvement of the *path towards the conquest*, not to mention the transitory, slippery and extremely unsteady leap of social class.

The shoes are evoked by Sir Charles, an invalid with gout and myriad other afflictions that confine him to an almost ridiculous carriage, but someone who understands the situation to perfection. First off he attacks the young man directly: «Good evening, Mr Barry. Have you done with my lady?». And in response to the ridiculous excuses invented by Redmond, presents a lucid, highly aristocratic dry comment: «Come, sir. I long prefer being known as a cuckold than a fool». First he explains to the young man and his friends who are witnessing the scene, the scale of importance for a poor but noble invalid like him for his public image to be defended and the gossip for which he nurtured the same interest, almost zero, on a par with that of his cousin Nora in her parrot. (Also because the name and future of the Lyndon's family coast of arms were safe, entrusted to the legitimate heir Bullingdon).

Only after this explanation, laughing in his usual way, does the moment of truth come, and he says and repeats twice: «He wants to step into my *shoes*... He wants to step into my shoes!»

Sir Charles' exit from the scene is grotesque, even comical and in any case sudden – as are his apoplectic fits – and helps prepare the scene for the next *footprints*, *exaggerating* considerably the fleeting success of the gambler adventurer who decides to apply the same cheating techniques he uses with cards to reality. In fact, finally, hoping to find the road ahead free of obstacles so he can profitably *step into the man's shoes*, he does not hesitate to conclude their conversation with: «Sir, let those laugh that win». Sir Charles will then die and the notion of a person wanting to take someone else's place will be resolved dramatically in the second part of the film.

### 3. ILLUSIONS ARE KICKED OUT

The sequence to be examined next, the *third footprint* in *Barry Lyndon*, involves the derisive prank in the music room, a model of essential cinema, harsh and realistic at the same time. A remarkable thematic-visual synthesis introduced by one of Kubrick's signature dolly shots that proceed – but also and above all 'precede' –<sup>1</sup> to show the slow entrance of Bryan and Bullingdon with the child wearing *his step brother's shoes* that are clearly a couple of sizes too big for him. The legitimate heir of the Lyndons has the child *enter in shoes that are too big for him* as a moral slap in the face and revenge on his violent step-father; thus, while he

<sup>1</sup> To mention just a few, for example the well known 'Ophulsian' travelling in the trenches of *Paths of Glory*, Alex's slow motion advance when he punishes the *droogs* in *A Clockwork Orange*, Danny's tricycle ride in the corridors of the «Overlook Hotel» in *Shining*, the solemn gait of various characters in *Eyes Wide Shut*.

did not participate in the conversation between Redmond and Sir Charles about the shoes, as he was still a child, about the same age of Bryan is now, this underlines – the language and cinema vision take on double the weight of that in print – metaphorically re-activating the conversation, before he himself receives not a slap in return, but a barrage of slaps and punches.<sup>1</sup>

For this segment too, the film includes variations with respect to the book, where the dramatic peak is reached through two successive passages. First of all there is a reference of apparently minor relevance to the boots that belong to the tutor Edmund Lavender (who replaces Reverend Runt),<sup>2</sup> but in actual fact this is one of the jokes that acts as an editing link for: «Then he turned on his *heels*» by Bullingdon who intends to ignore «Mr Barry Lyndon, I believe?»<sup>3</sup> when, in the central part of chapter eighteen, refusing to shake Redmond's hand, he launches into a tirade against his mother for her behaviour, as he puts it, oblivious of the memory of his father, inappropriate with respect to little Bryan and the circle of friends, as well as blindly suicidal in terms of a vertiginous and progressive decline of the family fortune.<sup>4</sup>

In the film, on the other hand, the musical entertainment by Runt and Lady is interrupted by the sound of the door opening followed by the rhythmic clicking of heels as the two young men walk together through the seated guests. The malicious stunt leads to a short terse argument between mother and son – as does the book version – until the wild nature of Redmond the Irishman gets the upper hand in the violent conclusive aggression. With the result that the shoes, bearer of the dramatic pretext, become the instrument for a hard lesson of life and it will be those very shoes that determine the beginning of the end for Redmond Barry. Now the verbs are no longer the domestic 'polish' and 'sole' but have become expressions of action with intrinsic scheming: *turn on one's heels*, unlawfully *fit out with shoes*, *swim* in his big brother's shoes ...

With but a few passages, Kubrick twists the knife in the wound with great skill and sums up the questions raised in the film, concluding them one by one: the problem of succession and heredity; the dissolution of the family; Lady Lyndon's love for her children and husband; the pre-*vendetta* speech of young Bullingdon as compensation, in words, for the painful corporal punishment he suffered at the hands of his step-father; the explosion of rancour against the «vulgar opportunist» and Bullingdon's abandoning his family. To these must be added the irreconcilable representation of two worlds: one of eighteenth century harmony and elegance and the rude barbaric Irishman Redmond; and that of music and the public scandalised by «Mr Barry's» explosion of violence against the heir who can stand no more of the oppression and scandal the family has been subject to.

Redmond's definitive abandon of aspirations to living a life of a country noble can be

<sup>1</sup> Wanting to experiment with an 'object-like' fusion of novel and film, the theme of the 'chalk-stone' could be resumed («He wants to step into my shoes!» continued the knight. «The man would be happy who did so,» responded I, 'provided there were no chalk-stones included!'), along the lines of «Enough is enough» in relation to Bullingdon's outburst of rage at his mother, before he is assaulted by his stepfather while Bryan looks on untroubled.

<sup>2</sup> «We let loose cargoes of rats upon his bed; we cried fire, and filled *his boots* with water» (*ibidem*, p. 614).

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 616.

<sup>4</sup> In particular, for the parts of interest here, as for the parts in the film parts dealing with the 'fashion parade' at the concert and so on, the book reference can be found on the final pages of chapter eighteen – «In which my good fortune begins to waver» – where Thackeray is heading towards the conclusion of his story: «For instance, with my little son, when his governor brought him into the room as we were over the bottle after dinner, my Lord would begin his violent and undutiful sarcasms at me».

«Dear child», he would say, beginning to caress and fondle him, «what a pity it is I am not dead for thy sake! [in America]. The Lyndons would then have a worthier representative, and enjoy all the benefit of the illustrious blood of the Barrys of Barryogue; would they not, Mr. Barry Lyndon? [...] «Another day (it was Bryan's birthday) we were giving a grand ball and gala at Hackton, and it was time for my little Bryan to make his appearance among us, as he usually did in the smartest little court-suit you ever saw [...] There was a great crowding and tittering when the child came in, led by his half-brother, who walked into the dancing-room (would you believe it?) in *his stocking-feet*, leading little Bryan by the hand, paddling about in the *great shoes of the elder!*». Then there is the punishment Redmond dishes out to Bullingdon and the letter to his mother (*ibidem*, pp. 620-621).

seen through the consternation and upset, embarrassed and disappointed faces of the nobles who were doing their best – in the wake of an extremely costly and outrageous campaign of promotion by Redmond – to help him obtain the yearned-for title of Lord Lyndon from the king; this was an authentic noble license, not just a way to have Lyndon added to his name, as it would not have made him either economically independent or heir to the Lyndon fortune: «You have not a penny, of your own» his mother reminds him.

#### 4. A SECOND PAIR OF SHOES?

The fourth and last footprint that comes to our notice is a fleeting print, lightweight, barely noticeable and almost pathetic, yet, confirming the idea of a path marked by easily recognisable prints left on the ground, it acts as an interface with the earlier instances.

I am referring to a small gesture of compassion, found in the novel, of loving help by the mother during a brief linking sequence when she is assisting her son Redmond, devastated by grief for the death of his adored Bryan.

Many and many a night, when I was unconscious of her attention, has that good soul *pulled my boots off*, and seen me laid by my servants snug in bed, and carried off the candle herself.<sup>1</sup>

In the film, as is well known, the *boots* are transformed into *shoes*, the same shoes Redmond Barry wears at his child's funeral, shoes that above all, bear an uncannily close resemblance to the footwear Barry wore at the concert that ended in shambles. The shoes, or their revealing prints, thus assume the significance of a symbol of mourning and memory, making for a film version that is both convincing and full of meaning, while confirming the declaration by Kubrick quoted at the beginning of this article.

In fact, while the narrator's voice comments the images that come between the funeral and the closure of the successive door after the frame with Redmond, unconscious and carried by two servants, his mother bends over the armchair where her son has collapsed and, as mentioned previously, picks up the self same shoes in a gesture that transfers the essential symbolic element. However the over-riding idea is that there is no need for *two* pairs of shoes when we are not dealing with simple shoes but with *narrative shoes* that need to function as image and passing the 'baton' in the son-mother relay in the determined attempt to get their hands on or, to keep to the footwear theme, «enter on equal footing into» the wife's riches, the property, and the castles. Picking up the story repeated by Redmond as a bedtime story for Bryan, this mental image could symbolically be expressed by the sentence: «And then we climbed up the fort...» where the fortress can also be interpreted as the entire heritage of the Lydons.

In any case, from then on, the scenario for Redmond Barry – already devastated by his accumulated debts that are seriously eating into his wife's wealth, and the tragic death of their child that has also completely exhausted Lady Lyndon – will be characterised by rapid decline: both in terms of the administration of the property taken over by his mother, the dismissal of Reverend Runt and Bullingdon's return home after his mother's attempted suicide; in addition to Redmond's drawn-out and fruitless altruistic behaviour in the duel, the amputation of his left leg, the obsession with the economic conditions and exile resolved at the inn, and Redmond Barry's return to his homeland.

Before the epilogue, in one motionless image the film dwells on the instant when Barry is about to get into the carriage and this frame, in the typical representation of duality of the human soul according to Kubrick – such as much quoted *Born to Kill* together with the soldier Joker's peace symbol in the afore-mentioned *Full Metal Jacket*, and the finale of *A Clockwork Orange* – brings together irony and desperation. Viewed from the rear, defeated Redmond, leaning on his crutches, is about to enter the carriage, never again to return to

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 638.

these places. His journey is over, his ascent concludes with a fall and the *boots* and *shoes* in the film cannot be passed to any other feet: we have seen them on Redmond during his steps towards adventure, from Sir Charles to Redmond, then from young Bullingdon, in derision, to little Bryan or from Redmond to his mother. Also because now uncultured Redmond himself no longer has *two* feet for wearing not *two pairs* of shoes, nor *a single couple of shoes*, but only *one* shoe – the right one – the one from the sequence with his mother. At this point the amputated leg makes Barry a bit like soldier Joker's helmet in a pessimistic variation: yes, perhaps Redmond could be said to have been 'born to kill' ... but only himself with his grandiosity and he brings upon himself the punishment for not being able to understand his own place. The amputated leg is really the last figurative and inoffensive footprint in Barry Lyndon's personal checkmate.

In conclusion, two other beautiful, heavyweight, decidedly symbolic and enormous footprints from Kubrick's cinema deserve a mention.

One refers – chronologically before the single shoe in the lead-up to the end of *Barry Lyndon* as mentioned – to a previous image of an *odd shoe* that is to be found, as mentioned at the start of this article, in *A Clockwork Orange*.

As a demonstration of the effectiveness of the rehabilitation of the official 'Ludovico therapy' experimented on violent Alex, not only does Alex himself succeed in resisting the urge to rape a beautiful naked girl, but he also manages to restrain himself from reacting to repeated verbal abuse, even humiliating himself and *licking the sole of a shoe*. Let us crush free will with our heels, the director advocates, and while we're at it let's tread on it with our shoes of pseudo do-goodery, but don't let's delude ourselves that using nausea in persuasion not to commit evil is a great success if human beings are transformed into a sort of automaton with no faculty for choice.

The last footprint means *two* footprints, shrewd and very well known in Kubrick's films, namely those left by young Danny in the snow in the maze at the end of *Shining*. While the humiliation of the young delinquent Alex bestows on the soles a mirror function in which both his instinctual Violence as well as the institutionalised version of the Powers-that-be are reflected, the play of footprints left by Danny's shoes<sup>1</sup> means he is safe from the axe of his mad father who chases him through the whitewashed hedges.

These footprints are approximately close to Redmond Barry's choice of boots mentioned at the beginning. That is: in order to go *ahead* it is necessary to possess shoes and a mentality suitable for turning *back* and also *changing direction*; this Redmond does not have, and consequently he pays a high price. Danny's lesson would have been useful for Redmond ... if only he had understood, earlier on, that you cannot step into someone else's shoes with no authorisation without expecting a defensive and ferocious reaction from the offended party such as Lord Bullingdon or those who felt threatened such as his father Sir Charles. Moreover this would have meant rendering homage to the footwear *understatement* of his director. However, as is well known, the important thing when you are walking is to know where you are going, something the great shoemaker of contemporary cinema has always known. With one pair of shoes at a time.

<sup>1</sup> Bear in mind that he is at home in the mazes of the «Overlook Hotel» and he visited the maze with his mother while his father Jack is reflected in the maze-like meanders of his mind.



*AUS ITALIEN*



OSSESSIONE SONORA, MIMETISMO  
E FAMILIARITÀ PERTURBATA  
NELLE MUSICHE DI NINO ROTA  
PER LA *DOLCE VITA* DI FELLINI\*

EMILIO SALA

Le signifiant de cinéma est perceptif (visuel et auditif)  
CHRISTIAN METZ

L'ELENCO DEI BRANI MUSICALI

LE pagine che seguono nascono soprattutto come una serie di chiose a margine della Tabella (Appendice 1), la cui stesura ha costituito l'obiettivo principale di questo studio. Benché tale documento contenga già diverse note, alle quali rinvio fin d'ora il lettore, la sua consultazione implica qualche considerazione preliminare da parte mia. Si tratta dell'elenco dei brani musicali che fanno parte della colonna sonora della *Dolce vita* a cui ho affiancato il numero delle inquadrature corrispondenti (tolto dalla sceneggiatura desunta recentemente pubblicata nel periodico «L'Avant-Scène Cinéma»)<sup>1</sup> e la lunghezza di ogni singolo pezzo all'interno della durata complessiva del film.<sup>2</sup> In questo modo spero che ogni brano sia identificabile senza troppa fatica. Per mettere a punto il mio elenco, sono partito dal «programma musicale» consegnato alla SIAE e protocollato in data 4 aprile 1960 (d'ora in poi PM-SIAE),<sup>3</sup> programma che non è presente nell'Archivio Rota conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (d'ora in poi AR). Com'è noto, i PM-SIAE non sono esenti da errori e incongruenze, ma di certo aiutano non poco nell'identificazione e nella numerazione dei brani musicali presenti in un dato film. Dunque, confrontando il PM-SIAE della *Dolce vita* con i materiali conservati nell'AR<sup>4</sup> e con la colonna sonora del film, ho proceduto alla stesura dell'elenco che ha finito per contare 67 pezzi musicali. Va da sé che ho conservato il più possibile (titoli compresi) del PM-SIAE, intervenendo però con correzioni, integrazioni e sostituzioni laddove necessario. Per quanto la distinzione sia talora alquanto discutibile, dai brani musicali ho escluso gli effetti sonori, uno dei quali però sono stato lì lì per numerare: mi riferisco a quella sorta di bordone vibrante realizzato probabilmente da un organo elettrico che ricorda il fruscio dei cavi dell'alta tensione (siamo in un suburbio industriale) e che accompagna la scena del litigio tra Emma e Marcello (tra i nn. 58 e 59) con un effetto ansiogeno assai degno di nota. Su questo effetto si è soffermato recentemente Maurizio Corbella nella sua Tesi di Dottorato affiancandolo ad altri due: il primo è una «pulsazione percussiva», davvero «quasi inavvertibile», che 'accompagna' la scena in cui Steiner conduce

\* Una prima versione di questo lavoro è stata presentata al Convegno *Ascoltare lo schermo*, Roma, Università degli Studi di Tor Vergata, 10-12 novembre 2008.

<sup>1</sup> *La dolce vita. Découpage plan par plan*, a cura di Marine Lachenaud et Pierre Kandel, «Avant-Scène Cinéma», 561-562, 2007, pp. 42-149. Ho dovuto tuttavia integrare alcune inquadrature, dato che in questo *découpage*, probabilmente per un refuso, mancano (tra l'altro) i *plans* 998-1018. Per un'altra analisi sequenza per sequenza, si veda il recente libro di ANTONIO COSTA, *Federico Fellini. La dolce vita*, Torino, Lindau, 2010 («Universale / Film»), pp. 27 e sgg.

<sup>2</sup> Il minutaggio del film è stato stabilito a partire dal DVD Cinema Forever-Medusa (Do93308) e utilizzando il programma Windows® Media Player®.

<sup>3</sup> Ringrazio Pietro Consorti (SIAE, Ripartizione musica) che me l'ha messo a disposizione.

<sup>4</sup> Nell'AR sono presenti due faldoni (RC 112 e RC 108-112) di diverso formato (più piccolo quello del primo, più grande quello del secondo) che contengono parecchi materiali musicali (abbozzi, varie versioni, anche orchestrate, dello stesso brano) e alcuni interessanti documenti relativi alla *Dolce vita*. Ringrazio Giovanni Morelli e Francesco Lombardi, responsabili dell'AR, che mi hanno aiutato nelle ricerche veneziane.

Marcello a vedere i figli addormentati; il secondo è «un bordone rarefatto, caratterizzato da un andamento ripetitivo d'intensità oscillante», che si sente (anzi, quasi non si sente) durante la sequenza della tragedia *chez Steiner*.<sup>1</sup> Lo spessore, anche drammaturgico, che Corbella attribuisce a questi tre effetti è tale che non sarebbe fuori luogo schedarli come 'brani musicali' nonostante la loro fuggevolezza e scarsa riconoscibilità.

Un altro commento preventivo riguardante ciò che nella tabella non c'è, ma che da essa subito emerge, deve essere speso per le sequenze del tutto prive di accompagnamento musicale. In un'intervista a Giorgio Bocca, Fellini attribuisce alla *Dolce vita* una sorta di «ossessione sonora»:

Non c'è più silenzio, ci si stordisce con la musica, tutto il film è dominato da questa ossessione sonora. La gente ha paura del silenzio perché teme di ascoltarci i suoi rimorsi.<sup>2</sup>

Ecco allora la rilevanza drammaturgica dell'assenza di musica negli episodi del tentato suicidio di Emma (tra i nn. 9 e 10 della Tabella) e della strage *chez Steiner* (ancora tra i nn. 58 e 59, dopo la scena del litigio).<sup>3</sup> Ma anche l'evidente disagio di Marcello mentre Steiner suona Bach in chiesa (n. 24) rinvia alla «paura del silenzio» (sulla questione ritorneremo). «Sono suoni che non siamo più abituati ad ascoltare, eh? Che voce misteriosa, sembra venire dalle viscere della terra», dice Steiner del suono dell'organo – l'opposto, come il silenzio, dell'«ossessione sonora» moderna. Per non parlare del vento e del mare, la voce del silenzio, anzi del nulla, che sonorizza la mancata comunicazione tra Paolina e Marcello alla fine del film. Solo coi titoli di coda riprenderà la musica a mo' di *post scriptum* (vedi il *Finale*, n. 67).

I brani composti o comunque ampiamente rimaneggiati da Nino Rota sono sottolineati (si veda sempre l'Appendice 1), ma va detto subito che l'opposizione 'io/non io' andrebbe presa con molte cautele in questo caso (anzi, pensando alla musica rotiana in generale, non solo in questo caso) e che molti pezzi sembrerebbero appartenere ad una sorta di 'né io/né lui', ovvero ad una «quarta persona singolare», per dirla con Giovanni Morelli.<sup>4</sup> Eppure, per una musica considerata spesso fin troppo riciclata,<sup>5</sup> è interessante notare come la stragrande maggioranza dei brani sia comunque farina del sacco di Rota (anche questa è una questione su cui ritorneremo). Chiuderei questo primo paragrafo con un fervorino metodologico: approntare un elenco come quello proposto nell'Appendice 1 è un esercizio rischioso e talora arbitrario (alcuni pezzi si susseguono senza soluzione di continuità, e potrebbero perciò essere considerati come un unico brano, altri sono resi dal missaggio alquanto evanescenti, e dunque non identificabili [o quasi] all'ascolto, ecc.), d'accordo, ma anche un esercizio indispensabile per procedere poi a una qualsiasi analisi, drammaturgico-musicale (semantico-interpretativa) o audio-visiva (sintattico-descrittiva) che sia.

#### TOUT SE TIENT

Passiamo ora alle chiose, mettendo in evidenza tre auto-imprestiti presenti nelle musiche di Rota per *La dolce vita*. Il primo riguarda il n. 2 dell'elenco, il cui tema viene ripreso poi varie volte (nei nn. 9, 21 e 46). Come accennato nella nota 2 dell'Appendice 1, questo brano, intitolato *Canzonetta* nel PM-SIAE, è invece indicato come *Cavallino* tanto nei materiali dell'AR

<sup>1</sup> MAURIZIO CORBELLA, *Musica elettroacustica e cinema in Italia negli anni Sessanta*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, corso di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, XXII ciclo, tutor prof. Cesare Fertonani, a.a. 2008-2009, p. 190.

<sup>2</sup> Sono un peccatore anch'io, «L'Europeo», XVI, 8, n. 749, 21 febbraio 1960, pp. 40-43: p. 42.

<sup>3</sup> Anche se in quest'ultimo caso il 'silenzio' risulta perturbato dal bordone rarefatto di cui parla Corbella.

<sup>4</sup> Si veda GIOVANNI MORELLI, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 2001, pp. 355-429.

<sup>5</sup> Questo è ad es. il punto di vista di SERGIO MICELI, *Fellini e la musica come personaggio*, in IDEM, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 405-447: ma forse dovrei dire *era* perché l'autore ha in parte riformulato il suo assunto (risalente per altro a una trentina d'anni fa, essendo già presente in ID., *La musica nel film: arte e artigianato*, Fiesole, Discanto, 1982, pp. 260-296) nella nuova edizione rivista e ampliata del suo libro (stesso titolo, Roma, Bulzoni, in corso di stampa). Ringrazio Sergio Miceli per avermi fatto consultare in anteprima tale lavoro.

quanto nei brani orchestrali che la Schott affitta (forse un po' surrettiziamente) come *suite* orchestrale *La dolce vita*.<sup>1</sup> Orbene *Cavallino* è una canzone che Rota aveva composto per le musiche di scena di uno spettacolo assai recente: *Veglia la mia casa*, *Angelo* (*Look Homeward, Angel*), adattamento teatrale di Ketti Frings (Broadway, Ethel Barrymore Theater, 28 novembre 1957), tratto dall'omonimo romanzo di Thomas Wolfe (1929), traduzione italiana di Suso Cecchi D'Amico, regia di Luchino Visconti (Roma, Teatro Quirino, 10 ottobre 1958). Giovanni Morelli ha pubblicato il facsimile della prima pagina della canzone nella sua versione originale.<sup>2</sup> Il secondo auto-imprestito riguarda il *Blues* del n. 35 (poi ripreso nei nn. 51 e 62) che Rota ha tratto dalla sua *Notte di un nevrastenico* (*pièce* in un atto, testo di Riccardo Bacchelli), vincitrice, in veste di «radiodramma musicale», del Premio Italia 1959 (XI ed.) e poi rappresentata, in forma teatrale, alla Piccola Scala di Milano l'8 febbraio 1960. Se ne veda la prima occorrenza all'inizio della scena quarta della *pièce*.<sup>3</sup> Infine, il terzo riciclaggio che volevo mettere in evidenza è quello del ritornello strumentale della seconda canzone («È molto *chic*, è molto di *bon ton*») che ascoltiamo nell'Alhambra, il locale di varietà del film *Zazà* (1943) di Renato Castellani (musiche di Nino Rota), ritornello che il compositore riutilizza come inciso nella sua rielaborazione di *Jingle Bells* (n. 60).<sup>4</sup> Ora, è evidente che l'intertestualità rotiana si fonda su una rete associativa che rimette continuamente in gioco le categorie di autore e di opera.<sup>5</sup> Basta un richiamo analogico per far scattare la connessione intertestuale. Nel primo caso un velleitario desiderio di evasione (così recitano le parole della canzone: «Cavallino, cavallino... / Vuoi esser tu il mio cavallino? / [...] Sposami, portami via, / lontano lontano con te»). Una tematizzazione forte, nel film, soprattutto durante il primo dialogo notturno tra Maddalena e Marcello (Maddalena: «Mi ci vorrebbe un'isola». Marcello: «Se la compri». Maddalena: «Ci ho pensato, ma poi ci andrei?»).<sup>6</sup> Ma l'associazione può anche essere ironica, come nella ripresa del n. 21, quando il tema di *Cavallino* accompagna un paparazzo che fa delle foto a una modella con un cavallo a fianco. Negli altri due casi citati, la connessione intertestuale riguarda ovviamente le costanti tematiche della nevrastenia e del divertimento usato come anestetico (l'entrata di Zazà – si veda la nota 4 in questa pagina – associata a quella dei due travestiti che ballano nella villa di Fregene).

Questa rete musicale di tipo associativo-agnitivo che si viene man mano a creare ha dunque un evidente valore drammaturgico e finisce col suggerire una serie di interconnessioni infinite tra tutte le opere composte, anche incidentalmente, da Rota. Ma restiamo o cerchiamo di restare il più possibile nell'alveo della *Dolce vita*. Nel suo «quaderno di appunti» sul film, come lo chiama, Tullio Kezich ad un certo punto parla anche della futura colonna sonora: siamo il 26 agosto 1959, ormai alla fine delle riprese (l'ultimo ciak sarà del 20 settembre) e il momento delle scelte musicali definitive si avvicina. A tal proposito viene intervistato lo stesso Rota che così commenta il desiderio di Fellini di «conservare molte delle canzoni usate in playback mentre girava»:<sup>7</sup>

Lui le avrà detto che io sono contrario perché preferisco scrivere la musica da me, ma non è vero [...]. Anzi

<sup>1</sup> Di proprietà della CAM (Creazioni Artistiche Musicali), questa musica sembra ben lontana dal poter essere considerata una *suite* d'autore, piena com'è di diverse versioni dello stesso brano (presenti anche nell'AR) e senza una logica nella successione dei pezzi, tanto che anche nel recente catalogo della Schott, la casa editrice presso la quale, come si diceva, si possono affittare la partitura e le parti per l'esecuzione, si sottolinea che «The orchestral suite consists of the following separate numbers which can be freely combined in any order or combination» (*Film Music in Concert*, Mainz, Schott Verlag, 2008, p. 30).

<sup>2</sup> MORELLI, *Mackie? Messer?*, cit., p. 424 (il ms. autografo della canzone, che conta due pagine in tutto, è conservato nell'AR sotto la segnatura RC 136).

<sup>3</sup> NINO ROTA, *Notte di un nevrastenico*, riduzione per canto e pianoforte dell'autore, Milano, Ricordi, 1989, n. ed. 130119, p. 14 (lento, tempo di blues).

<sup>4</sup> Nel film di Castellani, il ritornello strumentale citato viene ripreso anche per accompagnare l'entrata della ritardataria Zazà nel locale.

<sup>5</sup> Sull'intertestualità rotiana si veda la voce del *Grove* di GIORDANO MONTECCHI (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001: XXI, pp. 777-729, s.v. *Rota, Nino*).

<sup>6</sup> Non a caso il brano riattacca poco dopo (n. 9), durante la scena in automobile con Marcello, Maddalena e la prostituta Nini, in un arrangiamento che lo affianca al tema dei titoli di testa: si scoprirà poi che si tratta di una musica proveniente dall'autoradio.

<sup>7</sup> *La dolce vita*, a cura di Tullio Kezich, Bologna, Cappelli, 1960, p. 117.

ho sempre sostenuto che il film deve avere una certa aria musicale '58-'59, con canzoni note che servono a datarlo. C'è però la questione dei diritti, che per le canzoni americane non è sempre superabile.<sup>1</sup>

In realtà, come vedremo, questa doppia necessità – (a) di caratterizzare musicalmente il film, facendolo suonare molto '58-'59, e (b) di scrivere comunque una partitura originale – va al di là della questione, pure importante, dei diritti d'autore e dà inizio a quella attitudine *ricostruttiva* della creazione, a quella ricerca «di *effetti poetici originali* basati su *musiche note*»,<sup>2</sup> che è tipica della musica di Nino Rota. Ma torniamo all'intervista, che così continua:

A Rota piace *Nicolassa* suonato dai Campanino nella sequenza di Caracalla's. Trova invece generico il "rock and roll" cantato da Celentano: «Lì, credo, ci vorrà qualcosa di diverso, di più emozionante. Forse un rock meno percettibile, legato soprattutto al ritmo. Nella scena della chiesa Steiner suona sull'organo la *Fantasia cromatica e fuga* [sic] di Bach: quella bisogna lasciarla. Mi piace anche *Charmaine* per il night del Padre, *Patricia* [e] *Why Wait* per lo spogliarello dell'orgia. E mi piacciono tanti altri dischi che Fellini ha scelto per il film. Lui vorrebbe conservare anche l'edizione jazzistica del *Möritat* [sic] di Kurt Weill per la scena dell'ingresso di Marcello fra i nobili: su questo non ho ancora un'opinione definitiva ma sarei propenso a cambiare. È una musica legata a un fatto teatrale preciso. Forse sbaglio, vedremo alla moviola».<sup>3</sup>

Come emerge bene dalle parole di Rota riportate da Kezich, per seguire da vicino il processo di formazione e di definizione del mondo musicale e sonoro del film, è necessario un giro di vite analitico che implica da una parte la consultazione e magari l'edizione dei materiali genetici reperibili (nell'AR e altrove) epperò, dall'altra, l'identificazione e la schedatura di tutti i brani musicali presenti nella versione definitiva della *Dolce vita* (è quello che ho cercato di fare nell'elenco più volte citato).

