





*Arts and Artifacts in Movie*

**AAM · TAC**

*Technology, Aesthetics, Communication*

Rivista fondata da †GIOVANNI MORELLI

Direttore / *Editor*

FABRIZIO BORIN

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · 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*

GILBERTO PIZZAMIGLIO

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

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 an International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

ANVUR: A.

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

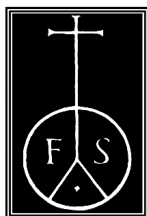
*Arts and Artifacts in Movie*

AAM · TAC

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

9 · 2012



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIII

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 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

\*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali della Università Ca' Foscari di Venezia.

## SOMMARIO

### HORIZONS OF THE UNPREDICTABLE

MARGOT GALANTE GARRONE, <i>Zanzù 1/2. In-chiostro a Follina in memoriam</i>	11
GIOVANNI DE ZORZI, <i>La spaesata dimensione sonora in Ashik Kerib di Sergej Parajanov</i>	19
SILVIA VINCIS, <i>A father rewritten by his daughter. Saraband by Ingmar Bergman and A blessed child by Linn Ullmann</i>	35
LUCA BOTTONE, <i>Un bloc-notes di critica cine-videomusicale</i>	45

### ATTACK AND RETREAT: AH, SEMPRE QUESTI ITALIANI!

DAMIANO GUI, <i>Alberto Savinio e il cinema. Una mitologia in atto</i>	75
ROBERTO CALABRETTO <i>Tra malintesi ed equivoci: la generazione dell'ottanta e il cinema. Uno sguardo sugli anni trenta</i>	97
FAUSTO VITTORI, <i>Voci fuori campo: quattro film di Paolo Virzì</i>	111



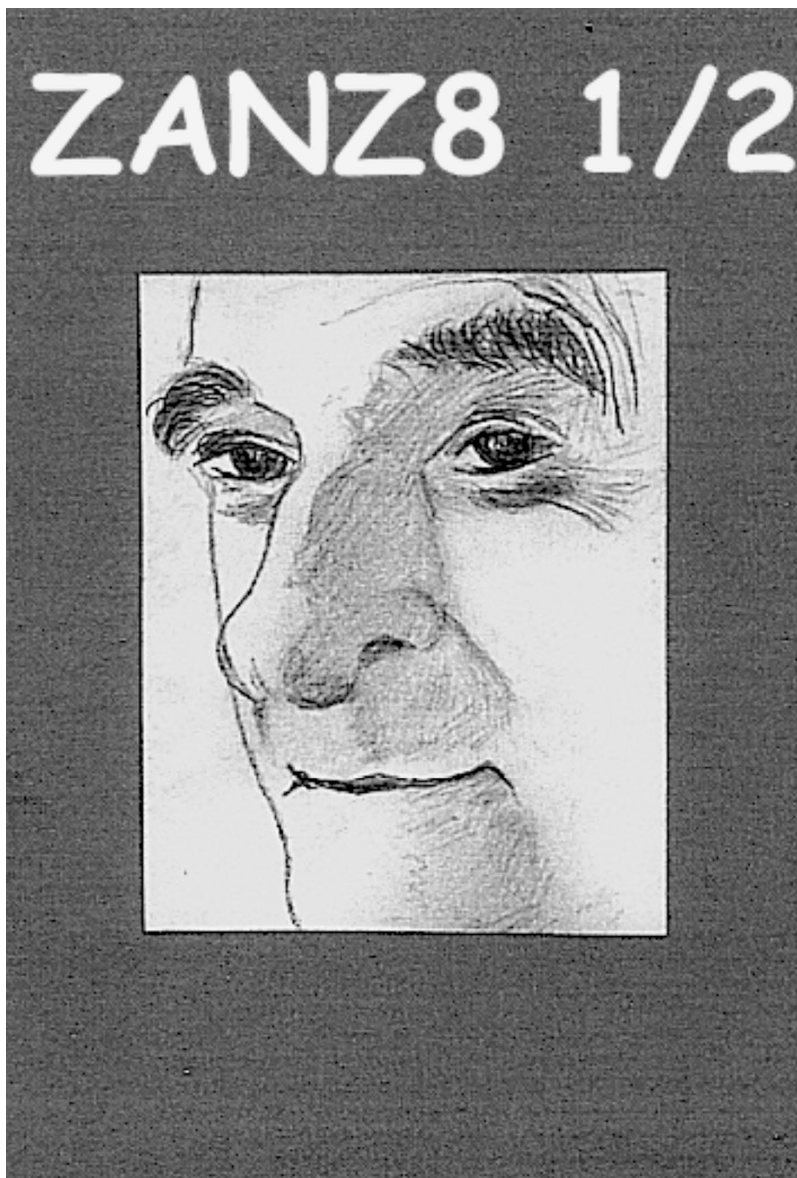


*HORIZONS OF THE UNPREDICTABLE*



ZANZ8 1/2.  
IN-CHIOSTRO A FOLLINA *IN MEMORIAM*

MARGOT GALANTE GARRONE<sup>1</sup>



Pastello di Margot G. G.



«Corri corri in bicicletta  
Dài, Marisa, corri in fretta  
Con la gonna che s'impiglia  
Se no Utto non si piglia.»  
Ma ma non era Utto il gatto  
Che scappava di soppiatto  
Nell'intrico, nei meandri  
Delle siepi di oleandri.



In questo progresso scorsoio  
Sta' certo che io non mi annoio:  
Ho appena adocchiato un vassoio  
Di paste sul grande scrittoio.

«Laggiù fra gli alberi, là, proprio là



Stava la Toti. »Là dove?» «Ma là!»



Non più dietro: davanti al paesaggio  
Te ne stai sorridente, al tramonto.  
Dei tuoi anni passati il racconto

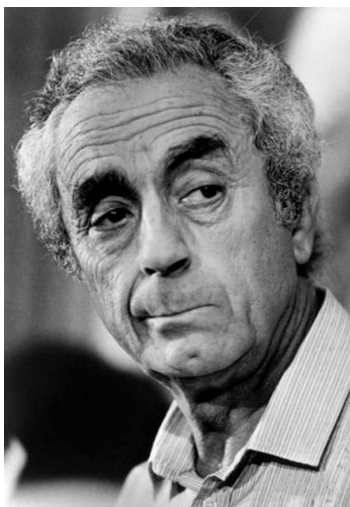




Nei panni del Padre della Pulzella  
 Avvolto dentro l'enorme mantella  
 Che un giorno fu del Passator Cortese  
 Nel chiostro stai per le nostre riprese...  
 Quella mantella che portò Giovanni  
 Dalla Romagna, or son 40 anni.

*Flashback*

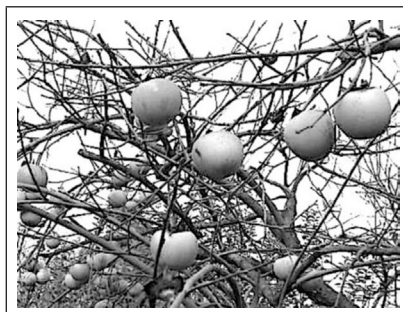
Era gennaio, ed in bocca di Piazza  
 C'era Antonioni con una ragazza.  
 Si era voltato a guardare Giovanni  
 (che del bandito s'avvolgea nei panni).  
 E anche Giovanni si era voltato  
 Ed il regista aveva spiato.  
 Stupido squarcio di un giorno invernale:  
 Forse un anticipo di Carnevale?



Ci regali in un giorno di maggio.  
 Hai sul capo un cappello adornato  
 Di banane, ma siamo sicuri  
 Che da noi ti saresti aspettato  
 Un cappello di topinamburi!



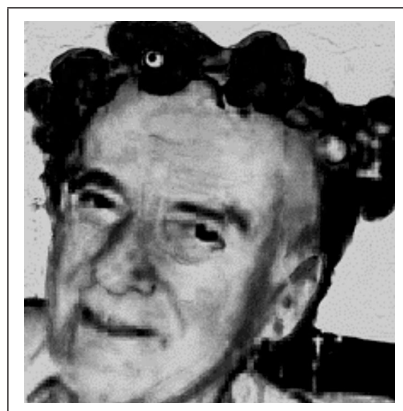
Pericoloso è su una Kawasaki  
 Attraversare un campo di cachi.



Con le tue bretelle rosse  
 E con un velo di tosse  
 Te ne stai di fronte al mare  
 E ti fai fotografare.



Non sono 1000 i papaveri rossi  
 Della corona che tu porti in testa.  
 Son solo 10, di seta, un po' grossi :  
 li abbiam cuciti in un giorno di festa.





Nel Cimitero sta la Trépassée  
 Nella Commedia di Théophile Gautier.  
 Vuoi far la parte del Verme affamato,  
 Poeta caro, Poeta amato?

Sul Montello c'è la neve  
 E noi siamo giunte a Pieve.  
 Hai la papalina bianca...  
 Ci sediamo sulla panca  
 Aspettando tutte e tre  
 La lettura di Gautier.  
 Mentre crepita il camino  
 Tu ci leggi pian pianino  
 E con voce un poco spenta  
 Quella storia truculenta.  
 Ma a salvar la situazione  
 (e la tua reputazione)  
 Con le paste e col prosecco  
 La Marisa arriva ed ecco,  
 Proprio mentre noi si beve,  
 Viene giù la prima neve.





Nel chiostro di Follina Petrobelli  
 (in abito cilenosecentesco)  
 Danzava fra colonne e capitelli  
 E i frati lo guardavano in cagnesco.  
 Mentre Tu, con la coppola di lana,  
 Genitor di Giovanna, un po' incazzato  
 Con re Carlo, gran figlio di puttana,  
 Rabbrividivi al vento che gelato  
 Ti faceva volar la mantellina  
 Laggiù nel freddo chiostro di Follina.

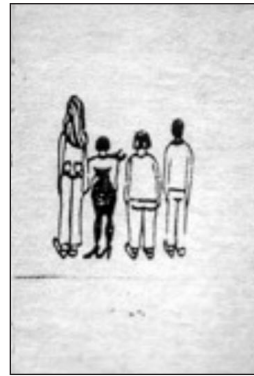
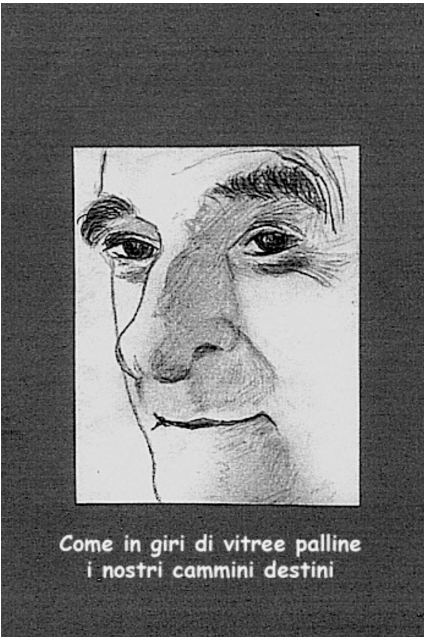


Quel passeggiare lento e-vocativo  
 Fra gli alberi di Pieve di Soligo  
 Ha un che di disperato ed ossessivo  
 Ma è così che io ti prediligo.  
 Noi ti seguiamo sulle foglie morte  
 Tutte in fila, in timido corteo,  
 Mentre spieghi a noi altre e alla consorte  
 Del bosco che ti è sacro il GALATEO.





Si voglia o non si voglia  
Di colpo eccola qui  
La detestata soglia  
E poi tutto fini.



«La Fede delle Femmine»

# LA SPAESATA DIMENSIONE SONORA IN *ASHIK KERIB* DI SERGEJ PARAJANOV

GIOVANNI DE ZORZI

*A Maddalena nel tempo senza tempo*

Era un caldo giorno del settembre 1988. Credo di ricordare che la proiezione fosse intorno alle tre del pomeriggio in Sala Grande: il turbinio della 45 Mostra Internazionale del Cinema sembrava essersi placato nell'ora del dopopranzo, nello scintillio del mare. Si lavorava all'Ufficio Stampa della Biennale, impiego stagionale che ci dava la possibilità di vedere quanti più film possibile. Il nostro criterio guida ci faceva cercare soprattutto quelli che venivano da paesi lontani e che probabilmente non sarebbero mai stati distribuiti. Ci rivedo meditare sul programma generale: ...Eventi Speciali. Ashik Kerib, di Sergej Parajanov e Dodo Abashidze, Georgia (URSS), lungometraggio, colore, 75', diceva la scheda. All'Ufficio Stampa erano arrivati ben pochi dépliant da distribuire ai giornalisti o ai loro telegiornali, com'era, d'altronde, per tutto quello che arrivava dall'URSS: niente videoclip, niente audiocassette, forse qualche foto di un ome che si chiamava Parajanov e di un giovane moro dagli occhi a mandorla vestito all'orientale. Chissà? Proviamo!

Nell'ignoranza totale sgattaiolammo dentro, introdotti da maschere amiche; venendo dalla luce abbagliante del mare la Sala Grande ci accolse felineamente nella sua fresca penombra, e sprofondammo nelle poltrone della Galleria. Si spengono le luci. Nasce una luce che adesso cerco di seguire. Si riaccendono le luci. Applausi nella sala semideserta. Straniti, stupefatti, colpiti (ricordo il paragone di allora: "come una nave in pieno petto") ci avviciniamo a un enorme Sergej Parajanov e con Maddalena mormoriamo: "spasijba". Ci stringe la mano, commosso. Si avvicina anche Sergio Leone, presidente della giuria, anche lui emette un goffo, emozionato e romanesco: "spasijba" mentre Parajanov lo sovrasta (...e Sergio Leone non era esattamente un tipo minuto...). Il tempo riprende a scorrere e giunge sino a quest'attimo mentre gli dico ancora: grazie!

**A**CCLAMATO dalla critica a Venezia in quel 1988, Sergej Parajanov (1924-1990) fu poi proposto come *best director* all'European Film Award dello stesso anno, vinse quindi il premio speciale della giuria all'Istanbul International Film Festival del 1989 e, infine, *in limine*, ricevette tre Nika Awards in Russia: per il film *Ashik Kerib*, per la sua regia con David 'Dodo' Abashidze e come *production designer*. Piace pensare che siano state delle tardive soddisfazioni per Parajanov da poco uscito dal carcere dov'era rimasto per anni (dedicandosi alle arti visive) e dove aveva contratto diverse malattie che gli fecero lasciare questo mondo il 21 luglio 1990, poco dopo *Ashik Kerib*.

Da allora mi occupai di culture musicali dell'area e così, presentandosi oggi l'occasione di poter 'fare qualcosa per' Parajanov, ho pensato di esplorare la poco nota dimensione musicale di *Ashik Kerib*: la trama del film è infatti basata sull'omonimo ciclo lirico cantato da particolari poeti orali/trovatori detti *ashik* che vagano in area euroasiatica e centroasiatica. Nelle pagine che seguono verrà innanzitutto presa in esame quest'antica tradizione, allo stesso tempo poetica, musicale e spirituale. Dopo questa fase di contestualizzazione culturale ci si dedicherà alla geniale colonna sonora, volutamente spaesata e spaesante, che venne composta dal compositore Javanshir Guliyev (1950-) per quello che Parajanov stesso fece depositare come «film musicale». L'articolo è coronato da un'inedita intervista allo stesso Guliyev nella quale si toccano diversi punti che riguardano il rapporto del compositore con la tradizione degli *ashik*, la colonna sonora e la sua collaborazione con il regista; dall'intervista, ricca di aneddoti, emerge però in tutta la sua statura la figura di Parajanov, con la sua propria concezione musicale e la sua relazione intensa con il compositore durante l'elaborazione delle musiche, coronata da uno scherzo finale di Parajanov a Mosca, in occasione della *première* del film. Non sembra inutile, infine, notare come questo sia il primo contributo sul tema scritto in una lingua occidentale. E si augura cordialmente buona lettura.

L'ASHIK ('AMANTE', 'FOLLE D'AMORE'): TROVATORE, BARDO, CANTORE, POETA ORALE

Il termine *ashik* è di origine arabo-persiana e si può tradurre con 'colui che è invaso da عشق *'ishq*' (traslitterato in persiano *eshgh*, in ottomano turco *aşk*) ossia dalla 'passione d'amore', quindi egli è 'l'amante', 'l'innamorato', 'il folle d'amore'. Il termine عاشق presenta numerose varianti locali che testimoniano il vagabondare dell'identica figura: *ashiq* (araba e persiana), *ashugh* (armeno-azera) e *aşık* (turca), così come variano le molte trascrizioni fonetiche adottate dagli studiosi:<sup>1</sup> sembra significativo come nelle schede dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della «Biennale» il titolo reciti ancor oggi *Ashug Karibi*. Comunque lo si pronuci (*Gharib, Garib, Garip, Qarib, Karib, Kerib*) questo secondo termine viene dall'arabo e significa 'straniero', 'estraneo': letteralmente *Ashik Kerib* significa quindi «l'amante straniero» oppure «l'amante spaesato», oppure anche «l'amante vagante». Più in particolare, *Ashik Kerib* è il titolo di un antico ciclo di storie tradizionali (*hikayeleri*) che cantano i trovatori e che hanno per protagonista un *ashik* di nome Kerib (vedi oltre).

Nella figura tradizionale dell'*ashik* si possono quindi isolare tre componenti principali che coesistono e sulle quali ci si tratterà nelle prossime pagine in modo da ricostruire il retroterra culturale dell'*ashik*. Egli, dunque, è insieme:

- l'aedo di cicli epico-lyrici di remota origine, la cui figura si confonde, o si sostituisce, con quella precedente del *gōsān*;

- il poeta orale che si accompagna su di uno strumento musicale ed è depositario degli antichi cicli epico-lyrici di cui sopra, sui quali sa anche improvvisare;

- il 'folle d'amore', figura influenzata dal sufismo,<sup>2</sup> che compone e canta repertori di natura esclusivamente spirituale nel fuoco d'amore che lo brucia e, con Dante, lo *affina*.<sup>3</sup>

Iniziamo dalla prima componente: da un punto di vista poetico, la figura dell'*ashik* si confonde, si sovrappone e si avvicenda a quella del *gōsān*, oppure *ożan*, figura composita di poeta-cantore-musico-menestrello. Secondo Mary Boyce<sup>4</sup> il termine *gōsān*, di incerta derivazione, è di area iranica e risalirebbe all'epoca dei Parti (IV a.C.-II d.C.) ad indicare 'poeta', 'musicista', 'menestrello', ma potrebbe essere un prestito dal ben attestato termine armeno *gōsān*. In questo senso, secondo il musicista ed etnomusicologo armeno Aram Kerovpyan,<sup>5</sup> il termine ha una matrice indoeuropea e deriverebbe dal sanscrito *goṣā*, 'voce', da cui *goṣāna*, 'parlare ad alta voce', mentre in armeno *govašan* significa 'colui che fa elogi'. I *goṣān*, in Armenia, erano cantanti, strumentisti, poeti, attori e danzatori ma, nonostante il termine appaia già nella prima traduzione della Bibbia in lingua armena, fu proprio l'istituzione ecclesiastica a condannarne l'attività, con il concilio di Dvin del 649 d.C., a causa dell'arte profana che esercitavano. In area centroasiatica di lingua turca, il termine *ożan* designava poeti-cantori che componevano versi di carattere epico. Tra essi emerge il ciclo di Dede Korkut,<sup>6</sup> redatto in forma scritta tra la fine del XIV e l'inizio del XV. Dede Korkut è allo stesso tempo eroe, poeta, sciamano e mistico musulmano ed è considerato dagli studiosi come una figura di transizione tra lo sciamano-

<sup>1</sup> Tra esse, soprattutto *aşug* e *âşeq*. In queste pagine, dato anche il contesto non orientalistico, mi attengo al più semplice e leggibile criterio che vuole: consonanti all'inglese e vocali all'italiana. Quindi *sh* è 'sc' di scena. Si pronuci la 'i' di *ashik* come un suono intervocalico tra 'i' ed 'e'.

<sup>2</sup> In senso più tecnico, il termine designa un particolare grado ('l'amante') in una data Via sufi (arabo *tariqa*, turco *tarika*): in questo senso è particolare il caso dell'*ashik* nella confraternita *bektashiye*, assai diffusa nel mondo anatolico, turco e balcanico.

<sup>3</sup> DANTE, Pg., XXVI, 148.

<sup>4</sup> MARY BOYCE, *The Parthian gōsān and Iranian Minstrel Tradition*, «Journal of Royal Asiatic Studies» («JRAS»), ???, 1957, pp. 10-45; EADEM, *gōsān*, in *Encyclopædia Iranica*, XI, 2, 2002, pp. 167-170. L'articolo riveduto e aggiornato al 17 febbraio 2012 è oggi online in <http://www.iranicaonline.org/articles/gosan> (pagina visitata il 3 maggio 2012).

<sup>5</sup> ARAM KEROPYAN, *Introduzione alla musica armena*, «Quaderni dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati», 3, 1985, pp. 39-50.

<sup>6</sup> In lingua italiana: Ettore Rossi (a cura di), *Il Kitab-ı Dede Korkut*, Roma, Editrice Vaticana, 1951. A questo si aggiunge il recente, *Il Libro di Dede Korkut*, trad. e cura di Fabio Salomoni, Desio-Vigevano, Aquilegia Edizioni-Micron Associazione Culturale, 2008.

nesimo e l'Islam, mentre popolarmente viene considerato l'iniziatore di diverse tradizioni letterarie, poetiche e musicali. Secondo Fabio Salomoni «I racconti e l'atmosfera del *Dede Korkut Kitabı* sono letteralmente intrisi di questo universo animista sciamanico. A cominciare proprio dalla figura di Dede Korkut, che mostra tutte le caratteristiche dello sciamano (*gam*) e del cantastorie (*ozan*) della tradizione turca preislamica». <sup>1</sup> Ebbene, secondo gli etnomusicologi Ursula Reinhardt e Pinto Tiago de Oliveira <sup>2</sup> dopo l'islamizzazione e l'influenza del sufismo, vi fu uno 'slittamento' dalla figura dell'*ozan* a quella dell'*ashik* e questi divenne il portavoce di un genere molto antico, il ciclo epico-lirico detto *destan* (persiano *dastân*) che si può suddividere in due tipi principali: l'epico, come il ciclo delle gesta di K r glu, <sup>3</sup> sorta di eroe popolare simile a Robin Hood, e l'erotico-lirico, come il ciclo degli amanti *Asli o Kararam* oppure, ed   il nostro caso, quello che tratta di storie (*hikayeleri*) della vita del trovatore vagante *Ashik Garip*, ciclo assai amato e cantato da tutti gli *ashik*. <sup>4</sup>

Questo ciclo ci introduce alla seconda componente, quella legata all'attivit  performativa <sup>5</sup> di cantore e poeta orale che l'*ashik* svolge vagando in una comune area geoculturale frammentandosi nei moderni stati nazionali di Turchia, Armenia, Georgia, Azerbaijan e Iran. Ovunque vadano, gli *ashik* cantano poesia accompagnandosi prevalentemente sul liuto a manico lungo (*saz*, *bağlama*) e, pi  raramente, su alcuni esemplari di viella ad arco (*kamança*, *ghijak*). In questo senso l'*ashik*   stato definito come un «creatore di canzoni» («Liedermacher», «song creator») <sup>6</sup> che narra la sua storia usando un profilo intonazionale particolare tra 'recitato' e 'cantato' definito dagli studiosi 'oratura'. Nei punti salienti della narrazione una simile oratura si apre in squarci melodici di canto. Un elemento ricorrente nella vita performativa dei trovatori sembra essere l'incontro/scontro di improvvisazione poetica, la sfida con altri *ashik* nel corso della quale i cicli epico-lirici tradizionali sono terreno comune, condiviso tra ascoltatori e *performers*, per il duello di poesia orale improvvisata. Nell'attuale Turchia orientale e in Anatolia un simile scontro poetico viene detto *atışma* ('battibecco') e si realizza talora secondo procedure che rendono estremamente difficile l'esecuzione, come quella detta *dudak değmez*, nella quale un ago, o uno stuzzicadenti, posto tra le labbra dell'*ashik* impedisce la pronuncia di tutte le 'p' e le 'b'. In ambito armeno, la tradizione medievale voleva che un *ashug*, dopo essere stato in pellegrinaggio al monastero di Surb Karapet (san Giovanni Battista, patrono degli *ashug*) nei pressi della citt  di Mush, superasse un concorso nel quale dimostrava la sua capacit  di 'comporre in tempo reale'.

Il termine *ashik* pu  essere inteso come un'isoglossa, quella linea che su una carta geografica delimita la zona di un territorio che condivide un tratto linguistico comune: poco oltre l'area geoculturale nella quale ci stiamo muovendo, infatti, negli attuali Tajikistan, Uzbekistan e Kazakistan, il termine 'cade' e una figura molto simile a quella dell'*ashik* viene detta *bakhshi*, <sup>7</sup> ad indicare sia il cantore <sup>8</sup> che lo sciamano che guarisce attraverso invocazioni

<sup>1</sup> SALOMONI, cit., p. 19. Sembra significativo come nell'attuale Kazakistan, l'antico ciclo di *Dede Korkut* venga cantato dai *bakhshi*, termine che designa cantori, poeti orali e sciamani.

<sup>2</sup> Cfr. URSULA REINHARDT, PINTO TIAGO DE OLIVEIRA *S nger und Poeten mit der laute. Turkische  sik und Ozan*, Berlin, D. Reimer Verlag, 1989.

<sup>3</sup> Cfr. HASAN JAVADI, *K roğlu*, I, *Literary Tradition*, in <http://www.iranicaonline.org/articles/kroglu-i-literary-tradition>; AMENEH YOUSSEFZADEH, *K roğlu*, II, *Performance Aspects*, in <http://www.iranicaonline.org/articles/kroglu-ii-performance-aspects> (pagine consultate il 3 maggio 2012). Diversi brani dell'epopea di K roğlu si possono ascoltare nel CD *Song creators in Eastern Turkey*, citato in discografia.

<sup>4</sup> Cfr. ILHAN BAŞG Z, *Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels*, «Journal of the American Folklore Society», 65, 1952, pp. 331-339; VIKTOR M. BELIAEV, *Central Asian Music*, trad. e cur. da Greta e Mark Slobin, Middletown (CT), 1975; PERTEV NAILI BORATAV, *L'Epopee et la "Hikaye"*, «Philologiae Turcicae Fundamenta», Wesleyau University Press, 1965, pp. 11-44. Vedi sul web.

<sup>5</sup> Si veda soprattutto CHARLOTTE ALBRIGHT, *The Azerbaijani 'Ashiq and his Performance of a D st n*, «Iranian Studies», 9, 4, 1976, pp. 220-247.

<sup>6</sup> URSULA REINHARDT, *Song creators in Eastern Turkey*, note al CD omonimo, International Institute for Traditional Music, Washington, Smithsonian-Folkways Recordings, 1993 («Traditional Music of the World», 6), SF 40432, p. 1.

<sup>7</sup> Piace seguire qui il termine che ci porta lontano lungo la Via della Seta: *bakhshi*   attestato in manoscritti redatti in grafia *brahmi* ed   riconducibile al cinese *po-shi*, probabilmente giunto in area sinica dal sanscrito *bhiksu* 'monaco buddhista', che, nei secoli, venne a significare 'maestro', 'insegnante'.

<sup>8</sup> Durante la mia ricerca sul campo nel 2003 nel Surkhandarya, ai confini tra Uzbekistan e Afghanistan, ad es., acquistavo diverse cassette del popolarissimo Shaberde Bakhshi.

e canti. Poco oltre, in Turkmenistan e nel Qaraqalpakstan *bakhshy* designa il bardo-trovatore professionale, e, a proposito di gare di improvvisazione, va notato come ancor oggi nel Qaraqalpakstan due poeti orali, detti *zhyrshy* o *aqyn*, vengano posti l'uno di fronte all'altro e messi in competizione improvvisando versi su di un tema prefissato. Nel Kirgystan i poeti orali che narrano il ciclo epico dell'eroe Manas vengono detti *manasçı* mentre tra gli Uiguri, nell'attuale Xinjiang (Cina occidentale), esistono degli specialisti detti *dastançı* che nei mercati e nelle piazze narrano ad una platea che li circonda curiosa ed attenta i cicli epici detti, come altrove, *dastan*.

Ritorniamo, però, alla nostra area geoculturale eurasiatica. Come si diceva, la terza componente dell'*ashik* è connessa alla spiritualità. Questa si manifesta spesso sin dal particolare tipo di vocazione di un *ashik* che avviene spesso grazie ad un sogno iniziatico: addormentatosi nei pressi di una fontana, di un cimitero, della tomba di un santo o in casa, all'*ashik* appare in sogno una figura spirituale (un derviscio, un santo, un Profeta) che gli mostra in uno specchio l'immagine di una ragazza meravigliosa. Talora è il sant'uomo a mostrarla al dormiente indicandone il nome, la città di residenza, il nome del padre; in altri casi Egli versa al sognatore una coppa di un vino detto *aşk badesi*, 'vino d'amore' o *hakikat badesi*, 'vino della Verità': bevuto il vino bruciante dell'amore, il giovane s'infiamma. Il ragazzo e la ragazza si innamorano e il sant'uomo informa il candidato che la ragazza che ha veduto è sua e che dovrà fare ogni sforzo per ritrovarla, incontrarla e sposarla. Al risveglio il ragazzo si disperava per la separazione, e, pur non avendo mai toccato uno strumento, inizia a suonare il  *saz* , a cantare e a vagare cercando l'amata. In diversi casi l'*ashik*, spesso illetterato, acquisisce con il sogno alcuni saperi particolari come la capacità di leggere e interpretare allegoricamente (*tafsîr*) il Corano insieme a poteri miracolosi, talora taumaturgici. La vocazione onirica dell'*ashik* presenta secondo Yildiray Erdener<sup>1</sup> una significativa analogia con la vocazione dello sciamano e con il rapporto che lo sciamano ha con la realtà del sogno, che fa supporre una parentela profonda tra queste due figure. L'apprendimento di saperi musicali e poetici è qui esclusivamente ultraterreno e la tipologia di *ashik* che ne deriva viene detta in area turca *ilhamlı ashik*, 'poeta ispirato divinamente' oppure *hak ashik*, 'amante'-'poeta del Vero'. Proprio come gli *ashik* 'mitici' nelle *hikaye*, molti cantastorie contemporanei narrano ad Erdener d'aver ricevuto il loro dono in maniera sovranaturale e considerano la povertà materiale e la sofferenza amorosa come elementi indispensabili della loro attività. Una simile coesistenza di povertà materiale e sofferenza amorosa rinvia al sufismo (*tasawwuf*) e alla figura del *dervish* ('povero'): molti poeti dervisci furono fortemente influenzati dall'opera del grande poeta mistico di lingua turca Yunus Emre (m. 1320) il quale, stando alla leggenda, fu per anni al servizio del *sufi* Haci Bektaş (m. 1270) e al termine del suo noviziato avrebbe iniziato miracolosamente a recitare poesia su ingiunzione del santo. I poeti-dervisci popolari che fiorirono da questi esempi si dissociavano sia dai poeti letterati (*şair*) che dai menestrelli detti *oğan* oppure  *saz şair*  ('poeti con il liuto') e si autodefinivano, invece, *ashik* ('amanti', 'folli d'amore') per marcare la loro diversità legata ad una fare poetico di natura spirituale. Secondo Erdener è possibile che questa diversità fosse sottolineata anche per difendersi dalle accuse del clero ortodosso, che li attaccava per la loro professione e per l'uso del  *saz* , strumento considerato 'diabolico'.

#### IL LIUTO SAZ O BAĞLAMA

Giunti a questo punto si introduce da sé nel nostro discorso il compagno tradizionale dell'*ashik*, il liuto detto  *saz*  oppure *bağlama* che tanta parte ha nella colonna sonora e nelle

<sup>1</sup> YILDIRAY ERDENER, *The initiatory dream of Turkish minstrels*, «International Journal of Ethnomusicology. Journal of the Turkish Society for Ethnomusicology», 1, 3-4, Summer-Fall 1997, pp. 10-11.

icone visive di *Ashik Kerib*. Organologicamente esso è un liuto piriforme a manico lungo. Il termine con cui lo si designa oscilla tra *saz* e *bağlama*: il primo è più generico, dato che in persiano e in turco esso significa ‘strumento’ *tout court*, ed indica allo stesso modo diversi tipi di liuto a manico lungo diffusi nel Caucaso, in Turchia e nell’Europa sudorientale. Il secondo termine, invece, *bağlama*, indica proprio lo strumento che si suona sui territori dell’attuale Turchia, Azerbaijan e Iran. Il nome, documentato già nel XVII secolo, sembra derivare da *bağ* (‘tasto’) e dal verbo *bağlamak* (‘annodare’, ‘stringere’) indicando così i numerosi tasti mobili realizzati da legacci annodati sul suo manico lungo, che oggi sono in nylon ma un tempo erano in budello o in rame. Il *bağlama* ha tre cori di corde doppie metalliche che vengono accordate da piroli, o bischeri, in legno e che sono pizzicate da un plettro di ciliegio. Di solito la melodia viene suonata sul primo coro di corde mentre è tipico che un dito libero della mano che tiene il plettro percuota la tavola armonica, producendo così un effetto percussivo che contribuisce alla sua autonomia ritmica. Tradizionalmente esso è ‘lo’ strumento (...*saz*, per l’appunto, senza bisogno di ulteriori specificazioni...),<sup>1</sup> carico di simbolismi,<sup>2</sup> sul quale si accompagna il cantore senza bisogno di altri strumenti e senza che all’ascoltatore manchi qualcosa, nemmeno dal punto di vista ritmico, perché il ritmo sa essere prodotto, o evocato, sia dai colpi del plettro sulle corde che dai tipici colpi del dito sulla cassa armonica di cui sopra. Una simile dimensione solistica rinvia all’estetica centroasiatica dei poeti orali, soprattutto nomadi, che propongono i loro repertori da soli, o in duo, ma soprattutto senza percussioni, poiché la loro è una musica non misurata, a ritmo libero, che sa accelerare o rallentare improvvisamente e liberamente come in una cavalcata, spesso in intimo accordo con il testo e con il tipo di vocalità che lo traduce. Se questa dimensione solistica è la norma in area centroasiatica, va però notato come in area caucasica e iranica l’*ashik* (o *ashugh*) venga spesso accompagnato da un piccolo ensemble, di solito da un trio, che nel caso dell’attuale Azerbaijan<sup>3</sup> comprende liuto *saz*, oboe *balaban* o *mey*, percussioni *qaval*, *naghara* o *qosha naghara*. In particolare, va notato come in area azera recentemente il *saz-bağlama* abbia acquisito una nuova dimensione strumentale, virtuosistica, svincolata dall’accompagnamento del cantore, grazie all’opera del virtuoso Edalat Nasibov. Verso il 1970, grazie all’aggiunta di un pickup, nacque l’*elektrosaz* che immediatamente si diffuse in tutta l’area turco-azera-iraniana e che risuona oggi soprattutto nei contesti festivi e nei matrimoni, accompagnato sia dal *dümbölek* che dal piccolo tamburo a cornice con piattini che dal tamburo a calice *darbuka*. La dimensione amplificata dell’*elektrosaz* favorì la dimensione metropolitana, urbana, dello strumento e del suo poeta, che trasmette oggi messaggi non solo legati all’amore che infiamma *Ashik Kerib*, ma anche a temi della vita quotidiana.