Dunque, nel locale night club Caracalla's, durante le riprese, i Campanino avevano suonato (forse in *playback*) un brano, che non sono ancora riuscito a identificare con sicurezza, intitolato *Nicolassa*.<sup>4</sup> A Rota piace, ma alla fine venne sostituito in postproduzione con il n. 13 dell'elenco (*Caracalla*). Avviene il contrario con il *rock and roll* cantato da Celentano che non piace troppo a Rota ma che venne invece conservato (è il n. 15 dell'elenco). Quanto alla *Toccata e fuga* bachiana resta tale e quale (n. 24). Molto interessante anche il riferimento a *Charmaine*, la canzone scritta nel 1926, e pubblicata l'anno dopo, da Ernö Rapée (parole di Lew Pollack) che l'orchestra di Billy May aveva rilanciato nel 1952 (dunque, pur essendo degli anni '20, suonava comunque anni '50). Orbene, anche in questo caso Rota ha ricomposto e registrato il brano sostituendo *Charmaine* con il nuovo tema dei nn. 44 e 47. Ecco ancora la creazione come attitudine mimetico-ricostruttiva – e non delle più semplici, dato che del brano del *set recording* da sostituire bisogna comunque conservare la durata e il *mood* (non a caso il pezzo nuovo è un valzer lento, un *hesitation* come l'originale). Come ricorda infatti Franco Rossi (il direttore del doppiaggio della *Dolce vita*),

Federico, per istinto, cercava di creare sul set l'atmosfera sonora del film. Come se volesse fare una colonna sonora completa in presa diretta, con tanto di musica, come se dovesse essere la colonna definitiva. Sapeva che non avrebbe mai potuto usare quella colonna di presa diretta. Però ci teneva a metterci una musica, perché così gli attori entravano meglio nell'atmosfera di racconto, e serviva a stimolare gli attori. Spesso veniva usata qualche musica di Nino Rota, anche se non era ancora orchestrata – oppure delle musiche che lui o Federico avevano pensato prima.<sup>5</sup>

Insomma non credo che debba essere sottovalutata la difficoltà anche tecnica di questa *mi-mesi ricostruttiva* ovvero *spersonalizzazione programmatica*, tipicamente rotiana, che mira al paradosso di un'originalità non *creata* ma *trovata*<sup>6</sup> e all'effetto del *déjà entendu* – di una sorta di familiarità perturbata. Come già si accennava in apertura, a parte pochissimi bra-

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> MORELLI, *Mackie? Messer?*, cit., p. 385.

<sup>3</sup> *La dolce vita*, a cura di Kezich, cit., pp. 117-118.

<sup>4</sup> Giordano Montecchi mi ha segnalato una *Nicolassa* del gruppo greco Alba Aris & The Olympics: si tratta di un *cha cha cha* che sarebbe perfettamente idoneo a fungere da ipotesto per *Caracalla*, ma è stato inciso nel 1965 (dalla RCA VICTOR).

<sup>5</sup> *Voci del varietà / Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*, a cura di Tatti Sanguineti, Rimini, Fondazione Fellini, [2005], p. 27.

<sup>6</sup> Sulla questione si veda ancora il saggio di MORELLI, cit., p. 389.

ni – tipo i mambo di Pérez Prado – tutti gli altri (anche quelli preesistenti più riconoscibili come *Lola* e *Jingle Bells*) sono fortemente rielaborati dal compositore che li spinge verso un territorio promiscuo, una *no man's land* in cui non sembrano più di nessuno ed anzi non ha senso chiedersi di chi siano.

#### DUE TEMI

E qui non possiamo non tirare in ballo l'ultimo pezzo citato da Rota fra quelli fatti suonare sul *set* – quella *Moritat vom Mackie Messer* che accompagnò le riprese della scena «dell'ingresso di Marcello fra i nobili» e che rischiò di costare al compositore un processo per plagio. Il caso è molto noto,<sup>1</sup> ma lo riassumo, dal mio punto di vista, per dovere di chiarezza. Rota fa un generico riferimento al problema dei diritti d'autore e poco oltre si dice «propenso a cambiare» il pezzo di Kurt Weill che invece Fellini voleva conservare. Il risultato è la solita riscrittura ricostruttiva che lascia però trasparire fin troppo il modello. Saltando a pie' pari la questione giuridica (irrilevante nel contesto del mio discorso) e guardando la cosa in un'ottica estetica e drammaturgica, è interessante notare come nella colonna sonora definitiva siano presenti alcune tracce del *set recording*: dopo il n. 56, infatti, quando non si trova la chiave per entrare nella vecchia villa disabitata, si sente qualcuno che fischia a più intervalli il tema originale della *Moritat*, con uno strano effetto di disvelamento o di cortocircuito tra la riscrittura e il suo ipotesto.<sup>2</sup> Ma va anche messa in evidenza l'espressione letterale di Rota, quando parla di una «edizione jazzistica» del brano di Weill a cui Fellini non vorrebbe rinunciare e che egli sarebbe invece «propenso a cambiare». Dunque, un po' come nel caso di *Charmaine*, ci troviamo di fronte a un pezzo degli anni '20 rilanciato a mo' di *hit* degli anni '50. Non bisogna infatti dimenticare che all'epoca della *Dolce vita* il brano era attualissimo. In Italia *L'opera da tre soldi* era stata messa in scena da Strehler nel 1956 e ripresa nel 1958. Nel 1954 la *Threepenny Opera* era stata rappresentata a Broadway (nell'adattamento inglese di Marc Blitzstein) e *Mac the Knife* divenne un celebre 45 giri, prima di Louis Armstrong (1956) e poi di Bobby Derin (1959). È probabilmente uno di questi due dischi che venne usato da Fellini durante le riprese. Il lavoro di riscrittura realizzato da Rota va dunque letto all'interno del processo di folklorizzazione che il brano stava subendo in quegli anni.<sup>3</sup>



Es. musicale 1.

Il risultato dovette molto piacere al regista e al compositore perché questo pezzo è quello che riemerge più spesso, insieme a quello dei titoli di testa (sul quale ritorneremo fra poco), nel corso del film. Il suo incipit cromatico fa capolino per la prima volta nel n. 13 come motto cantato in coro sul nome del locale in cui si svolge la scena: «Ca-ra-cal-la!».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Se ne veda la documentazione in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, a cura di Francesco Lombardi, Firenze, Olschki, 2000, pp. 88-91.

<sup>2</sup> Divertente e istruttivo (anche se fosse inventato) l'aneddoto che mi ha raccontato Roberto Calabretto: secondo una fonte non ben identificata, a fischiettare il vero tema di Mackie Messer sarebbe stato Fellini stesso durante il missaggio!

<sup>3</sup> Trascrivo il brano di Kurt Weill adattandolo alla tonalità e al rimontaggio della riscrittura rotiana.

<sup>4</sup> Come s'è già detto, il n. 13 ha sostituito in postproduzione un brano che i Campanino avevano suonato sul set e il cui titolo è perfettamente sovrapponibile, dal punto di vista metrico-sonoro, al motto di Rota: *Nicolassa* → *Caracalla* (vedi la nota 4 a p. 130).

Es. musicale 2.

Ma tanto il contesto del *cha cha cha* quanto il fatto che si tratta della prima occorrenza o pre-occorrenza del tema fanno sì che quest'ultimo non sia ancora identificabile. Anche nel n. 14 resta allo stato embrionale, ma quando riaffiora nel n. 16, col titolo *La dolce vita a Caracalla*, credo che si fissi nella memoria e dunque si tematizzi definitivamente. Poiché lo ritroveremo tra l'altro (come abbiamo già visto) col titolo *La dolce vita dei nobili* nei nn. 52, 54, 55 e 56, non si può non considerarlo come il tema della *Dolce vita*. Ritorrerà anche alla fine, variato ma riconoscibile, nei nn. 59, 64 e 66.<sup>1</sup> La sua dimensione naturale è quella di una musica interna all'universo diegetico (anche se in senso allargato) – uno statuto che condivide con la gran parte dei brani musicali del film.

L'altro tema ricorrente cui s'è fatto cenno è però d'altra natura. Comparendo nei titoli di testa e di coda (nn. 1 e 67), con chiaro effetto-cornice, tende ad essere percepito come una sorta di *main theme*. Negli abbozzi e nelle carte dell'AR lo troviamo spesso indicato come il brano dei *Cinesi* (non a caso il termine «cinesi» compare anche nel n. 9 del PM-SIAE), probabilmente a causa del colore orientale che gli deriva dal profilo pentatonico e dal tintinnare di sistro e triangolo previsti dall'accompagnamento. Se è vero, come è vero, che la musica dei titoli di testa tende tra l'altro a fornire un'indicazione di genere e a tracciare un orizzonte d'attesa, vien fatto di chiedersi: che cosa ci dicono *I cinesi*?

Es. musicale 3.

È chiaro che la dimensione naturale di questo tema è quella del commento esterno in cui si evoca un'atmosfera arcaizzante ed esoticheggiante, solenne ma livida: dopo un avvio pomposamente propulsivo subito collassa (al segno \*) e sprofonda trasformandosi in una specie di «marche boîteuse», come giustamente la chiama Miceli.<sup>2</sup> Il suo senso si precisa meglio rileggendo la seguente dichiarazione di Fellini (il regista risponde a Mario Verdone che gli ha chiesto perché il film incomincia con una musica «tipo cineseria»):

Allora dissi a Rota (siccome il film nella sua trasfigurazione continua, nel suo aspetto figurativo, ha un'aria così barocca e bizantineggiante) che mi sarebbe piaciuto ci fosse un motivo che suggerisse una carovana fastosa e straccionesca in cammino, come infatti è un pochino *La dolce vita*, specie di vascello pencolante da tutte le parti, sontuosissimo e miserabile. Allora Rota, con quell'estro che caratterizza la sua musica, in maniera abbastanza improvvisa [...], compose quel motivo che mi pare suggerisce bene un fasto orientale e decadente. I titoli furono la prima cosa fatta. Da quello spunto derivarono tutti gli altri motivi del film [...].<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nell'LP uscito in occasione del film (RCA FOC/FSO-1) anche l'occorrenza finale del tema viene intitolata *La dolce vita* (più precisamente *La dolce vita nella villa di Fregene*).

<sup>2</sup> MICELI, *Fellini e la musica come personaggio*, cit., p. 429.

<sup>3</sup> Su *'La dolce vita': la parola a Fellini*, «Bianco e Nero», XXI, 1-2, 1960, pp. 2-18: p. 9.

Ecco: «un fasto orientale e decadente» che esprime la *grandeur* di un mondo arcaico, ormai sepolto sotto la ‘dolce vita’ della metropoli moderna: è questo il campo tematico suggerito dai *Cinesi*. Se questo è vero, allora i due temi principali del film si oppongono: il primo – quello moderno – si ricollega all’«aria musicale ’58-’59» cercata da Rota, il secondo – quello antico – all’«aria così barocca e bizantineggiante» voluta da Fellini. D’altronde si tratta di due strati, quello arcaico e quello moderno, *compresenti* nel film. Nella ‘dolce vita’ moderna fanno spesso capolino le sopravvivenze della Roma antica: *I cinesi* (variati) accompagnano la scena *Da aeroporto a via Appia* (n. 10), dove le automobili del codazzo di giornalisti e paparazzi che stanno dietro la diva moderna (ma anche antica: «Tu sei tutto Sylvia. [...] Tu sei la donna del primo giorno della Creazione. Sei la madre, la sorella, l’amante, l’amica, l’angelo, il diavolo, la terra, la casa... Ah, ecco cosa sei: la casa!») si incontrano con i rimasugli del passato: rovine, pecore, galline, ecc. Un’altra variante dei *Cinesi* punteggia poi la *Salita a San Pietro* (n. 11), dove l’antico assume una connotazione sacramentale e la musica sembra dare spazio ad una sorta di ritorno del rimosso o del regresso. Succede anche che *I cinesi* vengano giustapposti a temini ‘leggeri’ come quello della *Canzonetta* (nel n. 9) e soprattutto della *Dolce vita* (nei nn. 16 e 52) e che rinunciino dunque temporaneamente alla loro caratterizzazione arcaizzante, ri-ostentata però nel *Finale* (n. 67). Dico questo consapevole che il rischio dell’approccio drammaturgico (tutto rivolto alla musica come produttrice di senso) è quello della sovrainterpretazione.

#### MANOMISSIONI, CONTAMINAZIONI

Come abbiamo visto, Fellini parla del suo film come di una «trasfigurazione continua». D’altra parte il cinema come flusso di coscienza, erratico e sognante (oniroide), è forse l’asse portante della poetica felliniana (soprattutto dalla *Dolce vita* in poi). E questo lavoro di organizzazione della narrazione-rappresentazione come se fosse una catena associativa, questa rielaborazione continua dei materiali, deve molto, moltissimo alla musica – di più: sarebbe impensabile senza di essa –. In questo quadro, il tema della *Moritat vom Mackie Messer* può essere considerato come una *traccia mnestica* che attraverso un processo di rielaborazione e di *spostamento* diventa quello della *Dolce vita*. Ecco la «trasfigurazione continua», ecco l’effetto di *déjà entendu*. Tanto più che il rapporto con il tema ‘originale’ della *Moritat* dovrebbe essere riconsiderato alla luce di alcune tappe ulteriori o passaggi intermedi: un interessante richiamo (esogeno) è ad es. citato da Morelli che riconosce una «oscura parentela» della *Moritat* «col tema, sempre metropolitano e perturbante, del *Terzo uomo*»;<sup>1</sup> un altro (endogeno) riguarda *Fortunella* di Eduardo De Filippo (1958), un film per il quale Nino Rota aveva appena finito di comporre le musiche e che già nei titoli di testa contiene un tema nel cui *incipit* si riconosce quello della *Dolce vita*:<sup>2</sup> *tout se tient*, come dicevamo più sopra. Oltretutto qui la parentela è assai chiara e ci spinge a riconoscere nell’*incipit* con tre note cromaticamente ascendenti – le prime due più corte e in levare, la terza assai più lunga e in battere – un *pattern* tipicamente rotiano.



Ma c'è una sequenza musicale che illustra ancora meglio questo processo di metamorfosi e di slittamento, una sequenza in cui assistiamo a una sorta di dissolvenza sonora durante la quale l'*Entrata dei gladiatori* diventa – abbastanza sorprendentemente – il tema del n. 44 (*Le tre gladiatrici*) non ancora trasformato in valzer. Riporto nell'Appendice 2 l'abbozzo manoscritto autografo (conservato presso l'AR) di questa sequenza musicale che corrisponde ai nn. 39-41 del mio elenco.<sup>1</sup> Come si può vedere, quando inizia il n. 40 (lettera B) il pezzo di Fučik è lui ma non è più lui, anzi diventa di Rota che più rotiano non si può: la metamorfosi si compierà con la valzerizzazione del tema nel n. 44 corrispondente alla scena in cui Polydor suona la tromba. La cosa più significativa di questa doppia transizione è che il massimo della trivialità (Fučik) diventa rapidissimamente il massimo della poesia (Polydor). Il tema sguaiato dei 'gladiatori' si trasforma dunque nell'intimistico valzer lento di Polydor che viene poi ballato da Fanny col papà di Marcello (n. 47). Significative le parole che tale motivo riceve nel ritornello di una delle due canzoni pubblicate da Rota a partire, come si legge in copertina, «dalla colonna sonora del film» (vedi ancora l'Appendice 1, nota 8 a p. 137).

[Valzer lento]

Par - la - mi di me, di me, di me...

Es. musicale 5.

Un altro esempio di trasfigurazione musicale tipicamente rotiana è la contaminazione o, per dirla ancora con Freud, la «condensazione» di brani diversi, con un effetto di con-fusione, ambivalenza, perdita di un'identità certa ('è lui, ma anche non è lui'). Per illustrare questo procedimento vorrei fare riferimento all'ultima parte della sequenza nella villa di Fregene, dopo la scena dello spogliarellino di Nadia, quando il tema della *Dolce vita* anticipa il brano di Pérez Prado (*Why Wait*, n. 65) assimilandone preventivamente alcuni elementi costitutivi tra cui il basso: il tema della *Dolce vita* si trasforma così in un mambo (intitolato *Orgia*, n. 64).

Es. musicale 6.

D'altronde poco prima avevamo assistito alla manomissione dell'innocente e natalizia *Jingle Bells* (n. 60) che, arrangiata a mo' di *cancon*, veniva ulteriormente alterata attraverso la giustapposizione del già citato ritornello di una canzone che Nino Rota aveva scritto per la *Zazà* di Renato Castellani: non a caso questo pezzo punteggia l'entrata dei due travestiti! Tornando al mambo, lì l'ibridazione-condensazione si realizza per sovrapposizione (non per giustapposizione): il tema della *Dolce vita* viene eseguito con l'accompagnamento

<sup>1</sup> Nell'autografo il brano porta una numerazione provvisoria e due titoli, per il secondo dei quali (*Parlami di me*) si veda l'Appendice 1, nota 8 a p. 137.

'sbagliato' di *Why Wait*. È interessante sottolineare ancora una volta che Rota ha intitolato *Orgia* quest'ultimo pezzo in cui alla situazione di promiscuità e alla *débauche* sessuale si unisce una musica che procede per contaminazione impropria di elementi estranei gli uni agli altri. Ma non è l'argomento del sesso, naturalmente, per quanto possa essere rilevante nel film, che mi ha spinto ad avvicinare il mimetismo rielaborativo di Rota al lavoro onirico e alla retorica freudiana: sin dagli anni '70 (del Novecento) Francesco Orlando ci ha messo in guardia dall'uso psicologistico, contenutistico o – peggio – riduzionistico del pensiero di Freud applicato all'arte.<sup>1</sup> Negli stessi anni Christian Metz elaborava la sua via semiologico-strutturale alla psicoanalisi del cinema.<sup>2</sup> Peccato solo che – nonostante la promettente dichiarazione citata in esergo – in tale via l'elemento *auditif* risulti così marginale (d'altronde la dominante visiva è un dato antropologico ed è significativo che non esista in nessuna lingua occidentale a me nota un corrispettivo sonoro del termine 'immaginario': ma i suoni sono altrettanto culturalizzati delle immagini!). Ciò che ha contato qui, invece, è l'analisi e l'interpretazione di un linguaggio cinemusicale o audiovisivo – quello di Fellini-Rota – che sembra più di altri accostabile a certe formazioni dell'inconscio così come sono state descritte dalla psicoanalisi freudiana.

#### EN TRAVESTI

D'altra parte questo processo di travestimento musicale – tipicamente rotiano (anche al di là dell'ambito cinematografico) – assume non di rado nel film una connotazione sessuale. Oltre all'entrata dei due travestiti (*Jingle Bells* trasformata in *cancan* con l'aggiunta della canzone di Zazà, n. 60), bisognerebbe almeno citare la 'bersagliera' del n. 13 (es. mus. 2) e le 'tre gladiatrici' dei nn. 39-41 (Appendice 2). Si tratta di due brani – la 'marcia dei bersaglieri' e l'entrata dei gladiatori' – già utilizzati da Fellini ed ora riproposti in 'abiti femminili'. Si sa che, in particolare, il brano di Fučik è uno dei marchi di fabbrica felliniani, ma credo importante sottolineare che Rota lo aveva già usato prima del suo sodalizio col regista riminese.<sup>3</sup> L'«effetto travestito» rimanda ancora una volta a quel terreno ambiguo e a quel meccanismo di spaesamento in cui – *repetita iuvant* – la distinzione tra 'lui' e 'me', tra 'questo' e 'quello' sembra non essere più pertinente.<sup>4</sup>

Dal travestitismo al kitsch non c'è che un passo, naturalmente, ed è noto quanto Fellini fosse «adepto e sacerdote del culto del *kitsch*».<sup>5</sup> La 'dolce vita' è intrisa di musicchette di consumo che – come abbiamo visto – creano una sorta di «ossessione sonora» cui si oppone la «paura del silenzio» e la sacralità dell'organo suonato da Steiner nella chiesa neogotica. «La solennità della musica di Bach [n. 24], che in un simile contesto di modernismo architettonico rischia di risultare kitsch, è in realtà mitigata dall'effetto prodotto dai fraseggi di musica jazz [n. 22] scherzosamente accennati da Steiner».<sup>6</sup> Ma forse si potrebbe anche dire che questi ultimi non fanno che moltiplicare (preventivamente) l'imbarazzante sensazione di kitsch connessa all'esecuzione, in quel luogo, del sublime capolavoro di Bach. Se il kitsch nasce dalla mancanza di autenticità, lo ritroviamo più nelle 'tre gladiatrici' del vecchio locale o nella *Toccatà e fuga* della chiesa neogotica? Il profondo disagio manifestato da Marcello (e da noi stessi) mentre Steiner esegue il brano bachiano deriva dalla «paura del silenzio», dall'incapacità di ascoltare la vera musica (quella che ti obbliga a fare i conti con te stesso), oppure dall'angosciante percezione dell'impossibilità – oggi – di ogni autentico sublime musicale?

<sup>1</sup> Di Francesco Orlando, si veda almeno *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>2</sup> CHR. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, 2002, [i testi raccolti in questo volume risalgono agli anni 1973-1977].

<sup>3</sup> Nel film *Totò e i re di Roma* (regia di Steno e Monicelli, 1951). Anche la fanfara dei bersaglieri, un altro brano che passa per essere tipicamente felliniano, era stato già utilizzato da Nino Rota, prima dello *Sceicco bianco*, nel film *Vivere in pace* di Luigi Zampa (1947).

<sup>4</sup> Sull'«effetto travestito» come «indice di destabilizzazione delle categorie» si veda MARJORIE GARBER, *Vested interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety* (1992); trad. it. *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Cortina, 1994, p. 42 e *passim*.

<sup>5</sup> MORELLI, *Mackie? Messer?*, cit., p. 382.

<sup>6</sup> COSTA, *Federico Fellini*, cit., p. 108.

APPENDICE 1.  
LA DOLCE VITA: ELENCO DEI BRANI MUSICALI

Brani musicali	Num. inq.	Minutaggio
1. <i>Titoli di testa (I cinesi)</i> <sup>1</sup>	1	1-1.49
2. <i>Elicottero (Canzonetta)</i> <sup>2</sup>	7	2.59-3.08
3. <i>Club cinese</i> di Italo delle Cese	25-47	4.39-7.24
4. <i>Ma-ma</i> di C. Conrad e Misselvia <sup>3</sup>	49	7.46-8.33
5. <i>Via Veneto</i>	51-52	8.43-9.12
6. <i>Piazza del Popolo (Notturmo)</i>	55-63	9.23-10.55
7. <i>Piazza del Popolo (Cadillac)</i>	67-74	10.57-11.36
8. <i>Piazza del Popolo (ripresa Cadillac)</i>	78-83	11.55-12.15
9. <i>Canzonetta e Cinesi</i>	84-86	12.25-13.55
10. <i>Da aeroporto a via Appia</i> <sup>4</sup>	166-169	25.32-26.02
11. <i>Salita San Pietro</i> <sup>5</sup>	197-211	29.31-31.12
12. <i>Arrivederci Roma</i> di R. Rascel e Garinei-Giovannini <sup>6</sup>	223-235	32.25-34.10
13. <i>Caracalla (La bersagliera)</i> <sup>7</sup>	236-268	34.13-36.40
14. <i>Coda Caracalla</i> <sup>8</sup>	268-269	36.42-37.23
15. <i>Ready Teddy</i> di R. Blackwell e J. Marescalco (Elvis Presley) <sup>9</sup>	271-289	37.32-39.44
16. <i>La dolce vita a Caracalla</i> <sup>10</sup>	289-302	39.59-41.18
17. <i>Mamma Sergio (ripresa Cadillac)</i>	317-321	44.29-45.20
18. <i>Gattino</i> <sup>11</sup>	336-339	47.21-47.58
19. <i>Fontana Trevi (ripresa Gattino)</i>	351-354	49.25-50.01
20. <i>Via Veneto-Hotel Excelsior (ripresa Gattino)</i>	365-367	51.12-51.41
21. <i>Palestra EUR (ripresa Canzonetta)</i>	368-374	51.42-52.13
22. <i>Chiesa (jazz organo)</i>	383	53.53-53.56
23. <i>Chiesa (accordi organo)</i>	384	54.03-54.08
24. <i>Toccata e fuga in re minore</i> di J. S. Bach	385-391	54.22-55.32
25. <i>Pity Pity</i> di J. Ergus e S. Lawrence (Paul Anka) <sup>12</sup>	400	58.04-58.34
26. <i>Ave Maria</i> di C. Gounod <sup>13</sup>	403	58.49-58.58
27. <i>Pity Pity (ripresa)</i>	405-407	58.59-59.38
28. <i>Pity Pity (ripresa)</i> <sup>14</sup>	415-416	1.00.49-1.01.06
29. <i>Litania (scena processione)</i>	422-423	1.02.03-1.02.17
30. <i>Canzone orientale</i> <sup>15</sup>	503-505	1.11.36-1.12.43

<sup>1</sup> Nel PM-SIAE il n. 1 è indicato come *Titoli*, ma nelle carte dell'AR questo tema è identificato spesso come quello dei *Cinesi*: non a caso anche nel PM-SIAE fa capolino con questo titolo al n. 9.

<sup>2</sup> Nel PM-SIAE questo pezzo è sempre indicato come *Canzonetta*, ma nell'AR viene invece intitolato *Cavallino*.

<sup>3</sup> Questa canzone di Con Conrad e Sidney Clare, il cui titolo originale suona *Ma, He's Making Eyes at Me* (1940), venne rilanciata da Johnny Otis nel 1957; la versione italiana con le parole di Misselvia (*alias* Elvia Figliuolo) venne incisa da Miranda Martino nel 1959 («Ma-ma, non mi sgridare più»).

<sup>4</sup> Sul tema del n. 1.

<sup>5</sup> Ancora sul tema del n. 1, con un basso ostinato dal carattere lugubre (già presente nel n. 10).

<sup>6</sup> Questa canzone (1955), qui in una versione strumentale, conobbe in quegli anni un grande successo anche grazie al film di Roy Rowlands (*The Seven Hills of Rome/Arrivederci Roma*, 1958) nella cui colonna sonora occupa naturalmente un importante ruolo.

<sup>7</sup> Nel PM-SIAE, Rota assegna due numeri distinti a *Caracalla* (n. 13) e alla *Marcia dei bersaglieri* (n. 14) ma in realtà si tratta dello stesso pezzo che congloba (e fin dalle trombe iniziali) la celebre fanfara bersaglieresca (quella sulla cui musica, di Peter Ludwig Hertel, è stato adattato il testo di «Garibaldi fu ferito», per intenderci). Non a caso in alcune versioni manoscritte conservate nell'AR questo brano viene intitolato anche *La bersagliera*.

<sup>8</sup> Qui fa capolino chiaramente il tema che, già adombrato in *Caracalla*, sarà ripreso e fissato nel n. 16.

<sup>9</sup> 1956. Nel film è cantata da Adriano Celentano.

<sup>10</sup> Il tema è quello del n. 14; il controtema è ancora una volta una variante del n. 1; in coda il pezzo sfuma anche oltre il limite cronometrico indicato nella tabella, ma risulta quasi del tutto impercettibile.

<sup>11</sup> Sempre sul tema del n. 14.

<sup>12</sup> La canzone (qui in una versione strumentale) era recentissima, essendo stata lanciata da Paul Anka nel 1959.

<sup>13</sup> Cantata dal nonno dei due bambini che hanno visto la Madonna.

<sup>14</sup> Questo terzo frammento di *Pity Pity* non è nell'elenco del PM-SIAE.

<sup>15</sup> Tra *Litania* e *Canzone orientale*, nel PM-SIAE c'è anche una ripresa dell'*Ave Maria* di Gounod (n. 30), di fatto assente nel film.