#### IL PRECEDENTE DI SAYAT NOVA

*Ashik Kerib* non è la prima opera che Parajanov dedica alla figura di un trovatore. Già *The Color of Pomegranates* (Erevan, Armenfilm, 1969) era dedicato alla figura del più famoso tra gli *ashug* d’Armenia, Haroutiun Sayatian, passato alla storia con il suo pseudonimo Sayat Nova (‘Il Maestro dei Suoni’, 1722?-1795?). Nato da una famiglia di modeste origini a Sanahin, presso Tiflis, già da bambino Sayat fu riconosciuto per la sua bella voce e per la sua abilità nel suonare la viella ad arco *kamança*. Nella sua tarda infanzia la famiglia si spostò a Tiflis, attuale capitale della Georgia, storicamente centro principale della vita culturale armena e abitato per la maggioranza, almeno sino a tempi recentissimi, da armeni. Qui Sayat ebbe la

<sup>1</sup> Una simile intimità con ‘lo’ strumento sembra simile a quella del jazz afro-americano, nel quale un qualsiasi strumento a fiato, che sia sax, tromba, trombone o clarinetto, è semplicemente *the horn*, come appare dalle tipiche espressioni *slang*: *take your horn* oppure *blow your horn, man*, ecc.

<sup>2</sup> Secondo un’interpretazione corrente nell’attuale Turchia, il corpo dello strumento rappresenta ‘Ali, cugino e genero del Profeta, mentre il manico viene inteso come la sua mitica spada, la famosa *zulfı kar*. Il *saz* viene considerato come uno strumento sacro nella confraternita *sufi* ‘Alevi Bektaşî d’area anatolica-balcanica.

<sup>3</sup> Si ascolti, ad es., *Azerbaïdjan, Anthologie des Ashiq*, Paris, Inédit, Maison des Cultures du Monde, 2008, 2 CD w 260135.

possibilità di assistere ad esibizioni di *gošan* ed iniziò a dodici anni il lungo tirocinio poetico dell'*ashug* al termine del quale prese il nome di Sayat Nova. La sua padronanza delle lingue georgiana, persiana e turca *azeri*, lo fecero amare dalla cosmopolita Tiflis così che nel 1740 egli fu nominato da Eracle II, re della Georgia, musicista e poeta di corte: il plurilinguismo di Sayat sta forse alla base della voce popolare che lo considera l'artefice dell'alleanza segreta tra Georgia, Armenia e Azerbaijan contro la dominazione persiana. La voce popolare vuole che Sayat cadesse in disgrazia per l'amore che l'avrebbe legato alla sorella del re, Anna; sia come sia, evli venne esiliato dalla corte nel 1760. Del periodo successivo poco si sa, ma sembra che Sayat abbia vagato esercitando in ambienti diversi il suo ruolo di *ashug*, proprio come fa Ashik Kerib. Le biografie lo ritrovano più tardi presso il convento di Enzeli, sulle rive del Mar Caspio, e successivamente presso il monastero di Haghbat, nel Nord dell'Armenia, dove vestì l'abito monastico prendendo il nome di Ter Stepanos. Si ritrovano, infine, tracce di Sayat nel 1795, in occasione della sua morte, avvenuta difendendo il convento di Surb Kevork (San Giorgio) a Tiflis, durante l'assedio della città da parte dello *shah* persiano Agha Mohammed Khan.

Nel panorama di carattere prettamente orale degli *ashug* la caratteristica principale dell'opera di Sayat consiste nell'essere scritta (o trascritta): il suo canzoniere, infatti, pubblicato nel 1852, è composto di ca. 220 poesie, delle quali solo le 27 in lingua armena, hann o conservato le proprie melodie, mentre non sono sopravvissute le melodie che accompagnavano le pur maggioritarie composizioni in georgiano e in turco *azeri*. Sayat stesso indica come una parte di esse, secondo un tipico procedimento di carattere orale, fossero melodie preesistenti alla sua opera. Dalla pubblicazione del suo canzoniere queste sono divenute repertorio dei musicisti armeni e punto di partenza per ulteriori studi musicologici.

Nell'ottica di questa pagine è importante notare come la figura di Sayat Nova sia forse un modello implicito per lo stesso Sergej Parajanov, che come lui si definiva «figlio di tre nazioni»: Armenia (per provenienza familiare), Georgia (per nascita) e, nel suo caso specifico, Russia (per educazione). E in questo senso è sintomatica la dedica di *Ashik Kerib* alla memoria dell'amico Andrej Tarkovskij, compagno di studi presso il prestigioso Istituto di Cinematografia «Gerasimov» di Mosca (vгик), scomparso prematuramente due anni prima, nel 1986. E va ricordato come Tarkovskij a più riprese elogiò e ricordò Parajanov in tempi difficili, quando questi era in disgrazia presso le autorità sovietiche e si ammalava in carcere.

#### L'AMANTE SPAESATO

La trama di *Ashik Kerib* è quella di una favola che non ha confini: l'*ashik* è innamorato di una fanciulla (Megul Megeri in Lermontov, Şahsenem nella tradizione popolare) e la chiede in sposa. Ella, però, gli viene sprezzantemente negata dal padre (raffigurato da Parajanov secondo i canoni comici del teatro popolare delle ombre di area turca, il *Karagöz*) a causa della sua povertà. Viene però accordata una dilazione di 1.000 giorni: se entro questo termine l'*ashik* riuscirà a procurarsi una dote potrà sposare la fanciulla. Kerib parte e già nell'attraversare il fiume il suo rivale, il 'cattivo' Khorshid Bek, gli ruba con l'inganno i vestiti e torna al villaggio dicendo a madre e amante che Ashik Kerib è morto; la madre, per il dolore perde la vista, mentre Megul non crede alla notizia. La morte è iniziata e Kerib, giunto simbolicamente nudo sull'altra sponda del fiume, inizia una girandola di viaggi, peripezie e incontri con il *saz* a fianco sino ad un incontro finale con un sant'uomo (detto Khedr<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Khidr* (*Khedr*, *Khezr*, *Hizir*; in arabo *al-Khadir*) è un personaggio popolarmente considerato immortale e dotato di uno speciale ruolo nella vita dei Musulmani e, in special modo, dei *sufi* perché considerato possessore di una sapienza particolare, non convenzionale detta 'ilm *ladunni*. *Khidr* viene identificato con il misterioso personaggio che appare nel Corano (xviii, 60-82) e al cui servizio si pone lo stesso Mosè, ricevendone dure lezioni e venendo poi licenziato per la poca pazienza e per l'assenza di comprensione dimostrata. Secondo A. J. Wensinck la storia coranica, sembra avere tre importanti fonti orientali perché si ripresenta analoga nell'Epopea di Gilgamesh, nell'*Iskandar Namā*, *Romanzo di Alessandro* e nel vasto corpus del *mi-*



nelle *hikayeleri* tradizionali, Hayderiliaz in Lermontov) che lo riporta in un volo magico a Tiflis in groppa al suo cavallo bianco, giusto allo scadere del tempo concessogli per la prova. Come il sant'uomo gli aveva detto di fare, Kerib strofina gli occhi della madre con la polvere raccolta dallo zoccolo del cavallo ridonandole la vista. Colmo di doni, egli può ora sposare l'amata.

Una simile trama permette a Parajanov un avvicinarsi di *tableaux-quadri-icone* nelle quali il film, come un mosaico, si scompone e insieme si ricomponde, in un concetto di cinema insieme arcaico e modernissimo. Rispetto alla trama tradizionale, Parajanov sembra però voler mettere in atto alcune strategie che portano ad un effetto complessivo di distanziamento, straniamento e spaesamento, così che il film è davvero *gharibî*. Complessivamente queste strategie di spaesamento iniziano già con la scelta della fonte letteraria alla quale Parajanov si rifà per la sua trama: non certo una *hikaye* o un *dastân* tradizionali, come poteva ascoltarli affacciandosi dalla finestra o uscendo di casa, ma una novella dell'autore russo d'epoca romantica Mikhail Yuryevich Lermontov (1814-1841), composta, sembra, nel 1837: *Ashik Kerib (Tureckaja Skaska)* ossia «Ashik Kerib (favola turca)». <sup>1</sup> Ed è significativo il raffronto che può fare il lettore di lingua italiana tra la versione di Lermontov e la versione di un *ashik* raccolta oralmente, <sup>2</sup> entrambe tradotte dal turcologo Giampiero Bellingeri e poste in appendice ad un suo magistrale saggio, pubblicato poco dopo aver visitato Parajanov a Tiflis. <sup>3</sup>

Oltre alla fonte letteraria, le molteplici strategie per indurre un simile 'spaesamento' sono di ordine linguistico (il film interamente in turco *azerî* è continuamente tradotto e 'sovrapposto' in georgiano mentre scorre la lingua silente e mentale dei sottotitoli); visivo (un film, tutto sommato di ambiente medievale che trascorre tra paesaggi naturali e siti architettonici d'area iranica, <sup>4</sup> che si sofferma su di una intera moschea lignea <sup>5</sup> e che allinea opere d'arte antica di varia provenienza, viene contraddetto dalle raffiche di kalashnikov estratti improvvisamente dalle vesti di fanciulle che salutano così l'arrivo di Kerib alla reggia di Nadir Pasha, oppure da petroliere in rada all'orizzonte del Mar Caspio, e, infine, dal volo di una bianca colomba che va a posarsi sulla macchina da presa di Parajanov nel finale del film).

Prima di entrare nel territorio più prettamente sonoro e musicale, sembra ora il caso di sostare in una 'zona' (...tarkovskijana...) di confine tra musica ed estetica: si è detto come il termine *gharib* implichi l'essere straniero, straniato, ma anche lo spaesamento *tout court*. In un simile stato d'animo è presente anche il sentimento della nostalgia per il Paese natale, spesso inteso in senso metaforico: l'*ashik* folle d'amore vaga spaesato in questo basso mondo (*dünya*) mentre lo brucia la nostalgia e il ricordo dell'Amato. L'essere straniero in questo mondo nel quale si è caduti e anelare al ritorno al luogo dal quale si proviene e all'Amato è un concetto chiave della mistica e della poesia persiana, ma ha un particolare ruolo nell'estetica musicale per la quale la musica ricorda all'uomo la sua vera patria non terrena. Un aneddoto esemplare mette in scena Rudakî, il famoso poeta di lingua persiana del x secolo, che

*drash* proveniente da fonti giudaico-rabbiniche (cfr. ARENT JAN WENSINCK, *al-Khadir in The Encyclopædia of Islam. New edition*, Leiden, Brill, 1978, IV, pp. 902-905). La figura di Khidr si con-fonde comunemente con Elia e san Giorgio e Gianroberto Scarcia sottolinea tante altre coesistenze nelle sole due vertiginose pagine del suo *Epifani Baba*, in *Ashik Kerib*, a cura di Gianroberto Scarcia, «Eurasistica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatîci», 28, 1991, pp. 107-109.

<sup>1</sup> MIKHAIL YURJEVICH LERMONTOV, *Ashik Kerib (Tureckaja Skaska)*, in *Soč. Šesti tomaz*, VI, M.-L., 1957, pp. 194-201.

<sup>2</sup> Raccolta da F. Türkmen dalla voce di Ishak Kemâli, di professione maniscalco, scomparso nel 1971, in FIKRET TÜRKMEN, *Ashik Garip hikâyesi*, Ankara, Uzerinde Mukaveseli bir Araştırma, 1974.

<sup>3</sup> GIAMPIERO BELLINGERI, *Non solo Ashik Kerib. Quale altro Aşug?*, in *Ashik Kerib*, a cura di Scarcia, cit., pp. 17-105.

<sup>4</sup> A proposito del vagare di Parajanov tra siti monumentali, il turcologo Bellingeri (comunicazione orale del 30 aprile 2012) mi racconta di un episodio significativo: lo studioso Adriano Alpago Novello (1932-2005), specialista di architettura armena, era in viaggio di studio nell'area ma una volta dovette sospendere la visita ad un dato sito perché, gli spiegarono, un regista stava filmando i luoghi per un film. Il regista era Parajanov e il film sarebbe stato *Ashik Kerib*. L'indomani Parajanov contattò Alpago Novello e gli donò una brocca in rame per farsi scusare della perdita di tempo verso chi amava così tanto le arti dell'area.

<sup>5</sup> GIOVANNI CURATOLA, *Una moschea di legno per un Aşug*, ancora in *Ashik Kerib*, a cura di Scarcia, cit., pp. 111-118. L'articolo è illustrato da fotografie di Francesco Bisetto e dell'iranista Riccardo Zipoli.

cantò un poema all'emiro Nasr ben Ahmad per distoglierlo dalla villeggiatura nella quale si compiaceva e farlo tornare, così, a Bukhara. Ascoltando la descrizione della sua città natale, questi ne fu così sconvolto che si mise subito in viaggio. In questo senso, il filosofo Ghazālī (XI d.C.), nel suo *Kimiyā-e Sa'ādat* spiega che la musica risveglia la nostalgia di un mondo superiore del quale riflette l'armonia e la bellezza. Per Sohravardi (XI d.C.), come l'elefante evoca l'India, il suo paese d'origine, l'ascolto di musica evoca la nostalgia del nostro luogo d'origine: tutto questo insieme di concetti ed emozioni nutre alcune forme musicali che potremmo definire 'canti dell'allontanamento e della lontananza': nell'attuale Turchia si parlerà di *ghurbet havasi*, in Tajikistan di *falak*, in Baluchistan di *zahirig*.<sup>1</sup>

Entriamo nella dimensione sonora e musicale: *Ashik Kerib* può essere considerato un musical. Come nota lo stesso Parajanov in una sua intervista,<sup>2</sup> la musica «commenta e amplifica ogni istante del film» ed è significativo come lo stesso regista abbia voluto che il film venisse classificato come «film musicale» (vedi intervista a Javanshir Guliyev). In questo senso è significativo come, mentre scorrono i titoli di testa sullo sfondo di miniature persiane di epoca Qajar (e con loro la toccante dedica ad Andrej Takovskij), si odano gli strumenti accordarsi, come un *ensemble* prima di un concerto.

La strategia dello 'spaesamento', attiva in tutti i registri del film, è anche sonora: innanzitutto, gli stilemi musicali che si ascoltano (le vertiginose ascese vocali eseguite con la tecnica vocale del *tahrīr* da Alim Qasimov e Beture Huseyinova, così come gli stessi strumenti musicali) rinviano alla musica 'd'arte', 'colta', 'classica' del *mugham*, fiorita tra le dimore degli appassionati, nobili o dervisci, e la corte. Non provengono, quindi, come ci si aspetterebbe, dalla tradizione dei cantastorie-trovatori. Conviene ricordare come la musica classica d'area islamica venga detta nelle sue varianti locali *maqâm* nell'accezione araba; *mugham* nell'accezione persiana, azera e armena; *maqâm*, ottomana; *makâm*, turco moderna; *maqôm*, centroasiatica; *muqâm*, uigura. Insieme, simili tradizioni risuonano in uno spazio che va dall'attuale Andalusia all'attuale Cina occidentale e presentano numerose caratteristiche (teorie, forme, generi, funzioni, strumenti) che le accomunano: se i centri musicali e culturali erano distanti tra loro (Cordoba, Damasco, Baghdad, Costantinopoli, Isfahan, Bukhara, Samarcanda, Baku, Herat, Kashgar) il comune retroterra culturale di riferimento accomunava artisti, scienziati e letterati che si esprimevano in arabo e in persiano.<sup>3</sup> Il termine *maqâm* ha poi diversi livelli di significato: letteralmente esso significa 'luogo', 'stazione' e quindi anche 'luogo' dove si ritrova un gruppo di persone per condividere il suono, la musica. Secondo un'interpretazione corrente *maqâm* può alludere ad un 'luogo' fisico simile ad un 'palco' o ad una 'pedana', capace di riunire e porre gli interpreti poco al di sopra dell'*audience*, di solito tradizionalmente seduta su tappeti, cuscini o stuoie. Una simile interpretazione implica la figura degli 'interpreti' che in quel 'luogo' salgono a suonare in qualità di 'esperti' di una musica sofisticata, riconosciuti (o criticati) come tali dagli ascoltatori e spesso ricompensati per la loro opera. Da questo significato strettamente letterale, e da questa sua particolare interpretazione sociologica, si passa a un significato più tecnico e musicale, che qui non si approfondisce, il quale intende il *maqâm* come una tradizione musicale *modale* composta da numerosi 'modi musicali'. Il *mugham* che si ascolta in *Ashik Kerib* è di matrice indubbiamente e indiscutibilmente azera,<sup>4</sup> e questo si deve a vari fattori: innanzitutto grazie alle voci di Beture Huseyinova e di Alim Qasimov (1957-) e alle loro tecniche vocali; quindi agli

<sup>1</sup> Condensò qui parti del profondo capitolo conclusivo *Dimensioni estetiche della musica persiana*, in JEAN DURING, *Musiche d'Iran. La tradizione in questione*, trad. e cur. da Giovanni De Zorzi, Milano, Ricordi-BMG, 2005, pp. 197-207.

<sup>2</sup> BJON STEINBORN, *Sergej Parajanov*, «Film Faust», heft 78-79, Juli-Oktober, 1990, p. 26.

<sup>3</sup> Un simile richiamo ad una tradizione musicale 'colta' proveniente da un'indistinta area 'islamica' può essere letto secondo Giampiero Bellingeri (comunicazione orale del 30 aprile 2012) come l'estrinsecazione musicale del viaggio 'ad Aleppo' che la tradizione popolare fa compiere ad *Ashik Kerib*. Oppure anche all'uso del turco azeri che Lermontov, con lo stesso intento di 'allontanamento', fa nella sua novella.