	Brani musicali	Num. inq.	Minutaggio
31.	<i>Notturmo</i>	511-512	1.14.11-1.15.06
32.	<i>Notturmo (ripresa)</i> <sup>1</sup>	521-524	1.16.13-1.16.48
33.	<i>Preludietto (introduzione per chitarra del seguente)</i>	550	1.19.27-1.19.45
34.	<i>I'm Goin' Away</i> (canzone tradizionale americana) <sup>2</sup>	552-560	1.20.15-1.21.57
35.	<i>Blues</i> <sup>3</sup>	561	1.22.03-1.22.56
36.	<i>Patricia</i> di Pérez Prado <sup>4</sup>	563-564	1.25.24-1.25.40
37.	<i>Patricia</i> (cantato dalla cameriera)	565-567	1.25.54-1.26.08
38.	<i>Patricia</i> di Pérez Prado (ripresa)	588-589	1.28.03-1.28.32
39.	<i>Entrata dei gladiatori</i> di J. Fučík	616-618	1.33.35-1.34.15
40.	<i>Le tre gladiatrici</i> <sup>5</sup>	619-626	1.34.16-1.35.17
41.	<i>Entrata dei gladiatori</i> di J. Fučík (ripresa)	626	1.35.18-1.35.29
42.	<i>Lola (Yes Sir That's My Baby)</i> di W. Donaldson (rielaborato) <sup>6</sup>	626-650	1.35.30-1.37.43
43.	<i>La bella malinconica</i> <sup>7</sup>	650-657	1.37.46-1.39.06
44.	<i>Polydor (Parlami di me)</i> <sup>8</sup>	658-669	1.39.08-1.40.51
45.	<i>Lola</i> (ripresa)	670-671	1.40.58-1.41.54
46.	<i>Canzonetta</i> <sup>9</sup>	671-673	1.43.19-1.44.16
47.	<i>Night club (valzer) (Papà)</i> <sup>10</sup>	674-681	1.41.55-1.43.05
48.	<i>Stormy Weather</i> di H. Arlen (strumentale)	681-682	1.44.17-1.44.54
49.	<i>Stormy Weather</i> (cantato)	688	1.45.45-1.46.04
50.	<i>Via Veneto dei nobili</i> <sup>11</sup>	728-735	1.51.35-1.53.13
51.	<i>Blues dei nobili</i>	740-745	1.54.12-1.54.55
52.	<i>Dolce vita dei nobili</i> <sup>12</sup>	745-765	1.54.56-1.58.38
53.	<i>Blues dei nobili (ripresa)</i> <sup>13</sup>	765-771	1.58.39-1.59.23
54.	<i>Dolce vita dei nobili (ripresa)</i> <sup>14</sup>	772	1.59.24-1.59.31
55.	<i>Dolce vita dei nobili (ripresa)</i>	774-775	1.59.46-2.00.07
56.	<i>Dolce vita dei nobili (ripresa)</i>	792-799	2.03.10-2.04.10
57.	<i>Mattutino</i> <sup>15</sup>	834-846	2.10.25-2.11.16
58.	<i>Mattutino (ripresa)</i>	851-853	2.11.33-2.11.55
59.	<i>Orgia</i> <sup>16</sup>	946-949	2.25.27-2.25.59
60.	<i>Jingle Bells</i> (rielaborato)	950-977	2.26.02-2.28.50
61.	<i>Patricia</i> (vedi n.36)	977-1009	2.28.56-2.32.54
62.	<i>Orgia (blues)</i> <sup>17</sup>	1011-1023	2.33.09-2.34.27

<sup>1</sup> Variazioni per chitarra sui temi (fortemente imparentati) del *Notturmo* (n. 6) e dei *Cinesi* (n. 1). Dopo la *Canzone orientale* (n. 30), tutti i brani utilizzati per la scena nel salotto di Steiner sono poco riconducibili a quelli presenti nel *PM-SIAE*: il nostro elenco si discosta perciò non poco da quest'ultimo.

<sup>2</sup> Dopo una ripresa del *Preludietto* per chitarra, attacca la canzone tradizionale americana *I'm Goin' Away*, una versione della quale era stata lanciata alla fine del 1957 da Harry Belafonte, ma che qui è intonata da una voce femminile (data la presenza di un personaggio femminile, con la chitarra in mano, *chez* Steiner). Nel *PM-SIAE* di questo pezzo non c'è traccia ed è presente anzi, al suo posto, una non meglio identificata *Canzone giamaicana*.

<sup>3</sup> Versione-anticipazione per chitarra di quello che sarà il *Blues dei nobili* (n. 51).

<sup>4</sup> Successo del 1956.

<sup>5</sup> Senza soluzione di continuità col precedente di cui riprende vari elementi. Anticipazione del tema del n. 44.

<sup>6</sup> Il vecchio *charleston* di Walter Donaldson, qui in una versione strumentale dello stesso Rota, era stato rilanciato in Italia nel 1951 dal Duo Fasano.

<sup>7</sup> Nell'AR presente anche come *Maddalena*.

<sup>8</sup> Nell'AR sono presenti alcune versioni di questo pezzo intitolate diversamente: *La tromba sola (Polydor)* oppure *Parlami di me*. Quest'ultimo titolo rinvia a una canzone (parole di Antonio Amurri) che Nino Rota adattò appunto sul tema del n. 44 per le edizioni musicali G. Campi & Nord-Sud di Roma (1960) insieme alla *Dolce vita* (parole di Dino Verde) che utilizza per la strofa il tema dei *Cinesi* (n. 1) e per il ritornello quello della *Dolce vita*.

<sup>9</sup> Come continuazione del precedente.

<sup>10</sup> Sempre sul tema del n. 44; nell'AR lo si ritrova anche col titolo *Papà* (il riferimento è ovviamente al padre di Marcello che lo balla con Fanny) ovvero – come già il n. 44 – *Parlami di me*.

<sup>11</sup> Sul tema del n. 5 ma con dentro *I cinesi*.

<sup>12</sup> Come continuazione del precedente e in alternanza con i soliti *Cinesi*.

<sup>13</sup> Sempre senza soluzione di continuità col precedente.

<sup>14</sup> Sempre come continuazione del precedente e sfumando man mano che ci si avvicina alla «stanza dei discorsi seri».

<sup>15</sup> Sul tema del n. 6: il *Notturmo* diventa *Mattutino*.

<sup>16</sup> Sul tema della *Dolce vita*.

<sup>17</sup> Sul tema del *Blues dei nobili*.

Brani musicali	Num. inq.	Minutaggio
63. <i>Ritmi tibetani</i> di I. Delle Cese <sup>1</sup>	1023-1040	2.34.34-2.36.53
64. <i>Orgia (ripresa)</i> <sup>2</sup>	1040-1044	2.36.54-2.37.39
65. <i>Why Wait</i> di Pérez Prado <sup>3</sup>	1045-1054	2.37.40-2.40.00
66. <i>Seguito Orgia</i> <sup>4</sup>	1055-1069	2.40.01-2.42.11
67. <i>Finale</i> <sup>5</sup>	1101	2.46.34-2.46.54

<sup>1</sup> Come il n. 3, questo brano per sole percussioni è attribuito a Italo Delle Cese, collaboratore e copista di Rota, ma in effetti nell'AR se ne ritrova una versione assai simile (manoscritta e autografa), con il titolo di *Ritmi haitiani*.

<sup>2</sup> Senza soluzione di continuità col precedente. Sul tema del n. 59, ma con l'accompagnamento di *Why Wait* di Pérez Prado (n. 65).

<sup>3</sup> Da ricordare che *Why Wait* era il lato B del 45 giri (RCA 47-7245) che conteneva anche *Patricia* (lato A).

<sup>4</sup> In continuità assoluta col precedente (vedi nota 12 a p. 137).

<sup>5</sup> Per i titoli di coda: ultima apparizione (rallentata) dei *Cinesi*.

APPENDICE 2.

Lo TRE GLADIATORI PARLANO DI ME  
N. 41

[n. 39]

Tutti

Do

RE SOL DO

A

[n. 40]

B

This is a handwritten musical score for piano and orchestra, consisting of eight systems of staves. The score is divided into sections labeled A through F. Section A (measures 1-6) features a piano melody with notes A, B, C, D, E, F, G. Section B (measures 7-12) continues the piano melody with notes G, A, B, C, D, E. Section C (measures 13-18) includes the instruction "pp Piano ma a quasi" and features a complex piano melody with many accidentals. Section D (measures 19-24) includes the instruction "(ff)" and features a complex piano melody. Section E (measures 25-30) includes the instruction "A-G Tutti" and features a complex piano melody. Section F (measures 31-36) includes the instruction "F" and features a complex piano melody. The score is written in a single system with multiple staves, and includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

## TOTÒ IN AMERICA

CLAUDIO BONDÌ



Atlanta (Georgia, USA).

C'è una cineteca in questa città: il National Film Preservation Board. È il luogo dove si conservano film in 8mm, super8, 16mm, super16, vecchi *videotapes* registrati in formati ormai arcaici: due pollici, un pollice, Umatic, Betamax, BVU, ecc. e dove gli storici del cinema, gli appassionati, i teorici della settima arte, gli studenti vengono a scovare, a cercare qualcosa d'introvabile, spesso di perduto. Lì infatti, oltre all'immenso archivio, ci sono ancora le macchine adatte a riprodurre immagini che altrimenti resterebbero elettronicamente impresse ma inutilizzabili. È stato così per un vecchissimo *videotape* di Roberto Rossellini, registrato a Houston nel Texas nel 1970 con un sistema – Ampex Helican Scanner Video – ormai riproducibile soltanto in questo luogo: si tratta di una lunga conferenza agli studenti del Media Center di Rice University. Ma, ancora di più. Seminascosto in uno scaffale al quale si accede soltanto dopo un'accurata e occhiuta indagine, come soltanto gli Americani sanno fare, ed accertata la bontà dei propositi e del *pedigree* del ricercatore – almeno Ph. D. di un'università prestigiosa, viene fuori il riversamento magnetico di cinque scatole di pellicola Kodak plus x, positivo super16mm, impressa nel lontano 1966. Si tratta, come recita l'etichetta, del materiale di lavorazione, della trascrizione magnetica attraverso un telecinema della copia di montaggio, di uno sconosciuto film di Totò dal titolo provvisorio di

*Totò in America* girato clandestinamente nel 1966 subito dopo *Rita, la figlia americana* diretto da Piero Vivarelli e immediatamente prima di *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini. Al videotape Ampex in due pollici non è accluso nulla, né bollettini di edizione, né una copia di sceneggiatura.

Dell'avversione ai viaggi ed agli spostamenti e addirittura del panico di Antonio de Curtis alla sola idea di intraprendere un trasferimento in aeroplano ne hanno parlato spesso sia la figlia Liliana che la moglie Franca Faldini. Ma Totò arrivò negli Stati Uniti con il transatlantico «Michelangelo», dopo sei giorni di traversata, sbarcato a New York nella primavera del 1966 e quindi in automobile verso Atlanta, accompagnato soltanto dal fedele autista Carlo Cafiero. Era stato invitato più volte negli USA dal 1958 in poi: gli Italo-Americani di Brooklyn volevano vederlo, ascoltarlo, ma rifiutò sempre. Accettò soltanto all'offerta di un film da girare in quattro settimane, tratto dalla commedia plautina dei *Menaechmi*, i fratelli gemelli. La commedia, in apparenza movimentatissima, tratta di un evento molto semplice: lo smarrimento e rapimento di *Menaechmo I* e le peripezie che consentono ai due gemelli di incontrarsi per la prima volta e tornare insieme, in patria. Il fratello di Totò, *alias* Timothy Preston, vive negli USA e Antonio Preston, il gemello italiano, dopo averlo scovato, deve andare a recuperarlo. Ne succederanno di tutti i colori. Tutto questo si ricava da mezza pagina dattiloscritta in inglese conservata nella custodia del videotape. Insomma una commedia degli equivoci, antica e moderna, ambientata in una città poco frequentata in quegli anni, Atlanta, nella Georgia di Ray Charles. Non si sa nulla del regista del film, nemmeno se fosse italo-americano: il nastro è arrivato all'archivio dopo vari passaggi di proprietà ed alla fine come lascito di un'attrice che aveva lavorato in *Totò in America*, Angelina Cuomo, italo-americana, morta a Los Angeles senza eredi. Nulla si sa della pellicola originale. Né del laboratorio in cui fu realizzato il riversamento magnetico. Poche e rare tracce del film: un'intervista ad una radio locale di Totò che racconta brevemente la trama ma con *oversound* inglese, un breve ritaglio dell'«Atlanta Chronicle» con fotografia di Totò seduto al tavolino di un Mac-Donald®. Perché tanto mistero? Semplice, Antonio de Curtis, non voleva far sapere nulla di questa trasferta americana dopo avere ripetutamente rifiutato inviti dall'Argentina, dal Brasile, dal Venezuela e dalla vicinissima Spagna. E poi voleva esplodere, con questo film americano nel quale credeva molto, all'improvviso. Magari ad un festival in Europa, Cannes, Venezia, chissà. Dopo le critiche severe a *Rita, la figlia americana* (1966), triste e amareggiato, aveva avvertito la possibilità di un riscatto nell'inaspettata offerta d'Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini non lo aveva ancora cercato. Totò si fece coraggio e, lasciata a Roma Franca Faldini alla quale fece giurare di mantenere segreto questo impegno, s'avventurò negli USA. L'unica testimonianza è quella di un tecnico di riversamento, J. P. Moreno, contenuta in un secondo foglio scritto a macchina con inchiostro rosso; scrive Moreno:

Kodak Plus X film, much damaged copy processed in Black & White super16mm, magnetic track 11ford. Duration 86'. Long takes without dialogue, like a silent movie. Other dialogues in Italian and English: Italian actor occasionally try to speak English and failed, and when he plays a second character he expresses with an European accent. Lacking the soundtrack and background noise.

La nota, sottolineando le lunghe parti senza sonoro, farebbe pensare a un desiderio di Totò finalmente esaudito. Spesso aveva chiesto ai suoi registi di poter recitare in un film muto, o parzialmente sonoro. Un genere un po' surreale in cui credeva di poter dare il meglio di sé. Non fu mai accontentato. Chissà che la trasferta americana per il film sui gemelli Timothy e Antonio, non sia stata accettata proprio perché la sceneggiatura prevedeva lunghe parti mute, o mimate, nel tentativo del gemello italiano di farsi comprendere dal fratello americano.

La possibilità di visionare il nastro magnetico mi è stata accordata perché in procinto di partire per il corso estivo della Scuola italiana del Middlebury College (VT). Il mio corso di sette settimane *Comic & Poetic Charm of Totò* si sarebbe indubbiamente arricchito da questa scoperta: un inedito sconosciuto girato negli USA. E poi farci un bel libro, oltre che incuriosire gli studenti spinti alla conoscenza del suo cinema.

Totò è stato per me una passione prima ancora che un oggetto di studio. Da ragazzino ho avuto la fortuna di frequentare la seconda e la terza elementare in un paesino sul litorale laziale abitando, con genitori e sorella, una bella villa dei miei nonni paterni. Lasciare Roma, la Scuola «xxiv Maggio», i cugini coetanei, non mi costava nulla. Andavo nel luogo delle vacanze dove avevo passato tutte le mie poche estati, in una scuola dove c'erano i figli dei pescatori, dei negozianti, del bagnino della spiaggia, quello che ficcava nella sabbia gli ombrelloni. Una festa. E ancora di più – ma allora non potevo capirlo – c'era il Cinema Teatro «Riviera», piazzato nel grande pianoterra inclinato del grattacielo sovrastante la spiaggia. Lì, tutti i pomeriggi allo spettacolo delle cinque, con un leggero ritardo, arrivavamo mia madre ed io. Tutti sapevano che saremmo giunti, sicché il proiezionista aspettava un cenno della *maschera* che, chiudendo le tende di velluto rosso della platea, lanciava un segno verso il minuscolo foro da dove sarebbe uscita la luce della macchina da proiezione. Un movimento della mano, come un saluto. Non avevamo ancora preso posto che il film iniziava. Furono i due inverni di Totò quelli del cinquanta e del cinquanteuno. Non ne perdemmo uno, dei suoi film, mia madre ed io.<sup>1</sup> La mia passione nacque lì. Da quella sala fumosa, dalle risate, dalla mimica prima ancora che dalle battute del principe de Curtis.

Più tardi ho scoperto che la comunicazione non verbale di Totò supera di molto la grande multiforme qualità di recitazione accumulata negli anni dell'avanspettacolo e delle riviste. E ancora, che c'era una sottile ambiguità nelle sue scene con le donne, qualcosa che non affermavo completamente ma intuito, spinto più che altro dal cambiamento di tono delle risate, più alte, più allusive. In seguito ho continuato ad amare l'aspetto di stupore e di meraviglia provato davanti alle sue pantomime perché, come disse Ennio Flaiano «Totò non esiste in natura, Totò non è vero».<sup>2</sup> È un po' come quando per la prima volta si vedono allo zoo la giraffa, o la zebra. Non sembrano vere.

Cinque giorni dopo la saletta dove è ricoverata la macchina che legge il nastro da due pollici è pronta, tarata e messa a punto. Mi spiegano che queste attrezzature elettroniche, un po' primitive – l'Ampex ha più di quarant'anni – vanno controllate ogni volta che si prepara una visione. Sono in pochi quelli che sanno accudirle ed eventualmente ripararle. Il tecnico srotola una parte del nastro magnetico facendolo passare attraverso dei cursori, come quelli di una moviola, quindi su una testina ed alla fine arrotolandolo su una bobina vuota piazzata parallelamente a sinistra. Mentre lavora commenta simpaticamente con un altro tecnico la domenica trascorsa con i figli in un campo di baseball dove, intuisco, s'è giocata una partita scolastica. Il fischio della nota da 1.000 Herz, come quello di un capostazione, indica la partenza del nastro. Si srotola abbastanza silenziosamente quando sul monitor appaiono i numeri della partenza 9 8 7 6 5 4 3 2 1 un punto bianco, lo *start*.

Non si vede niente, il nastro scorre a venticinque fotogrammi al secondo, il tempo della tv, mentre sullo schermo appare una sabbia grigia e lampeggiante. I tecnici mi guardano dicendo «Out», e alzando le mani, come a significare una cosa ovvia, il nastro si è smagnetizzato. Tutto qui. Il film di Totò, forse controllato troppi anni fa, è svanito!<sup>3</sup>

L'idea di svolgere un programma su Totò nel corso estivo della Scuola italiana del Middle-

<sup>1</sup> Cfr. CLAUDIO BONDI, *La balena di Rossellini. Autobiografia tra memoria e speranza*, pref. di Lisa Ginzburg, Milano, Guerini Studio, 2005, pp. 80-81.

<sup>2</sup> Citazione in ROBERTO ESCOBAR, *Totò*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 10.

<sup>3</sup> Tutto questo è un sogno. Ho visto Totò correre per i prati verdissimi di un campo da golf appresso al fratello gemello e, una volta raggiunto, specchiarsi con lui nell'acqua immobile di un laghetto artificiale. Mentre le palline sparate da abilissimi giocatori fischiano intorno come pallottole di una mitragliatrice.

*Totò in America* ci sarà, ma in un altro modo. Saranno le trenta ore di lezione tenute in un aula di Twilight, uno degli edifici del campus di Middlebury, tutti giorni dalle 10 alle 11 e il martedì e il giovedì alle 21 in sala a Allen Hall, Bicentennial o Axinn, per le proiezioni serali. Quarantacinque giorni con le mie studentesse, i colleghi che hanno riempito le sale di proiezione, i loro figli che hanno riso fino alle lacrime non sapendo molto l'italiano, ancor meno il napoletano. Come quello del sangue di san Gennaro il miracolo s'è ripetuto: nessuno resiste a Totò. Mi resta un ricordo bellissimo che cercherò di riprodurre nelle pagine seguenti sapendo che riuscirò soltanto in parte. È difficile se non impossibile, infatti, descrivere la felicità e la gioia del prof. Marcel Danesi, illustre linguista e semiologo italo-canadese, che alla proiezione di *Figaro qua, figaro là* ha cominciato a ridere sui titoli di testa e ha continuato anche dopo i titoli di coda.

bury College, nel Vermont, è stata una sfida. Prima di tutto con me stesso, perché si trattava di una corsa ad ostacoli riuscire a trasmettere la comicità e lo stile di questo grandissimo attore, un interprete che, se avesse recitato in inglese, sarebbe stato il più grande dei suoi anni, sicuramente più del Chaplin sonoro. E ancora di più negli Stati Uniti dove Totò non è mai arrivato se non in qualche sala di Brooklyn, o nei nastri vhs trasportati dall'Italia per le nostalgie di famiglia. Le mie sei studentesse sono state, sia lecito il paragone, gli *animali da laboratorio* con i quali sperimentare il 'passaggio' della comicità di Totò, verificando se i novantasette film, il teatro, la televisione, le poesie, le canzoni comunicassero loro qualche emozione. Nella necessaria sintesi del corso ho proposto quattordici film e alcune brevi sequenze in aula accettando di fatto la difficoltà contingente della lingua, dei gesti, dei contenuti. Ho tenuto sempre presente l'ipotesi di una parziale incomunicabilità anche se giustificata da un percorso didattico impervio, forse mai sperimentato in un *college* degli Stati Uniti.<sup>1</sup>

Ho affrontato il cinema di Totò partendo da lontano, molto lontano, tra il 220 e il 200 a.C. Alludo a Tito Maccio Plauto, il più grande commediografo latino di cui ci sono arrivate ventuno commedie su centotrenta titoli pervenuti. Plauto, in qualche modo, è egli stesso l'origine della commedia. I suoi personaggi, pur vicini ad Aristofane, Menandro, «... [hanno] la vivacità travolgente che spira dalla prima all'ultima scena [...] nel senso della gioia straripante che sgorga dalla vicenda comica tesa fino alla massima esplosività mimica ed espressiva».<sup>2</sup> Fu attore anche lui, come Molière e Goldoni, veramente affamato come saranno in seguito Pulcinella e Totò, ridotto a girare la macina di un mugnaio a causa dei debiti contratti. Plauto conobbe benissimo taverne, schiavi, prostitute e sembra essere stato educato da questi, di cui seppe rendere perfettamente il linguaggio.

I protagonisti di Plauto, Maccus il gaudente ingordo, Pappus il vecchio babbeo, Buccus il chiacchierone sciocco e fastidioso, Dossennus il gobbo malizioso, sono gli archetipi a cui attinge inconsapevolmente l'arte di Totò, giunti sino a lui attraverso il percorso che dalla commedia plautina passò alle giullarate medievali, alla commedia dell'arte, sino alle *pochade* francesi, le farse napoletane.

Plauto devì l'attenzione del rapporto tra gli uomini e gli dèi – fonte inesauribile della tragedia greca – verso il rapporto tra gli uomini e gli uomini. Spostando gli intrecci, i fatti, sul piano umano, cose che non riguardavano più le divinità, fece sì che sua commedia sia pervenuta fino a noi. Il marito geloso, il servo ladro, i gemelli che s'innamorano della stessa donna, ecc., sono personaggi che ci riguardano ancora, rappresentati oggi.

Nella Napoli dei primi del Novecento il quartiere di nascita di Totò, il quartiere *Sanità* – che doveva il nome ad una miracolosa guarigione – era un luogo *naturalmente* frequentato da quelle stesse figure, le medesime maschere della commedia plautina o dell'*atellana* campana. Totò forse di tutto ciò non seppe nulla, almeno agli esordi, ma questa linfa, attraverso gli epigoni della commedia dell'arte ai quali s'era ben presto affidato, arrivò sino a lui. Tentare di ricostruire quali fossero i modi e il senso di una rappresentazione teatrale nel mondo antico è possibile soltanto sul piano della fantasia e non su quello della filologia. Così nel mio corso ho usato come esempio, la sequenza della recita dell'attore Vernacchio sulle tavole di un teatro ambulante, riprodotta da Federico Fellini all'inizio del suo *Satyricon*. C'è nella sciatteria dell'interprete<sup>3</sup> nel linguaggio scurrile, nei suoi gesti volgari, qualcosa che può far intendere come agissero gli attori davanti al pubblico di un teatro romano, quello di

<sup>1</sup> Devo alla sensibilità del prof. Antonio Vitti, direttore della Scuola Italiana di Middlebury, se questo corso ha visto la luce. Quando nel 2008 ho presentato il progetto su Totò, senza alcun dubbio né indugi mi ha detto: «Benissimo, fallo!».

<sup>2</sup> In ETTORE PARATORE, *La letteratura latina della repubblica e augustea*, Milano, RCS libri, 2002, p. 48. Così suona anche il cosiddetto auto epitaffio di Plauto: «Dopo che Plauto è giunto a morte, la commedia piange, la scena è abbandonata; e quindi il riso, il gioco, lo scherzo e i ritmi tutti insieme lacrimarono». *Ibidem*. È una frase che si adatta bene anche ad Antonio de Curtis, in arte Totò.

<sup>3</sup> Si tratta del bravissimo Fanfulla, noto capocomico di avanspettacolo presente anche nel cast di *Risate di gioia* (1960) di Mario Monicelli, con Totò, Anna Magnani, Ben Gazzara.

Ostia, ad es., ancora attivo oggi. La rappresentazione felliniana nell'interpretazione del guitto Vernacchio, *alias* Fanfulla, è probabilmente molto vicina agli esordi teatrali di Totò. Dei suoi inizi noi sappiamo pochissimo, le sue rappresentazioni non furono filmate e dobbiamo accontentarci delle testimonianze degli spettatori, dei critici contemporanei ed infine delle poche parti che sono state introdotte nelle sceneggiature cinematografiche, una per tutta le celebre scena del *wagon-lit* riproposta per intero in *Totò a colori* (1952).<sup>1</sup> Ma cosa sarebbe stato Totò se non avesse avuto il setto nasale deviato e la mascella deragliata a causa di un pugno assestato per sbaglio dal suo maestro di scuola in un'improvvisata lezione di pugilato? Ciò che dovette sembrare una disgrazia diventò la sua fortuna. La faccia di Totò fu trasformata in maschera, come quella dei suoi nobili antenati Pulcinella e Arlecchino: sì perché questi gli furono padri, più che il lungo blasone sciorinato dopo essere stato riconosciuto dal padre biologico, il marchese Giuseppe de Curtis e adottato dal marchese Francesco Gagliardi Focas.

Nel *Teatro all'improvviso* rinascimentale o secentesco il pubblico riconosceva nelle maschere il carattere fisso del ruolo: Pulcinella affamato, Arlecchino pauroso, Scaramuccia vanaglorioso, Pantalone avaro, Colombina maliziosa e così via. Gli spettatori conoscevano a memoria i ruoli di ogni maschera divertendosi nelle varianti che ciascun interprete aggiungeva al *canovaccio* attraverso l'improvvisazione. Questi furono i veri ascendenti di Totò. Comunque nel 1941, dopo l'ultima sentenza, il suo cognome suonava così: Antonio Griffò Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio, altezza imperiale, conte palatino, cavaliere del Sacro Romano Impero, esarca di Ravenna, duca di Macedonia e Illiria, principe di Costantinopoli, di Cilicia, di Tessaglia, di Ponto, di Moldavia, di Dardania, del Peloponneso, conte di Cipro e d'Epiro, conte e duca di Drivasto e di Durazzo.

Dalle maschere della commedia dell'arte aveva ereditato la capacità fisica e atletica di recitare con il corpo. Il Totò marionetta, ancora una volta nel bellissimo Pinocchio di *Totò a colori* o con i manichini ne *I pompieri di Viggiù* (1949), giungeva direttamente scaturito dalle piroette, le cadute, le scivolote degli attori che recitavano a Parigi nel *théâtre des Italiens*. Queste abilità avvicinavano i protagonisti della commedia dell'arte agli esercizi dei funamboli circensi, dei clown, unendo a tali doti la straordinaria capacità d'interpreti che l'allenamento nelle *commedie all'improvviso* doveva aver loro impartito. Si tratta di una sintesi forse irripetibile quella della sua *facies* deragliata, delle doti atletiche, della mimica irripetibile, della voce profonda, roca, ma anche il portamento elegante, quando occorreva, la musicalità, l'eloquio zeppo di giochi di parole, metatesi linguistiche, sospensioni. Questo fuoco d'artificio continuo e ininterrotto, una pirotecnica velocità dai tempi perfetti, furono alla fine il crogiolo delle sue qualità. La mescolanza di generi, come s'è visto anche nell'esempio di Vernacchio in cui Fanfulla attraversò tutte le sfumature di una recita d'acatto, fa sì che l'attore Totò diventerà inimitabile utilizzando delle cose che fino a lui non erano state impiegate tutte insieme, ma che erano appartenute ai segmenti separati dei *caratteri* dello spettacolo teatrale. Totò, invece, le farà sue, tutte. Ci era arrivato forse come epigono delle rappresentazioni futuriste al Mercadante di Napoli nel 1911, magari troppo giovane per avervi assistito, ma tuttavia raggiunto da qualche lascito: l'uomo di gomma, l'uomo marionetta di Gustavo De Marco che, infatti, fu l'attore preso a modello da Totò. De Marco nel 1911 aveva ventisette anni.<sup>2</sup> Un altro aspetto della sua tecnica fu quello dell'improvvisazione. Non faceva prove, assistendo magari a quelle degli altri attori, poi un'unica prova prima dell'esordio.

<sup>1</sup> *Totò a colori* è il film con il più alto incasso che segna anche l'inizio del colore nel cinema italiano. Lo sketch può essere studiato da tanti punti di vista. Totò riesce ad immettere nell'episodio una carica comica straordinaria. È stato tratto dalla rivista di Michele Galdieri *C'era una volta il mondo* del 1947. Cfr. ENNIO BISPURI, *Totò principe clown*, Napoli, Guida, 1997.

<sup>2</sup> «Il suo caratteristico modo di recitare consisteva in varie macchiette presentate secondo la moda del tempo. Ma, dove eccelleva e trascinava il pubblico al delirio, era nei finali delle sue macchiette. Essi erano costituiti da danze sincronizzate da gesti del corpo e da mosse e smorfie del viso al ritmo di piatti e grancassa, con una perfezione tale da eccitare l'invidia e l'ammirazione di un acrobata di professione.» (ANTONIO DE CURTIS, *Siamo uomini o caporali?*, Roma, Capriotti, 1952).