<sup>4</sup> Per maggiori approfondimenti si rinvia alla selezione discografica nella quale si sono inseriti diversi titoli dedicati al *mugham* azero, tra i quali due recenti italiani, alla realizzazione dei quali non sono stato estraneo.

strumenti e al loro stile e infine alla nazionalità del compositore, degli interpreti, e al luogo stesso di incisione delle musiche, la capitale Baku.<sup>1</sup>

Gli strumenti musicali tradizionali che si odono nel film sono il liuto a manico lungo *saz*, naturalmente, così come il liuto a manico lungo *târ*, la cetra su tavola pizzicata *qanûn*, le percussioni *naqara* e *qaval*, mentre 'sottofinale' esplose il Duo composto dal tamburo cilindrico bifacciale *davûl* e dall'oboe lancinante *zurna*, simbolo universale e travolgente delle nozze. A straniare e spaesare un simile composto contesto ci pensa un'elettronica arcaica, fatta di *moog*, pre-tecnologica, molto 'sovietica' (molto tarkovskijana: penso all'uso dell'elettronica che Eduard Artemyev fa nella colonna sonora di *Stalker*) ma essa stessa concepita come un 'timbro'.

Va posta una nota sui rapporti fra testo poetico e musica, elemento centrale nella tradizione degli *ashik*: nella musica d'arte l'oratura che essi fanno viene sostituita dalla tipica declamazione melodizzata non misurata, detta appunto *mugham*, che un solista fa in solo o interloquendo con un altro strumento solista. Un simile episodio si pone spesso all'inizio di una *suite*, subito dopo le sezioni dette *muqaddime* e *bardasht*. Una simile dizione melodizzata si attua soprattutto sul genere poetico 'alto', 'colto' del *ghazal*,<sup>2</sup> composto sulle leggi della metrica classica (*arûz*) dai grandi poeti di lingua persiana e azerî quali, ad es., Nizami Ganjavi (XII secolo), Muhammed Fuzulî (XVI), Molla Panah Vaqif (XVIII), ecc. Di qui il cantante entra poi nella parte centrale della *suite*, che alterna e inanella varie forme (*muqaddime*, *bardasht*, *mugham*, *zarbî mugham*, *tasnif* e *rang* conclusivo). A differenza del mondo ottomano-turco e persiano, nel quale viene selezionata una sola porzione del testo (spesso una sola quartina, *robâ'î*), nel mondo azero il cantore (*qawwal*) declama interamente un *ghazal* per poi innalzarsi in parti vocali interamente melodiche e improvvisate, spesso eseguite all'ottava superiore grazie alla virtuosistica tecnica vocale detta *tahrîr*.<sup>3</sup> Ed è un'ascesa bruciante, brusca, inaspettata, con un risvolto intimo: il cantore arde d'un fuoco interiore. Secondo Alim Qasimov, voce di *Ashik Kerib*: «Quando si canta si suona anche il tamburo a cornice *daf*: una parte dell'energia è dedicata al canto e una alla percussione. Si ascolta la viella *kamançe* e il liuto *târ* e questa energia sale, cresce. È un fuoco che fa soffrire e che fa cantare, insieme. Brucia il petto ma non si può fermarlo, mentre il dolore aumenta. Talvolta accade anche se canto da solo, tra le montagne».<sup>4</sup>

Una nota a parte va fatta per le molte musiche di danza (*reng*, *zarbî mugham*) su ritmi dispari che si ascoltano nel film. E insieme a queste va accennato alle coreografie: quelle femminili composte da movimenti obliqui e invitanti di occhi, testa, collo, braccia e mani, ondeggianti e sinuose, com'è a Bukhara o in Afghanistan o nell'India del Nord, e come doveva essere, a giudicare dalle miniature, ad Istanbul-Costantinopoli prima dell'arrivo, con il cinema egiziano, della famigerata 'danza del ventre' (*raqs-i sharqi*) che fece tabula rasa dei repertori coreutici preesistenti dei *kôçekçeler* e delle *cengî*. Le coreografie maschili, invece, sono di gruppo, atletiche e acrobatiche (caratteristiche accentuate negli *ensembles* di Stato in

<sup>1</sup> Non va dimenticato il ruolo di faro culturale che Baku, posta tra Oriente ed Occidente, ha avuto per secoli sino ad oggi nell'area in questione, e come essa sia stata una città amata da Lermontov e Parajanov.

<sup>2</sup> Un simile termine (arabo-persiano *ghazâl*, ottomano-turco *gazel*) indica allo stesso modo un genere poetico e musicale. Nell'accezione poetica, esso è una composizione in dieci-dodici distici monorimi, prevalentemente di tema amoroso, o amoroso-mistico, assai diffuso nelle culture di lingua persiana. Anche in questa accezione, però, il *ghazâl* è difficilmente separabile dalla musica e si suppone che esso sia nato proprio in funzione del canto. Una simile comunanza appare in tutta l'area di cultura persiana, al punto che in India, ad es., si è perso il significato legato alla composizione poetica laddove il termine indica oggi solo un genere musicale leggero che accende di *pathos* i film di Bollywood.

<sup>3</sup> Nella vicina, o comune, tradizione persiana si è sviluppato uno stile di canto ricco di abbellimenti ed ornamenti virtuosistici, per lo più improvvisati, che, svincolata dal testo, rende la voce un vero e proprio strumento. In quest'estetica, la tecnica vocale più complessa, diffusa ed assolutamente tipica della tradizione persiana e azera, è il *tahrîr*: i due principali stili di *tahrîr* sono il *bolhî* ('dell'usignolo') e lo *tchaqoshi* ('del martello', 'martellato'). Come tipo di emissione vocale, il *tahrîr* è una sorta di *yôdel*: il cantante, o la cantante, alternano velocissimamente registro di petto e registro di testa dando vita ad una sorta di affascinante e gorgheggiante cascata di note. Nella tradizione persiana il cantante che intenda affrontare il genere del *ghazal*, non misurato e largamente improvvisato, deve saper padroneggiare il *tahrîr*, altrimenti si dedica alle canzoni (*tasnif*).

<sup>4</sup> MARC LOOPUYT, *L'eau et le feu. Discours croisés de deux maîtres de musique*, «Cahiers de Musique Traditionelle», 11, 1998, p. 115.

epoca sovietica), mentre in una scena finale i danzatori roteano su se stessi, evocando i 'dervisci rotanti' (*mevlevî*) dell'attuale Turchia così come i 'movimenti' dell'armeno georgiano George Ivanovitch Gurdjieff (Alexandropol, 1831-Parigi, 1949).

Lo spaesamento sonoro travalica, infine, modi musicali, strumenti, tecniche e utensili, ed entra in una più ampia 'dimensione sonora', alla quale si richiama il titolo di questo contributo, quando si sommano tra loro lingue azeri, georgiana, canto virtuosistico, strumenti tradizionali, elettronica 'russa' e il tutto si sovrappone sul goglottio (*glu, glu, glu, glu*) dei tacchini, mentre con il procedimento di sovraincisione si moltiplicano i liuti *saz* in un riverbero sonoro che abbaglia.<sup>1</sup> Lo spaesamento si fa più sottile e straniante quando alla morte dell'anziano *ashik* e in altri momenti il liuto *târ* intona l'*Ave Maria* di Schubert mentre la voce acuta di una bambina di otto anni esegue il *Gatar*, modo musicale che prevede l'esecuzione in una tessitura estremamente acuta.<sup>2</sup>

Distante dai fenomeni globalizzati della *world music* che di lì a poco sarebbero iniziati, la colonna sonora di *Ashik Kerib* resta un capolavoro in sé e si è colta, qui l'occasione per intervistarne l'autore.<sup>3</sup> Va detto che Javanshir Guliyev è nato nel 1950 a Sheki, nell'Azerbaijan, dove si è diplomato in composizione al conservatorio di Baku. Nel corso della sua prolifica carriera ha composto sinfonie, balletti, operette, e musica da camera. Ha spesso composto per il teatro e il cinema: per dare un'idea, si contano 85 composizioni per il teatro, 11 per il cinema e 9 per cartoni animati. E sembra notevole come le sue ca. 500 canzoni vengano oggi cantate da molti cantanti azeri. Nella sua opera complessiva il tema del confronto tra strumenti tradizionali e *ensembles* di matrice eurocolta e occupa una posizione di rilievo: penso al balletto composto sulla trama epica dell'*Oguzname*, alla composizione *Bayatlar* concepita per l'etno-orchestra «Atlas» di Amsterdam, ma penso soprattutto all'*ouverture* per oboe *zurna* e orchestra sinfonica e alla sonata per violino e liuto a manico lungo *bağlama* (lo strumento tradizionale degli *ashik*) commissionatagli di recente dal violoncellista Yo-Yo Ma. Le sue composizioni sono presto uscite dal loro ambito originario e sono state eseguite in Azerbaijan, Georgia, Armenia, Uzbekistan, nell'ex URSS, in Europa, negli Stati Uniti, in Canada. Per anni docente al Conservatorio di Baku, oggi Guliyev risiede nella parte turca dell'isola di Cipro (la non riconosciuta Turkish Republic of Northern Cyprus, TRNC) dove è professore alla Near East University di Lefkas. Per Guliyev la sintesi tra le culture musicali orientali e occidentali serve a trovare un suo proprio autonomo linguaggio musicale che adopera elementi e strutture dei due sistemi combinandoli con la moderna tecnologia.

D. Come ha incontrato Sergej Parajanov? Lo conosceva già? Avevate già lavorato insieme?

R. L'ho incontrato a Baku nel maggio 1988, quando venne per realizzare la colonna sonora del film. Prima di questo non lo conoscevo personalmente, ma conoscevo i suoi film e mi piacevano molto. Nemmeno lui mi conosceva personalmente, ma aveva visto dei film con mie colonne sonore e voleva lavorare con me. Appena Parajanov mi vide, mi disse: «Tu scriverai per me la musica». Io scherzai: «Ma non volete sapere la mia opinione?». E lui: «Guarda il materiale!». In effetti, a quel tempo tra i giovani compositori dell'Azerbaijan si era diffusa la passione per la musica degli *ashik*. Questa passione, va detto, portò ad un miglioramento della tecnica compositiva di tutti quelli che si erano tuffati a studiarla con la benedizione del compositore Kara Karaev (1918-1982). Io sono stato uno di quegli artisti che

<sup>1</sup> L'espedito della sovraincisione (allora fu di liuti *târ*) caratterizzava già la colonna sonora di Tigran Mansurian del precedente capolavoro di PARAJANOV, *The Color of Pomegranates* (Erevan, Armenfilm, 1969). Per un esempio di sovraincisione in *Ashik Kerib* rinvio a <http://flashstrap.blogspot.it/2011/02/cast-away-poison-throw-down-dagger.html> (pagina consultata il 3 maggio 2012).

<sup>2</sup> Le voci elevate, immateriali, metafisiche dei bambini che cantano musica classica sono un tratto comune in tutta l'area azera, indo-iranica e afgana. Si segnala il recentissimo CD *Azerbaijan: children sing mugham*, a cura di Razia Sultanova, University of Cambridge, 2012.

<sup>3</sup> Ringrazio sentitamente Maddalena Angelino per la traduzione dal russo dell'intervista a Guliyev.

hanno partecipato a questo fenomeno, e in questo ha avuto un certo peso la mia capacità di suonare il *saz*, così che in quel periodo ricevevo numerosi incarichi più o meno connessi con la tematica dell'*ashik*. A Baku Parajanov arrivò alla registrazione di cattivo umore. Gli proposero di ascoltare alcuni compositori azeri, compreso me. E da lì nacque la nostra amicizia. Mentre lavoravamo era appena cominciato il conflitto del Karabakh,<sup>1</sup> c'erano le prime dimostrazioni, si iniziava a versare il primo sangue, ed ecco che durante la guerra egli lavorava, così diceva, ad «un film d'amore». Non solo, ma proprio mentre in Armenia si facevano dimostrazioni a Yerevan, ecco che egli lavorava ad un film "musulmano". Durante la realizzazione delle musiche Parajanov aveva il diabete e non poteva restare seduto a lungo. Così andava su e giù per lo studio d'incisione dove si stava registrando la colonna sonora. Io lo volevo in studio per valutare il lavoro in corso, ma lui un giorno mi disse di continuare senza di lui, perché si fidava di me. Io gli risposi che potevo danneggiare il suo film: lui, allora, smise di camminare su e giù e mi disse: «Non puoi rovinare il mio film: quello l'ho già fatto io. Tu puoi solo migliorarlo».

D. *Come avete lavorato insieme?*

R. Dopo la liberazione di Parajanov dal carcere, vittima di una falsa accusa, l'Armenia non lo voleva ed egli poté ritornare al cinema solo grazie all'aiuto di Revasi Chenje, direttore di Grusia-Film (Georgia-Film). Mentre il film veniva doppiato dagli attori azeri, Parajanov ed io lavoravamo alla musica. Lui mi dava dei compiti, io facevo miniature, registravo al pianoforte,<sup>2</sup> lui ascoltava. Approvati i pezzi, iniziavo ad "orchestrare". Bisogna dire che il regista concedeva poco tempo alla composizione della musica, dando la colpa al ritardo della grafica, così che quasi tutta la musica per il film l'ho composta in due settimane. Mi concedette poi ancora due settimane per la scrittura. In poche parole, dal momento in cui ci siamo conosciuti al momento della consegna della musica è passato un mese!

D. *I talenti di Parajanov per le arti visive sono ben noti: era anche un intenditore di musica?*

R. Parajanov portava sempre con sé audio cassette del cantante (*hanende*) azero Alim Qasimov. Le ascoltava spesso e nei suoi occhi affioravano lacrime; si capiva che questa musica lo toccava profondamente. Più volte diceva che Alim avrebbe dovuto essere presente nel nostro film e considerava il suo canto come il prototipo di *Ashik Kerib*. All'inizio io protestavo, spiegando che Alim era un esecutore di *maqâm* mentre la musica dell'*ashik* era completamente diversa e doveva essere cantata in un altro modo, e che la musica del film doveva basarsi sulla tradizione degli *ashik*, perché il protagonista è un *ashik* e il film si occupa della tradizione folklorica. Ma se poi la mia opinione non veniva considerata allora io me ne lavavo le mani! Fu il nostro primo scontro. Cominciammo a discutere e venne fuori che Parajanov insisteva tanto perché non capiva la differenza tra la tradizione musicale del *maqâm* e quella degli *ashik*. In seguito, anni dopo, mi sono rimproverato: pretendeva da lui qualcosa che nemmeno tanti nostri musicisti sanno distinguere! Con pazienza gli esposi le differenze tra *maqâm* e musica degli *ashik* e l'ebbi vinta. Egli capì, e non solo fu d'accordo con me ma mi ringraziò per la mia perseveranza e per il fatto che l'avevo salvato dal 'peccato d'artista'. Dopo tutto ciò, una volta chiese: «Che facciamo con Alim?». Io chiesi un paio di giorni di tempo per incontrare il cantante con il quale avevo già preso appuntamento: sapevo che a volte Alim Qasimov cantava ai matrimoni canzoni degli *ashik*, e se egli avesse accettato di cantare per il film alla maniera degli *ashik* allora avrei 'salvato capra e cavoli'. È andata proprio così, e Alim Qasimov è diventato il marchio musicale di *Ashik Kerib*.

<sup>1</sup> Guliyev allude qui agli scontri tra Armeni e Azeri che iniziarono nel 1988 e sfociarono nel conflitto armato che si ebbe tra il gennaio 1992 e il maggio 1994 nella piccola enclave del Nagorno-Karabakh, tra la maggioranza etnica armena della regione, sostenuta dalla Repubblica Armena, e la minoranza azera sostenuta dalla Repubblica di Azerbaijan.

<sup>2</sup> Data l'amicizia e la vicinanza tra Parajanov e Fellini non sembra inutile ricordare come questo fosse anche il tipico metodo di lavoro tra Federico Fellini e Nino Rota, autore 'di fiducia' della maggioranza delle colonne sonore del regista.

D. *Dal punto di vista del compositore, qual è la funzione dei meravigliosi solisti di mugham Beture Huseyinova e Alim Qasimov?*

R. I due furono selezionati per rappresentare l'anima dei due personaggi principali. La loro performance è la rappresentazione dello stato interiore dei due protagonisti. Un simile stato interiore può essere veicolato solo dalla musica, non dal video. All'epoca Beture Huseyinova aveva appena iniziato la sua carriera, mentre Alim Qasimov era già allora un artista affermato. Per lui composi melodie da *ashik*, e di ciò Parajanov fu indicibilmente contento.

D. *Cos'è per lei, oggi, la tradizione degli ashik?*

R. È l'arte antica, poetica e musicale, che diede vita all'*epos* di tutte le nazioni di lingua turca. Ha influenzato vari altri generi musicali del mondo turco: in un certo senso la tradizione degli *ashik* costruì l'*ethnos* stesso delle genti di lingua turca. Musicalmente, si basa su strutture e regole molto ben definite. Mi piace molto. L'ascolto spesso, e di tanto in tanto la suono e la canto sul *saz*.

D. *A questo proposito: cosa pensa del loro strumento tradizionale, il liuto a manico lungo saz/bağlama?*

R. Lo amo. Oltre al fatto di suonarlo io stesso, e di esserne il solista nella colonna sonora di *Ashik Kerib*, di recente ho anche composto una sonata per violino e *bağlama* commissionata mi dal violoncellista Yo-Yo Ma che ho intitolato "Caravan".

D. *Che relazione c'è tra la sua composizione e la tradizione musicale ed epica della storia (hikaye) di Ashik Kerib?*

R. La colonna sonora è un'opera musicale personale, autonoma, che non ha nessuna relazione con le musiche tradizionali dell'*epos Ashik Kerib*.

D. *Quale sono state le sue strategie compositive? Nella colonna sonora vi è un abbondante uso dell'elettronica: era una richiesta di Parajanov?*

R. In musica la strategia dipende dall'obbiettivo del produttore. Ma è anche importante la selezione di una piattaforma estetica. Il film *Ashik Kerib* si basa su di una leggenda orientale e l'obbiettivo era quello di farla vedere non solo agli orientali, che la conoscevano già, ma anche agli occidentali, e a farla amare al di là della posizione geografica. D'altro canto, l'obbiettivo di raggiungere un vasto pubblico accomuna le composizioni di Schubert, o di Saint Saëns, a quelle degli *ashik* o del *mugham*. Quanto all'elettronica, avevo bisogno di suoni che non potevo trovare nella musica tradizionale. Era un timbro. E Parajanov non ha mai interferito nel mio lavoro: diceva solo che voleva un risultato concreto. Mi diceva esplicitamente: «Fai in modo che mi si rizzino i capelli in testa per il piacere musicale». Allora al lavoro! Ed ecco che mi inventai una cosa: far risuonare contemporaneamente l'«*Ave Maria*» di Schubert e le fioriture melismatiche del *Gatar*<sup>1</sup> eseguite da una ragazzina di 8 anni (era una singolare ragazzina con una voce molto alta e squillante) mentre l'«*Ave Maria*» veniva eseguita da un suonatore di *târ*. La sua voce infantile era di una bellezza non comune e, con l'accompagnamento dell'*Ave Maria*, risuona sospesa su tutto l'episodio. Ma prima mi rivolsi a Parajanov nell'ex albergo *Azerbaijan* e gli dissi: «Sergej Fiodorovic, ho un'idea geniale!». Lui, seduto su una sedia mi guardò freddamente e scandì: «Nei miei film c'è un solo genio – sono io!». Notata la mia confusione mi disse dolcemente: «Dai, racconta». Io illustrai la mia visione e aggiunsi che se accettava la mia idea, allora ci sarebbe stata ancora una secon-

<sup>1</sup> *Gatar* (o *Qatar*) è il nome di un modo (*mugham*) che si esegue su di un'estensione molto acuta. Tradizionalmente è misurato e ritmato. Il significato del termine nell'azero contemporaneo è 'treno' ma forse l'etimologia deriva dal nome geografico di quello che oggi è l'emirato del Qatar, nella Penisola arabica, perché molti nomi di *mugham* azeri derivano da nomi di località geografiche quali Shushtar, Bayati Isfahan, Bayati Shiraz, Kabilî, Qaytaqi, eccetera. Ringrazio l'etnomusicologa azera Sanubar Baghirova per queste indicazioni. La toponimia dei modi musicali è, d'altronde, una caratteristica della musica classica (*maqâm*) del vasto mondo islamico.

da variante di questo tema, solo che questa volta il suonatore di *târ* avrebbe suonato variazioni dal *Rondò Capriccioso* di Saint Saëns, e un ragazzino avrebbe cantato fioriture nel modo (*maqâm*) *Bayati-Shiraz*. Mi misurò con lo sguardo da capo a piedi, stavolta più calorosamente, e disse: «Ah, peste!» Dai suoi occhi (ed erano molto eloquenti) capii che la mia idea era passata! Le persone grandi si distinguono da quelle comuni perché hanno un 'fiuto' molto sviluppato. Parajanov, ve lo assicuro, udiva interiormente ed esattamente i pezzi prima che venissero eseguiti. E questo appare chiaro dalla sua replica successiva: «E che facciamo se l'«*Ave Maria*» finisce prima del «*Gatar*»? Io risposi che avrei ripetuto l'*Ave Maria*, ed egli fu piacevolmente d'accordo.

D. Qual era il metodo di lavoro? Faceva collages?

R. La musica veniva registrata in studio su registratori multi piste, suonata dai musicisti e dai sintetizzatori, e poi mixata. I *collages* venivano realizzati per scopi particolari, come quello di sottolineare l'idea che non vi fossero precise connotazioni e restrizioni geografiche, etniche o religiose. Soprattutto non nei confronti del tema centrale del film, l'Amore. *Ashik Kerib* è un film d'amore e Parajanov mi diede il compito di comporre musica su questo tema, sottolineando, però, come l'amore avrebbe dovuto essere lirico ma 'universale', galattico, a-geografico e a-nazionale: 'assoluto'. Finite le registrazioni allo studio *Postteleradio* dell'Azerbaijan, con i nastri in mano andai nello studio della Grusia-Film a Tiflis. Tutto il lavoro è durato tre giorni interi. In questi tre giorni abbiamo lavorato, abbiamo discusso, ci siamo presi a parole – il tempo è passato in maniera interessante.

D. E poi?

R. E poi un giorno nello studio cinematografico arrivò un giornalista per fare domande a Sergej Parajanov sul suo lavoro con il compositore delle musiche. Parajanov parlò 8 minuti del nostro lavoro, tutto venne ripreso e andò in onda. In seguito recuperai la pellicola della televisione dell'Azerbaijan e l'ho memorizzata e conservata. Finito il lavoro, ci presentarono la direzione. Parajanov mi condusse da Revasi Chenje, il direttore, e mi chiamò di nuovo «la peste» che era riuscito a far versare a lui, vecchio, qualche lacrima, ma, soprattutto, chiese la modifica del genere del film, da «generico» a «musicale», e questo significava un aumento dell'onorario del compositore. Chenje davanti a me rispose: «Sergio, quello che dici, quello sarà!». Mi aggiornarono il contratto, mi pagarono immediatamente e la sera in treno tornai a Baku.

Dopo circa sei mesi nell'inverno del 1989 arrivò una telefonata da Tiflis: mi invitavano a Mosca per la *première* del film. Sergei Parajanov mi chiedeva di sedere nel palco reale durante la cerimonia e di suonare qualche *Leitmotiv* del film quando gli artisti principali comparivano sulla scena. Non sapevo che intenzioni avesse. L'ho saputo dopo. Apparve, toccato dalla guerra in Karabakh, e disse: «Molti mi hanno rimproverato perché durante la guerra ho girato questo film. Ma io non solo non ho fermato il lavoro, l'ho anche finito, e adesso davanti a voi in questo palco voglio fare un profondo inchino al compositore del mio film, l'azero Javanshir Guliyev, seduto di fronte a voi sul palco reale!». E, dio mio, rivolse il viso verso di me e fece un profondo inchino! Questo lo ha visto tutto il *beau monde* riunito quel giorno alla Casa del Cinema!

Ringrazio Dio per aver avuto la possibilità di comunicare con Sergej Parajanov. Lavorare con lui è stato un piacere totale che, confesso, non ho più provato da allora.

Piace chiudere con le parole di un'*hikaye* tradizionale. E piace pensare che sia Parajanov a cantarle, in questo e in altri mondi. Al momento di partire per il suo viaggio Kerib aveva lasciato un *saz* alla madre e alla sorella dicendo loro che, se si fossero spezzate le corde, quello sarebbe stato il segno che era morto. Ascoltiamo l'oratura dell'*ashik* e da qui lo squarcio lirico del canto di Kerib di fronte alla sorella e alla madre, cieca e afflitta ancora per poco.

Garip staccò il *saz* e lo liberò dalla custodia di tela: le corde erano tutte arrugginite. Come

le sfiorò, saltarono attorcigliandosi: “Ahimé, il mio figliolo è perduto – sentenziò la madre –. Finora quelle corde erano intatte ma adesso mio figlio è morto.” “Madre, da quando in qua un figlio muore se si spezzano delle corde?” Vediamo cosa canterà Garip, che cosa ascolteranno la madre e la sorella, come esprimerò io e cosa sentiranno i signori presenti:

*Rendi grazie al Signore d'abbondanza  
Madre, sono Garip, sono Garip.  
Son venuto, tornato fino a qui,  
Madre, sono Garip, sono Garip.*

*Ho indugiato nella città di Aleppo,  
Ho vagato in moltissime contrade,  
Sono arrivato e vi ritrovo, care,  
Madre, sono Garip, sono Garip.*

*Ecco, Garip, il tuo figliolo, è qui,  
Non devi disperare mai di Dio,  
S'è diradata sopra di noi la nebbia,  
Madre, sono Garip, sono Garip!*<sup>1</sup>

#### SELEZIONE DISCOGRAFICA

- Arménie. Musiques des traditions populaires et des Achoughs*, a cura di Robert Ataian, Paris, Ocora-Radio France, 1993, CD C 580005.
- ASKAROV GOCHAG, *Mugham. Traditional Music of Azerbaijan*, a cura di Sanubar Baghirova, Torino, Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan-Felmay, 2011, CD fy 8183.
- ASHIK VEYSEL, *Benim Sadik Yarim*, Istanbul, Harika, s.d., CD 10008.
- Azerbaidjan. Musique et chants des âshiq*, a cura di Jean During, Genève, AIMP & VDE Gallo, 1989, CD, AIMP XIX / VDE 613.
- Azerbaidjan, Anthologie des Ashiq*, a cura di Sanubar Baghirova, Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, 2008, 2 CD w 260135.
- Azerbaidjan, Anthologie du Mugam*, [Antologia in 9 volumi], Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde; registrazioni Pierre Simonin, note Pierre Bois.
1. ALIM. QASIMOV, *Anthologie du Mugam*, vol. 1 (Mugam Chargah, Mugam Bayati Shiraz), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260012.
  2. ALIM QASIMOV, *Anthologie du Mugam*, vol. 2 (Mugam Rast, Mugam Dashti), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260015.
  3. HUSEYNOV HAJI BABA (1918-1992), *Anthologie du Mugam*, vol. 3 (Mugam Humayun, Mugam Kharej Segah), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260026.
  4. TRIO JABBAR GARYAGHDU OGHLU (Zayid Guliev voce), *Anthologie du Mugam*, vol. 4 (Mugam Shur, Mugam Mahur Hindi), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260037.
  5. Sakine Ismailova, *Anthologie du Mugam*, vol. 5 (Mugam Mirza Husayn Segah, Mugam Shahnaz, Zarbi Mugamlar), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260049.
  6. ABDULLAEV AQAKHÂN (Trio Zulfi Adigözselov), *Anthologie du Mugam*, vol. 6 (Mugam Segah Zabol, Mugam Rahab, Mugam Bayati Qajar), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260052.
  7. AKBEROV DJANALI (Trio Khan Shushinski), *Anthologie du Mugam*, vol. 7 (Mugam Orta Mahur, Mugam Shekaste-i-fars, Mugam Chopan Bayati, Mugam Shushtar, Mugam Dogah), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, 2 CD w 260069.
  8. GULIEVA GANDAB, *Anthologie du Mugam*, vol. 8 (Mugam Chargah, Mugam Rahab, Mugam Dilkash), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260077.
  9. EYUBOVA MELEK KHANOM, *Anthologie du Mugam*, vol. 9 (Mugam Mirza Husayn Segah, Mugam Qatar, Semai Shams, Heyrati), Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD w 260088.
- Azerbaidjan. Alim Qasimov*, Paris, Ocora-Radio France, 1993, CD C 560013.
- Azerbaidjan. L'Art du Mugham. Alim Qasimov*, Paris, Ocora-Radio France, 1997, CD C 561112.
- Bektashi Music. Ashik songs*, Auvidis-UNESCO, 1980, CD D 8069.
- Bektâşi Nefesleri. The Bektâşi Breathes*, vol. 1, *Uyur Idik Uyardilar*, a cura di Gürsel Koçak, Istanbul, Cemre Müzik, 1997, CD 101.

<sup>1</sup> Versione di Ishak Kemâli in FIKRET TÜRKMEN, *Aşik Garip hikâyesi üzerinde bir araştırma*, Ankara, cit., 1974. Tradotta da Bellingeri, cit., 1991, p. 94.



- Bektâşî Nefesleri. The Bektaşî Breathes*, vol. 2, *Meded Sendem Sultanım Âli*, a cura di Gürsel Koçak, Istanbul, Cemre Müzik, 1997, CD 102.
- ÖZKAN CENGİZ, *Ashik Veysel türküleri. Sakların Gözümde Güzelliğini*, Istanbul, Kalan, 2003, CD 269.
- Iran. *Bardes du Khorassan*, éd. par Ameneh Youssefzadeh, Paris, Ocora-Radio France, 1998. CD C 560136.
- Köröğlü dastanı vallarının albomuna*, registrazioni e cura di Tariel' Mamedov Baku, 1987, 2 LPs.
- Song creators in Eastern Turkey*, ed. by Ursula and Volker Reinhard, Washington, Smithsonian-Folkways Recordings, 1993, SF 40432.
- NAZAKET TEYMUROVA, *Mugham. Traditional Music of Azerbaijan*, ed. by Sanubar Baghirova, Torino, Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan-Felmay, 2012, CD fy 8184.
- Turkmen Epic Singing: Köröğlü*, a cura di Slawomira Zerańska-Kominek, Anthologie des Musiques Traditionnelles, Gentilly, AUVIDIS-UNESCO, 1994 CD D 8213.
- Turkmenistan. La musique des bakhsy*, a cura di Slawomira Zerańska-Kominek, Genève, AIMP & VDE Gallo, 1991, CD AIMP XXII / VDE 651.
- Turkmenistan: Chants des femmes bakhsy*, registrazioni di Djamala Saparova et alii, note di Slawomira Zerańska-Kominek, Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, 1995, CD W 260064, brani 2 e 8.
- Turquie, Asik, Chants d'Amour et de Sagesse d'Anatolie*, Paris, Inédit-Maison des Cultures du Monde, CD W 260025.
- Turquie. Cérémonie du Djem Alevi*, a cura di Jean During, Jérôme Cler, Irène Melikoff, Paris, Ocora-Radio France, 1998, CD C 560125.
- Turquie. Chants sacrés d'Anatolie. Ashik Feizullah Tchinar*, a cura di Jean During, Jérôme Cler, Irène Melikoff, Paris, Ocora-Radio France, 1995, CD C 580057.

#### SOMMARIO

La trama del film *Ashik Kerib* (1988) di Sergej Parajanov (1924-1990) è basata sull'omonimo ciclo lirico tradizionale cantato, accompagnandosi su di uno strumento musicale, da particolari figure di poeti orali, trovatori, cantastorie detti *ashik* (lett. 'amante', 'innamorato'). L'articolo inizia prendendo in esame il contesto culturale, poetico e musicale degli *ashik* in area euroasiatica e centroasiatica mettendo poi in luce gli aspetti connessi alla spiritualità tipici della figura tradizionale di un *ashik*. Da questa fase di contestualizzazione ci si avvicina alla loro musica e alla specifica colonna sonora composta dal compositore azero Javanshir Guliyev (1950-) nella quale svetta la voce solista di Alim Qasimov (1957-), in quello che Parajanov stesso considerava un «film musicale». Conclude l'articolo un'intervista a Guliyev dalla quale emergono diversi tratti relativi alle musiche per il film (capolavoro nel capolavoro) oltre ad aneddoti su Parajanov e sul suo rapporto con l'arte musicale. Conclude l'articolo un'ampia discografia dedicata alle registrazioni pubblicate dedicate agli *ashik* e al *mugham*.

#### ABSTRACT

The plot of *Ashik Kerib* (1988) by Sergej Parajanov (1924-1990) is based on the homonym traditional cycle sung, on a musical instrument, by some peculiar performers between oral poets, epic bards and troubadours named *ashik* ('lover'). This paper begins by taking into account the ancient historical and cultural background of the *ashik* tradition in Eurasia and Central Asia and exploring, in particular, their aspects linked with spirituality. From this phase we move toward the musical tradition of the *ashiks* and to the specific soundtrack – a masterwork in itself – composed by Azeri Javanshir Guliyev (1950-) with the soloist voice of a young Alim Qasimov (1957-), for a film that Parajanov himself considered «a musical». The article close with a long interview with Guliyev, from which emerges many anecdotes on Parajanov and his relationships with music and is concluded by the discography dedicated to the recordings of *ashik* and *mugham*.



A FATHER REWRITTEN BY HIS DAUGHTER.  
SARABAND BY INGMAR BERGMAN  
AND A *BLESSED CHILD* BY LINN ULLMANN

SILVIA VINCIS

WHEN one is plunged into the analytical and critical study of art and literary forms, it sometimes happens to come across borderlands, thresholds that at the same time divide and connect different expressive universes. This occurs above all when one studies considerable authors, polyhedric artists, subjects for whom life and art mix together in enlightening correspondences.

The study of Ingmar Bergman's artistic production (film and stage director, writer and screenwriter) represents a case of great interest: it always lends itself to new interpretations and meanings where contaminations between fiction and reality multiply in a whirlwind.

In all the films Bergman produced, his writing stands out impetuously and from it derives a story in images in which the spectator often mistakes nature with the reader.

But what would happen if, once widened the research perspective, we followed a new way, starting from the literary works of her daughter, Linn Ullmann, a famous novel writer?

Which new and different things could be discovered following this unusual path? Could characters, people, story makers 'ferry' us across unknown but decisive lands?

My essay starts from this research hypothesis and studies the relationship between the director and his daughter Linn Ullmann, through the combined study of two of their works, a film and a novel, *Saraband* and *A blessed child*.

The complex relationship between the people involved is best elucidated by looking, if briefly, at their related biographies.

In 1965 Ingmar Bergman chooses Liv Ullmann for the role of co-protagonist in his film *Persona* attracted to the actress's resemblance to Bibi Andersson. On the set of the film, on the island of Farö, a relationship between them begins and their love gives birth to Liv's first and only child, Karen Beate (Linn) Ullmann.

Their love relationship ends after some years but their artistic collaboration goes on without any setbacks. Liv Ullmann becomes the actress of other nine famous Bergman's films: *Hour of the wolf* (*Vargtimmen*), 1968; *Shame* (*Skammen*), 1968; *The Passion of Anna* (*En Passion*), 1969; *Cries and Whispers* (*Viskningar och rop*), 1972; *Scenes from a Marriage* (*Scener ur ett äktenskap*), 1973; *Face to Face* (*Ansikte mot ansikte*), 1976; *The Serpent's Egg*, 1977; *Autumn Sonata* (*Höstsonaten*), 1978; *Saraband*, a TV film, 2003.