Da quel momento in poi una serie di variazioni, inserimenti, aggiunte, gag che arricchivano e dilatavano i tempi di ciascuna scena. Gli attori aspettavano i suoi interventi con un certo timore poiché egli non avrebbe certo ripetuto le battute così come erano scritte nel copione. Aggiungeva del suo, aggiungeva verità.<sup>1</sup> Ma il debutto nelle compagnie della commedia dell'arte nei teatrini di periferia di Napoli non consentiva certo una vita accettabile. Una vita dove non si guadagnava nulla e in cui l'unica ricompensa era il riconoscimento del pubblico che cominciava ad incuriosirsi per questo piccolo attore che faceva ridere. Ad un certo punto della sua vita Antonio Clemente, non era ancora il principe de Curtis, capì che doveva lasciare Napoli e cercare fortuna nei teatri più prestigiosi della capitale. Era il 1922.

Totò fu l'inventore di una nuova maschera, la sua. E ci voleva un bel coraggio a proporla negli anni del primo dopoguerra nelle grandi città italiane, ma specialmente a Napoli e nella sua provincia, a Roma, quando i teatrini popolari dove si esibivano compagnie di secondo piano o dove iniziava l'avanspettacolo – cioè quella piccola rivista che anticipava la proiezione di un film –, erano la raccolta del pubblico più indisciplinato che si potesse immaginare. La vera sfida dell'attore, in questi luoghi dove la drammaturgia non era di casa, consisteva nel portare a termine il proprio *pezzo* senza dover uscire sconfitto dalle intemperanze degli spettatori. Capitava, per assurdo, che il vero intrattenimento non fosse la rappresentazione in cartellone ma consistesse piuttosto nel rapporto tra il pubblico che interveniva e gli attori, i cantanti, il balletto. Insomma, ciò per cui si pagava il biglietto era questa recita a soggetto che cambiava sempre. In quei teatri l'attore, spesso un esordiente o un guitto alla fine della carriera, doveva essere un poco eroe, cercando di resistere al tentativo continuo e sottolineato da risate e battimani di soffocare sul nascere la rappresentazione di una gag, di uno *sketch*. Un teatro crudele, con interruzioni volgari, battute e domande a soggetto, liti fra gli spettatori che spesso stazionavano in platea dall'apertura alla chiusura del locale.<sup>2</sup> Questa fu l'università di Totò.

Ho pensato che per le studentesse del mio corso fosse piuttosto complesso immaginare ciò che ho esemplificato nelle righe precedenti così, per dare loro una possibilità in più, ho proiettato in aula quella parte di *Roma* (1972) di Federico Fellini in cui è raccontato un cinema della periferia cittadina nel 1943. Sebbene l'ambientazione sia notevolmente posteriore al periodo dell'apprendistato di Totò è verosimile attribuire al contenuto della lunga sequenza la qualità di un modello esemplare. Credo che Mary-Faith Cerasoli, Megan De Angelo, Angela Greco, Stefania Groenendyk, Madeleine Jane Kirilin, Samantha Teddy Smith, le iscritte al corso, abbiano compreso quanto volevo alludere. Tutto infatti, nella ricostruzione felliniana, coincide con la realtà di questi luoghi scomparsi, infestati da una capacità d'irrisone violenta e vernacolare oggi purtroppo anestetizzata dalle *fictions* televisive o al contrario eccitata sino al vandalismo e alla delinquenza nelle partite delle squadre di calcio.

Il ritratto di Fellini, immaginato in una sala dell'estrema periferia urbana o forse di Trastevere, può sembrare l'espressione di un carattere antagonista, irriverente, cinico – quello del popolino romano – che oggi suggerisce simpatia e buonumore dove settanta anni fa poteva sembrare qualcosa di estremamente trasgressivo. Siamo all'inizio della parabola del fascismo e forse quei lazzi e quelle invettive rappresentarono anche l'anticipo di un rifiuto, della consapevolezza che più di venti anni stavano ingloriosamente finendo nel tritacarne della

<sup>1</sup> «...va a teatro gli ultimi due o tre giorni per vedere le entrate e le uscite, senza sapere una parola del copione. Per la prima serata si fa assistere dal suggeritore, ma già l'indomani lo mette tra le quinte, e lo fa sparire del tutto tre o quattro giorni dopo. Nel frattempo le sue improvvisazioni vengono trascritte e rielaborate e alla fine il copione diventa copione sul serio» (ESCOBAR, *Totò*, cit., p. 123).

<sup>2</sup> A Roma, l'ultima platea dove è stato possibile assistere alle intemperanze del pubblico ed agli interventi a soggetto è stata quella della compagnia d'Origlia-Palmi, uno spazio ricavato nel seminterrato dell'edificio secentesco alle spalle dell'Ospedale Santo Spirito, in Borgo. La compagnia, attiva fino agli inizi degli anni settanta, aveva un repertorio di teatro religioso – la sala era ad un centinaio di metri da Via della Conciliazione. *Vite dei Santi*, o *La cieca di Sorrento*, il figlio di due madri, sono state le rappresentazioni che vedevano, durante il '68, il teatro pieno di studenti pronti all'irrisone e alla battuta. Stessa cosa accadeva a Napoli, ma con la partecipazione accorata del pubblico, alle *sceneggiate* di Mario Merola, cantante-attore scomparso nel 2006.

storia. Tutto questo era molto lontano dall'immagine un po' aristocratica che noi abbiamo del teatro, un luogo, quello del teatro borghese, dove si rappresentavano cose bisognose di rispetto, attenzione, silenzio e magia. Lì invece c'era il controcanto, il luogo dove tutto poteva essere messo in discussione. Oggi quella capacità di sberleffo se n'è andata emigrando, stonata e vernacolare, negli spettacoli delle piccole reti televisive private di provincia.

I primi film di Totò sono ancora interpretati da un personaggio surreale che si esprime più a gesti, a *facce*, che a parole, con una capacità di comunicazione non verbale che è quella che fa ridere i bambini, quella di Charlot, di Stanlio e Ollio. Lui, che amava più il teatro che il cinema, aveva cercato di portare con sé il più a lungo possibile la maschera in bombetta e *tight* inventata all'inizio della carriera.<sup>1</sup> Questo conflitto, innescato dai registi che dopo le sue prime tre quattro prove trovavano stucchevole girare sequenze semimute affidate all'arte espressiva del nostro, si concluse paradossalmente soltanto alla fine della carriera con Pier Paolo Pasolini che ne riscoprì l'aspetto pagliaccesco e surreale, lasciandolo libero di muoversi a suo agio. Nell'intervallo di quasi trent'anni il personaggio neorealista voluto da Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Mauro Bolognini, spesso s'imbarbari facendo la macchietta di se stesso nel vortice di film – a volte otto in un anno – che de Curtis si costrinse ad interpretare. Fu condizionato da problemi economici, specialmente dopo la semi cecità che lo aveva colpito nel 1956, ed anche perché lui stesso, credendo molto nel teatro, credeva poco nel suo cinema. Con *Fermo con le mani* (1937) di Gero Zambuto, iniziò l'avventura cinematografica di Totò preceduta da un provino del 1930 a cui non fece seguito alcun film.

Il film d'esordio contiene tutti i cromosomi fondamentali della *maschera* del personaggio di Totò. Il vagabondo in frac ricalca in alcuni stilemi lo Charlot americano e l'utilizzazione della piccola Miranda Bonasea Garavaglia, presentata come la Shriley Temple italiana, inserisce il film nell'atmosfera generale del cinema americano coevo [...]. Il carattere del personaggio è chiaro sin dalla prima scena, quella del risveglio, ripresa in molti altri film, con i mille espedienti per sopravvivere ad un mondo violento e sordo a qualunque nobile sentimento.<sup>2</sup>

Nella sala di proiezione le studentesse ridono e si divertono.<sup>3</sup> Questa prima visione di Totò farà venire in mente ad alcune di loro il parallelo con Charlot, ma anche, a Mary-Faith Cerasoli, una parentela con il celebre comico inglese, ma naturalizzato americano, Bob Hope (1903-2003), coetaneo di de Curtis, morto centenario.

Notava, Mary-Faith Cerasoli, una certa affinità nel linguaggio: il *nonsense*, la storpiatura delle parole e poi anche nell'aspetto fisico, specialmente il viso allungato e la forma del naso.<sup>4</sup> Il primo contatto di *Totò in America*, nella Scuola italiana del College di Middlebury, con il suo film d'esordio e lo sarà anche con *San Giovanni decollato* (1942), è stato sostanzialmente positivo. Certo, molte cose incomprese, specialmente nella seconda proiezione, film in cui Totò dialoga molto di più che nel primo, ma l'aspetto lunare, da folletto che caratte-

<sup>1</sup> «Io ero convinto che la vena che fosse da tirare fuori da lui fosse quella neorealista. Mentre giravo con Totò lui spesso mi dava dei suggerimenti a carattere un po' surreale, astratto, e io glieli bocciavo quasi tutti. Ripensandoci credo che molte volte avesse ragione lui, ma allora...» (MARIO MONICELLI, in FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 227).

<sup>2</sup> «La grandezza assoluta di de Curtis però risiede, alla fine, nell'aver usato soltanto le tecniche della commedia dell'arte, senza trasformarsi in una maschera fissa, del tipo Arlecchino o Balanzone, per un fine più alto che era appunto l'analisi della psicologia umana nel suo infinito manifestarsi» (BISPURI, *Totò principe clown*, cit., p. 22).

<sup>3</sup> Ivi, cit., p. 37.

<sup>4</sup> Insieme alle allieve del corso alcuni professori e collaboratori hanno cominciato a frequentare regolarmente le sale dove venivano proiettati i film cogliendo l'occasione di rivedere o far vedere ai loro figli il cinema di Totò. Cito, tra i più assidui della scuola, scusandomi se dimentico qualcuno, Edward Bowen, Paul e Diana Colilli con i figli, Marcel Danesi e signora con i nipoti, Luigi Fontanella, Julian Gargiulo, Edoardo Lebaro, Ernesto Livorni, Antonio Nicaso e signora con i figli, Dacia Maraini, Elisa Piovesana, Federico Pacchioni, Ermanno Rea, Domenico Scarpa, Giuseppe Tamagni, Giulia Tellini, Vittorio Zucconi (N.d.R.). Dice la studentessa Angela Greco: «Questa è la prima volta che ho avuto l'opportunità di conoscere Totò perché avevo visto soltanto due film quando avevo dieci anni con i miei genitori e non avevo capito niente, anche se mi piaceva».

<sup>4</sup> Questa affinità che non posso valutare, conoscendo poco la filmografia di Bob Hope, potrebbe essere un'ipotesi di lavoro per una tesi o uno studio. Guardando infatti alcune sue fotografie e ricordando alcuni film, come *La principessa di Bali*, anch'io noto una certa somiglianza fisica e nella recitazione.

rizza tutta la cinematografia degli inizi, non è sfuggito anzi, ha aiutato a capire. Il livello di conoscenza dell'italiano tra le mie studentesse però non era uguale per tutte. Marry-Faith Cerasoli di origini italiane e insegnante lei stessa e Stefania Groenendyk, anche lei d'origine italiana, hanno una conoscenza quasi perfetta della lingua. La Groenendyk, che a dispetto del cognome è d'origine calabrese, aveva visto alcuni film di Totò nell'adolescenza, e quindi ha potuto in qualche modo riappropriarsi di qualcosa che in fondo le era appartenuto. Ha intelligentemente notato la grande differenza tra il godimento dei film di Totò visti in famiglia e la proposta fatta durante il corso. Anche per Angela Greco si è trattato di una riscoperta. Per le altre il percorso è stato più arduo specialmente quando sono capitate proiezioni con i film privi dei sottotitoli in *italiano per i non udenti* che io ho usato, quando disponibili, per dare la possibilità di cogliere più completamente il significato dei dialoghi. La proposta didattica, dopo le prime lezioni si è articolata sul lento passaggio, dopo *L'imperatore di Capri* (1949), *Figaro qua Figaro là* (1950), al personaggio a tutto tondo che sarà in seguito quello di Rossellini, di Steno, De Sica, Monicelli.

Il mondo di Totò è entrato nella quiete di questa cittadina del Vermont, nota specialmente per il College, con un lento progressivo avvicinamento. Le studentesse, ma anche gli altri spettatori, cominciando ad affezionarsi all'appuntamento del martedì e del giovedì ne hanno colto senz'altro il momento spettacolare, eccentrico, tra il nutrito programma didattico della Scuola italiana, ma anche la possibilità di ripercorrere, attraverso i film scelti, la storia d'Italia vista con la lente deformata della comicità, dell'irrisione, della *clowneria*. Perché questo è stato l'aspetto più interessante dell'esperienza, scoprire che le immagini in bianco e nero di quelle pellicole contribuivano a rappresentare un ritratto sorridente e disperato della nostra storia, così lontana, estranea, poco decifrabile dai miei studenti. La piccola borghesia fascista, nei primi tre film, poi la disperazione e la fame, il piano Marshall e l'inizio della rinascita fino all'esplosione di "Risate di gioia" di Mario Monicelli, del 1960, in pieno boom economico. Totò, a Middlebury, ha raccontato a modo suo la storia d'Italia, facendola più vera perché in lui non c'era né ideologia, né fede, ma la logica stringente della ribellione ai soprusi, alla fame, all'indigenza, alla falsa morale.

Insieme ai grandi ritratti del neorealismo egli disegnò con tocco leggero un mondo minore, quotidiano, contraddittorio, ricco di spunti, d'espediti, non ancora pacificato dalla certezza di una vita migliore. Nei dieci film che separano la proiezione serale di *San Giovanni decollato* da *L'imperatore di Capri* (1949) di Luigi Comencini, molte volte si ripete il meccanismo già collaudato nelle sue prime interpretazioni: egli è il centro della rappresentazione, una storia piuttosto esile ricavata da testi teatrali o scritta da soggetti che avevano firmato anche le sceneggiature del cinema muto, insomma un attore comico abbandonato a se stesso che si esercita nel lancio dei piatti o nella direzione d'orchestra, due *topos* ripetuti spesso; tutto ciò accade anche quando a scrivere è, tra gli altri, Cesare Zavattini, il primo ad intuire il carattere surreale di Totò.

Con *Il ratto delle sabine* (1945) diretto da Mario Bonnard ci raggiunge il primo *strappo* rispetto alla produzione precedente. Totò interpreta il personaggio del capocomico, il cavaliere Aristide Tromboni, alla testa di una compagnia di guitti affamati. Per la prima volta egli non riproduce il suo teatro nel cinema ma al contrario mette in scena la storia della rappresentazione di una commedia, quella appunto scritta da Ernesto Molmenti (Carlo Campanini), un presuntuoso e roboante professore di liceo di uno sperduto paesino di provincia. Come sul *carro dei Comici* Totò e i suoi affamati attori arrivano appollaiati su un calesse condotto da un contadino e trascinato da un asino. Il personaggio del cavalier Tromboni viene tratteggiato da Totò con una recitazione meno marionettistica e più umanizzata.<sup>1</sup> Nel film interpreta un

<sup>1</sup> «Pur rimanendo ancora legato ad una certa tipizzazione d'insieme, Totò presenta delle sfumature recitative straordinariamente realistiche, in certi momenti quasi da *neorealismo*. Si potrebbe affermare con una formula semplificatoria che qui il protagonista è un attore che *tende* al carattere, ma conserva una straordinaria autonomia recitativa costruita sull'osservazione diretta della realtà.» (BISPURI, *Totò*, cit., p. 52).

attore, la prima volta che gli accade, cioè mette in scena il suo mestiere e per di più è il capocomico, come nelle sue compagnie. Egli svela, tra il fantasioso e la realtà, tutti i meccanismi del teatro leggero, svela come si lanciano le battute, e tutto questo è molto straordinario perché all'improvviso noi ci troviamo in un luogo diverso rispetto agli altri suoi film: non è la piazza, non è la casa, non è il luogo protetto in cui siamo stati abituati a vederlo, ma egli si muove in un paese che non conosce, tra gente che non conosce, in un teatro. La trasformazione da maschera a personaggio accade davanti ai nostri occhi anche perché, parlando di teatro, avrà messo nel film tante cose private, le esperienze del mestiere a lui stesso accadute. Il film uscì in sala nell'Italia dell'immediato dopoguerra – siamo nel 1945 – nell'Italia che ha voglia di ridere, ha assolutamente necessità di ridere, nel paese distrutto, semi affamato, deluso. L'Italia usciva da quattro anni di guerra e due di occupazione tedesca e ritrovare la libertà, ritrovare la possibilità di dire le cose, anche quelle dei film di Totò apparentemente così innocenti, doveva far provare una sorta di ebbrezza con una componente psicologica, un atto liberatorio. Il film fu un grandissimo successo tanto che, da quel momento in poi, i produttori vollero mettere nel titolo e non soltanto nell'estratto della locandina, il nome di Totò: seguiranno infatti, tra gli altri, *Totò al giro d'Italia* (1948), *Totò cerca casa* (1949), *Totò le Mokò* (1949). Insomma il suo nome cominciava a garantire il pubblico: in sala, dimenticando gli affanni, si sarebbe divertito. Questo fatto, come spesso accade, riveste un duplice aspetto: da una parte segnava la crescita di un attore affermatosi come l'attore comico per antonomasia, oscurando i successi di Erminio Macario, Nino Taranto, ecc., dall'altra però provocò un indebolimento delle sceneggiature perché se il meccanismo diventava soltanto suscitare l'ilarità bastava molto poco, poiché il resto lo faceva Totò. Vennero meno le storie coordinate, interessanti, con uno sviluppo narrativo. Insomma, guadagnare soldi in fretta consentiva anche di ricostruire le infrastrutture del cinema distrutte dalla guerra; Cinecittà era stata prima occupata dai Tedeschi e quindi bombardata dagli Americani. Roma non aveva più teatri di posa: il successo del cinema di Totò spinse alcuni produttori a finanziare la costruzione di nuovi studi prima che Cinecittà rinascesse. Ecco allora l'idea dei film *trainati* – si direbbe oggi – dai grandi successi come *I due orfanelli* (1947) girato sulle scenografie di *Il fiacre n°13* ambientato tra le guerre napoleoniche e il 1865, oppure *Fifa e arena* (1948) sulla falsariga del successo mondiale *Sangue e arena* (1941) di Rouben Mamoulian, con Rita Hayworth, Anthony Quinn, Linda Darnell, Tyrone Power. In questo modo il personaggio restava imprigionato dalle storie impossibili nel cui interno doveva muoversi, non potendo far altro che ricorrere alla macchietta, al recitare in abiti femminili – straordinario Totò in questi travestimenti – insomma a tirare fuori dal bagaglio artistico tutti i trucchi del mestiere. Furono tali risorse, le capacità funamboliche di riscattare copioni traballanti, che fecero riscoprire Totò all'inizio degli anni settanta, nei cinema di periferia, da una generazione che lo conosceva soltanto in parte e a cui, questi stessi film appena citati, sembrarono capolavori. Fu allora che la critica più aggiornata, che aveva spesso trattato le sue pellicole come dei sottoprodotti, un cinema di serie B, sull'onda del rinnovato successo si trovò a scoprire all'improvviso, a capire, che Totò era stato usato male, utilizzato poco, che avrebbe potuto fare molto di più.

Con il film di Luigi Comencini *L'imperatore di Capri* (1949) Totò lavora per la prima volta con un regista non ancora celebre, ma che lo diventerà. Comencini cercò di costruire intorno a lui uno sviluppo narrativo coerente, una drammaturgia rapida, insomma qualche cosa che fosse più formata dal punto di vista cinematografico. E Totò si adattò benissimo a questo nuovo modo, perché il suo ventaglio espressivo conteneva sia le buffonerie, sia la macchietta, sia l'interpretazione a tutto tondo e, in seguito, anche le parti drammatiche. Il vero giro di boa in questa direzione che dovette significare anche una gratificazione per Totò, fu l'incontro con il regista più importante del cinema italiano, quello con Roberto Rossellini.

Conclusa la trilogia della guerra, tra il 1948 e il 1955 Rossellini aveva diretto altri sei film,

alcuni, capolavori come *Francesco Giullare di Dio* (1948), *Stromboli, terra di Dio* (1950), *Europa '51* (1952), che però non avevano confermato né successo di pubblico né – fatte alcune eccezioni – attenzione di critica. Nell'ipotesi produttiva l'incontro fra il grande regista e l'attore che sbancava i botteghini avrebbe dovuto ripetere l'esperienza di *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, con Anna Magnani. De Curtis fu felice di lavorare con Rossellini. Ma il film ebbe molte traversie, uscendo in ritardo e con un inizio e un finale girato a quattro mani da Monicelli e Fellini, dopo che Rossellini aveva finito le riprese e il montaggio. Era il tentativo di trasformare un film drammatico in qualcosa di più divertente mentre Rossellini aveva usato de Curtis come un attore a tutto tondo, capace di affrontare anche ruoli complessi. Nella versione che non fu riconosciuta da Rossellini, quella che abbiamo oggi, si vede benissimo il tentativo maldestro di cambiare il senso del film con due interventi in testa e in coda che non ottengono il risultato e svislano l'impianto voluto da Rossellini. Noi non abbiamo più la copia originale, quindi non è possibile fare un confronto. *Dov'è la libertà?*<sup>1</sup> fu accusato di bozzettismo, come anche *La macchina ammazzacattivi* (1952), sfuggendo a molti che Totò aveva cambiato registro. Si era misurato per la prima volta con un personaggio drammatico, riuscendo a costruire, con spessore, il carattere di Salvatore Lojaco, il barbiere assassino che, per buona condotta dopo ventiquattro anni di prigione, viene improvvisamente liberato. Il film uscì nel 1954 e il pubblico pensando di vedere il solito Totò, quello di *Totò cerca casa* o *Totò le Mokò*, non apprezzò il cambiamento di tono. Come spesso è accaduto al cinema di Rossellini l'esperimento era molto avanzato rispetto ai tempi. La trasformazione della maschera di Totò troppo repentina. Soltanto anni dopo il film fu visto e valutato in altro modo: Rossellini aveva avuto il merito di liberare Totò dai ruoli fissi, dalle commedie approssimative. Gli aveva dato una dignità – in parte anticipata in *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli – ma sancita soltanto alla fine degli anni sessanta dalle prove con Lattuada e Pasolini.

Tutt'altra risposta ebbe *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica in cui nell'episodio *Il guappo* la processione del *pazzariello* Totò (*alias* don Saverio Petrillo) fu la rappresentazione irripetibile della misura, della finezza e della capacità espressiva ormai raggiunte e controllate da Antonio de Curtis.

Nel mezzo di questa crescita, quasi a volersi distanziare dal Salvatore Lojaco di Roberto Rossellini in *Dov'è la libertà?*, Totò si cimentò con cinque film che rappresentano una parentesi, una godibilissima divagazione prima di rientrare definitivamente nei panni dei personaggi piccolo borghesi. *Sette ore di guai* (1951) di Vittorio Metz – Marcello Marchesi tratto da *Na criatura sperduta* di Edoardo Scarpetta, *Totò a colori* (1952) di Steno, *Un turco napoletano* (1953) di Mario Mattoli, dall'omonima commedia di Edoardo Scarpetta, *Miseria e nobiltà* (1954) di Mario Mattoli, ancora tratto da Scarpetta, *Il medico dei pazzi* (1954) di Mario Mattoli, sempre da Scarpetta.<sup>2</sup>

Questo cinema – specialmente nei tre film diretti da Mario Mattoli – nelle scenografie, nel cast di attori tutti di ascendenza teatrale, nella lingua che s'avvicina di più al napoletano, è

<sup>1</sup> Ha notato Stefania Groenendyk: «La parte che mi ha fatto più riflettere è l'inizio quando canta quella canzone ... 'Casa mia', perché idealizza ciò che si prova quando si torna a casa, quando si torna nella società. Credo che sia la stessa cosa con persone che vivono lontane dall'Italia, per esempio io, quando sono arrivata qui [N.d.R.: negli USA] per cinque anni non sono tornata in Italia, perché non avevo la possibilità e quindi uno idealizza, perché non si ricorda come erano le cose e quindi quando uno ritorna, poi la realtà delle famiglia anche, in un certo senso si resta delusi. Qui poi sono passati ventidue anni, la guerra, un certo regime, e molte persone perdono lo spirito, non tutte, non riuscendo più a riconoscere il loro stesso passato». Megan De Angelo ha osservato «...il passaggio dalla maschera all'attore e la mancanza delle *buffonerie*; dopo questo film vedo Totò in un altro modo».

<sup>2</sup> Tranne *Totò a colori*, gli altri quattro film furono tutti tratti dal teatro di Edoardo Scarpetta (1853-1925), uno dei più importanti attori e autori del teatro napoletano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Si specializzò nell'adattare in dialetto napoletano moltissime *pochades* francesi. E *Totò a colori*, anche se non fa parte delle commedie di Scarpetta, tuttavia ne ha la struttura e il gusto: il maestro di musica Antonio Scannagatti sembra un parente di Felice Sciosciammocca, così come le sue gags, il suo carattere. Nella Compagnia Stabile Napoletana Molinari Totò nel 1929 aveva recitato in molte commedie di Scarpetta: *Messalina* e *I tre moschettieri* di Maria Scarpetta figlia di Edoardo e *Lo balcone de Rusinella*, *Miseria e Nobiltà*, *'Nu turco napoletano*, *Na criatura sperduta*, ecc. di EDOARDO SCARPETTA.

vicinissimo al carattere generale della drammaturgia di Scarpetta. Qui Totò sembra nuotare nel proprio brodo.

Enzo Turco, Dolores Palumbo, Carlo Croccolo, una giovanissima Sophia Loren, tra gli altri, furono i compagni di viaggio.

Di questi film, tre sono stati proiettati a Middlebury: *Sette ore di guai*, *Un turco napoletano*, *Miseria e nobiltà*. Seguiti con esplosioni di ilarità, specialmente gli ultimi due, sia dalle studentesse del corso che dagli *habitués*, ed hanno confermato che i film di Totò riescono a *passare* anche tra un pubblico che non ha, per tradizione e cultura, tutti i riferimenti di cui possiamo fare uso noi Italiani.<sup>1</sup> Specialmente *Un turco napoletano*,<sup>2</sup> con la sua carica trasgressiva e le continue allusioni è stato forse, tra tutti i film proposti nel corso, insieme a *Figaro qua Figaro là* di Carlo Ludovico Bragaglia (1950), quello che ha riscosso maggior stupore e successo. Nel film di Mattoli la gelosia, l'avarizia, la spavalderia, il sesso sono messi alla berlina attraverso l'estro di Totò che, si dice, sia stato libero di recitare a soggetto come peraltro nelle farse di Scarpetta era il modo per raggiungere il massimo risultato. Se n'è discusso a lungo in aula poiché per le studentesse è stata un'esperienza inaspettata: prima fra tutte la messinscena teatrale. Alcune hanno pensato, infatti, che il film fosse stato veramente girato durante la rappresentazione della commedia e integrato con gli ambienti esterni soltanto in un secondo momento. Il binomio Scarpetta/Totò nell'ambito di una scenografia curata, di una recitazione complessiva eccellente, tra gli altri Isa Barzizza (Giulietta), Carlo Campanini (don Pasquale), Enzo Turco (don Carluccio), Anna Campori (Concettella), Franca Faldini (Angelica), ha stupito anche nella eccentrica Middlebury del Vermont. Il gioco, nei film tratti dalle commedie di Scarpetta, è tutto basato sulla lingua, sul fraintendimento sull'incapacità di comprendersi. In questi film non ci sono tempi morti, approssimazioni. La macchina teatrale messa a punto da Scarpetta è ulteriormente perfezionata dagli sceneggiatori, dal regista e, primo tra tutti, da Totò. I film arrivavano dai lontani successi del teatro napoletano conservandone tutto il colore e il sapore. Fu un'esperienza che non si ripeterà più, nel senso che anche in seguito, quando Totò si troverà a recitare in lungometraggi tratti da altri testi teatrali,<sup>3</sup> non raggiungerà la pulizia e la perfezione di questi film, forse la parentesi gioiosa di uno dei momenti più felici della carriera di de Curtis. All'interno dei quattro lavori originati dalle commedie di Scarpetta non scompare del tutto il personaggio dei lavori precedenti, Totò non si lascia assorbire, ma si trasforma in un aspetto a volte più mite e leggero, così come il beffeggiatore dell'onorevole in *Un turco napoletano* è assai diverso dallo stesso ruolo impersonato nei confronti dell'onorevole Trombetta in *Totò a colori*. La commedia ottocentesca, la farsa, sapeva di avere come pubblico la borghesia cittadina che poteva essere simpaticamente canzonata senza superare alcuni limiti. Il pubblico pagante poteva ridere di se stesso ma fino ad un certo punto. Molto più facile approfittare della *guapperia* di don Carluccio piuttosto che dell'altazzosa prosopopea con cui l'onorevole – con l'amante francese circuita da Totò – si presenta alla famiglia di don Pasquale. Il primo sarà letteralmente distrutto dall'impatto con il turco napoletano, il secondo soltanto benevolmente ridarguito.

<sup>1</sup> Stefania Groenendyk: «Io ho visto Totò quando ero piccola e reagivo alle mosse di Totò e magari agli scherzi che faceva che erano collegati ai nostri. Più che altro lo vivevo istintivamente a come si presentava. Il fatto è che univa tutta la famiglia perché tutti ridevano, magari come lo capivano loro, e rappresentava proprio l'Italia del tempo in cui mi trovavo lì. Adesso ho cominciato a comprendere che c'è proprio uno studio della sua comicità, non è una cosa soltanto intuitiva ma che proviene da una certa storia che lui stesso poteva aver studiato, come la Commedia dell'arte o i movimenti delle persone ecc. Insomma non era un fatto casuale. E studiando la sua vita stessa si capisce anche da dove veniva questa comicità, per esempio il grande veicolo della miseria per capire gli altri in una maniera tragicomica ... allora si capisce di più. Ora quando lo guardo, quando parla capisco di più e rido di più perché so da dove viene».

<sup>2</sup> «Totò veste i panni di Felice Sciosciammocca in una farsa liberatoria e di una comicità irresistibile [...] siamo di fronte ad un attore grandissimo che, dominando completamente la sua recitazione, restituisce in uno specchio deformante e sempre con una garbata ironia e compatimento, tutti i difetti umani raggiungendo i vertici della comicità. [...] in *Un Turco napoletano* troviamo sceneggiatori come Monicelli e Maccari che sono in grado di frenare le fughe senza controllo» (BISPURI, *Totò*, cit., p. 124).

<sup>3</sup> *L'uomo, la bestia e la virtù* (1953), diretto da Steno e tratto dalla commedia omonima di Luigi Pirandello; *Il coraggio* (1955) diretto da Domenico Paolella, tratto dall'atto unico di Augusto Novelli (1913), rielaborato per il cinema da Antonio de Curtis.

Questo limite è interno alla drammaturgia di Scarpetta nel senso che c'è rispetto per il potere costituito, nessuna pretesa né di irriderlo né di contestarne il ruolo.<sup>1</sup>

Anche il secondo film dedicato al teatro di Scarpetta, *Miseria e Nobiltà*,<sup>2</sup> ha sostanzialmente confermato il divertimento e la sorpresa già raccolti da *Sette ore di guai*, proposto in aula durante tre lezioni e *Un turco napoletano*. Ha sorpreso specialmente la rappresentazione dei due mondi, quello di un basso napoletano abitato due famiglie e la casa pretenziosa da *noveau riche* dell'ex cuoco don Gaetano Semmolone. *L'interclassismo* mostrato nella commedia e poi nel film, è stato visto come un fatto eccezionale, almeno stando alle abitudini e alle convenzioni americane. Ha stupito la possibilità e la rappresentazione di un dialogo stretto, amichevole, tra rappresentanti di classi sociali così distanti, apparentemente impermeabili. I proletari della famiglia di Totò e di Pasquale conviventi in un basso – nel film un secondo piano per innescare la scenetta con la modista piemontese, Franca Faldini – parlano, conversano alla pari con un marchesino il quale, oltretutto, chiede loro aiuto nel tentativo di risolvere un affare di cuore privatissimo: sposare la ballerina Gemma figlia dell'ex cuoco don Gaetano Semmolone. Questa familiarità, che potrebbe quasi essere confusa con un'amicizia, sembra innaturale, forse dettata soltanto dalla necessità drammaturgica. Invece nulla di più vero. Nella stratificazione sociale napoletana come in quella della Roma papalina gli aristocratici parlavano la stessa lingua, intesa metaforicamente e nell'uso dialettale, dei piccoli artigiani, dei commercianti dai quali si servivano, spesso utilizzati nelle loro faccende private. Nei bassi dei grandi palazzi secenteschi si può dire abbiano convissuto i figli dell'aristocrazia con quelli della piccolissima borghesia, povera e servizievole, molto vicina all'indigenza del proletario. Questa coabitazione fece sì che la nobiltà papalina come quella napoletana ebbero sempre contatti, anche amichevoli, con quelli del piano terra, gli inquilini della bottega-alloggio, i *faticatori*. Piuttosto la borghesia imprenditoriale, armatori, notai, avvocati, medici, impiegati dello Stato, furono coloro che sfuggivano al contatto, alla mescolanza con una classe così vergognosamente povera e ignorante. Questi ultimi, come Semmolone, tendevano ad imparentarsi con gli aristocratici per dare lustro alle ricchezze che da sole non davano accesso ai circoli esclusivi della nobiltà partenopea. La commedia di Scarpetta, quindi, mostrava qualcosa di molto vero, piuttosto comune nella Napoli della fine dell'Ottocento.<sup>3</sup>

Con la proiezione di *Miseria e Nobiltà* si chiudono le lezioni dedicate alla cinematografia ispirata da Edoardo Scarpetta e s'apre invece il percorso del rapporto tra Totò e Mario Monicelli, il traghettatore della maschera nel personaggio e, successivamente, tra Totò e Pier Paolo Pasolini che rappresentò invece il desiderio esaudito di Totò: recitare usando la vena surreale, espressa a tratti nei suoi primi tre film.

Mario Monicelli è stato il regista che ha attraversato, dall'inizio degli anni cinquanta sino

<sup>1</sup> Stefania Groenendyk ha notato che nel sospetto immediato suscitato in Totò quando è di fronte ad un'autorità c'è il costume tutto italiano di attribuire titoli alle persone che godono di un certo prestigio. L'avvocato di *Sette ore di guai*, l'onorevole di *Totò a colori* o ancora di *Un turco napoletano*, e si potrebbero citare innumerevoli altre situazioni una per tutto quella esemplificata in *Siamo uomini o caporali* (1955), regia di Camillo Mastrocinque, sono i simboli di questa condizione. La Groenendyk ricordava che suo nonno in Calabria veniva soprannominato 'onorevole' senza assolutamente esserlo, onorevole. Di qui i sospetti di Totò di fronte a presunti titoli accademici, militari o di potere.

<sup>2</sup> Dice Mary-Faith Cerasolo: «Prima del corso avevo visto *Miseria e Nobiltà* che, come insegnante, ho usato a scuola per introdurre la cultura italiana ai bambini americani, avevo visto anche *Risate di Gioia* e mi sono sempre detta, guardando i film di Totò, che era difficile capire il dialetto napoletano e volevo studiarlo per capire meglio».

<sup>3</sup> «Mi è piaciuto vedere – ha commentato Stefania Groenendyk – che i protagonisti della commedia sono poveri che prendono in giro la borghesia. Pensavo che il teatro di Scarpetta fosse anche la rappresentazione della borghesia napoletana». Angela Greco ha chiesto chiarimenti sull'intercalare di Carlo Croccolo. Nel film Luigino il fratello di Gemma che si rivolge a tutti con l'appellativo «bellezza mia» che è un'espressione usata anche a Roma: «bello mio, bella mia». Si tratta di un *vezzo*, un modo di dire comune tra amici, che indica una familiarità o bisogno d'aiuto.

Megan De Angelo, invece, ha preferito i film in bianco e nero: «mi sembra che la fotografia in bianco e nero corrisponda di più al personaggio di Totò, non so. Il film a colori un po' mi disturba e mi distrae dalla storia». Madeleine Jane Kirlin ha notato la grande farfalla che orna il cappello di Pupella (Valeria Moriconi) attribuendole un significato non soltanto di costume ma di carattere dell'attrice.

ad oggi, tutta la cinematografia italiana. Insieme a Dino Risi<sup>1</sup> ha raccontato, nella commedia, l'Italia dei nostri anni. È considerato l'ideatore, o per lo meno uno dei protagonisti, del genere che verrà chiamato della *commedia all'italiana*. Quest'ultima cosa è vera in parte, perché l'inventore, il regista che ha dato una forma al genere, è stato Pietro Germi che, con *Divorzio all'italiana* (1961), creò una formula perfetta nel fornire l'*imprinting* di tutta la produzione successiva. Sarà una cinematografia leggera, popolare, non priva di una certa curiosità nell'indagare i cambiamenti della società italiana. Germi aveva capito che non si poteva più parlare al Paese con lo stile del neorealismo ma bisognava usare un altro tono: individuò nel *grottesco* il modo più diretto per rivolgersi agli spettatori dei suoi film.

Quando nel 1951 Monicelli insieme a Steno (pseudonimo di Stefano Vanzina) girò *Guardie e ladri* anticipava in qualche modo lo stile che ci sarà anche nella commedia all'italiana, ma non era quella ancora la commedia all'italiana vera e propria. Il personaggio di Totò pur essendo un personaggio vero, povero, popolare – che vive d'espediti – mostrava però la sua condizione sociale ancora raccolta in una nicchia che non attraversava tutto il film, rimanendo circoscritta in alcuni episodi. I due registi e gli sceneggiatori Ennio Flaiano, Vitaliano Brancati e Ruggero Maccari, descrivevano un'Italia che faticosamente stava uscendo dalle rovine della guerra mescolata a dei tratti paradossali e grotteschi (il lungo inseguimento in macchina dell'americano derubato, ad es.) e ai due ruoli degli attori, la guardia e il ladro, necessariamente destinati a scontrarsi. Il ladro fugge, la guardia insegue. Ed il primo aspetto comico stava qui, perché nel nostro caso il ladro che fugge, Totò, esile e magro mentre il poliziotto Aldo Fabrizi grasso e impacciato. Si introduceva nella storia dei due contendenti un primo argomento comico: il ladro correva di più della guardia. E poi c'è una seconda cosa, che in Italia i bambini giocano o forse giocavano a *Guardie e Ladri*: un gruppo insegue un gruppo che fugge e ci sono delle regole precise per evitare che ci sia un vantaggio imprevisto in una delle due parti. Questo aspetto nascosto, ma rivelato dal film, agisce ancora come un detonatore nella memoria o nell'inconscio degli spettatori che improvvisamente regrediscono ai loro tempi d'infanzia, nel loro gioco preferito. Sicché anche lo stesso titolo suonava per il pubblico del '51 come qualcosa legato all'infanzia, legato ai giochi dei bambini nelle ville della città, forse in tempi meno infelici. Nel film invece si raccontano due adulti antagonisti che, avversari, riescono a comprendere i problemi reciproci. Non c'è tra di loro – e questo è molto italiano – il mondo verticale del giusto e dell'ingiusto, delle azioni buone e delle azioni cattive, ma la possibilità di capire il diritto dell'*altro* alla sua vita e che è molto difficile stabilire quale sia il confine, a pochi anni dalla guerra, tra l'azione da reprimere, da punire e l'azione dettata dalla necessità. Il film è giocato su questi due fatti: da una parte il gioco dei bambini, l'inseguimento, la corsa, i trucchi reciproci per vincere, dall'altra il principio che non sia mai possibile stabilire con certezza assoluta dove ci sia la necessità della repressione, catturare il ladro, o dove invece si possa lasciar correre capendo che anche il ladro ha i suoi problemi.

Il film ebbe un vivo successo di pubblico ed anche le recensioni furono generose con Totò: la critica aveva capito che quel nuovo personaggio non lo aveva visto mai, se non nella breve ma intensa partecipazione a *Napoli milionaria* (1950) di Edoardo De Filippo. I critici, che quando Totò interpretava il buffone lo rifiutavano,<sup>2</sup> iniziarono a scoprire meglio, in ma-

<sup>1</sup> Dino Risi (1916-2008), regista di cinquanta film, venti cortometraggi, sceneggiatore, è considerato da molti storici del cinema il grande autore della commedia all'italiana e il regista che ha valorizzato una generazione di attori: da Vittorio Gassman a Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Renato Salvatori, Marisa Allasio, Lorella De Luca, Alessandra Panaro, Gabriella Pallotta, Alberto Sordi, Agostina Belli. Ha diretto Totò in *Operazione San Gennaro* (1966).

<sup>2</sup> C'era una strana situazione nella critica italiana di quegli anni: quando Totò era il buffone completamente all'interno dei meccanismi di una commedia popolare, i censori non lo accettavano quasi per un motivo *ideologico*. La critica cinematografica, come è accaduto anche per la letteratura, quando era di fronte ad un genere che aveva forti consensi popolari raccogliendo cioè un giudizio positivo di massa, sospettava che fosse senza qualità. Insomma se una cosa piace a tutti vuol dire che è semplice, bassa. Quando s'avvide, nel caso di Totò, che egli iniziava uno spostamento dallo stile dell'*avanspettacolo*, dalla comicità grassa verso qualcosa di più complesso, capi che si trovava di fronte ad un attore multiforme. Allora cambiò idea. Purtroppo questa storia si ripeterà spesso: si alterneranno dieci film di Totò stroncati (magari esempi straordinari della

niera più coerente, più attenta, le sue capacità di attore: Totò sapeva giocare abilmente sul comico ma interpretare anche i fatti drammatici, rappresentando la difficoltà di vivere nelle condizioni dure dell'Italia uscita dalla guerra. Steno e Monicelli descrissero con realismo, senza compromessi, l'ambiente di vita del ladro Totò. Un ambiente grigio, una casa squallida, un'estrema periferia già nemica di se stessa, insomma quegli ambiti nascosti e disastriati del paese all'inizio degli anni cinquanta. Sono gli stessi ambienti descritti in *Europa '51* (1952), in *Dov'è la libertà?* (1952) di Roberto Rossellini ma nelle pennellate di Monicelli c'è il realismo mescolato alla comicità. *Guardie e ladri* non fu un film di denuncia, c'era però un'attenzione, una direzione nuova. Totò seppe fare anche questo.

Ultimo dei sette film girati da Mario Monicelli (alcuni in co-regia con Steno), *Risate di gioia* (1960) è anche il film in cui Totò condivide il nome in cartellone con Anna Magnani, la sua compagna di lavoro nelle riviste di Michele Galdieri dal 1940 al 1944. Il film, in cui recita anche uno spaesato Ben Gazzara, non ebbe successo.<sup>1</sup> Ricavato da due racconti di Alberto Moravia *Le risate di Gioia* e *Ladri in chiesa* fu girato nella Roma luccicante del miracolo economico con straordinarie assonanze con *La dolce vita* di Federico Fellini. L'idea di partenza era buona, poteva echeggiare una pellicola di Frank Capra o Billy Wilder degli anni '50: nella notte di San Silvestro la coppia di guitti Umberto Pennazzuto detto 'Infortunio' e Gioia Fabbri detta 'Tortorella' vengono respinti da tutti.<sup>2</sup> Non vedremo più la coppia Magnani-Totò dopo questo film, la coppia che aveva inaugurato il Teatro delle Vittorie negli anni bui della guerra e dell'occupazione tedesca di Roma.<sup>3</sup> Si tratta di due persone al tramonto che vivono nel *démi-monde* cinematografico intorno a Cinecittà, una sorta di *dolce vita* in tono minore, appannata dal tempo che passa, dalla giovinezza perduta. C'è anche un riferimento a *La dolce vita* originale, quella di Federico Fellini, nella scena dell'Americano ubriaco che tenta di gettarsi nella fontana di Trevi, venduta due anni dopo in *Totò truffa '62* ad un altro Americano, in vena di *business*, Decio Cavallo (Ugo D'Alessio). Totò presta un volto paterno e accogliente rispetto ad una Magnani, invece, che racconta un personaggio popolare, simpatico, ancora pieno di voglia di riscatto da una vita professionale e umana che non è stata generosa. L'aspetto straordinario nel film, oltre alla leggerezza e alla cura con cui sono descritti i sentimenti della protagonista Tortorella sta proprio nella partecipazione di Anna Magnani. Non lavorava con Totò dal 1944 diventando nel frattempo l'icona del cinema neorealista, l'attrice internazionale che aveva vinto l'Oscar nel 1955 per la miglior interpretazione nel film *La rosa tatuata*, l'interprete scelta da registi come Rossellini, Visconti, Renato Castellani, Jean Renoir, George Cukor. Parve strano che accettasse questo film con Totò che la riportava a recitare in un ruolo non più suo. Era diventata una grande interprete

sua pirotecnica abilità) e un film invece accettato con un certo sussiego. C'è da dire che allora, fatte alcune eccezioni, la critica cinematografica non abbondava d'ingegni, era lo spazio che nei giornali s'affidava ad un principiante di buona volontà, a titolo gratuito o mal pagato. Insomma spesso le recensioni dei film, non firmate, erano il prodotto estemporaneo, superficiale, di giovani apprendisti che, avendo trovato soltanto quello spazio per scrivere, facevano questo lavoro con la mano sinistra aspettando invece di potersi occupare di cronaca, di letteratura, di politica, di teatro. Insomma di entrare nel giornalismo 'alto').

<sup>1</sup> «Troppo in anticipo sui tempi il film si può leggere attraverso le molteplici espressioni di Umberto, interpretato da Totò, già da alcuni anni con problemi alla vista. Come non accorgersi dei diversi stati d'animo con cui segue i discorsi e i rimproveri di Tortorella (Anna Magnani). La capacità d'ascolto dell'attore, di partecipazione a certi sentimenti e drammi viene evidenziata durante i vari sfoghi della donna, perfino senza far ricorso alla parola» (così in ADRIANA SETTUARIO, *L'espressione triste che fa ridere. Totò e Monicelli*, Roma, Graus, 2007, p. 275).

<sup>2</sup> «Lo scopo era quello di promuovere a protagonisti due personaggi fuori dal loro tempo, che cercano di adattarsi al clima di benessere ma che restano legati a valori ormai superati» (così in STEFANO DELLA CASA, Mario Monicelli, Firenze, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, 1986).

<sup>3</sup> Antonio de Curtis era sempre stato antifascista nonostante le pressioni e una cimice mal sopportata sull'asola della giacca. Fu tollerato forse per il grande successo popolare che riscuoteva ovunque. Ma dopo il fallito attentato a Hitler del 20 luglio 1944 si presentò in scena a Napoli con un paio di baffetti neri e ricoperto di bende. Racconta un testimone oculare: «Mentre Eduardo si esibiva, improvvisamente è apparso Totò, vestito da Hitler, con il ciuffo ed il baffetto, tutto bendato ed incrociato. Senza dire una parola, è uscito di scena zoppicando, con l'aria turbata. In teatro ridevamo tanto, ridevamo, ma tutti avremmo voluto che l'attentato non fosse fallito». Alla voce 'Totò - Hitler', blog di EMILIO GRIMALDI, *Diario di un partigiano 1943/45*. Il fatto non passò inosservato perché nell'autunno successivo durante la rivista *Che ti sei messo in testa* rappresentata al Teatro delle Vittorie in Roma lo avvisarono che sarebbe stato più prudente scomparire per un po' perché rischiava di essere arrestato. Si rifugiò in casa di un amico.

drammatica, forte, una donna che affrontava gli incerti della vita risolvendoli, mentre in *Risate di gioia* si misurava con i ruoli leggeri della rivista, grotteschi, abbastanza inediti anche nel cinema fatto dopo l'incontro con Rossellini. Cosa avesse spinto la Magnani ad accettare questo film con Totò è poco decifrabile. Tra loro in teatro, c'era stata un'esperienza bella e burrascosa insieme. La Magnani aveva avuto qualche problema perché subito s'era accorta che quando stava in scena con Totò, lei scompariva. Il suo percorso era diventato nel frattempo quello di una *star* internazionale. Forse fu l'affetto per Totò a convincerla, sapendo che era stato colpito pochi anni prima dalla grave menomazione che gli aveva impedito di recitare in teatro, la generosità,<sup>1</sup> probabilmente.

In *Risate di gioia* interpretano una coppia sgangherata: Tortorella, comparsa cinematografica nei film storici di Cinecittà e Infortunio che campa, appunto, con piccole frodi alle società di assicurazione: il tema di una commedia leggera.<sup>2</sup> Dopo questo film la coppia non si ricompose più.

Il corso di Middlebury non poteva che finire se non con il cinema di Pier Paolo Pasolini di cui sono stati proiettati *Uccellacci e uccellini* (1966) e *Che cosa sono le nuvole*, episodio di *Capriccio all'italiana* (1968). L'improvviso ritorno al Totò maschera, quasi esaurito dopo i primi tre film, ha interessato e meravigliato le studentesse del corso *Comic & Poetic Charm of Totò* promosso dalla Scuola italiana nel College di Middlebury nell'estate del 2009.<sup>3</sup>

Si è trattato di un tuffo verso qualcosa di molto difficile e soltanto in parte decifrabile: specialmente il primo film ha rappresentato un'obbiettivo difficoltà: tutta la polemica interna al marxismo raffigurata da Pasolini nei discorsi del corvo recitati da Ceronetti, o i salti di classe interpretati da Totò, ora proletario, ora borghese affamatore di altri proletari, è sembrato molto lontano e poco plausibile rispetto al percorso che era stato proposto. Un approccio più difficile, tranne che nell'episodio della predica agli uccelli che tutte le studentesse hanno apprezzato e amato.

Insomma l'aspetto ideologico di Pier Paolo Pasolini, il ritratto delle borgate o dell'estrema periferia romana, il personaggio di Ninetto Davoli così lontano dalla compostezza della maschera di Totò, sono sembrati momenti contraddittori all'interno dello stesso film.

<sup>1</sup> Stefania Groenendik ha pensato che «...fosse per stare ancora con Totò, perché avevano passato la guerra insieme, per non perdere la memoria di quanto avevano visto e di quanto era accaduto». E inoltre: «A me il film è piaciuto molto perché ho visto che Totò veramente può fare parti diverse: in questo film sembra molto contenuto, fa ridere ma è molto contenuto o per la presenza della Magnani o perché entra veramente nel ruolo di questo personaggio che può fare poco rispetto alle cose che capitano loro. Poi mi sono piaciute le giustificazioni che Tortorella esprime per *salvare* Luca, il personaggio di Ben Gazzara».

<sup>2</sup> Mary-Faith Cerasoli: «Mi ha colpito la disperazione composta del personaggio della Magnani che è stata fantastica, molto dominante rispetto a Totò, anche se è bellissima la scena in cui cantano insieme. Ben Gazzara sembra fuori posto, ci si chiede cosa abbia a che fare questo personaggio con gli altri. La sceneggiatura mi è sembrata molto bella ma non riesco a capire perché sento qualcosa che non va rispetto agli altri film di Monicelli». Samantha Teddy Smith: «Ho riso molto, ma mi è sembrato che succedesse qualcosa di molto profondo. Poi, rispetto al ruolo dell'americano ricco e ubriaco, ho pensato che non mi piacciono gli americani all'estero, si comportano diversamente: mi è capitato di vedere ragazzi a Firenze che si comportavano male, ubriachi ecc.».

Megan De Angelo: «Ho notato molto la differenza con "Guardie e ladri", sembra girato da un altro regista e un altro attore». Madeleine Jane Kirlin: «Mi ha colpito il modo con cui gli italiani in questi film vedono gli stranieri: gli americani qui e in *Guardie e ladri*, o i tedeschi qui e ne *L'imperatore di Capri*».

<sup>3</sup> Mary-Faith Cerasoli: «Prima di tutto quello che mi ha comunicato Totò è che devo comprare almeno sette libri su Totò e continuare a studiare i suoi film, la sua vita e la critica di Totò. Con i quattordici film che abbiamo visto a Middlebury non si riesce a esaurire questo uomo così talentuoso che è difficile spiegare chi è e quali siano i suoi confini. Sono sicura che una rassegna di film può avere molto successo in America ma con un grossissimo lavoro per cominciare a diffondere tra gli americani la cultura di Totò: chi è, da dove viene, ma sono certa che avrebbe successo perché la cultura italiana funziona sempre in America. E poiché si esprime anche a gesti e con la mimica sarebbe più semplice, ma in ogni caso una rassegna andrebbe fatta con molta cura, perché più lo studio più capisco che lo devo studiare ancora, perché ci sono tante varietà e tante possibilità di critica e di interpretazione per questo uomo così profondo. Non credo ci sia un altro attore in tutto il mondo che abbia questo talento, che per me è un talento istintivo, automatico, un talento che viene da dentro, dai ragazzi di strada; inspiegabile come la strada possa far crescere persone così dotate come Charlie Chaplin, che nascono alla fine del XIX secolo, da famiglie povere che dovevano cavarsela in condizioni terribili. Hanno sviluppato un talento incredibile perché sono riusciti ad adattarsi al loro ambiente attraverso la mimica, i gesti, le battute, i giochi di parole. Adesso capisco meglio perché c'è stata una cronologia nel corso e questo mi ha aiutato molto. Certo in sei settimane non è possibile fare tutto. Ora so che lui ha molto di più da offrire nell'ambito dello spettacolo rispetto a quello che si vede con una proiezione di un film».

Ma l'incontro tra Totò e Pier Paolo Pasolini è stato straordinario,<sup>1</sup> perché paradossalmente si trattava di persone molto lontane: de Curtis aristocratico ma popolare, Pasolini, invece, marxista e cattolico insieme. Quindi si pone un quesito: cosa accomunava Pasolini e Totò? Sostanzialmente questo: Pasolini nei tre film che girerà con lui, *Uccellacci e uccellini* (1966), gli episodi *Che cosa sono le nuvole* (1968) e *La terra vista dalla luna* (1966), offrirà quanto non gli era stato concesso prima da nessun altro autore, spostandolo in quel modo poetico, metaforico, surreale che aveva sempre richiesto ai suoi registi e che sempre gli era stato negato. Se andiamo a fare un esame sequenza per sequenza dei film di Pasolini girati con Totò non possiamo aspettarci delle storie, non sono narrativi, non c'è un soggetto con un inizio, uno sviluppo della trama e una fine, sono piuttosto degli appunti poetici che si legano l'un l'altro solamente perché ci sono dei personaggi che restano gli stessi: c'è Totò, c'è Ninetto Davoli, ci sono Laura Betti, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, ma il significato di questi momenti è diverso e non legato con il precedente. Ad esempio *Uccellacci e uccellini* è una rappresentazione delle differenze di ruolo all'interno delle varie classi sociali: un Totò borghese spietato e poi miserabile e sottomesso, quindi poetico e fantasioso, infine religioso. Questa utilizzazione di Totò in ruoli così lontani ed anche in ruoli in cui lui non può esprimere quella comicità a cui era abituato – perché la costruzione drammaturgica intorno a lui molto diversa rispetto alla *routine* – ci porta a scoprire un altro Totò, anche se noi lo vedremo ritornare con il *tight* la bombetta i pantaloni troppo corti, insomma con la maschera di *Fermo con le mani*. Totò passa con disinvoltura nei panni di questo personaggio poetico, irrealista seguito da Ninetto e dal corvo parlante, il coro della tragedia greca.

Pur afferrando molto poco di quanto stava facendo con Pasolini – una sua intervista lo fa supporre chiaramente –,<sup>2</sup> tuttavia alla fine della vita sembra che Totò sia stato in parte risarcito rispetto alle recensioni improvvisate, i film insensati, la perdita quasi completa della vista, proprio dal lavoro con Pier Paolo Pasolini e dal bellissimo *cameo* di frà Timoteo ne *La Mandragola* (1965) di Alberto Lattuada.

Aveva finalmente avuto quelle soddisfazioni che non gli erano state attribuite quando era soltanto il grande comico che sbancava i botteghini.

Gli restò il rammarico di non aver interpretato un film di Federico Fellini che stimava e sentiva vicino a sé.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 32 «...l'attore comico crea se stesso, inventa se stesso, quindi compie un'operazione poetica, artistica di carattere e di livello estetico e non semplicemente comunicativo e strumentale. E quindi nel momento in cui Totò ha creato e inventato se stesso ha continuato sempre a inventarsi, la sua opera di invenzione continua, non cessa nel momento in cui si inserisce dentro l'invenzione di un altro [...] evidentemente Totò è sempre inventore, è sempre un creatore, sempre un artista indipendentemente dal film in cui si trovi» (Pier Paolo Pasolini, in FRANCA FALDINI, GOFFREDO FOFI, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 233).

<sup>2</sup> In un'intervista televisiva realizzata alla fine delle riprese di *Uccellacci e uccellini*, richiesto di un parere sul film, Totò rispose che non avendolo ancora visto non poteva esprimere un giudizio.

<sup>3</sup> «Il sentimento di meraviglia che Totò comunicava era quello che da bambini si prova davanti a un evento fatato, alle incarnazioni eccezionali, agli animali fantastici: la giraffa, il pellicano, il bradipo; e c'era la gioia e la gratitudine di vedere l'incredibile, il prodigio, la favola materializzati, reali, viventi davanti a te» (così FEDERICO FELLINI in *Io sono Totò*, a cura di Giancarlo Governi, Torino, Nuova ERI, 1992, p. 112).

PER MATTEO CAENAZZO



# IL COORDINAMENTO DELLE FILM COMMISSION ITALIANE

MATTEO CAENAZZO

**P**ER coordinare le molte Film Commission esistenti sul territorio nazionale, è nata nel 1999 l'Associazione culturale Coordinamento Nazionale delle Film Commission italiane, il cui Regolamento e Protocollo d'intesa, sottoscritti attualmente da 22 Film Commission, prevede tra i requisiti fondamentali per essere Film Commission, quelli di non onerosità del servizio prestato e di possesso di una delibera ufficiale di un'Amministrazione locale che ne sancisce l'appoggio più o meno attivo.

L'obiettivo è quello di favorire la promozione delle Film Commission ai principali festival ed occasioni di mercato internazionali, lasciando però ampia libertà a ciascuna entità aderente di sviluppare la propria azione di conquista della domanda, anche in ragione delle differenti risorse a disposizione, oltre che dei possibili diversi orientamenti. L'associazione ha anche stipulato nel 2004 un'importante convenzione con ANICA-UNICS, che rappresenta a livello nazionale ed internazionale le realtà industriali italiane del cinema e dell'audiovisivo.

È nata da poco a Los Angeles l'Italian Film Commission, che in collaborazione con l'Istituto del Commercio Estero, permette all'Associazione ed ai suoi soci di avere un rapporto diretto e reciproco con i produttori di Hollywood. Di questa Associazione parlerò più nello specifico nel prossimo paragrafo.