Their professional relationship intensifies more and more until Bergman asks Liv Ullmann to direct two of his screenplays: the Norwegian actress becomes the director of two films on the unfaithfulness, autonomously realized despite her master's influence; *Private Confessions* (1996) draws inspiration from Bergman's mother's life; *Faithless* (2000) is a film on Bergman's past experiences, put into the narrative text and never solved.

Also Liv Ullmann and Ingmar Bergman's close relationship went on until his last days of life. He died surrounded by his closest relatives in July 2007. Ingmar Bergman has eight sons, born of five marriages and extramarital relationships.

Linn Ullmann, after her degree and doctorate in literature at New York University, has come

back to Oslo where she currently lives. At the moment she alternates her career as leader writer for the prestigious Norwegian newspaper «Aftenposten» with publications of novels.

In 2007 she won the journalistic prize Gullepennen and the Arnalie Skam Award for her narrative work. She made her debut as writer in 1999 with her first novel *Before you sleep* followed by *Stella Descending* (2002) and *Grace* (2004). Now I'll come back to the two works, the film script and the written work.

*Saraband*, the last film directed by Bergman but digitally made and for the TV (after taking leave of the cinema as director in *Fanny and Alexander* in 1982 and as screenwriter in *Faithless*), is the story of a reconciliation attempt or a demarcation of distance between two couples of people bounded by an ambiguous relationship. Both couples have a male element and a female one with a role that swings between father and husband, daughter and lover.

On the one hand we find Marianne and Johan, once wife and husband, divorced and then lovers again (we had left the couple pending at the end of the previous chapter, *Scenes from a Marriage*, a tv film directed by Bergman in 1972), Marianne's attempt of finding a dialogue with the past and her feelings and her journey to reach Johan; on the other, Henrik and Karin, respectively Johan's son and niece and between them father and daughter: one wants to substitute his missing wife with the incestuous love for his daughter, the other, at the height of her maturity, wants to put an end to the distorted relationship that limits her freedom.

In the film the subject of presence and absence, exchange of roles and substitution plays an important part. For male characters the woman is an essence, a ghost (Anna, Karin's dead mother), an apparition (Marianne in *Faithless* and here in *Saraband* with the same name), a prosthesis or an ideal extension (for Henrik, Karin is the substitution of her mother).

Anna is the only woman that doesn't appear physically but she is the most upsetting one: she is on the photos like an ectoplasmic entity. She was beautiful and she still is in the memory of outlived people like a warning, a cameo, an appearance. A portrait, a photo almost retouched, to painter/ director's taste, too perfect to be real.

It seems that she has never lived in the flesh, but only like an image suddenly broken into pieces. It comes to the mind the short film shot by Bergman in 1986, *Karin's face*, where the director produces a film making mainly use of his mother's photos. She is an angel-like figure in the private memory, fossilized in those resemblances almost beyond this world.

On the contrary Marianne, who suddenly appears behind Johan's back has a cathartic function: she listens, smiles, laughs, she does not judge, she has been the filter of her ex-husband's intolerances for years (she will say to Johan: «you couldn't find a public better than me»). If the figure of the father is not idyllic, the mother-daughter relationship is not better.

We only need to quote *Autumn Sonata* and the unsolved, egoistic relationship between Charlotte (Ingrid Bergman) and Eva (Liv Ullmann): in the flashback on the past it is Linn Ullmann who plays the role of Eva as a child, neglected and abused by her mother, too engaged with her artistic career.

Coming back to the relationship between father and daughter in *Saraband*, we can realize that Karin, as daughter, represents for Henrik a sort of caring prosthesis: in fact, he speaks with her a language that isolates, the language of the music, playing the suite for violoncello *opus 25* by Paul Hindemith, *pianissimo* with no feeling.

The two musicians are separated: the one, the daughter, forced to play with the rhythm of the other, then there is a variation on the theme (grandfather and father want two different destinies for the daughter, both of them egoistic) and in the end the final *coda*, where everybody plays following their own feelings (Karin opts for a third option, no conservatory, no famous teacher, but a music seminar and some practise in an orchestra, isolated, without having to show how good she is).

Through Karin, Bergman leaves a better destiny to future generations. In his opinion renovation is possible but only for young people: for Henrik, Johan and Marianne there is no possibility of a rapprochement. Everything is blocked and uncertain, like in Linn Ullmann's novel, *A blessed child*.

Analysing the beginning of the book it seems to find a new, sharp edition on the theme of the first scenes of *Saraband*, the last film directed by Bergman in 2003.

In the first scenes of the film, Marianne, played by Liv Ullmann, has just silently come into her ex-husband's house, Johan. Actually, she is still dubious what to do: she hasn't seen him for years and she does not know if visiting him has been a good idea or not (that man is twenty years older than her, he is a fellow, a confident, a father, a lover).

She feels an ancestral fear inside, fear of losing the comfort of leaving things as they are, uncertain and shapeless. The more Marianne goes through the rooms of that old summer house, the more she realizes to come near their meeting, the epiphany of a rapprochement that she has imagined for years and now it is going to come true. Maybe she will be disappointed. That is why she is afraid.

MARIANNE: «I've been thinking I should visit Johan. And now I'm here. He's sitting there, at the porch. And I've been standing here, watching him and waiting, at least ten minutes. Maybe I should have ignored this irrational impulse. This trip. In fact, I'm not an impulsive person at all. But here I am... And so I must decide: slowly return to my car ... or get close to him. Of course, I could stay here a while longer ... and let my confusion abate. But not very long. A minute more! This minute is taking its time. 33 seconds ... 47 seconds ... 55 seconds...».<sup>1</sup>

It's always a difficult choice to free our fantasy, let a story come true from the inspiration and put it into the film script, particularly if we play painful and unresolved shreds of our existence and, like in Bergman, we have to observe them – behind a camera but with no protective screen – unable to act, with no devices to change causes and effects.

While analysing *Saraband*, another correspondence incites our attention again. At the beginning of the film Marianne (Liv Ullmann) shows the spectator a series of photographs, choosing them from the pile on the table. She looks right into the camera, turns to the spectator or maybe the director who stands behind the cine camera. As Antonio Costa states:

Whose is that other beautiful photo Marianne shows at a certain point? It is an indoor portrait that is more likely to come from the press book of an actress when she was young than from the family album of a lawyer specialized in marriage law.

But it is exactly in this moment that Liv Ullmann, whose voice and face reveal the passing of time, establishes a close relationship with the spectator.

*Saraband* is a sort of inspection into Bergman's imaginary world, whose "special correspondent" is an actress who has been and still could be the Marianne in *Scenes from a marriage*, or rather who is Marianne but not completely because her presence, the presence of the actress I mean, interferes with the character and this interference becomes an intensity multiplier, or an intimacy one, quoting Metz's words.

It seems Bergman wants to come back to the relationship between actor and character in his last work, a crucial point of his cinema and theatre, as *Saraband* is a definitive, but inevitable, synthesis of the relationship between music and cinema.<sup>2</sup>

Reality and fiction intertwine again, they replace each other and mix together, breaking the threshold between fictitious and real places. Thus a third space is created, a borderland in which memories, characters and actors in person no longer know who they are and what their own vocation is. The same can be said for Erik and Isak, the protagonists of Linn Ullmann's book, *A blessed child*.

This is what Linn Ullmann writes on the first page of her fourth and latest book:

<sup>1</sup> This monologue is taken from the film *Saraband* (2003), directed by Ingmar Bergman. Marianne (Liv Ullmann) talks about her indecision before approaching Johan.

<sup>2</sup> ANTONIO COSTA, *Ingmar Bergman*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 18-19 (transl. from Italian by me). His mention of Christian Metz refers to the essay *The Impersonal enunciation or the Site of Film* [in the margin of recent works on enunciation in cinema], «New Literary History», 22, 3, Summer 1991.

In the winter of 2005, Erika went to see her father, Isak Lövenstadt. The journey was taking longer than expected, and she felt a strong urge to turn around and drive back to Oslo, but she pressed on, keeping her mobile phone on the seat beside her so she could ring him at any time and say that the visit was off. That she wasn't coming after all. That they would have to do it another time. She could say it was because of the weather, the heavy snowfall. The change of plan would have been a great relief to both of them.<sup>1</sup>

It is not difficult to find a parallelism between the two *incipit*, although the relationship between the two expressive forms has deeper roots. What we can find in *A blessed child* is not a *memoirs* of Bergman's life written by his daughter, but the evidence of the inheritance of artistic skill in a literary form.

Some information about the plot of a novel is important. The story tells a travel, suddenly planned by Erika, a 39-year-old woman who has not seen her father for a long time. Leaving from Oslo and crossing Norway during the winter season, the woman uncertainly goes as far as the island of Hammarsö, in Sweden. The travel by car and the thought of reaching the old house where she used to spend her summer holidays frightens her. Something forgotten and tragic, belonging to that distant past, alive in the memory of the blinding light of Swedish summer sun, is insistently coming up, slowly but inexorably.

Erika tells the relationship with her father, Isak Lövenstadt, well-known gynaecologist for certain researches on sounds, and the sharing, sometimes obliged, sometimes nice of this father with two other half-sisters, all daughters of different mothers. Her memory often returns to the summers spent with them and Ragnar, a boy born on the island, a misfit, continuously tortured by his sadistic, violent fellows.

Even if it could be easy to attribute the characteristics of a character to a person (Isak seems to be Bergman, Erika could be Linn, while Erika's mother, Elisabeth, could probably be Liv Ullmann) Linn Ullmann explains that our analysis is partial and wrong and asks us to look more deeply, beyond the sheet of water, inside the shadows.

I think that the seasons and the weather and the time passing uncertainly play a big part of this book and actually, the weather. In an island like Farö where I grow up or an island Hammarsö which is fictional, the weather thus play a big part and if you be in Scandinavia you talk a lot about weather. The weather also brings with the light. I do think a lot about the lighting. Summer memories from an island were the light. It goes on forever in to the evening and it is warm and the Baltic Sea has very different colours in that summer light and the poppies are read a pretty. And then, when the winter comes, the light is not dark but is actually very white, bright in the middle of the day, it is stormy and it is white, white, white. It is a very particular kind of winter light in that area. And I wanted the landscape and the lighting to be part of the story because we are different. When the light is different, we became different.<sup>2</sup>

In relation to Scandinavian landscape, the concept of light takes an extremely symbolic and significant nature. On the island of Hammarsö the summer light has no time and age, because in summer, in those areas the hours of darkness decrease greatly, giving way to a light that is unnatural for us, a euphoric, eternal present. This time represents the light heartedness of summer holidays, sea bathing, plays with mates, escapes, hiding places, first falling in love.

A moment of stasis in the time that doesn't go by and remains uncertain, lost in laughs and strong emotions. Suddenly a storm, rain that hides and takes away a dead, young body, a flash in the night. Because of a play turned out badly, blood mixes with sea water, Ragnar is nowhere, disappeared.

Erika is in shock. Her father Isak, looking for her daughter, finds her inside the sea, dying, while she is trying to understand, cancel, coming back. This is the memory Erika has been keeping after 25 years while she tries to be saved again by her father, hugged, protected.

<sup>1</sup> LINN ULLMANN, *A blessed child*, London, Picador, 2008, p. 3.

<sup>2</sup> Radio interview with Linn Ullmann, NYC Radio, 16 September 2008, in <http://www.wnyc.org/shows/lopatate/episodes/2008/09/16>.

## PORTRAIT OF A FATHER

In the book Erika describes her father and her relationship with the world: a relationship always mediated by a filter, a physical support that compensates for the difficulty of building a link with reality. There is always an obstacle, a reflection, an indirect ray that illuminates of lights and shadows the contact with things and people.

Isak was eighty-four years old and he lived by himself in a white limestone house on Hammarsö, an island off the east coast of Sweden. A specialist in gynecology, he had made his name as one of the pioneers of ultrasound. Now in retirement, he was in good health and his days passed pleasantly [...]. Isak still had all his teeth, but in the past year he had developed a cataract in his right eye. He said it was like looking at the world through water. After a long, full life in Stockholm and Lund, Isak had moved to Hammarsö for good.<sup>1</sup>

Linn Ullmann tells us the story of a father that looks like her own, only because that is the father she knows better. During an interview on WNYC Radio, in New York in September 2008, she explains:

I had a father who lived on an island so then I write about a father who lives on an island and then people immediately thought that were all biographical. Well, it's really more geographical. I grow up on a Baltic island in Sweden, with my father and this island has a very strange landscape, that is the island of Farö. The island in the book is a fiction island called Hammarsö, but it is for me very reminiscent of Farö, with its almost African savannas, red poppies and harmonic green sea. So I have to write about something I knew [...] All my books are personal and other biographical but not in the way necessarily that people think.

If people read my book for finding something about my mother and my father, I'm a little bit disappointed because immediately there're many things that are not Bergman's or Ullmann's. I don't think I draw my parents than other authors. And I didn't want to write be the *memoirs* of my father, who recently pass away. I'm very very closed to him, I'll do that. I grew up with artists but I know what I wrote is really linked to my life-story. That is the beauty of fiction. With a *narrator's eye*, as a fiction writer, I don't have to this woman living right here, looking like this or being like this. I can be a young boy of fourteen and outcast on an island, I can be an old man, one of the three sisters, the mean girl who creates terrible things on this island and with the other children, I can be very much anybody. It is literature, writing. I think that is the beauty of both, the beauty of reading and the beauty of writing. They have a lot in common: you have so many sizes of you so you have not pound your physicality. I have a lot of older gentlemen in all my books, there's always an old guy in my books and there's always a child in my books. But I'm not an old man – even if I think like sometimes – but I think I can't identify myself with an old man, at least for now, or be that old man, neither I can with the child.<sup>2</sup>

## IMAGE. LIGHT OR WATER

Writing fuses and mixes with image, the creation of the story goes on through representations or frames and through them the story reveals itself. As it happens in *Faithless*, the writer or director has to invent a story: usually a photo, a face, an imagine are helpful to visualize the course of the story (in *Faithless* Bergman observes Isabelle's photo, then a woman's one whose identity we ignore; *Saraband* swarms with images and in *Private Confessions* the final flashback begins from the observation of some photos, put on a cupboard):

A lot of my novel are about contempt, about people showing contempt, and bullies are surely a kind of contempt. It is very frightening. What is casing, what is play, what is to spare of every day, growing up and be a kid and playing became bullying and violence? Ragnar is obviously an outcast, an outsider, he dresses in black before anybody dresses in black, he listens to different music, he built his secret hut in this strange woods of this island of Hammarsö, he makes his own magic language... He is very much an exciting kid. You cannot understand why Erika is grant to him but she is also of course grant to the girls who are pretty and cool but they are also bullies. She stays between.<sup>3</sup>

It tells us something new, different about Bergman as a man, through writing, mediated by

<sup>1</sup> ULLMANN, *A blessed child*, cit., p. 4.

<sup>2</sup> *Radio interview with Linn Ullmann*, cit.

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

the secret language of Magnus, a thin-legged child who runs on the sand to escape from the dangerous plays of his young torturers:

It was Hammarsö itself, Erika's place on Erath, with its flat heath, gnarled trees, knobby fossils, and vivid red poppies. It was the silver gray sea and the rock where the girls sunbathed and listened to Radio Luxembourg or her friend Marion's special tapes. It was the scent of everything as the ultimate confirmation of now! Now it's summer! The summers in Hammarsö were the real eternity. The drive was a small eternity on the way to the real one.<sup>1</sup>

The memory of Ragnar's tragic death keeps on living in Erika's mind, materializing under her eyes, in the dark of the winter, under a snowstorm:

A little boy with matchstick legs and scabby knees came running toward her, in and out of the light. Just occasionally, he turned to look back. She remembered the boy saying: "We need to find his weakness, where he's vulnerable, but it won't be easy". Erika gripped the steering-wheel, but the car went into a skid and grazed the snowy bank before she could regain control. She stopped at the next gas station and bought herself a coffee. She closed her eyes for a few minutes before setting off again. "That's how people get killed" she said to herself "They drive in weather like this". "And yet I told you not to come," Isak would have said.<sup>2</sup>

A frog, Ragnar had said, can go slack and play dead for several minutes if he's attacked. [...] Erika and Ragnar. Born on the same day, in the same year. They were exactly the same age and were even born at more or less the same time of night. Erika at five past three in the morning and Ragnar at quarter past three. She remembered how delighted he was at realizing this. We're twins, he said. And a few years later he said: We're best friends. We love each other. Soul mates with the same blood.<sup>3</sup>

It seems that Ragnar is grown up in Erika's memories, he isn't dead and continues to speak that secret language that they only knew and that without him it would disappear forever. Ragnar is a man in Erika's stories, a caring, protective boy, her soul mate dead in a tragic play, kept in the bowels, not in the heart.

To Isak's eyes Erika is a portrait made of words, images and silences:

"But now? You're coming now? The weather's awful. They're forecasting snowstorms. Nobody wants to be here in a storm."

[...] "Don't come, Erika. We'll just tiptoe around being polite to each other, and that's awful effort at my age." "I don't care. I'm coming to see you," said Erika.