## 1. LE FILM COMMISSION NEL MONDO

Grazie alla grandissima crescita di queste associazioni, nel 1975 venne fondata a Los Angeles da un ristretto gruppo di *film commissioners* l'Association of Film Commissioners International (AFCI) con l'intento di offrire assistenza, venire incontro alle crescenti esigenze dell'industria cine-televisiva di effettuare riprese *in loco* e riunire tutte le Film Commission del mondo sotto un unico marchio di qualità. L'intenzione collettiva legata alla formazione di questa associazione era il desiderio di condividere il sapere ed imparare dalle rispettive esperienze. L'Association of Film Commissioners, dalla data della sua creazione, si è estesa al punto da creare un *network* mondiale di oltre trecento Film Commission sparse in più di trenta Paesi diversi.

Una delle tante attività dell'AFCI è stata quella di ospitare, nel 1985, la Location Expo, la prima fiera annuale di *location* che dal 1990 ha preso il nome di Location Trade Show.

Anche questo più recente progetto offre a più di duecento Film Commission la possibilità collettiva di attirare le produzioni nelle rispettive città, province, paesi. Uno degli obiettivi primari dell'AFCI è quello di far da tramite tra le Film Commission e le case di produzione pubblicando la rivista cartacea e multimediale «Location» che offre un'ampia veduta di tutte le Film Commission nel mondo promuovendone la formazione e la professionalità. Con l'esempio della Friuli Venezia Giulia Film Commission, argomento principale di questa tesi, ci apparirà chiaro come l'uso di queste riviste cartacee e multimediali sono un importantissimo mezzo di comunicazione con il mondo cinematograficamente interessato.

La prima Film Commission nacque negli anni '40 negli Stati Uniti per rispondere all'esigenza delle case di produzione di avere un referente con le autorità della zona delle riprese, che coordinasse tutti i servizi necessari allo svolgimento di una produzione *in loco*. Come afferma la prima vicepresidente dell'AFCI, Dana Theveneau, è in virtù di questi sessanta anni di storia che le Film Commission sono più sfruttate in Nord America piuttosto che in

Europa. Le prime Film Commission europee nacquero quindici anni fa in Austria e progressivamente anche in Germania, Gran Bretagna, Spagna ed Italia, pertanto è da poco che i produttori europei sono pienamente a conoscenza dei vantaggi che derivano dalle collaborazioni con le Film Commission.

È grazie alla necessità di diversi Stati e città di stabilire legami per coordinare le produzioni e per non rischiare grosse ricadute finanziarie, in fase di ripresa in esterni, che questo fenomeno ha preso piede. Un'altra motivazione più legata al prodotto cinematografico in sé è l'intenzione, da parte di registi e produttori, di voler dare un aspetto più realistico alle loro opere e la risposta a questa esigenza viene dalla ripresa in tredici esterni di alcune scene che soltanto in questo modo possono dare maggiore credibilità all'intero film. Naturalmente alcune *locations* presentano difficoltà talmente insormontabili, sia per i registi che per i *film commissioner*, che le produzioni decidono di girare in studio e poi ricorrere alle nuove tecniche digitali.

Citando Dana Theveneau, le Film Commission sotto la guida dell'AFICI sono tutte in grado di offrire servizi qualificati e la loro professionalità è molto apprezzata dai produttori, che rispondono sempre più numerosi al richiamo di girare nelle diverse regioni. Ciò anche grazie ai servizi offerti, che un produttore straniero avrebbe difficoltà ad ottenere senza la loro assistenza. E, intanto che il fenomeno delle produzioni *in loco* prende sempre più piede, le Film Commission stanno già lavorando per restare al passo.

## 2. L'ESEMPIO DELLA FRIULI VENEZIA GIULIA FILM COMMISSION

### 2. 1. Assetto organizzativo e struttura

Nello schema generale delle Film Commission italiane, se ne possono individuare tredici, presenti su territori regionali con il supporto dell'Amministrazione regionale. Queste, a loro volta, si possono suddividere ancora sotto altri due profili. Le prime sei appartengono al profilo detto ad estensione di struttura preesistente, ovvero di natura pubblica, la quale decide di istituire opportunamente al suo interno una specifica unità denominata Film Commission e che di solito sovrintende ad un limitato numero di compiti.

Il secondo profilo che è quello a cui appartiene la Film Commission del Friuli Venezia Giulia, quello definito a costituzione autonoma, sorge infatti come nuovo soggetto giuridico creato ad hoc per svolgere una serie di funzioni, la cui principale è la promozione del territorio volta all'attrazione di produzioni audiovisive extraregionali.

Un altro degli aspetti fondanti delle Film Commission autonome, appartenenti al secondo profilo, è quello di utilizzare un ampio numero di strumenti per attirare le produzioni audiovisive. Ad es., rispetto al primo profilo, l'interesse di queste ultime è quello di essere presenti sul territorio di riferimento per un più diretto contatto con le produzioni, così da meglio guidarle e agevolarle nel preparare e gestire la loro presenza *in loco*.

Per quanto riguarda la parte burocratica come permessi ed autorizzazioni, a queste Film Commission risulta necessario attivare e gestire i contatti diretti con le autorità competenti, come le Amministrazioni comunali, le Forze dell'ordine, le Soprintendenze per quanto riguarda i beni architettonici e per il paesaggio, eventuali Autorità Aeroportuali, Nettezza Urbana e Capitaneria di Porto e l'uso di agevolazioni ed incentivi quali le diverse professionalità ed i servizi locali.

Altro punto fondamentale nell'attività delle Film Commission autonome è quello dell'azione di monitoraggio costante con l'obiettivo di migliorare la qualità dei servizi resi, azione che viene svolta attivando procedure organizzate che garantiscono una sicura trasparenza ed omogeneità.

Da quanto detto fin qui appare chiaro che la FVG Film Commission fa parte di quei soggetti che si strutturano in stretta relazione con i soggetti pubblici ma sono completamente indipendenti. Ora l'associazione è una delle più importanti in Italia assieme a quella di Roma e quella della Regione Toscana.

### 3. LA NASCITA DELLA FRIULI VENEZIA GIULIA FILM COMMISSION

Dai tempi de *La grande guerra*, girato in Friuli nel 1959, la regione è stata più volte teatro di posa per il cinema italiano ed internazionale. Ad un privato cittadino triestino, Federico Poillucci, venne l'originale idea di far nascere un ufficio cinema in Regione affinché il territorio del Friuli Venezia Giulia venisse venduto come set naturale ideale. Questa idea portò alla nascita nel 2000 della Friuli Venezia Giulia Film Commission che assolve, da sempre, l'obiettivo di promuovere il suo territorio grazie anche alla presenza quasi abituale di set cinematografici e soprattutto grazie alla presenza di produzioni, tra le più importanti sullo scenario dell'industria cinematografica, che scelgono la regione come *location* per i loro film.

La regione, che comprende il territorio friulano con tutti i suoi paesi e città ed il capoluogo giuliano, sede della commission, è stata scelta più volte per produzioni che spaziano dal cinema alla fiction televisiva, dai documentari ai videoclip e gli spot pubblicitari. L'iniziativa, accettata con entusiasmo dall'allora Assessore al Turismo Sergio Dressi, venne presentata il 20 gennaio del 2000 al Museo Ferroviario di Trieste come un'azione di *marketing* in un settore che ormai assicura forti ricadute economiche e turistiche. La presentazione offrì anche l'occasione per un confronto sulle esperienze già attive in Italia come la Film Commission di Genova e dell'Emilia Romagna di cui parlarono i rappresentanti a confronto con il presidente della nuova realtà regionale Federico Poillucci, il quale illustrò gli scopi della sua associazione («Il Gazzettino», 18 gennaio 2000). Come affermò Poillucci «la Film Commission è uno strumento di marketing del territorio, finalizzato alla promozione della regione e delle sue risorse nell'ambito cinematografico, televisivo e dell'intrattenimento che potrà attingere ai dati inseriti in un archivio e che rappresentano il patrimonio ambientale, urbanistico e professionale di quest'area geografica» («Il Piccolo», 21 gennaio 2000).

Il progetto per la quinta associazione in Italia, dopo quella dell'Emilia Romagna, del Piemonte, del Veneto e della Liguria venne presentato dall'attuale Presidente della commission Poillucci all'Assessorato al Turismo, presieduto da Sergio Dressi («Il Piccolo», 21 gennaio 2000). L'Assessore Dressi nello stesso incontro aggiunse che «riuscire a legare un patrimonio che fa parte della storia di questa regione a delle potenzialità economiche che si traducono in occupazione e crescita delle aziende locali collegate a questo mondo, è uno degli obiettivi del Friuli Venezia Giulia. Per questo motivo abbiamo subito sposato l'idea di questo gruppo di giovani e abbiamo dato il nostro contributo». Dressi accettò nell'ottobre del 2000 e grazie allo stanziamento di un'iniziale somma di 400 milioni da parte del suo Assessorato, l'iniziativa poté prendere piede. L'Associazione nasce dalla volontà di portare i cineasti, le grandi produzioni internazionali insieme ai piccoli produttori locali ad utilizzare il bellissimo set naturale della Regione Friuli Venezia Giulia. *Locations* suggestive, costi contenuti ed ospitalità, gli assi nella manica. Dal 2000 – anno di nascita della Film Commission – ad oggi, la Regione è stata rappresentata di anno in anno in un numero crescente di pellicole e *spot* e sta portando la sua attività ad almeno 20 produzioni l'anno. La collaborazione che la Friuli Venezia Giulia Film Commission offre agli operatori dell'industria cinematografica, televisiva, pubblicitaria e multimediale si sviluppa in un insieme di servizi gestiti dalla FC attraverso tre persone, una che si dedica alle *locations*, i luoghi, gli spazi e le strutture, una che si dedica alla *production guide*, cioè l'insieme dei servizi, delle professionalità locali richieste e della burocrazia da svolgere e poi c'è il presidente che si dedica a pieno titolo alla rappresentanza di questa nuova realtà istituzionale.

Poillucci, parlando della nascita della sua Film Commission, afferma che questa associazione è come l'Ufficio Cinema della Regione dal cui Assessorato al Turismo dipende. Tale ufficio ha il compito di promuovere questa regione come un set capace di attrarre le produzioni cinematografiche o di audiovisivi in genere in Friuli Venezia Giulia.

Secondariamente, quando il primo obiettivo è raggiunto, si deve dare loro tutta l'assisten-

za necessaria, a cominciare dalla ricerca delle *locations* e quindi tutti i sopralluoghi, la parte burocratica, tutti i permessi, la chiusura delle strade, il contatto con le professionalità locali, l'*accomodation* negli alberghi. Come afferma Poillucci in un'intervista («Il Sole 24 Ore», 23 dicembre 2002), i fattori che spingono una produzione a scegliere il Friuli Venezia Giulia come set per l'ambientazione dei propri soggetti sono molti. Oltre alla bellezza dei luoghi ci sono i servizi che la Film Commission mette a disposizione in modo gratuito. Questi servizi comprendono l'individuazione delle *locations*, la creazione dei contatti con le professionalità locali, la fornitura di *catering* e addetti alla sicurezza, il disbrigo delle pratiche burocratiche per la concessione dell'uso di spazi pubblici. Anche se nei primi tre anni la somma data alla Commission per assolvere a queste incombenze era di 500 euro, nel 2003 si è pensato ad un fondo per l'audiovisivo ispirato a modelli già attivi in Europa. Di questo, il Fondo Regionale per l'Audiovisivo, ne parleremo nel paragrafo più avanti. Dopo sette anni dalla nascita di questo il bilancio è dunque assolutamente positivo, le produzioni che si avvalgono del contributo dell'Associazione sono in aumento e molti nomi di prestigio sono prossimi nel giungere sull'immenso set del Friuli Venezia Giulia.

#### 4. OBIETTIVI ED ATTIVITÀ

Dunque appare chiaro che gli obiettivi non si discostano da quelli standard delle altre commissioni ovvero la valorizzazione delle risorse umane e architettoniche, naturalistiche e culturali della regione attraverso lo sviluppo dell'industria cinematografica interna ed esterna. Fin dal principio la FVG Film Commission ha puntato molto sulle *locations*, soprattutto sul fatto che è una regione molto varia e che questa varietà la si ritrova in uno spazio abbastanza limitato. In duecento chilometri si passa da un paesaggio alpino, attraverso colline e pianura, al mare.

Tra le *locations* scelte c'è sempre stata una forte preminenza di Trieste, però con gli anni Poillucci e i suoi soci stanno riuscendo nell'intento di promuovere di più le altre province, perché nascondono degli angoli poco usati e assolutamente bellissimi. Questa è la forza della Friuli Venezia Giulia Film Commission: mostrare come carta vincente le zone industriali, i quartieri popolari e le aree portuali abbandonate, tutto quello che mai si mostrerebbe ad un turista ma che ha un indubbio fascino cinematografico. La sua struttura orizzontale permette di definire dei ruoli e la loro interscambiabilità. I ruoli operativi sono tre. Il *location manager* si occupa dei rapporti tra le produzioni e le istituzioni, l'*art director* è l'addetto all'archivio fotografico e il web designer è il tecnico che si occupa del sito. Come si vedrà in seguito il sito WEB è molto importante per la Film Commission nella fase di promozione delle sua attività. Chi va a visitare il sito ci può trovare anche un archivio dettagliato delle fotografie di *locations* naturali e utilizzabili per eventuali produzioni cinematografiche.

Quando una casa di produzione cinematografica nella fase di preproduzione entra in contatto con la Film Commission per informazioni sui vantaggi finanziari e ambientali, allora si può dire che il lavoro è iniziato. All'inizio il contatto avviene per via telefonica, in seguito attraverso il già citato sito WEB che offre ulteriori e necessarie informazioni sulla Film Commission. A questo punto è la Film Commission stessa che deve decidere se collaborare con tale casa di produzione, se è conveniente o meno ed accettare quindi la collaborazione. Tra i punti di valutazione per decidere se intraprendere il lavoro con una determinata produzione o meno, ci sono la validità del progetto e il numero di esterni sul totale delle riprese.

Se, considerati questi punti, la *commission* decide di accettare, deve decidere quali facilitazioni concedere in base alla durata della permanenza della *troupe* nel territorio e della potenzialità commerciale del prodotto. Il quadro informativo viene completato nel momento in cui la Film Commission accetta la collaborazione. La casa di produzione verrà informata sui servizi di assistenza da essa offerti come i preventivi delle spese, l'ipotesi di sistemazione logistica e il *problem solving* burocratico.

I servizi offerti in definitiva sono quattro.

- *I servizi tecnici e di supporto.* Tutto ciò che riguarda l'organizzazione e l'allestimento della postazione base di produzione, della sala riunioni, della banca e dell'agenzia di assicurazione e lo studio legale. Per assolvere a questi compiti sono messi a disposizione *runners*, segretarie ed autisti.

- *I servizi tecnici e di supporto alla regia.* Questa è l'attività che riguarda il supporto *in loco* alla *troupe* in fase di *ciak* delle scene. A disposizione ci saranno assistenti alla regia, assistenti alla camera, microfoni, fotografi di scena, *storyboarders*, illustratori e scenografi.

- *I servizi logistici.* Questi sono i servizi che riguardano la sistemazione della *troupe* negli alberghi, il contatto con il *catering* e tutti gli altri servizi che possono essere utili per una migliore ospitalità.

- *I servizi generici.* Infine ci sono tutta una serie di persone che svolgono i lavori più di *routine* come autisti, manovali, elettricisti, fabbri, falegnami, sarti, truccatori, parrucchieri, sorveglianza ed interpreti. La Film Commission lavora con produzioni che spaziano da quella televisiva a quella cinematografica, passando per *videoclips* musicali e *spots* commerciali. Il presidente Poillucci, in un'intervista del 2005, aveva confermato la nota e particolare distinzione esistente tra televisione e cinema. Le produzioni televisive hanno il vantaggio di essere viste da milioni di spettatori incollati davanti alla televisione e questo è a favore della Regione che viene vista attraverso lo schermo nelle immagini delle *fiction*s. Nel cinema la distribuzione avviene nelle sale ed è quindi meno facile che gli spettatori del grande schermo equivalgano a quelli del più piccolo e pratico piccolo schermo casalingo. La distinzione fondamentale tra la televisione e il cinema è però legata alla figura del regista, meno esigente nel primo caso, più esigente ma più portato alla stretta collaborazione con i *film commissioners*, soprattutto nella scelta delle *locations*, nel secondo caso.

Lo stesso Poillucci, ha dunque affermato, quante soddisfazioni in più ci siano con una produzione cinematografica in cui il regista rende partecipe anche le persone con cui lavora della sceneggiatura che vuole realizzare e poi un film per il cinema, prodotto da una grande casa di produzione, con grandi attori e una grande storia è di sicuro più rilevante dal punto di vista dell'immagine e dei riconoscimenti che si possono avere a livello nazionale ed internazionale.

Il presidente della Friuli Venezia Giulia Film Commission cita una produzione che ha fruttato loro grosse soddisfazioni per aver potuto fare da consulenti locali ad un film che Piergiorgio Gay ha girato nel 2002 a Trieste. *La forza del passato* è tratto da un romanzo originariamente ambientato a Roma e che il regista ha voluto spostare a Trieste, basandosi sulla loro associazione per riuscire a trasportare questa storia e tutti i suoi elementi da Roma a Trieste. Quindi le *osmize*, le gastronomie, il dialetto triestino.

Ora la Regione è una delle più ricche di fermenti culturali soprattutto nel campo del cinema. Un obiettivo su cui punta molto la Friuli Venezia Giulia Film Commission è la partecipazione ai festival di cinema, tra gli eventi che più di altri si rivolgono direttamente agli spettatori e alle case di produzione. Infatti la promozione diretta che avviene situando degli stand informativi ai festival è una delle forme più efficaci di comunicazione e viene utilizzata sempre con più frequenza da tutte le Film Commission del mondo. La collaborazione con le altre associazioni è abbastanza continua e proficua. Visto che loro danno assistenza ai film che girano nella loro regione, ma che questi spesso sono film che vengono da fuori, non è tanto frequente che gli stessi vadano ai festival locali. Perché i film grossi puntano a festival principali, come Cannes, Venezia e Berlino. Con alcuni festival la Friuli Venezia Giulia Film Commission ha attuato delle collaborazioni molto proficue dal punto di vista dei *film-makers* locali. Quindi l'idea di base della Film Commission è di cercare di far vedere non solo un film che sia stato girato in Regione in qualità di ospite, ma ancor meglio che in Regione sia nato, scritto e pensato.

5. IL *FILM FUND*

Un altro punto a favore della Friuli Venezia Giulia Film Commission è che si tratta dell'unica regione italiana ad aver costituito nel 2003 un Fondo Regionale per l'Audiovisivo che si ispira ai cosiddetti *film funds* attivati in molti Paesi e regioni europei ed extraeuropei. Beneficiarie dell'agevolazione sono le società di produzione italiane o straniere, comunitarie e non, che vogliono utilizzare la regione come prodotto audiovisivo. L'Associazione deve presentare alla Direzione Centrale delle Attività Produttive la domanda per il finanziamento di un progetto cinematografico. Nella domanda dovranno essere presenti il nome della casa di produzione, i nomi di regista e attori, una copia della sceneggiatura e della trama. Infatti il finanziamento ad un progetto può essere effettuato a patto che vengano rispettate una serie di condizioni che sono elencate qui di seguito:

- il sostenimento di una spesa sul territorio regionale pari al 150% del contributo regionale;

- le riprese dovranno essere almeno al 70% girate sul territorio regionale interessato e al momento del montaggio si potranno tagliare al massimo il 20% delle scene girate in tale territorio. Se ci sono produzioni che utilizzeranno il set regionale per meno di 5 settimane allora il totale delle riprese dovrà essere del 10%;

- l'inizio delle riprese deve avvenire entro il 31 dicembre dell'anno in cui è stato richiesto il fondo;

- se la durata delle riprese supera le tre settimane dovrà apparire nei titoli di testa del film la dicitura «in collaborazione con la Friuli Venezia Giulia Film Commission»;

- tutte le produzioni dovranno far comparire tra i ringraziamenti finali i nomi della Regione Friuli Venezia Giulia e dell'Associazione Friuli Venezia Giulia Film Commission;

- sarà necessario organizzare una conferenza stampa a cui saranno presenti il regista e gli attori principali, l'Assessore regionale alle attività produttive e il Presidente della Film Commission;

- dovrà essere disponibile entro 30 giorni dall'uscita del prodotto una copia vhs di ottima qualità e un'altra copia BetaCam del film stesso, al fine di effettuare proiezioni sul territorio senza scopo di lucro;

- sul set dovrà essere autorizzato ad esserci anche un membro della Film Commission;

- la messa in onda del prodotto avverrà entro 36 mesi dall'ultimo giorno di riprese.

Un'altra considerazione da fare è che non è sempre sicuro che la direzione a cui si consegna la domanda accetti. Le condizioni di accettazione riguardano i fattori di interesse che riguardano la promozione nazionale ed internazionale, le ricadute economiche sul territorio regionale e il richiamo turistico. Di seguito l'elenco del denaro concesso in base alla permanenza della produzione nel territorio:

- non superiore a 100.000 euro per più di 7 settimane;

- non superiore a 50.000 euro per più di 5 settimane;

- non superiore a 20.000 euro per più di 3 settimane;

- non superiore a 5.000 euro per più di 1 settimana.

Naturalmente la Film Commission deve avere la garanzia che il denaro venga restituito. Chiederà dunque la fideiussione bancaria o assicurativa alla casa di produzione che a sua volta dovrà consegnare alla Film Commission una copia della documentazione della spesa totale per un ammontare pari al 150% del contributo ricevuto. Infine l'Associazione dovrà consegnare alla *Direzione centrale delle attività produttive - Servizio promozione e internazionalizzazione*, sulla base del documento ricevuto dalla casa di produzione, l'elenco analitico della spesa.

Uno dei più sfruttati poli di contatto tra una Film Commission e una casa di produzione è spesso un festival cinematografico o comunque una manifestazione in cui sono presenti personaggi importanti del mondo del cinema. Sul calendario dei *commissioners* ci sono tutti

gli appuntamenti imperdibili a cui partecipare con gli stand promozionali della Friuli Venezia Giulia Film Commission. Questo tipo di strategia è chiamata promozione diretta, a diretto contatto con i fruitori della loro attività. Con lo stanziamento dei 400 milioni di euro da parte dell'Assessorato alla Cultura regionale, la Friuli Venezia Giulia Film Commission è stata in grado di creare altre forme di contatto indirette attraverso cui l'Associazione può divulgare la sua attività. Ci sono dunque la Location e la Production Guide, la rivista trimestrale «Zone di Cinema» e il sito Internet dell'Associazione. La guida alle *locations* naturali offerte dalla regione è nata nel febbraio del 2000 grazie agli stanziamenti monetari di cui sopra e venne presentata alla più importante fiera del settore, l'Apici Location Trade Show. Si tratta di una guida cartacea e multimediale che serve ai *commissioners* per la promozione del patrimonio architettonico e naturalistico del territorio regionale.

La prima edizione era dedicata al territorio della città di Trieste e successivamente, il 13 dicembre 2000 venne presentata anche la guida ai paesaggi incontaminati del Friuli. Le zone prese in considerazione per questa seconda e più approfondita guida sono le province di Udine, Gorizia e Pordenone.

La *Location Guide* del Friuli contiene ca. 450 fotografie accompagnate da didascalie in italiano e tedesco. Il fotografo era allora il vicepresidente della Film Commission Giulio Kirchmayr che raccontò in un'intervista («Il Messaggero veneto», 14 dicembre 2000) di aver percorso ben settemila chilometri alla ricerca di luoghi interessanti e che nonostante le 4.200 foto in archivio, il repertorio è comunque limitato e l'obiettivo è quello di arricchirlo continuamente affinché il territorio venga conosciuto nel migliore dei modi dall'Italia e dal resto del mondo. Si divide in quattro categorie, ognuna con una serie di foto di scena possibilmente adatte ad una *location*:

- *Categoria urbe*. Si tratta di ambientazioni metropolitane (nel caso di Trieste, il Castello di San Giusto; nel caso di Udine, il suo Castello, Cividale e Villa Manin di Passariano);

- *Categoria natura*. A questa sezione appartengono invece ambientazioni a carattere naturalistico (il Carso triestino, la baia di Sistiana, scorci di borghi antichi, zone di campagna o di montagna);

- *Categoria acqua*. A questa categoria appartengono le ambientazioni marino-fluviali (i laghi di Fusine, il castello di Miramare, la laguna di Grado, il Canal Grande, le Rive). Un esempio è il film *La ragazza del lago* di Andrea Molaioli che ha ambientato una delle scene *clou* del film sullo spettacolare paesaggio del lago di Fusine che si trova in Friuli;

- *Categoria labirinto*. L'ultima categoria è quella a cui appartengono tutte le ambientazioni più particolari come cave, paesaggi di guerra e scenari industriali (il quadrilatero di Melara, industrie attive o dismesse, la Ferriera di Servola, la Grotta Gigante).

Oltre a queste indicazioni illustrate ci sono anche le condizioni climatiche che solitamente si presentano in quel determinato territorio. Il lavoro svolto per portare a termine una guida così completa e dettagliata delle *location* è frutto di:

- un lavoro di ricerca ed archiviazione del materiale esistente;
- della creazione di un archivio specifico per la ricostruzione delle ambientazioni storiche;
- dell'individuazione delle ambientazioni secondo criteri cine-televisivi;
- della scelta delle ambientazioni in base alla loro accessibilità e fruibilità;
- della suddivisione e l'accorpamento delle ambientazioni nelle quattro categorie indicate;
- dello sviluppo di un linguaggio fotografico in relazione al mezzo cine-televisivo;
- dell'acquisizione delle autorizzazioni per la fruizione del territorio;
- dell'archiviazione delle figure professionali indicate;
- di un primo contatto e valutazione dell'attività in termini di qualità;
- della reperibilità e del *curriculum*;
- del secondo contatto;
- dell'archiviazione.

## 6. PRODUCTION GUIDE

S'è appena detto appena della guida alle *locations* naturali che la regione offre. Ora il nostro interesse si sposta sul lato professionale del mestiere cinema. La guida alla produzione è stata creata nel gennaio del 2000 in lingua italiana ed inglese per accogliere al meglio i produttori che arrivando con la loro *troupe* sul territorio necessitano di aiuti di qualsiasi tipo per portare a termine il loro lavoro.

La *Production Guide* è quindi una sorta di catalogo delle risorse professionali che una casa di produzione può trovare *in loco* evitando dunque le difficoltà legate al vitto e all'alloggio o più semplicemente legate alla lavorazione del film. La guida offre quindi alle case di produzione i contatti telefonici e via web di questi professionisti del mestiere e di altri servizi pubblici utili e le tabelle informative già presenti nella *Location Guide*. È suddivisa in tre sezioni che comprendono 330 nominativi fra risorse umane, supporto tecnico ed altri servizi. Alla voce risorse umane corrispondono tutte le figure professionali che una produzione cinematografica affianca alla troupe durante le varie fasi di lavorazione del film (aiuto regista, truccatore, elettricista, microfonista). Per supporto tecnico si intendono invece i soggetti che hanno una specifica competenza nel campo degli audiovisivi (studi di registrazione, noleggio apparecchiature ed altro). Lo stesso presidente della FVG Film Commission ha sottolineato l'importanza di questa iniziativa in quanto favorisce l'impiego delle professionalità presenti sul territorio e in questo modo si consente alla produzione ospite un notevole risparmio in termini di spesa, offrendo al contempo la possibilità ad un numero considerevole di realtà professionali locali di operare nell'ambiente delle grandi produzioni nazionali ed internazionali. La guida alle produzioni, come quella alle *locations*, viene distribuita alle maggiori case di produzione, ai singoli registi, sceneggiatori e direttori della fotografia, utilizzando una *mailing* e presentandola inoltre ai maggiori festival e mercati cinematografici nazionali ed internazionali («Il Piccolo», 23 ottobre 2000). Le fasi che portano alla stesura di una *Production Guide* sono:

- sensibilizzazione delle risorse professionali all'inserimento nella *Production Guide*,
- catalogazione dei permessi necessari ad una produzione tipo,
- coordinamento sistematico con gli uffici pubblici interessati;
- predisposizione di un piano per lo snellimento delle procedure;
- creazione e strutturazione di un *database* attraverso software dedicato;
- creazione di un questionario creativo *ad hoc*;
- suddivisione delle risorse professionali in categorie;
- archiviazione delle figure professionali candidate;
- primo contatto e valutazione dell'attività in termini di qualità, reperibilità e *curriculum*;
- secondo contatto e archiviazione.

## 7. IL SITO WEB

Per una maggiore velocità nel reperire informazioni utili è stato creato il sito WEB dell'associazione, [www.fvgfilmcommission.com](http://www.fvgfilmcommission.com). Al suo interno si trovano diverse sezioni tra cui la guida *online* delle *Location and Production Guide*, il regolamento del Film Fund, l'elenco dei film, *fictions* televisive, *videoclips* e *spots* prodotti in regione, i servizi utili come le condizioni climatiche, le feste nazionali e i contatti ed infine tutte le riviste «Zone di Cinema» scaricabili in formato PDF. Il sito è molto importante se si pensa a quante persone lo possono visitare, con la sua nascita aumenta la capacità di comunicazione ed aumentano i contatti con l'utenza.

La Friuli Venezia Giulia Film Commission dal gennaio 2001 produce una rivista trimestrale dal titolo «Zone di Cinema». All'interno del giornale sono riportate tutte le attività cinematografiche che si svolgono nella regione. Nella prima pagina c'è sempre un elenco

delle produzioni assistite e poi ci sono i diversi articoli che spesso raccontano come, dove e quando si sta girando o è stato girato un film. Si dà in questo modo un'idea di come la Film Commission lavora con i suoi ospiti, di quali sono le *locations* usate e a quali e quanti produzioni ha già collaborato o collaborerà. Tutti i numeri si trovano sul sito Internet, quindi chi ne avesse perso qualcuno può sempre andarlo a recuperare dalla rete. Sono ben otto anni con il corrente 2009 che la Film Commission produce queste riviste con grande successo. Metà delle copie sono destinate a rimanere sul territorio come mezzo di informazione per la comunità e l'altra metà girerà tra le case di produzione e i professionisti. Quello di sensibilizzare la comunità regionale nei confronti di un cinema non ancora ben definito nelle menti degli spettatori è uno degli obiettivi del periodico, proponendo un rendiconto della propria attività.

Come afferma il critico triestino Tullio Kezich, «Ogni film girato fuori ha una storia, anzi tante storie moltiplicate per quanti sono i componenti della *troupe*, ciascuno dei quali tornerà a casa con la sensazione di aver conosciuto cose, personaggi, situazioni sociali, modi di vivere di cui prima ignorava l'esistenza».

Con questa dichiarazione di uno dei più prestigiosi critici cinematografici triestini è bene discostarsi da questo discorso molto generale e intraprendere l'argomento della tesi che è quello dei set cinematografici nella regione Friuli Venezia Giulia. Bisogna intanto ricordare che in questo territorio sono nati tanti grandi artisti. La fotografa Tina Modotti che recitò ad Hollywood in parecchi film, tra cui *Pelle di tigre* del 1923. Il direttore della fotografia Dante Spinotti, approdato negli USA per lavorare con diversi registi in voga. Tra gli altri personaggi ci sono anche tante belle donne come Carla Gravina nata in Friuli, Laura Antonelli nata in Croazia a Pola, Elsa Merlini nata a Trieste e Alida Valli da Pola.

Si ricordano con grande onore il grande regista di teatro Giorgio Strehler nato a Trieste e il poliedrico Pier Paolo Pasolini nato a Casarsa, in provincia di Udine, attore e regista di teatro, regista e scrittore per il cinema, omosessuale e comunista dichiarato.

Questo territorio, con questo grande radicamento di menti artistiche, ha creato un consapevole cinema di qualità in dialetto e bisogna distinguere dalle pellicole del periodo bellico che trasmettevano la paura dell'invasione militare da Est e quelle del periodo tra 1948 e 1954 che capovolgono questa paura e la trasformano in un'apertura e in un flusso di nuovi ingressi.

Il viaggio che propone il cinema a Trieste e in Friuli, culla della psicanalisi italiana e paesaggio conflittuale dell'anima, è un percorso attraverso fratture, distacchi, conflitti aperti o nascosti. Per quanto riguarda questa regione, i film sono davvero tanti soprattutto nel periodo bellico e post-bellico in cui il Friuli e Trieste sono stati protagonisti della Grande Guerra.

In questo territorio si iniziò a parlare di cinema, inteso come immagini in movimento, l'8 dicembre 1896 quando un'imitazione del *Cinematographe* dei fratelli Lumière arrivò a Gorizia, si trattava del *Cinetografo* o *Kinetographe* di Pathè. Nei maggiori centri cittadini del Friuli Venezia Giulia dal 1896 ci fu un grandissimo aumento dell'entusiasmo e dell'interesse nei riguardi di questa nuova forma d'arte. A Trieste la prima proiezione ebbe luogo l'8 luglio sempre del 1896 al Teatro Fenice. A quella prima proiezione se ne aggiunsero altre la maggior parte firmate dai fratelli Lumière o da Georges Méliès. Il cinema di questo periodo era itinerante, precario, di fortuna, i personaggi erano anonimi e i fondali di finzione. Non mancava nemmeno la colonna sonora, come noto, costituita dall'accompagnamento al pianoforte. Il cinema nasce quindi come spettacolo perché portato immediatamente al pubblico e con una struttura che rimarrà quella classica di uno spettacolo cinematografico. Il rapporto con questa nuova forma d'arte creò nei primi anni del Novecento un entusiasmo tale che diversi cineoperatori iniziarono a girare dei filmati ambientati a Trieste che riprendevano semplici scene di vita quotidiana cittadina, tentativi di scoprire questa città attraverso questa

nuova scoperta. Si possono ricordare alcuni titoli di quelle prime avventure cinematografiche: *Varo del piroscampo a Trieste*, *La Piazza Grande a Trieste*, *Il Tergesteo all'ora di Borsa* e tanti altri brevi filmati di questo genere tutti risalenti al periodo prebellico.

Al periodo prebellico e precisamente al 1908 risale il primo film a soggetto girato a Trieste. Si tratta di un *noir* che concerne la storia di un truce assassinio – un fatto di cronaca realmente accaduto in città in cui un pescatore passeggiando sulla riva del Mandracchio scrutando il mare scopre una testa di donna avvolta in un involto bianco. Edito in due versioni, la copia di questa pellicola non esiste più. Altri film da ricordare sono *Quo Vadis?* del 1912 di Enrico Guazzoni in cui comparivano già due *stars* di successo come Lyda Borelli e Mario Bonnard. Nel 1913 esce *Ma l'amor mio non muore* di Mario Camerini e sempre del 1913 è *Cabiria* di Giovanni Pastrone considerato da alcuni critici cinematografici il precursore del Neorealismo. Questo rapporto entusiastico con il cinema verrà però interrotto con l'inizio della Prima Guerra Mondiale, visto che correndo parte del fronte di guerra proprio attraverso la regione, questa sarà teatro di combattimenti e massacri. Tale situazione verrà sfruttata sia dall'Italia che dagli Austro-Ungarici per girare dei documentari a scopo propagandistico. Molti di questi filmati verranno sfruttati in seguito dal regime fascista come mezzo divulgativo sulla retorica dell'eroismo, che sconfigge i nemici oppressori della Patria, questo alimentò anche una sorta di 'turismo' sui luoghi maggiormente interessati dagli scontri bellici, con riferimenti anche alla 'romanità' di luoghi come ad es. Aquileia. E proprio il governo fascista, con l'obiettivo di valorizzare i film nella sua attività di propaganda ed istruzione, a creare l'Istituto Luce. Quello che l'Istituto produceva erano brevi filmati da 15 minuti ciascuno a sfondo patriottico e di nessun valore storico e in molti casi nemmeno documentaristico a causa del poco realismo voluto dal regime militare. Le pellicole erano tutte mute e spesso prive di didascalie esplicative. A Trieste ne furono girate alcune tra cui *A Trieste, Vincere o Morire!*, *Trieste, O L'Impero della forza*, *L'Italia combatte...*, *L'inno della Patria*, *All'ombra del Tricolore*. Al periodo 1915-1917 risalgono altri film muti come *Guglielmo Oberdan*, di e con Emilio Ghione, *Fratelli d'Italia* e *Il sottomarino 17*.

## 8. IL CINEMA IN FRIULI

Uno dei primi lungometraggi prodotti dall'Istituto Luce è *La Sentinella della Patria* di Chino Ermacora, girato nel 1928 in Friuli e considerato il primo di una lunga serie di opere cinematografiche. L'intenzione propagandistica e promozionale del Friuli riscosse un buon successo tra il pubblico che a Roma aveva potuto vedere il film, soprattutto per l'entusiasmo nel sapere, vedendo le immagini, quali erano le tradizioni ed i costumi degli autentici cittadini friulani.

Il rapporto tra guerra e territorio è ben visibile nel film capolavoro *Addio alle armi* che racconta le vicende della Prima guerra mondiale ed è tratto dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway. Di questa pellicola ci sono due versioni. La prima con Gary Cooper ed Helen Hayes è del 1928 e porta la firma di Frank Borzage. Il regista ambienta nel bel mezzo del conflitto una tormentata storia d'amore tra il militare americano (Cooper) e l'infermiera inglese (Hayes). La conquista di Gorizia è riprodotta con efficacia anche se le *locations* non corrispondono ai luoghi originali delle battaglie, ma nell'insieme la verosimiglianza storica è innegabile. La seconda versione di *Addio alle armi* è del regista di *Via col vento* Charles Vidor. Dopo venticinque anni dall'uscita del film di Borzage, il megalomane produttore americano David O. Selznick ingaggia Vidor, Jennifer Jones e Rock Hudson per una pellicola dispendiosissima che non ha nulla a che vedere con il messaggio antimilitaristico di Hemingway e riserva invece troppa attenzione alla storia d'amore tra i due divi hollywoodiani. Nel film ci sono anche un enfatico Vittorio De Sica nel ruolo di medico militare e un'improbabile Albero Sordi in quello di eroico sacerdote. Le riprese furono effettuate in Friuli per lo più nella cittadina di Venzona e per le scene di marcia dei militari furono impiegati i cittadini locali che mai nella loro vita avevano assistito alle riprese di un film con degli attori

così famosi che ogni giorno loro potevano ammirare sul set. Nell'insieme fu dunque un grandissimo insuccesso sia di pubblico che a livello economico e non lo si attribuisce agli attori ma piuttosto alla sceneggiatura da fotoromanzo a cui dovettero attenersi e alla voglia di strafare di un produttore celebre ma megalomane come Selznick.

Va ricordato anche *Penne nere* di Oreste Bianchi del 1952. Ambientato a Tarcento ha per protagonista Marcello Mastroianni, uno dei due alpini che nella vicenda vengono precettati per la guerra in Albania. Nel 1959 Dino De Laurentiis produce *La grande guerra* di Mario Monicelli. Il set ideale per raccontare la guerra è ancora una volta il Friuli e ancora una volta la cittadina di Venzone alternata anche ad altre località regionali come Gemona e Sacile. Le comparse dunque, come in *Addio alle armi*, sono tutte prese dalle località circostanti ed ancora una volta si trovano faccia a faccia con dei grandi attori dell'industria cinematografica. I protagonisti di questo capolavoro tragicomico sono Vittorio Gassman ed Alberto Sordi nei panni di due soldati italiani codardi che alla fine catturati dagli Austriaci riescono a dar prova di dignità e c'è poi l'affascinante Silvana Mangano nei panni della prostituta Costantina. La forza di questa pellicola è che Monicelli osa mettere assieme nello stesso film la vicenda stessa del dramma bellico con la commedia dell'arte di cui i due protagonisti sono affermati maestri. Questa scelta registica portò diverse polemiche e critiche al film da parte di chi vedeva la guerra come un tabù e non accettava l'approccio tutt'altro che eroico del film. Polemiche a parte, *La grande guerra* riscosse un grandissimo successo e fu premiata alla Mostra del cinema di Venezia con il Leone d'Oro *ex aequo* con *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini.

Del 1960 è *Tutti a casa* di Luigi Comencini che rispetto al film di Monicelli è più umano nel parlare del tema bellico soprattutto per quanto riguarda l'attenzione ai risvolti psicologici ad essa dovuti. Comencini è abile a raccontare la vicenda dell'armistizio dell'8 settembre 1943 in un itinerario che attraversa la Penisola da nord a sud. Alberto Sordi è il sottotenente Innocenzi che all'indomani dell'armistizio vede il suo reparto dell'esercito sparpagliarsi da nord a sud tutti a seguire il loro destino. Tra il Friuli e Trieste furono girati nel 1966 *La ragazza e il generale* e *Porca vacca* del 1982, entrambi diretti da Pasquale Festa Campanile. È del 1969 la *Medea* di Pier Paolo Pasolini, del 1975 è *Irene, Irene* di Peter Del Monte e del 1984 *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Monicelli.

In Friuli e in particolare tra le montagne della Carnia furono girati diversi film in dialetto originale friulano. Un primo tentativo di impiego del dialetto è *Gli Ultimi* di Vito Pandolfi del 1963, un film sulla povertà della vita contadina nel territorio friulano. La pellicola dimostra come l'interesse è fondato sul far vedere la vera realtà di questa regione. Le *locations* scelte sono Coderno e Sedegliano, due località in provincia di Udine di cui i cittadini sono gli attori presi dalla strada con il loro dialetto e le loro abitudini.

Un altro esempio è *Maria Zef* del 1981 di Vittorio Cottafavi. Si tratta della vicenda di una famiglia carnica che segnata dall'ignoranza e dalla miseria finisce distrutta dalle pratiche incestuose del brutale zio Barbe. Gli attori vennero reclutati tutti sul posto e il film uscì in dialetto friulano con sottotitoli in italiano. Veniamo ora al periodo più contemporaneo che corrisponde alla nascita nel 2000 della Film Commission regionale. Tra i film in cui compare il Friuli c'è *Territori d'ombra* di Paolo Modugno che fa intravedere le cime ed i panorami attorno a Tolmezzo. Il regista tratta in questo film una storia di pedofilia realmente accaduta avvolta in un'atmosfera da thriller ed evidenzia ancora una volta quell'elemento di ignoranza, maltrattamenti e violenze legati a queste zone di povertà.

*La ragazza del lago* è lo splendido film di Andrea Molaioli che nel 2006 gira questo avvincente thriller con protagonista uno straordinario Toni Servillo. La vicenda si svolge principalmente sul lago di Fusine dove viene ritrovato il cadavere di una bellissima ragazza. Il commissario Sanzio, interpretato da Servillo, indagherà sulla misteriosa vicenda soprattutto nella vicina, tranquilla ma inquietante cittadina di Moggio Udinese dove abitano gli altri protagonisti del film. Si tratta di una pellicola che ha avuto un'ottima critica e anche un

grande successo di pubblico. Ma soprattutto segna in modo incisivo l'incontro tra il cinema e le favolose *locations* naturali della regione Friuli Venezia Giulia. Il Friuli è protagonista anche nell'ultimo capolavoro di Gabriele Salvatores *Come dio comanda* tratto dall'omonimo romanzo di Ammaniti. È incentrato sul tema del rapporto tra padre e figlio. Papà Rino, interpretato magnificamente da Filippo Timi, è disoccupato e mantiene se stesso e il figlio Cristiano di quattordici anni come può, educandolo con violenti principi razzisti e maschilisti ma, nonostante tutto, lo ama più della sua stessa vita. Accanto al rapporto tra i due c'è nel film anche l'omicidio di una coetanea di Cristiano, commesso da Quattro Formaggi, personaggio disadattato che però è l'unico amico dei due protagonisti. Quest'ultimo dopo l'assassinio sparirà e Cristiano, pensando che il colpevole sia il padre tenterà di occultare il corpo della ragazza per proteggere Rino. Salvatores decide quindi che, da sfondo per questa storia ricca di emozioni forti, la scenografia naturale più adatta è il paesaggio del Friuli, terra dove piove spesso, umida, ma ricca di spunti paesaggistici, dal grigio delle aree industriali al verde dei boschi. Qui entra in gioco la Friuli Venezia Giulia Film Commission che viene contattata da Salvatores e che sulla base della sceneggiatura del film deve trovare delle *locations* naturali che si adattino alle esigenze del regista premio Oscar. La Film Commission deve accogliere la troupe al completo per tutto il periodo delle riprese e rispondere a tutte le loro esigenze. Il loro compito principale è quello di accompagnare Salvatores nei luoghi in cui verrà girato il film per fare dei sopralluoghi. Fatti i sopralluoghi, svolti assieme a Federico Poillucci e Gianluca Novel della Friuli Venezia Giulia Film Commission, l'attenzione del regista cade sulla zona a nord di Udine in località di Gemona del Friuli e di Osoppo dove Salvatores è colpito dalle sagome degli stabilimenti e dalle colonne di fumo della zona dei centri commerciali dell'area industriale che caratterizzano il paesaggio nei dintorni di queste due cittadine. Gli altri luoghi di questo film, nelle sale dal 12 dicembre 2008, sono la cittadina di Vajont, la cava Coletto sul fiume Cellina, le località di Maiano e Farra e il bosco di San Lorenzo in Val Colvera, quindi la vicina diga di Ravedis in Valcellina. Utilizzate anche Maniago, il ponte Cornino da cui si raggiunge il letto del Tagliamento ed infine il Deposito Giordani di Pordenone, luogo di concerti rock tra i più conosciuti in Italia.

#### 9. IL CINEMA A TRIESTE

A Trieste i primi film d'inizio secolo ad essere prodotti fanno parte del periodo del cinema muto che corrisponde con il primo dopoguerra, ovvero gli anni '20. Proprio del 1920 è *Il birichino di Trieste* scritto, diretto ed interpretato da Alberto Traversa con Enne Andry, Dory Ferranti, Ivo Carli, Franco Antonini. Sempre al periodo del muto ma al 1927 appartiene *La signorina della quarta pagina* di regia anonima, girato a Trieste con artisti triestini. «Il film arrivò sul grande schermo con vent'anni di ritardo con un piglio documentaristico che mostra il volto della città che in gran parte è scomparso e personaggi e costumi che la nuova generazione non ha conosciuto che per sentito dire». («Il Piccolo», 18 novembre 1944). L'anno successivo il regista tedesco Manfred Noa gira a Trieste *La dama e lo chaffeur* con Charlotte Ander, Angelo Ferrari e Jack Trevor. Come gli altri due film anche questo risulta introvabile e se in *La signorina della quarta pagina* esiste una testimonianza del quotidiano triestino «Il Piccolo», riportata in precedenza, di quest'ultima pellicola si sa solo che fu girato in esterni a Trieste.

La città ha sempre ispirato storie di conflitti pubblici o privati per la sua appartenenza Mitteleuropea. Se *Frontiere* del 1934 di Mario Carafoli e Cesare Meano rappresenta Trieste e in parte l'Istria, *Cuori senza frontiere* (1950) Luigi Zampa racconta di un paesino di confine italo-jugoslavo diviso in due, il borgo di Santa Croce, lacerato dalla contesa tra minoranze in lotta. L'importanza di un rapporto con le cinematografie estere come il cinema slavo e tedesco è sempre stato un punto forte della città e un esempio di questa volontà di rapportare le potenzialità della zona con quelle estere è quello della nascita, negli anni sessanta dell'*Ente Fiera di Montebello*, grazie ad un'idea del commendator Bruno Ceria, che sognava appunto un futuro di vero e proprio centro cinematografico per la città.

Ma torniamo a seguire un ordine storico ben preciso. Ripartiamo dalla seconda guerra mondiale, periodo in cui i film di tema bellico sono per ovvietà abbastanza ricorrenti. Nel 1941 il direttore cinematografico della Marina Francesco De Robertis girava a Trieste *Uomini sul fondo*, pellicola considerata dalla critica come preneoralista per la presenza di attori non professionisti e per l'umanità schietta con cui racconta il salvataggio dell'equipaggio di un sommergibile. Nel 1942 sempre De Robertis crea *Alfa Tau*. Gli interpreti utilizzati sono ufficiali e sottoufficiali del sommergibile Toti. Nella sua avventura marina il sommergibile si scontra con un nemico, viene colpito seriamente, ma tutti riescono a salvarsi. Sempre alla produzione De Robertis appartiene *Marinai senza stelle* del 1943, dello stesso anno è *La statua vivente* di Camillo Mastrocinque in lavorazione con il titolo provvisorio di *La statua di carne*, stesso titolo del film muto del 1921.

Al cinema triestino del dopoguerra appartengono diversi film, dei quali è bene ricordarne tre fondamentali per la cinematografia del capoluogo giuliano. Del 1948 è il lungometraggio *La mascotte dei diavoli blu* di C. A. Baltieri. Il protagonista è un ragazzo rimasto cieco durante la guerra che diventa la mascotte di un corpo scelto americano, i 'Diavoli blu'.

Del 1949 *La città dolente* di Mario Bonnard con la pregiatissima sceneggiatura di Federico Fellini affronta l'argomento dell'esodo di Pola assegnata all'ex Jugoslavia nel 1947. Un padre di famiglia rimarrà in città nonostante la partenza della moglie assieme al figlio e del 95% della popolazione, per la sua insistente ideologia da vincitore. Alla fine però morirà in mare dopo aver tentato da solo la fuga. Ancora di questione di confini parla *Cuori senza frontiere* del 1950 per la regia di Luigi Zampa che affronta il tema della divisione tramite barricate di Italia e Jugoslavia apparentemente vicine ma politicamente ed ideologicamente divise negli anni della grande guerra. Le scene sono ambientate a San Luca, zona sita fra Monrupino, Santa Croce e dintorni.

Nel 1951 Iacopo Erbi gira a Trieste il cortometraggio di 23 minuti sulla disperata ricerca di un lavoro di un giovane triestino con moglie e figli. Dopo banali furtarelli il ragazzo troverà lavoro alla raffineria Aquila, da cui prende il nome il breve filmato. *Aquila* è forse l'unico documento filmico che tratti l'inizio della ricostruzione industriale di Trieste nell'immediato dopoguerra durante il periodo del Governo Militare Alleato. Di natura propagandistica il filmato pesca lo sconosciuto interprete a vagare in *locations* naturali della città quali il Porto nuovo, il vecchio gasometro, le cave di Aurisina, l'esterno neoclassico di Palazzo Carciotti. Sempre del 1951 è *La ragazza di Trieste* di Bernard Borderie che racconta le vicende di un poliziotto francese (Jean-Pierre Aumont) inviato a Trieste per impadronirsi della lista degli agenti stranieri sparsi in tutta Europa, porterà a termine la missione grazie all'aiuto di una cantante di cabaret. Questo titolo verrà poi riutilizzato per un film del 1982 in cui recita Ornella Muti nei panni di una bella fanciulla che è ricoverata all'ospedale psichiatrico della città di Trieste.

Al 1952 appartengono diversi film, tutti su un tema abbastanza ricorrente, quello della condizione di Trieste come terra di confine. Un film importante per la storia della città appartenente alla produzione di quest'anno è *Ombre su Trieste* di Nerino Florio Bianchi. La pellicola parla di quattro partigiani triestini arruolatisi nell'esercito jugoslavo. Come i Triestini sanno bene c'è stato questo momento in cui la città si vedeva in bilico tra l'appartenere allo Stato italiano o alla Jugoslavia.

Altro bel film è *Fratelli d'Italia* di Fausto Saraceni dedicato alle imprese dell'eroe navale Nazario Sauro a cui Trieste dedicò anche una riva che porta il suo nome. Il film chiaramente patriottico era ambientato nella prima guerra mondiale e vede la presenza anche dei critici triestini Callisto Cosulich e Tullio Kezich. *Sensualità* è ancora del 1952 e ancora affronta un tema che sta stretto al capoluogo giuliano ovvero quello della questione istriana. La protagonista del film di Clemente Fracassi è una bella rifugiata istriana interpretata da Eleonora Rossi Drago. Di clandestinità si parla nel film *Clandestino a Trieste* di Guido Salvini. La pellicola è la conferma alla predisposizione dei film triestini per le storie di spionaggio, di contrabbando di uomini e di tradimenti politici e sentimentali.

Trieste è famosa anche perché ha ospitato uno degli artefici della rivoluzione della psichiatria Franco Basaglia. A lui si deve l'introduzione della Legge 180, detta anche Legge Basaglia, che permise di rivoluzionare il metodo fino a quel momento brutale con cui la psichiatria cercava di curare la pazzia dell'uomo, che prima di Basaglia veniva giudicata una vera e propria malattia di cui vergognarsi. Nato a Venezia si laurea nel 1949 in Medicina e Chirurgia all'Università di Padova. Nel 1958 ottiene la libera docenza in psichiatria, nel 1961 si trasferisce a Gorizia per dirigerne l'ospedale psichiatrico e poi a Trieste per diventare nel 1971 direttore del manicomio del capoluogo giuliano. Nel 1977 viene chiuso il manicomio «San Giovanni» di Trieste e nel 1978 la Legge 180 viene approvata in Parlamento, con lo scopo perseguito da Basaglia, di istituire i servizi di igiene mentale pubblici e imporre la chiusura dei manicomi. Basaglia collaborò anche per la realizzazione di un cortometraggio-denuncia sugli errori della psichiatria. Il documento di 27 minuti venne girato nel manicomio di «San Giovanni» da cui il titolo *Matti a San Giovanni* e raccoglie le testimonianze di chi era stato ricoverato all'interno del manicomio. È del 1973 e porta la firma di Fulvio Castioni. A Basaglia è dedicato espressamente il film del 1980 *La seconda ombra* di Silvano Agosti. Nel film il noto psichiatra interpretato da Remo Girone riesce a conoscere le inumane condizioni in cui vivono i pazienti del manicomio triestino, quindi una volta diventato il direttore della struttura, ad effettuare per gradi la riforma che da lui prenderà nome.

Nel frattempo, mentre Henry Hathaway girava a Trieste il suo *Diplomatic Courier*, Francis Ford Coppola nel 1974 ci ambientava una scena *clou* de *Il Padrino Parte seconda*. Il regista di *Apocalypse Now* e de *Il Padrino Parte Prima*, si trovava ad aver bisogno di un luogo dove ambientare la scena in cui Vito ragazzo arriva in America e gli viene assegnato il cognome di Corleone. Che città avrebbe potuto assolvere a questo problema? La difficoltà venne risolta quando Coppola venne a conoscenza dell'esistenza di una cittadina di confine chiamata Trieste. Ecco come il regista decise di portare la sua *troupe* in questa città, per girare una scena molto importante in un'ambientazione molto suggestiva come quella della vecchia Pescheria delle Rive.

Del 1980, per la regia di Pasquale Festa Campanile, è *La ragazza di Trieste*. La città appare qui con le sue piazze, le sue vie e con il suo suggestivo lungomare. Nel film si vede anche la spiaggia cittadina dove si incontrano i due protagonisti, un disegnatore di fumetti (Ben Gazzara) ed una strana ragazza che poi si scoprirà essere ricoverata all'ospedale.

Un altro gran bel film sul tema della psicologia umana è *Giulia e Giulia* del 1987 di Peter Del Monte. Questa volta la protagonista è Giulia, interpretata da Kathleen Turner, che dopo aver perso il marito in un incidente d'automobile ne rimane scioccata ed inizierà a crearsi una famiglia inesistente accanto al marito defunto e ad un figlio mai nato. Inevitabile la schizofrenia che la condurrà anche all'omicidio. A Trieste e provincia sono stati girati e continuano ad essere prodotti moltissimi film, un privilegio pari a città come Parigi, New York, Venezia e Roma. Il perché di questo grande successo è legato a delle semplici ipotesi che definiscono la città irredenta prima della grande guerra o città ambita dal circostante mondo slavo dopo la seconda grande guerra o ancora città mitica e diversa per la sua eredità mitteleuropea e per una sua peculiare vocazione letteraria. Basti pensare agli scrittori triestini Italo Svevo, James Joyce ed Umberto Saba che spesso alcuni sceneggiatori hanno adattato per il cinema. Un esempio è il film *Senilità* ispirato al romanzo omonimo del 1927 di Svevo, con Claudia Cardinale a fare da protagonista in un film il cui paesaggio triestino era stato raccontato già quasi cinematograficamente dallo scrittore.

Questa pellicola è del 1962 per la regia di Mario Bolognini ed è interessante la collocazione che ne dà il regista in una Trieste neoclassica in gran parte reinventata e ricostruita in collaborazione con lo scenografo Piero Tosi. Per Trieste passò anche il regista Franco Giraldi che nel 1973 fece la trasposizione cinematografica del romanzo *La rosa rossa* di Pier Antonio Quarantotti Gambini. Libro e film parlano dei ricordi di un generale austro-ungarico in fin di vita. Giraldi tornerà nel capoluogo giuliano nel 1997 per *La frontiera* tratto dal romanzo

omonimo di Franco Vegliani. Il film metteva a confronto i due Conflitti Mondiali attraverso le esperienze di un ufficiale fascista ed uno austriaco.

Anche il provocatorio regista veneziano Tinto Brass passò per Trieste. Nel 1991 tradisce la sua città natale per girare *Paprika*, bizzarro e provocatorio elogio delle case chiuse con una straripante Debora Caprioglio. Nel 1996 Carlo Mazzacurati ambienta al porto di Trieste il suo *Vesna va veloce*, storia di una donna giunta dall'Est nel capoluogo giuliano per cercare fortuna. Sempre di quest'anno è *Và dove ti porta il cuore* di Cristina Comencini tratto dal romanzo omonimo di Susanna Tamaro. Nel 2001 la Comencini gira *Le parole di mio padre* liberamente ispirato a *La coscienza di Zeno* dello scrittore triestino Italo Svevo di cui non convince l'ambientazione spostata a Roma piuttosto che nella città d'origine dello scrittore.

La Film Commission regionale, nata nel 2000, si mette a in luce a Trieste, la città della nascita dell'Associazione, con diversi film tra i quali *Nel mio amore* di Susanna Tamaro, che dalla scrittura romanza passa dietro alla cinepresa e la pellicola di Stefano Pasetto *Tartarughe sul dorso*, entrambi sono del 2004.

Ancora a Trieste nel 2005 Giuseppe Tornatore gira il film *La sconosciuta* ambientato principalmente in Viale xx Settembre. Il film racconta di una ragazza, Irena, interpretata da Ksenia Rappoport, che arriva nel capoluogo giuliano dall'Ucraina. Dopo un passato molto difficile vissuto nel suo paese d'origine cerca di rifarsi una vita in Italia trovando lavoro come donna delle pulizie nella famiglia Adecher. Qui inizierà a farsi strada nel cuore della piccola Tea, figlia di due genitori ormai separati.