She didn't want this. She didn't want to see him. She wouldn't be able to cope with the physical proximity. The telephone was perfectly adequate. But she let herself be carried along by her proposal. A reedy, old man's voice on the telephone. The idea of a life without Father. *It feels a bit like an epilogue, Erika.*<sup>4</sup>

Erika was a good reader, a good writer, good in math, good at keeping quiet until it was her turn to speak, good at working with others, and good at working on her own, but not particularly good at sports or making friends. Erika preferred the company of the teachers and seemed lost at recess. A teacher wrote that Erika could make more of an effort with her drawing: She had – and this was just an example – handed in a drawing of a polar bear that did not look like a polar bear. The picture looked more like a sea monster with huge teeth, slaving jaws, and oozing eyes. The point, wrote the teacher, had been to draw a lifelike polar bear.<sup>5</sup>

Erika had a feeling Isak might not have to live, and that was why she had embarked on this journey, which she was now regretting.<sup>6</sup>

Erika studied her face reflected in the mirror, which amazingly enough was unbroken and even quite nice and clean. The mirror. Not her face. «It's not the one in the car who's haggard», Erika said to her reflection. «It's you! It's me! The one in the driver's seat. It's Erika! Here in this hellhole of a gas station, in this stinking shit!»<sup>7</sup>

And one day, a fetus inside her! A nine-week-old fetus. A nine-week-old Erika. Or not Erika. Not nine weeks. Something else. Not a human being. Not time. Something that would one day be a human being, be

<sup>1</sup> ULLMANN, *A blessed child*, cit., p. 19.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 41.



time, be a nine-week-old Erika screaming and screaming for the mother's breast. But now: something dark and mobile, like a jellyfish. A blob or blotch that often merely dissolves and runs out of a woman's body as blood and liquid and grit. But that just as often takes root and eats and grows and bursts out of its skin like a cancer or a tree. Sounds attracted to or repelled by each other: sounds that create an image. A blotch that wasn't there until it appeared on the screen, in the womb, deep within and way up inside Elisabet's divinely beautiful body.<sup>1</sup>

Image produced by music: that is how Isak observes her daughter growing in her mother's tummy. He measures the metamorphosis of her body through sounds that collide, the one against the other and describe certain protuberances on her womb.

The father's glance is conditioned by a medical support, a prosthesis that enables to see what doesn't exist yet. Screens to observe better, enlarge, check: Isak uses a sound filter, while Ingmar Bergman used to make use of a visual support. The camera and the written word have the same utility: to mediate a complex, shy relation between reality, representation and fantasy. The morbidity in taking notes of physiological events reminds the character of David in *Face to face*, that in his diary describes the effects of incurable disease of his daughter Karin (the same name of *Saraband*), without any emotional transport and with the aim of using them in his works.

Linn Ullmann's novel takes a two-dimensional form, with two ways or narrative threads that unfold at the same time, fade up and intertwine, as if past and present ran after each other completing one another. The novel has a sensorial structure: sight, hearing, touch, smell, taste. It tells about a father, and by chance that father, in part, looks like Bergman.

She remembered Isak stomping out of his workroom and stopping short when he saw her. He'll start bellowing any moment now! He'll start bellowing because I'm sitting here on the sofa. I haven't disturbed him. I haven't made a single disturbing sound-unless ... unless ... turning the pages of a magazine made a sound that Isak could hear. Because Isak could hear sound no one else could hear. [...] That is, it wasn't that he *heard* the sounds; he *saw* them on a screen.<sup>2</sup>

As the writer explains, *A blessed child* is a geographical novel, more than a biographical one, built during a journey, that Erika decides to make by car, from Oslo to Hammarsö, to see her father Isak. The space-temporal coordinates of the novel reveal the nature of this movement, physical but above all symbolical.

The travel becomes a metaphor of distance, that at the same time wants and doesn't want to be completed (Erika is doubtful, she threatens to herself to come back many times, but then she changes idea). The past, the memory of a summer in a Neverland (Hammarsö doesn't exist) that seems the eternity when you are a child, comes up during the long journey made by the daughter, who is driving alone, without any background music from her car radio (just for a brief stretch of road she will be accompanied by a pregnant woman and a boy).

When she has second thoughts, she tries the trick of the phone call: first to her son Magnus, on a trip with the school, then to her sisters (they would be half-sisters, but they are the only she has) in order to persuade them to accompany her, obliging her to realize the meeting with her father. Erika's communication with the world is always mediated by supports: she herself is a doctor, a gynaecologist, used to auscultate her patients with the stethoscope.

The memory cancelled a tragic event and now, after twenty-five years, it emerges, first slowly, sweetened by childhood fantasy in a *déjà vu*, then with the same violence with which it had shown.

Continuous correspondences and intermittences between present and past accompany her during a *journey of disclosure* and *metamorphosis* that is waiting for the moment in which the remorse will come up again.

<sup>1</sup> ULLMANN, *A blessed child*, cit., p. 44.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

The flashbacks take the rhythm of a quick beat, the one of Ragnar, a thin-legged boy, Erika's friend, who runs on the beach or in the forest to escape from the sadistic plays of his mates. His panting, his spasmodic walk, his escape looking behind him are actions that become ours.

The violence the boy is exposed to is under our incredulous, powerless eyes of readers and spectators, it leaves us that irritating feeling in the bowels and a sensation of unquiet anger that only a perfect writing can produce. I consciously used the word readers-spectators. Linn Ullmann makes use of a visual writing that goes on with luminous pieces, almost frames edited in sequence to make a short film.

That is why it would be better to call them spectators, rather than readers:

The first image I had when I start writing this book was about a boy running, based on a Newspaper's story that was in Scandinavia that time. A boy who was running to his death actually bullied by other children. And I could never quite forget that image of a boy running, and I remember me as a child, running myself, and that feeling of losing my breath, this stick in my stomach and running and running and running and being afraid. I thought that I wanted to write a book and that the boy will be running through that all book and through time and through the story.

Another question I ask myself when I started writing this book was: Were if you are a child and you are weakness to something? Terrible. You are playing and then the play turns into violence, turns into brutality, turns into even murder. But you never really meant to turned to this. But you might even be the cause of it? Is there any kind of atonement for that, later, is there forgiveness for that? When you are a child and you inadvertently commit a crime, you are weakness to crime or you don't stop a crime, you pass the moral boundary, what happens to you? Then, of course, in this book nobody speaks about it anymore. What happens to you? That just disappears only because you don't speak about it?<sup>1</sup>

From the beginning the arrival of her father is brought into question: Erika wants to state exactly that the journey has been a mistake. The snowstorm is a sign that confirms her father's reason. He repeats to her:

She said: "You were quite right, Isak. It was a bad time to come!" [...] "After all, we'd just tiptoe around being polite to each other," Isak had said.<sup>2</sup>

I want to conclude my essay with an episode told by Liv Ullmann in an interview, concerning the relationship between fathers and daughters.

I think the hand of another person is extremely important, I also think the gestures of the hand are ambivalent. We strongly need that someone seizes us.

When Erland, in *Faithless* gives that caress to David, but also to Marianne in two shots, for an instant he takes light and beauty. It's odd because today I thought the only memory I have of my father is the one of his hand. We are walking hand in hand along the street. At a certain point he shakes my little hand. When we were walking together my father used to wear a military, heavy dress.<sup>3</sup>

Linn, too, has a father who wears a brown leather jacket. One day when she is five I stand watching them. They are on a road together. A child's hand reaches in the air for his. She hasn't seen him for a whole year. A little girl with a face alight with trust and pride. Soon they will be standing hand in hand for all to see that she out for a walk with her father.

But he is deep in conversation with another grownup and has forgotten the child at his side. Slowly a hand is lowered, fiddles for a moment with some hair on her forehead. A distant look comes into the child's eyes. Our daughter locks herself into an experience. One that I, the bystander, recognize.<sup>4</sup>

At the end of this analysis I could state that, in both cases, whether the hand has been shaken or not, Linn Ullmann chose to make Erika stretch it for his father in this novel.

The writer has expressed the intention of writing one day her father's memoirs. It will be

<sup>1</sup> Radio interview with Linn Ullmann, cit.

<sup>2</sup> ULLMANN, *A blessed child*, cit., p. 46.

<sup>3</sup> MARIE-ANNE GUERIN, CHARLES TESSON, *J'étais lui*, «Cahiers du Cinéma», 552, December 2000, p. 61 (transl. from French by me).

<sup>4</sup> LIV ULLMANN, *Changing*, New York, Bantam Books, 1978, pp. 13-14.

probably possible to know something more about this relationship: she could conclude the journey that Erika is still making towards his father.

#### SOMMARIO

Lo studio dell'opera artistica di Ingmar Bergman si presta sempre a nuove letture e percorsi collaterali. Le contaminazioni tra realtà e finzione si moltiplicano in maniera vorticoso, ma permettono analisi interessanti, mettendo in luce aspetti inesplorati. Il saggio si sviluppa a partire da questa considerazione e indaga la relazione tra il regista e la figlia Linn Ullmann, nota scrittrice, attraverso due loro creazioni, un film e un romanzo, *Sarabanda* (2003) e *La luce sull'acqua* (*Et velsignet barn*, 2005).

#### ABSTRACT

The study of Ingmar Bergman's artistic work is always open to new interpretations and collateral paths. Contaminations between fiction and reality multiply whirlingly, but they allow interesting analysis, so as to highlight unexplored aspects. Starting from this premise, the essay explores the relationship between the director and his daughter Linn Ullmann, a well-known writer, through two of their works, a film and a novel, *Saraband* (2003) and *A Blessed child* (*Et velsignet barn*, 2005).



# UN BLOC-NOTES DI CRITICA CINE-VIDEOMUSICALE

LUCA BOTTONE

A me ogni tanto viene da pensare che forse la metafora della voce che grida nel deserto si riferisce proprio agli (inutili) sforzi dei critici. Che continuano a dire la loro e a non convincere nessuno. O quasi, perché ogni tanto, qualche piccolo sforzo critico sembra venire premiato. [...] E allora, colpito da una improvvisa tentazione megalomane, anche il povero critico finisce per pensare di avere un ruolo e una funzione. Va bene, ma di che tipo? L'unica che può inseguire chi fa il mio mestiere: quella della credibilità, da cui sola può nascere l'autorevolezza necessaria a farsi ascoltare [...]. È sulla lunga distanza che il critico può cercare di costruire una credibilità fatta di interventi mai banali, mai compiaciuti, sempre rispettosi dell'intelligenza di chi legge ma anche della fatica di chi crea. Solo allora, un giudizio viene ascoltato: non perché è geniale ma perché è stato detto da qualcuno di cui abbiamo imparato a fidarci [...]. Non è una fatica da poco.<sup>1</sup>

Il primo appunto del presente bloc-notes, una raccolta di spunti, idee, analisi, prese di posizione, riflessioni, convinzioni soltanto apparentemente disorganiche e slegate le une dalle altre, serve per introdurre (con piccolo e palese inganno welliesiano) la proposta dell'avvio, sarebbe meglio dire della fioritura e della sistemazione – di una critica videomusicale organica e di ampio respiro – pur non slegata dal singolo episodio. Una critica che dovrebbe e deve tenere «il cinema come costante punto di riferimento» e «appoggiarsi non solo all'estetica di tale mezzo, ma anche alla strutturazione del suo ambito di studio, a partire dalla formazione (culturale e metodologica) dei suoi interpreti».<sup>2</sup>

Una condizione che si ritiene non soltanto possibile ed opportuna, bensì razionale e naturale, quindi imprescindibile. Utilizzare il sistema, i codici e le tecniche della critica cinematografica non rappresenta affatto un errore di ordine metodologico per un interprete (nel senso di interpretante) videomusicale; anzi, si prenderebbe un abbaglio effettuando il contrario, affidandosi, ad es., soltanto a delle valutazioni di carattere musicale. In questo caso si tenterà addirittura di andare oltre, segnalando cioè la necessità di una critica videocinematografica, o cine-videomusicale, che vada di pari passo con la tendenza all'ibridazione di una parte delle due forme e con l'analoga esperienza di molti registi contemporanei, ponendosi fondamentalmente all'interno di un più ampio panorama audiovisuale.

Si sta parlando di una critica seria, non di quella che stronca definitivamente, completamente e appassionatamente un bellissimo film soltanto perché uno dei protagonisti pronuncia, per nulla in maniera gratuita, una bestemmia, o che cambia il suo giudizio in positivo su di un'opera perché ha scoperto essere 'tratta da una storia vera', una delle indicazioni più insensate, inutili, ingannevoli, irritanti, innaturali che siano mai state applicate alla falsa realtà (o reale falsità) del cinema. Non bieca, miserrima applicazione di dottrine precostituite quindi – perché chiamarla critica risulterebbe svilente per la professione – ma una ricognizione senza pregiudizi di sorta, dogmi o preclusioni, che non tema di segnalare i propri limiti, pur richiedendone una riconfigurazione e che rivendichi orgogliosamente, al contempo, un ruolo all'interno del panorama culturale contemporaneo.

Tornando per un momento alla citazione iniziale, si può considerare come tutto debba necessariamente partire dalla credibilità di quello che è pur sempre un mestiere che richiede preparazione, perizia, professionalità e, appunto, rispetto per l'intelligenza di chi legge e di chi crea. Un identico rispetto è reclamato, tuttavia, direttamente da chi interpreta, analizza, critica l'ambito del *videoclip* e tale condizione non può che passare per un'attribuzione di

<sup>1</sup> PAOLO MEREGHETTI, *A cosa serve la critica?*, «Ciak», 2, febbraio 2008.

<sup>2</sup> LUCA BOTTONE, *Belli e dannati: Queen e Pink Floyd tra cinema e videoclip*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2006/2007, p. 100.

credito rispetto al genere stesso. Sarebbe inutile gettare le basi di un'elaborazione critica videomusicale che si presenti il più possibile seria, competente, puntuale, concreta, onesta e lungimirante se non si arrivasse a ritenere e sostenere che il *videoclip* è una forma degna di essere considerata in ambito artistico o, per lo meno, espressivo. Ciò riguarda, senza dubbio, la critica cinematografica, che ha quasi sempre ignorato e sottovalutato (se non disprezzato) il settore, ma anche gli stessi addetti ai lavori, spesso rintanati nella più superficiale 'constatazione' di un'altrettanto superficiale mediocrità a livello estetico-formale.

Nell'immaginario collettivo il music video è colorato, patinato, luccicante, edonista, frenetico, surreale, imprevedibile, scanzonato e, a tratti, demenziale. Si presenta allo spettatore come un oggetto di facile e immediata lettura. Questa almeno è l'idea che ci siamo fatti basandoci sulla produzione media di opere che quotidianamente ci capita di vedere. Un giudizio, o meglio un pregiudizio, che non tiene conto delle molteplici eccezioni, degli sviluppi e della personalità di certi autori che, in questi ultimi anni, hanno rivoluzionato il linguaggio videomusicale.<sup>1</sup>

È precisamente e magnificamente questo il punto. Esistono molti *videoclip* che con il «colorato, patinato, luccicante, edonista, frenetico, surreale, imprevedibile, scanzonato, demenziale» hanno ben poco o nulla a che fare. Perché non segnalare, quindi, con forza la presenza di tali opere straordinarie (anche nel senso di extra-ordinarie) accanto a quelle che corrispondono, tristemente, *in toto* alle caratteristiche citate? Perché non renderle protagoniste di analisi, commenti e, perché no, valutazioni, proprio come avviene per il cinema? Altrimenti si potrebbe anche dire, ad es. e dimenticando tutto il resto, che il cinema italiano è soltanto panettoni, belle giornate, 'soliti idioti' e quant'altro sta pericolosamente assurdo ad inquietante medietà. Le eccezioni non confermano sempre la regola, almeno in questo caso la mettono in discussione.

L'esigenza primaria è quindi dare risalto, innanzitutto, a ciò che c'è di buono, di buonissimo nel settore videomusicale e di farlo con la dovuta convinzione di chi crede che dimenticare o perdere quei lavori equivarrebbe a trascurare il vertice più alto di un'importante (al di là di ogni ragionevole dubbio) espressione artistica contemporanea.

È a questo punto che entra in gioco il cinema, ma non per un semplice tentativo di nobilitare il genere o, ancor peggio, di proporre un accorpamento indiscriminato, quanto mai artefatto e fittizio, bensì per una sentita richiesta d'attenzione. Si ritiene doveroso, giusto per proporre qualche esempio, invertire quell'incessante propensione a parlare di «montaggio *stile-videoclip* ogni qual volta un film o una sequenza ha la sfortuna di avere una durata più breve della media»;<sup>2</sup> oppure auspicare una coerenza critica per quanto riguarda i riferimenti all'ambito videomusicale, che non possono essere sistematicamente taciuti soltanto nei (numerosi) casi di risultati positivi.<sup>3</sup> Ancora si può aggiungere, stavolta da un punto di vista interno, l'urgenza di una costante e puntigliosa attenzione nei confronti della paternità dell'opera. Si tratta di un aspetto ritenuto per troppo tempo accessorio o, addirittura, insignificante, diventando sintomatico di una metodica specifica ma anche di una considerazione generale; basti segnalare che il canale MTV comincia ad accreditare parzialmente i registi dei video musicali soltanto a partire dal 1995. Una sconsideratezza che non riguarda soltanto dei chiosatori 'distratti' o in malafede quindi e che persiste tutt'oggi in un atteggiamento di superficialità o, peggio ancora, in un'inconcepibile conferimento a favore degli interpreti musicali. Aspetti soltanto impensabili se riferiti all'ambito cinematografico.

Il tutto partendo dal presupposto che per critica s'intende:

<sup>1</sup> BRUNO DI MARINO, *20 anni di musica in video (1981-2001)*, Roma, Castelvechi, 2001, p. 14.

<sup>2</sup> Luciano De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 172, da FRANCK DUPONT, *A propos du clip*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1995, «Cahiers du cinéma», p. 109.

<sup>3</sup> Emblematiche in questa direzione le meraviglie filmiche di Michel Gondry, da *Be Kind Rewind* a *L'arte del sogno*, passando per il capolavoro *Se mi lasci ti cancello*, in originale *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (complimenti vivissimi ai titolisti italiani), misteriosamente impermeabili a qualsiasi riferimento, pur evidente fino all'imprescindibilità, alle altrettanto meravigliose invenzioni videomusicali del regista.

- il singolo testo, la recensione scritta od orale;
- un insieme di testi riconoscibile: un genere di scrittura giornalistica o saggistica [...];
- un mestiere, sia pure aleatorio e non sempre ufficialmente riconosciuto;
- un'istituzione, un fenomeno culturale [...] oggetto di insegnamento accademico.<sup>1</sup>

Si propone dunque un'indagine mirata sull'argomento proposto, vale a dire il vasto territorio di confine tra le forme *videoclip* e la forma cinema, entrando direttamente nel vivo della riflessione grazie all'analisi di casi specifici e di esperienze sintomatiche.<sup>2</sup> Questo procedimento porta a 'fare teoria direttamente nella pratica', limitando ai minimi termini l'inconsistenza e la genericità della semplice enumerazione di principi e definizioni, come accade di frequente nelle esigue ricerche del settore.