Tutto sembra vada per il meglio, ma gli orrori e le violenze del suo passato si ripresenteranno come delle ombre incancellabili. Ancora un cenno per un film del 2007 che ha protagonista Trieste ed in particolare Piazza della Borsa, l'Ospedale di Cattinara, il Porto vecchio, il giardino pubblico, la sede centrale dell'Università e il Palasport. Si chiama *Amore, bugie e calchetto* e porta la firma di Luca Lucini. Tra i protagonisti ci sono fra gli altri Claudio Bisio, Claudia Pandolfi e Angela Finocchiaro.

Nel 2008 oltre a *Come dio comanda* di Salvatores, di cui parlavo nel paragrafo sul Friuli, c'è *Diverso da chi?* di Umberto Carteni con Claudia Gerini, Luca Argentero e Filippo Nigro.



## IN CIELO PASSANO BOB MARLEY. PREMIO MATTADOR PER LA SCENEGGIATURA

LUCA MARCHETTI\*

ROMA, Università «La Sapienza». Siamo in una qualsiasi aula di una qualsiasi Facoltà. In questo enorme spazio si sta tenendo una lezione di una non meglio precisata materia. Il vecchio professore sta parlando di qualcosa attribuibile alla filosofia antica. Più che spiegare, dato il tono di voce, sembra che stia pregando. Nonostante tutto, gli studenti delle prime file seguono come stessero assistendo alla lezione più interessante della loro vita. Per vedere i primi sintomi di disinteresse bisogna spostare lo sguardo in fondo alla classe. Qui, infatti, completamente solo, c'è un ragazzo che, svogliatamente, sta segnando qualcosa sul suo quaderno. Alle orecchie ha l'Ipod e sul foglio sta ricalcando, con dovizia di particolari e con attenzioni anatomiche ammirevoli, un enorme e virile organo sessuale maschile in piena eiaculazione. Il ragazzo, soddisfatto dal risultato ottenuto (il fallo ha una sua encomiabile perfezione) guarda l'orologio e constatando che il suo lavoro è finito (come se fosse lì per disegnare cazzi e non per seguire una noiosa lezione di una noiosa materia) raccoglie la sua roba nella sua cenciosa borsa e scappa di soppiatto dall'aula. Ovviamente dalla porta secondaria.

Il soggetto di gioventù nostrana qui presentato è Marco, eroe dei nostri tempi. Questo bel (se così lo vogliamo definire) ragazzo è quello che si potrebbe definire uno svogliato cazzone. La sua vita è abbastanza monotona ed oltre ad annoverare la pseudo-frequentazione di un'università che odia, si delinea in tre grandi categorie. Sogni, Amici e Donne.

Per Sogni si intendono tutti quei progetti che Marco segue ma prontamente lascia naufragare. Marco, infatti, più che scrivere sceneggiature, racconti o articoli (vorrebbe diventare uno scrittore) passa il tempo di fronte ad un foglio bianco, immaginandosi a qualche premiazione (il Nobel? Troppo. La Palma d'oro? Poco. L'Oscar andrebbe bene), con tutti che si prostrano ai suoi piedi riconoscendo il suo enorme genio.

Per Amici, invece, si intendono i tre 'bamboccioni' suoi pari con cui Marco passa le serate al solito tavolo del solito pub con la solita birra. Il primo è Pierpaolo, amico di infanzia di Marco. Ragazzo frustrato e pieno di complessi di inferiorità, è appena uscito faticosamente da una relazione che lo ha completamente destabilizzato. Dopo un periodo bruttissimo di depressione è riuscito, con le unghie e con i denti, a trovare un suo equilibrio, soprattutto buttandosi a capofitto in un lavoro massacrante (lavora come programmatore in una misteriosa azienda) ma che per la prima volta in vita sua lo sta gratificando con continue soddisfazioni e con una carriera in piena ascesa. Dopo di lui c'è Carlo, la definizione vivente del termine Nerd. Ragazzo timido, parla molto raramente e le pochissime volte (va a serate) che attacca discorso, non riesce ad andare oltre i manga, i videogiochi e i giochi di ruolo. Nonostante questi suoi grossi limiti, Carlo è una parte integrante del gruppo, essendo cresciuto con tutti loro. Per ultima c'è la migliore amica di Marco, Beatrice detta Bice. Ragazza piacente, impegnata attivamente in politica, è caratterizzata da un'indole forte che gli mina tutte le relazioni amorose. Nonostante questa cosa la faccia soffrire enormemente, si nasconde dietro la maschera della donna moderna, tutta di un pezzo. Adesso si sta buttando nell'ennesima battaglia, ovvero la candidatura per il suo partito (nel quale milita dall'età di dieci anni) alle prossime elezioni. Anche se ad una carica piccola, la sua possibile elezione, sarebbe veramente il coronamento di un sogno.

\* Luca Marchetti è nato a Roma il 20 febbraio 1989.

Per Donne, infine si intende una sola ragazza. O meglio La ragazza. Patrizia. Bellissima. Occhi castani come nocciole. Mora e scura come il caffè appena fatto o la cioccolata fondente. Marco l'ha conosciuta una sera a San Lorenzo, durante il concerto di una cover band di Rino Gaetano. È stato il cosiddetto colpo di fulmine, infatti appena il suo sguardo si è posato su questa 'meravigliosa creatura' tutto si è fermato intorno. Per lui nella sala strapiena di persone c'erano solo lei lui e le note di *Sfiorivano le viole*. Ragazzo d'altri tempi, ancora convinto che l'amore trionferà sull'odio, si è convinto che Patrizia sia la principessa rosa che ha aspettato da una vita (lui, infatti, alla veneranda età di 21 anni è ancora vergine). Marco ha quindi iniziato da tempo un lungo e piuttosto infruttuoso avvicinamento che, con molte tappe, l'ha portato a diventare più che un serio pretendente, un buon amico per lei.

La sera dei festeggiamenti per la candidatura di Bice, spesa ancora una volta al solito pub, 'da Pollo', Marco decide di fare il grande passo. Stufo di non poterle dire tutto quello che prova per lei (non si accontenta certo di quello che ha scritto in una lettera che ha ormai perso nei meandri della sua stanza) vuole farle la dichiarazione ufficiale, anche in ginocchio se la situazione lo prevede. Sa che Patrizia sta arrivando al pub e vuole approfittare per fissare un appuntamento per il giorno dopo. Vuole fare le cose in grande. Purtroppo con lei si presenta Emanuele. Ragazzo superficiale e con la fama dello sciupa femmine, si accompagna sempre con la sua banda d'amici (definiti da Marco «gli stronzi»). Anche Emanuele ha messo gli occhi su Patrizia e la sta tallonando con un corteggiamento squallido e arrogante. Nonostante questa presenza ingombrante, però, il nostro eroe riesce a raggiungere il suo obiettivo. Patrizia accetta. Arrivato il giorno faticoso Marco si sveglia alla grandissima. Sulle note degli HIM si tira al lucido e si prepara per il grande avvenimento. Autoerotismo da battaglia prima della doccia (*Tutti pazzi per Mary* insegna), lavaggio approfondito, si leva addirittura la sua tanto adorata barba posticcia. È un uomo nuovo pronto per incamminarsi verso l'amata. Con il suo bel mazzo di fiori in mano si dirige verso un sicuro futuro radioso. Il mondo gli sorride, tutti fanno il tifo per lui. Purtroppo, vuoi per la troppa emozione che lo fa camminare a tre metri da terra, vuoi per i suoi fondamentali occhiali lasciati volutamente a casa (gli davano troppo l'aria da stupido), qualcosa va storto proprio a pochi metri dalla meta. Si sa, quando meno te lo aspetti, il destino ci mette lo zampino. Questa volta lo zampino ha le sembianze di un enorme Suv che a duecento all'ora, attraversando con il rosso, centra in pieno Marco. Colpito in pieno. Cento punti per il Suv!

Che sfortuna! Proprio nel momento migliore, quello della svolta definitiva che lo avrebbe portato verso un futuro di passione, amore e fortuna, il nostro eroe è stato falciato dal destino. Oggettivamente sarebbe proprio una situazione da incazzarsi come bestie. Ed è proprio quello che fa Marco, una volta accortosi di essere ormai trapassato a miglior vita. In tutti modi, il neo-fantasma cerca di rientrare nel proprio corpo e solo per stanchezza si rassegna a seguire la morte, prontamente accorsa sul luogo con il suo autobus di linea. Arrivato al capolinea, Marco viene accolto in un edificio ultra-lussuoso, simile a quello che le multinazionali americane affittano alle periferie delle grandi città italiane, per poi abbandonare in fretta e furia dopo aver lasciato per la strada milioni di dipendenti. Ebbene, queste sono le porte del Paradiso, come dimostra la presenza di San Pietro, incredibilmente simile a quello della Lavazza (come ammetterà, le spesa d'affitto del suo 'ufficio' sono pagate in parte dallo sfruttamento dei diritti d'autore), che accoglie Marco con affabilità e gentilezza. La situazione del giovane ragazzo è particolare. Marco infatti non si merita il regno dei cieli per via di una serie di atroci delitti che gli viene riproposta su degli schermi (il genocidio di formiche da piccolo, il pisciare volutamente fuori dalla tazza, il suonare, per scherzo, i citofoni di notte etc.) che gli segnano la fedina morale (nell'aldilà sono molto, molto esigenti). Visto che, non esistendo il purgatorio (una voce messa in giro nell'aldilà solo per questioni di business ed immagine), l'unico modo per evitare l'inferno ed espiare le proprie colpe consiste nel lavorare come 'operatore' nel mondo dei vivi.

Il lavoro è mettersi alla prova con tre missioni, pensate per lui appositamente dalla com-

missione dei Santi (il paradiso, se ancora non si è capito, funziona su per giù come una Società per azioni, con un proprio consiglio d'amministrazione). In questo arduo compito Marco dovrà cavarsela da solo. L'unico appiglio è l'aiuto del suo spirito guida (Frank Zappa versione angelo) che, in qualche occasione, interviene spiegandogli le regole per interagire con gli abitanti dell'aldilà. Pronto a mettersi all'opera, Marco affronta la sua prima missione: Far perdere le elezioni a Bice. Marco è riluttante, non vuole darle un dispiacere così grande, ma è in ballo l'inferno, mica cavoli. E poi si può sempre candidare al prossimo turno, no...

Bice deve affrontare un importante dibattito in piazza che la vede contrapposta ai suoi rivali politici. Marco prova subito a farla infuriare, suggerendo ai suoi avversari (bisbigliando alle orecchie) i temi in cui lei è più suscettibile e meno sicura. Bice si è preparata alla grande (ci tiene davvero a questa elezione) e se la cava benissimo. Marco, allora, decide di cominciare a parlare nel suo orecchio, costringendole a dire cose fasciste, stupide e bislacche. Bice, rendendosi comunque conto che qualcosa non sta andando bene, riesce sempre a modificare quello che dice all'ultimo minuto, imbastendo scuse credibile e motivazioni plausibili. Insomma, come una brava politica in carriera. Purtroppo quello che non può risolvere Bice è l'enorme e clamorosa bestemmia che Marco le fa dire. Ora lei, giovane promessa femminile della politica romana si ritrova con una bestemmia pronunciata nella piazza principale del suo quartiere, di fronte a tantissimi elettori. La vergogna è troppa. Non le resta che ritirarsi dalle elezioni che, molto probabilmente, avrebbe vinto senza problemi. Marco è sconsigliato ma ciononostante decide di affrontare la sua seconda missione: far licenziare Pierpaolo dal lavoro che tanto ama. «Ma vaffanculo! Non ci penso per niente a rovinare la vita ad un amico. Pierpaolo, dopo esser stato lasciato dalla sua fidanzata ha passato momenti orribili, roba da preoccuparsi seriamente. L'unica cosa che gli ha impedito di fare qualche sciocchezza è proprio questo lavoro!».

Sono queste le obiezioni che Marco grida a gran voce ad un impassibile Frank Zappa (il quale deve anche riferirgli i suoi compiti di volta in volta) ma non c'è modo di cambiare la situazione. «Vuoi il paradiso? Allora esegui gli ordini. Le vie del signore sono infinite». Marco allora comincia ad intervenire in tutti i modi possibili. Si parte sabotandogli la sveglia, il motore della macchina, la metropolitana. Crea file chilometriche in autostrada, attese snervantanti alla fermata del tram. Pierpaolo subisce, ingoia, ma non molla. È un osso duro. Marco, con la morte nel cuore decide, anche consigliato subdolamente da Zappa, di usare un asso della manica. Pierpaolo infatti deve intervenire ad un importante convegno dove, presentando un lavoro su cui si è impegnato in maniera biblica (come stesse costruendo l'arca di Noè) e che gli permetterà di dimostrare tutto il suo valore ed ottenere la carica che il suo direttore gli ha promesso. Marco per impedirglielo usa l'unica cosa che può convincerlo a fargli saltare la *convention*. Usando la voce della sua ex, Marco telefona a Pierpaolo, dicendogli che ha deciso di rimettersi con lui e che deve raggiungerlo assolutamente dall'altra parte della città (a Villa Ada, loro nido d'amore). Pierpaolo, alla velocità della luce, abbandona l'albergo dove si teneva la *convention* e si dirige al luogo dell'appuntamento. Qui cerca, gira, aspetta trepidante. Una volta fatta notte inoltrata si dirige a casa della sua amata (credendola bloccata a casa ed in sua attesa). Questa, che stava copulando con il suo nuovo ragazzo, lo accoglie a male parole, etichettandolo come pazzo e maniaco. Pierpaolo è devastato, in più infatti si inserisce la chiamata del suo capo, che attribuendogli il fallimento della sua presentazione, lo licenzia in tronco. A lui non resta che ubriacarsi su una panchina ed affogare nelle proprie lacrime. Marco assiste a tutto ciò con dispiacere e cerca in tutti i modi di scusarsi (ovviamente invano) con il suo amico. Vedendo come lo ha ridotto non ha più intenzione di continuare, ma Zappa, mostrandogli di nuovo cosa gli prospetta se rinuncia alle missioni (i tormenti millenari dell'inferno) lo spinge a continuare questo gioco al massacro.

Purtroppo per lui, la missione finale, quella che vale il paradiso, è anche la più detestabile. Deve fare innamorare Patrizia con Emanuele. Non ha via di scampo, e anche venire alle

mani con Frank Zappa non serve a nulla. Questa missione è ardua non solo perché l'ultima cosa che Marco vorrebbe è quello di vedere la sua amata nelle mani di quel porco, ma anche per altri problemi. Da un lato Emanuele, con il suo essere farfallone, è pieno di donne e non sembra interessato in questo momento a Patrizia, dall'altro Patrizia, ha trovato la lettera (gliel'ha consegnata la madre di Marco) in cui l'aspirante beato gli dedica tutto il suo amore. Lei quindi, piena di rimorsi, si strugge verso quel ragazzo ormai defunto. Marco si mette all'opera. Per prima cosa bisogna allontanare Emanuele dalla sua ultima conquista (una ragazzina *radical-chic*, tutta HM e famosa nel quartiere per le sue grandi capacità nel sesso orale) facendogli, per caso, produrre un enorme peto mentre è in atteggiamenti intimi con lei. Ora un Emanuele solo e imbarazzato si ritrova a bere una squallida e annacquata pinta di birra al bancone del pub. Per seconda cosa, dopo esser riuscito a farla uscire (operazione che svolge contro voglia, vista la soddisfazione che provava a vedere le lacrime che la sua amata piangeva in sua memoria) manda Patrizia al pub, dove incontra appunto Emanuele. Comincia così l'operazione-Cupido, nel quale Marco, forte della sua invisibilità, manovra ogni situazione, crea incontri e indirizza le loro strade. I suoi sforzi non sono vani perché alla fine la scintilla tra i due è quasi sbocciata. Emanuele, infatti, è stato indottrinato bene sui gusti di Patrizia, mentre lei, sempre grazie agli interventi supernaturali, si incomincia ad innamorare di Emanuele (la dimostrazione è il fatto che dopo un'uscita con lui, felice per la serata decide di mettere via, con un bacio malinconico, la lettera di Marco).

Quest'ultimo vede sempre più vicino il paradiso e inizia anche a non essere troppo scontento di quello che sta facendo, visto che sta provando simpatia nei confronti del suo ex rivale. Purtroppo basta un niente per distruggere tutto il lavoro che era stato fatto. Un giorno, infatti, prima dell'incontro fatidico tra Emanuele e Patrizia, Marco assiste malauguratamente a una conversazione tra il suo 'protetto' e i suoi disgustosi amici. Emanuele incomincia a vantarsi in modo squallido di prestazioni sessuali inesistenti con Patrizia, mostrandola come una grandissima zoccola e vantandosi di stare per andarla a castigare l'ennesima volta, perché si sa come sono queste tipe, hanno la faccia da santa ma vogliono solo l'asso di bastone! Di fronte a tante bugie e a tanto schifo Marco è furente, come poche volte era mai stato. Incurante delle parole del suo custode che lo cerca di fermare in tutti i modi e del tanto evocato timore dell'inferno, Marco ci mette tutto se stesso affinché il lavoro fatto vada in malora. Facendo arrivare gli amici di Emanuele nel luogo dove ha l'appuntamento, lo sbugiarda e lo umilia agli occhi di Patrizia che, venendo a sapere la considerazione che il ragazzo ha di lei, se ne va in lacrime. Ecco fatto, Emanuele e Patrizia sono divisi e Marco si è fottuto il paradiso. San Pietro e Zappa sono stati chiari, nel momento in cui Marco manda all'aria la missione affidatagli, è destinato automaticamente a finire all'inferno. È solo questione di tre giorni umani, il tempo da permettere alle liste d'attesa infernali di sfolgersi.

Mentre aspetta, però, Marco continua ad aggirarsi per il mondo dei vivi e a vedere le reazioni di quello che ha fatto. Patrizia sta male da morire ma non è tornata a piangere sulla sua foto, piuttosto soffre per la mancanza di Emanuele e per quello che prova per lui. Soprattutto, libero ormai da ogni obiettivo e forse finalmente attento ai dettagli, Marco scopre tantissime informazioni su Emanuele. Innanzitutto il sentimento che nutre verso Patrizia è sincero, forse maggiore di quello che provava lui in vita (arriva addirittura a picchiarsi selvaggiamente con un suo viscido amico che aveva parlato in maniera sguaiata della sua amata) e che non aveva mai cercato di provarci seriamente con lei prima per paura di mettersi alla prova e per mancanza di fiducia in se stesso. Infatti Marco scopre pure che Emanuele, nonostante l'aria da latin lover e le mille conquiste millantate, è totalmente e irrimediabilmente vergine. Questa è la notizia che convince Marco a fare di tutto, nei tre giorni rimasti, per far rimettere i due insieme. È complicato ma dopo mille tentativi li fa finalmente incontrare e riesce a metterli uno di fronte all'altra. Per la prima volta senza il suo intervento, i due si parlano e si dicono tutto quello che provano uno nei confronti dell'altra. La situazione sembra però andare verso un punto morto, manca la famosa 'schicchera' che

fa crollare le pedine del domino, quella mossa geniale che mette il re sotto scacco matto. Nessuno dei due ha il coraggio o la forza di compiere quel piccolo e necessario passo. Con un ultimo sforzo Marco prende possesso del corpo di Emanuele (lo può fare solo per qualche brevissimo istante) e bacia, come aveva sempre desiderato in vita, Patrizia. Il bacio è breve perché Marco viene quasi subito espulso dal corpo di Emanuele, ma ormai il più è fatto. I due si amano definitivamente e, stretti in un caloroso e appassionato abbraccio, li abbandona alla loro vita.

A lui infatti spetta tutto un altro futuro. Nonostante l'obiettivo comunque raggiunto, lo attende sempre l'inferno (mandando a fanculo la missione la prima volta non avrebbe potuto fare più nulla per mettersi in salvo). La voragine dell'inferno infatti gli si apre davanti, attirandolo verso una dannazione eterna fatta di atroci sofferenze. Per Marco è finita.

Per sua fortuna però tutto questo teatrino è solo l'ennesimo scherzo di san Pietro che, ammazzandosi dalle risate, gli si presenta dall'altra parte del buco nero. Facendo quello che ha fatto, soprattutto come gesto spassionato, Marco non può che essersi meritato il paradiso. Ancora di più. Si è guadagnato sul campo il rango di giovane angelo. Alla fine vediamo il nostro eroe con una bella aureola ed un bel paio di ali che ci mostra i risultati delle sue missioni.

Pierpaolo con il licenziamento ha evitato di essere immischiato negli scandali che hanno colpito successivamente la sua azienda e che hanno portato all'arresto dei suoi capi e dei suoi colleghi. Adesso con i soldi della liquidazione ha aperto un negozio di elettronica e vive sereno, aggiustando computer e uscendo con la sua nuova fidanzata (conosciuta attraverso il suo nuovo lavoro).

Ah, la sua ex è finita a fare la pubblicità delle pellicce sintetiche in una tv privata di ultimo ordine. Bice ha lasciato definitivamente la politica e tutte le sue ideologie da estremista, ora ha una vita normale, fa la maestra d'asilo e si è fidanzata con Carlo che è rimasto quello che è, solo con una ragazza accanto che lo ama e che, incredibilmente, ne condivide le passioni infantili. Infine Emanuele e Patrizia vivono insieme, si amano come non mai e hanno un figlio di pochi mesi, chiamato giustamente Santiago... Se lo avessero chiamato Marco sarebbe stato veramente eccessivo.

E lui, il nostro eroe? Non fa un emerito nulla, come quando era vivo e vegeto. Nonostante le ali e l'aureola continua ad innamorarsi di belle angele (è una stronzata che gli angeli non abbiano sesso), bazzica un bel pub (dove passano ottima musica live, soprattutto Bob Marley che nei cieli è uno che conta) con una nuova cricca di amici (alla fine Zappa non è male come compagnia e lo ha introdotto in un giro interessante) e cerca di convincere san Pietro di mettergli una buona parola con il Padre Eterno affinché gli produca una sua sceneggiatura rivoluzionaria.



COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Novembre 2010*

(CZ 2 / FG 13)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici  
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste  
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco  
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito  
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)

★

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works  
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)  
through the Internet website:*

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information  
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our  
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:*

[newsletter@libraweb.net](mailto:newsletter@libraweb.net)





CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI  
DELLA CIVILTÀ ITALIANA «VITTORE BRANCA»

---

«VITTORE BRANCA» INTERNATIONAL CENTER  
FOR THE STUDY OF ITALIAN CULTURE

**I**NTITOLATO a **Vittore Branca**, italianista di fama mondiale e storico Segretario Generale, poi Presidente, della Fondazione Giorgio Cini, il Centro è un polo internazionale di studi umanistici e lo strumento principale di attuazione della strategia di apertura e valorizzazione del grande scrigno di tesori dell'arte e del pensiero custodito presso la **Fondazione Giorgio Cini** sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia.

Il Centro «Vittore Branca» si configura come il luogo d'elezione per una nuova comunità scientifica interdisciplinare: grazie alla struttura residenziale presente sull'Isola, garantisce **soggiorni di studio a Venezia**, anche per periodi prolungati, in una situazione propizia alla riflessione e al confronto, a **condizioni economicamente sostenibili**. Sin dall'apertura, nel giugno 2010, è stato frequentato da **studiosi affermati e giovani ricercatori** di provenienza internazionale, interessati allo studio della civiltà italiana e afferenti a prestigiose istituzioni, come pure da scrittori e artisti.

I **destinatari** dell'offerta del Centro «Vittore Branca» sono sia giovani ricercatori, come studenti *post lauream* e dottori di ricerca, sia studiosi affermati, che intendono svolgere **ricerche sulla civiltà italiana** (e in special modo veneta), con un orientamento interdisciplinare, in una delle sue principali manifestazioni: le arti, la storia, la letteratura, la musica, il teatro. La durata della permanenza deve risultare coerente con gli obiettivi del progetto di ricerca; sono favoriti soggiorni di studio di lungo periodo e sono disponibili **borse di studio**.

\*

**N**AMED after **Vittore Branca**, a world-renowned Italianist and for a long time Secretary General, then President, of Giorgio Cini Foundation, the Vittore Branca International Center for the Study of Italian Culture is a new international resource for humanities studies, designed by the **Giorgio Cini Foundation** as a means of implementing a strategy to open up and make good use of the great store of art and documental treasures housed on the Island of San Giorgio Maggiore.

The residential facilities on the Island provide scholars and researchers with the opportunity to work and **stay at length in Venice** at **economically reasonable conditions** in a setting conducive to reflection and intellectual exchanges. Since its opening in June 2010, the «Vittore Branca» Center featured researchers, scholars, writers and artists studying Italian culture.

The «Vittore Branca» Center aims to provide a place of study and meeting for **young researchers** and **expert scholars** interested in furthering their knowledge in a field of Italian civilisation (especially the culture of the Veneto) – the visual arts, history, literature, music, drama – from an interdisciplinary point of view. Scholars are expected to stay permanently in the «Vittore Branca» Center residence for a period in keeping with the aims of their project: long-term stays are preferred, and **scholarships** are available.

---

Informazioni / Information: tel. +39 041 2710253 · centrobranca@cini.it  
www.cini.it · facebook: Fondazione Giorgio Cini



FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

www.libraweb.net

## Fabrizio Serra Regole editoriali, tipografiche & redazionali

Seconda edizione

Prefazione di Martino Mardersteig · Postfazione di Alessandro Olschki

Con un'appendice di Jan Tschichold

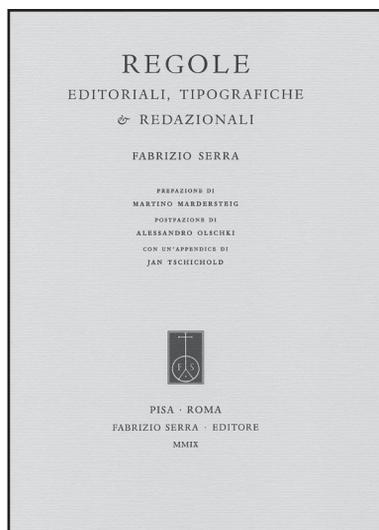
DALLA 'PREFAZIONE' DI MARTINO MARDERSTEIG

[...] **O**GGI abbiamo uno strumento [...], il presente manuale intitolato, giustamente, 'Regole'. Varie sono le ragioni per raccomandare quest'opera agli editori, agli autori, agli appassionati di libri e ai cultori delle cose ben fatte e soprattutto a qualsiasi scuola grafica. La prima è quella di mettere un po' di ordine nei mille criteri che l'autore, il curatore, lo studioso applicano nella compilazione dei loro lavori. Si tratta di semplificare e uniformare alcune norme redazionali a beneficio di tutti i lettori. In secondo luogo, mi sembra che Fabrizio Serra sia riuscito a cogliere gli insegnamenti provenienti da oltre 500 anni di pratica e li abbia inseriti in norme assolutamente valide. Non possiamo pensare che nel nome della proclamata 'libertà' ognuno possa comporre e strutturare un libro come meglio crede, a meno che non si tratti di libro d'artista, ma qui non si discute di questo tema. Certe norme, affermate e consolidate nel corso dei secoli (soprattutto sulla leggibilità), devono essere rispettate anche oggi: è assurdo sostenere il contrario. [...] Fabrizio Serra riesce a fondere la tradizione con la tecnologia moderna, la qualità di ieri con i mezzi disponibili oggi. [...]

\*

DALLA 'POSTFAZIONE' DI ALESSANDRO OLSCHKI

[...] **Q**UESTE succinte considerazioni sono soltanto una minuscola sintesi del grande impegno che Fabrizio Serra ha profuso nelle pagine di questo manuale che ripercorre minuziosamente le tappe che conducono il testo proposto dall'autore al traguardo della nascita del libro; una guida puntualissima dalla quale trarranno beneficio non solo gli scrittori ma anche i tipografi specialmente in questi anni di transizione che, per il rivoluzionario avvento dell'informatica, hanno sconvolto la figura classica del 'proto' e il tradizionale intervento del compositore.



Non credo siano molte le case editrici che curano una propria identità redazionale mettendo a disposizione degli autori delle norme di stile da seguire per ottenere una necessaria uniformità nell'ambito del proprio catalogo. Si tratta di una questione di immagine e anche di professionalità. Non è raro, purtroppo, specialmente nelle pubblicazioni a più mani (atti di convegni, pubblicazioni in onore, etc.) trovare nello stesso volume testi di differente impostazione redazionale: specialmente nelle citazioni bibliografiche delle note ma anche nella suddivisione e nell'impostazione di eventuali paragrafi: la considero una sciatteria editoriale anche se, talvolta, non è facilmente superabile. [...]

2009, cm 17 × 24, 220 pp., € 34,00

ISBN: 978-88-6227-144-8

*Le nostre riviste Online,  
la nostra libreria Internet*

**www.libraweb.net**

★

*Our Online Journals,  
our Internet Bookshop*

**www.libraweb.net**

---



Fabrizio Serra  
editore®



Accademia  
editoriale®



Istituti editoriali  
e poligrafici  
internazionali®



Giardini editori  
e stampatori  
in Pisa®



Edizioni  
dell'Ateneo®



Gruppo editoriale  
internazionale®

---

*Per leggere un fascicolo saggio di ogni nostra rivista si visiti il nostro sito web:*

*To read a free sample issue of any of our journals visit our website:*

**www.libraweb.net/periodonline.php**