Partiamo, ancora una volta, dalle citazioni.

Il cinema quindi si pone alle radici del video musicale, gli fornisce il supporto tecnico, il bagaglio stilistico ed estetico ma anche [...] un magazzino di immagini, sequenze, più in generale le abbiamo chiamate *suggerimenti*, cui attingere in maniera più o meno ortodossa, più o meno reverenziale.<sup>3</sup>

Il genere videomusicale attinge in maniera più o meno ortodossa e reverenziale da quel magazzino d'immagini cinematografiche fin dai suoi primi anni di vita, quasi come si trattasse di un *imprinting* materno; lo fa sorretto da una solida rete connettiva, che non si limita a degli elementi formali arriva anche a coinvolgere direttamente le fondamenta di due ambiti facenti parte di un unico universo audiovisivo. Un'argomentazione lapalissiana, ma che risulta imprescindibile se si pretende di avviare una pianificazione di più ampio raggio nel versante proposto. Non si sta parlando, tuttavia, di riferimento indiscriminato al cinema quale imperativo categorico di chi si occupa di *videoclip*: registi e autori, oltre a musicisti, sceneggiatori, sceneggiatori e, naturalmente, produttori. Il cinema come fine promozionale, autopromozionale, di prestigio certo,<sup>4</sup> ma anche come elemento di risemantizzazione e di reinterpretazione che porta ad una creazione originale. In pratica, un elemento che concorre all'attribuzione di significati di un'opera, non che ne diventa esso stesso il significato (se

<sup>1</sup> ALBERTO PEZZOTTA, *La critica cinematografica*, Roma, Carocci, 2008, pp. 13-14.

<sup>2</sup> • *Punti essenziali per la critica/recensione di un videoclip*:

- sostanza (forma / contenuti) di un videoclip in quanto opera singola e in rapporto ai precedenti lavori, o ad altre realizzazioni, del suo autore / regista;
- individuazione di tematiche comuni o di fili conduttori;
- qualità dell'interpretazione e della regia;
- modalità e tipologia di partecipazione dell'interprete (è presente il playback?);
- evoluzione del ruolo (non dell'immagine) dell'interprete in relazione ai registi che incontra;
- descrizione del rapporto, se esiste, fra testo e immagini;
- ricerca di riferimenti a film, videoclip o altri ambiti artistici quali: fotografia, pittura, teatro ecc → tipologia e catalogazione;
- ricostruzione filologica dell'opera;
- contestualizzazione storico-geografica, sociale, culturale ecc.;
- riferimento al supporto e alle modalità di diffusione.
- *Proposte per dei percorsi critici videomusicali e cine/videomusicali*:
- Storia della critica videomusicale;
- Storia dei festival e delle rassegne videomusicali;
- Il dizionario dei videoclip 2012;
- Fino alla fine del mondo: 50 luoghi videomusicali;
- La fantascienza: breve storia di un genere videomusicale;
- Jonathan Glazer e il cinema come orizzonte di gloria;
- Come lacrime nella pioggia. 50 casi di videoclip dimenticati;
- Cambiamenti di disprezzo. La censura videomusicale da Godard a Mylène Farmer;
- La scienza del sogno. Fellini e Gondry amici d'infanzia;
- Videoclip on the road. Il tema del viaggio nella videomusica inglese;
- Il viaggio videomusicale di F. Fellini detto Fefè;
- Videomusica e cinema parte II. Proposta per una nuova rassegna cine / videomusicale da presentare alla Mostra del cinema di Venezia 2012.

<sup>3</sup> De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, cit., p. 184.

<sup>4</sup> È molto interessante a questo proposito il collegamento con i *trailer-clip*, nei quali si assiste ad una sorta di scambio di cortesie promozionali fra i due ambiti.

non in qualche caso specifico). I riferimenti al mezzo cinematografico non possono quindi rappresentare un ostacolo nei confronti dell'attribuzione artistica ad un *videoclip*; semmai concorrono a confermarla o, addirittura, ad accrescerla perché ciò non fa che spostare l'attenzione sul momento della creazione e, successivamente, su quello dell'interpretazione. Quasi sempre si segnala come

questo attingere al cinema rientri perfettamente nella strategia estetica del video. Si può affermare che il carattere essenziale di questa forma sia la citazione: rubare, citare, rileggere, accennare, rifare e rifarsi a un patrimonio culturale e visivo ampio di cui il cinema fa parte (e una parte rilevante!), assieme al fumetto, l'arte visiva, la pubblicità, la grafica ecc.<sup>1</sup>

Il tutto pare alquanto riduttivo, se non equivoco. Si arriva quasi ad indicare la mancanza di alcun intento anche soltanto di tipo comunicativo e questo quando si pensava di mettersi dalla parte del genere rilevando, almeno, la presenza di una strategia estetica. Un aspetto, comunque, esso stesso tutt'altro che scontato. Affermare che il carattere essenziale del *videoclip* sia il ladrocinio di forme preesistenti porta in sé dei caratteri impliciti di svalutazione concettuale, oltre che espliciti di scherno. Perché analizzare una forma che ha come unico obiettivo quello di rubare immagini qua e là e poi riassemblarle nel modo più accattivante possibile? Si potrebbe forse pensare ad una semplice problematica di assolutismo terminologico, al quale basterebbe controbattere con la constatazione che la citazione per il *videoclip* è, senza dubbio, uno dei principali caratteri possibili, ma non l'unico ed imprescindibile. In realtà il discorso va ben oltre alla pura terminologia, avventurandosi nei meandri di una riflessione più generale riguardante l'aspetto 'postmoderno' del 'fenomeno'; due termini diventati dei veri e propri *Leitmotiv* per quanto riguarda l'ambito in questione.

A proposito di postmoderno: «La clip non è forse la forma seducente di una derisione», si domandava il grande critico cinematografico Serge Daney, «una maniera in fondo modesta per dire che se sappiamo citare tutto, non sappiamo più nulla di quello che citiamo?».<sup>2</sup> Una domanda certo legittima e forse (per alcuni aspetti) condivisibile, ma soltanto da un punto di vista di professionalità personale e, in un secondo momento, di convenienza teorico-critica che si ritiene debba essere applicata *in toto* ad una tendenza artistica contemporanea. Sarà forse banale, ma si può proporre un semplice spunto in questa direzione: perché nessuno mette in discussione il fenomeno postmoderno delle citazioni filmiche, ad es., di Quentin Tarantino, Tim Burton o Takashi Miike, facendone al contrario un punto di forza del loro cinema? Soltanto in casi cinematografici come questi può esistere una riflessione seria, anche se divertita, riguardo a ciò che gli autori citano e ricreano?

Tutte queste argomentazioni contribuiscono a segnalare come sia necessaria una riconfigurazione dell'intero settore che permetta di entrare più nel profondo dei singoli casi, rilevando quei videoclip che presentano delle citazioni, degli omaggi o dei veri e propri plagii nei confronti di pellicole per lo più celebri. Niente di nuovo sul fronte occidentale si potrebbe pensare; si tratta infatti di una materia spesso affrontata da quei pochi commentatori del video musicale quale forma-mezzo-genere-strumento-fenomeno di varia natura, conformazione e finalità. È da sottolineare, tuttavia, come il momento dei riferimenti ad un cinema che non sia associato, o meglio associabile ad una diretta primogenitura nei confronti del *videoclip* (tanto per fare qualche esempio: musical classico, i film di Richard Lester con i Beatles, 'musicarelli', ecc.), risulti spesso molto limitato, se non soltanto sfiorato tangenzialmente più che altro per una sorta di carattere vincolante a fini di legittimazione. La sacrosanta motivazione è data, quasi sempre, dal volume della materia; un'impresa senza dubbio ardua e scoraggiante ma che, usando un'espressione brutale e al contempo decisamente esplicativa, ad un certo punto si doveva pur cominciare. Si ritiene infatti che già un

<sup>1</sup> De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, cit., p. 179.

<sup>2</sup> DI MARINO, *20 anni di musica in video (1981-2001)*, cit., p. 13, da SERGE DANÉY, *Ciné Journal*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 2000, p. 293.



breve esame di questo tipo riesca a fornire un'idea significativa non solo della portata del fenomeno, ma anche delle prassi e magari del sistema che sta alla base dei contatti fra i due generi.

#### 1. DA WOODY ALLEN AD ANDREJ TARKOVSKIJ ATTRAVERSO IL VIDEOCLIP

Cosa può avere in comune Woody Allen con il genere videomusicale? Ben poco si potrebbe affermare guardando al cinema essenzialmente riflessivo e 'verbocentrico' del regista statunitense. Eppure i contatti fra i due mondi esistono e hanno delle implicazioni del tutto sorprendenti. Un esempio pratico? *Zelig*. Il piccolo grande capolavoro di Allen, spesso adombrato dall'*appeal* delle sue commedie da Oscar ma che, in quanto a stratificazione di significati, originalità ed abilità di costruzione (tecnica e narrativa), impatto emotivo sullo spettatore e via elencando, è sicuramente da inserire nell'olimpo delle sue (e non solo) opere più riuscite, ha dato lo spunto ad un recente episodio paradigmatico per l'intero genere videomusicale. Se si riflette a fondo, non risulta innaturale pensare ad un collegamento fra il film e gli stilemi del *videoclip*; anzi, è del tutto logico considerare come il camaleontismo del piccolo ebreo Leonard Zelig, *summa* della poetica alleniana anche in quanto «continuo ricorrere alle citazioni e agli stili degli altri registi per esprimere se stesso»,<sup>1</sup> sia un perfetto corrispettivo della condizione degli interpreti e dei registi nella forma videomusicale.<sup>2</sup> 'La citazione del cinema per riuscire ad esprimere se stessi': una definizione che potrebbe essere usata per rappresentare il capitolo in questione, certo rischiando di giustificare anche il vilipendio più infame, ma fornendo un innegabile chiarimento riguardo alle modalità e alla portata del fenomeno nella sua disposizione teorica generale. D'altra parte, si può trovare conforto critico nel fatto che «anche il meno nobile dei generi, come il documentario, può arrivare ai vertici dell'espressività»;<sup>3</sup> un'altra definizione necessariamente da appiccicare stavolta come titolo dell'intero lavoro. Basta soltanto sostituire *videoclip* a documentario e il gioco è fatto; infatti Robert Hales sostituisce i due termini – o meglio li associa – arrivando a vertici assoluti di incisività.

Come fa Woody Allen in un film sorprendente quale *Interiors*, girato 'alla maniera di' Ingmar Bergman, o in *Stardust Memories*, chiaramente sagomato su 8½ di Fellini,<sup>4</sup> Hales crea il suo *Zelig* della videomusica, qualcosa di assolutamente geniale anche alla luce del dichiarato modello. Nessuno ha parlato di vilipendio nel caso dei due film citati (nonostante non siano stati inizialmente ben accolti dalla critica) perché non si tratta di meri esercizi di stile motivati da chissà quali esigenze commerciali e nessuno dovrebbe parlare di vilipendio per quanto riguarda *Smiley Faces*, poiché le giustificazioni sono le stesse. Non c'è canzone da pubblicizzare che tenga: l'obiettivo è mettersi in gioco, utilizzare sapientemente dei contenuti e dei significati affini o meno al testo, creare un'opera *à la manière de* Allen.

Si inizia con un'intervista ad uno storico della musica, tale Milton Pawley; in realtà si tratta di Dennis Hopper che dichiara seriamente: «Ho fatto di Gnarls Barkley il lavoro della mia vita. Ho raccolto prove, fotografie e so che esiste realmente». Il camaleontismo è già evidente in tutte le sue forme: tecniche, attoriali, (meta)cinematografiche e videomusicali; manca soltanto quella musicale, che comunque arriverà a breve. Altra intervista, stavolta ad un discografico della fantomatica A&R Fantabulous Records morto nel 1982; Sven Rimmwinkle è, in realtà, Dean Stockwell, un grande attore perfettamente in vita che assicura

<sup>1</sup> PAOLO MEREGHETTI, *Il Mereggetti. Dizionario dei film 2011*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011, p. 3793.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda l'interprete musicale, questo aspetto potrebbe essere declinato secondo il percorso che porta alla scissione delle sue identità, al trasformismo dell'immagine che deve assumere nella vita privata, sul palco e nei *videoclip*; spesso in un gioco di rincorsa tra lui e il pubblico, che porta ad un reciproco mascheramento provocato da sentimenti forzatamente empatici. Senza entrare nel merito degli evidenti sviluppi in ambito sociologico, si può evidenziare come questa condizione sia stata sondata dal *videoclip* in una serie inesauribile di lavori metatestuali. È quindi un aspetto che rimanda direttamente ad una più ampia riflessione sul corpo dell'artista quale mezzo d'espressione e di attribuzione di significati.

<sup>3</sup> MEREGHETTI, *Il Mereggetti*, cit., p. 3793.

<sup>4</sup> Per quanto si riferisce al binomio Fellini-*videoclip* si veda l'Appendice al presente saggio.

come Gnarlz Barkley non esista affatto. Il tutto inframezzato da una serie di documenti falsificati e commentati di volta in volta dai due interrogati: ritratti di ballerine di «Gnarleston», celebre ballo degli anni '20; un'opera creata da Andy Warhol nel classico stile con il quale ha ritratto tante icone dello spettacolo; una fotografia delle uniche due persone che dichiarano di conoscerlo, ecc. Gnarlz è un «fenomeno dietro al fenomeno» oppure «qualcosa di molto strano», «che non ha molto senso»?

A questo punto inizia il brano e il documentario vero e proprio.<sup>1</sup> Si tratta dell'inserimento dei due componenti del gruppo in una serie di eventi che vanno dagli anni '20 agli anni '90: dal jazz di Duke Ellington al *glam rock* di David Bowie, passando per il pop dei Beatles e di Michael Jackson, il rock 'puro' di Clash e Velvet Underground, il *reggae* di Bob Marley. Ma anche immagini e riprese di repertorio riguardanti proibizionismo, rivoluzioni sudamericane, mastodontici concerti degli anni '60, ecc., vengono modificate dal regista con didascalie, giochi di montaggio, decontestualizzazioni e quant'altro. La contraffazione di fotografie, vecchi filmati, articoli di giornale spesso è sorprendente; merito anche della raffinata fotografia di Damian Acevedo e dell'*editing* di Ken Mowe, giustamente premiato all'MTV Video Music Award. Si utilizzano *stop frames* e chiusure ad iride, ma anche diversi viraggi, colorazioni e saturazioni per rendere l'accostamento ai grandi personaggi del passato il più veritiero possibile. Viene addirittura ricreata una breve scena del film d'animazione *Yellow Submarine*, rinominato per l'occasione *Baron Von Counterculture's Groovy Purple Dirigible*.

Insomma, si può affermare con sicurezza che Hales, oltre a creare un grandissimo *videoclip*, fornisce un ottimo tributo a *Zelig* senza voler assolutamente competervi, ma giocando sapientemente sulla sua rielaborazione mediata dall'elemento musicale. Si è detto che l'obiettivo è un'intelligente autoironia e non è un caso se uno dei componenti del gruppo ha dichiarato che l'approccio di Woody Allen ha influenzato direttamente la sua musica. Si potrebbero aggiungere quindi anche altre riflessioni, tutt'altro che superficiali e scontate, riguardo all'invasività del corpo nel *videoclip* e ad altri temi quali: il costante ricorso al metalinguaggio quale componente (ri)creativa, la falsificazione dell'arte e dei documenti storici (con inevitabile riferimento a *F for Fake*, il film di Orson Welles del 1976) quale possibile interferenza nella percezione di realtà dello spettatore, la necessità di 'apparire' come conferma della teoria warholiana sui quindici minuti di celebrità televisiva e il cambiamento delle necessità primarie nella società odierna.

Da Woody Allen ad Andrej Tarkovskij il passo è enorme dal punto di vista cinematografico, ma molto breve videomusicalmente parlando. Si tratta soltanto di un'ulteriore conferma di come il *videoclip* riesca a fagocitare ciò che ha a che fare con l'ambito dell'espressione (nella sua accezione più aderente ai termini di artisticità), per poi riproporlo non solo all'interno di un'altra forma, ma anche direttamente con un'altra forma. Come già detto, questo non può e non deve avere un valore negativo, nonostante i termini sembrino giustificare tale tipo di lettura; la necessità è, innanzitutto, quella di effettuare un discernimento critico.

Nello specifico, si può evidenziare come Tarkovskij, con le sue immagini fortemente simboliche, pregne di significati estetici, letterari, poetici e filosofici, abbia lasciato un segno indelebile su molti registi contemporanei. Non solo; la ricerca figurativa dell'autore, assolutamente inscindibile dai canoni del suo bagaglio culturale, ha esercitato un fascino crescente in qualsiasi versante della produzione artistica occidentale. Sembrerà forse un'eresia, ma la sua capacità di fondere in un unico piano fantasia e realtà, tanto da non riuscire più a distinguerle e l'atemporalità, che sembra regnare nelle sue opere, maschera invece di uno scorrere del tempo artificiale perché accostato all'esperienza percettiva, possono essere considerate materia prima anche nel serbatoio di attingimento videomusicale. E, a differenza di quanto si potrebbe pensare, i suoi ritmi dilatati, le inquadrature lunghe, i piani sequenza e le contrazioni del racconto non fanno che aumentare questo fascino magnetico. Lo dimo-

<sup>1</sup> L'introduzione dialogata dura quasi un minuto su un totale di quattro.

stra, ad es., l'omaggio che gli viene riservato attraverso l'esplicita riproposizione delle sue costruzioni figurative. È il caso di *Bedtime Story* di Madonna e *Losing My Religion* dei REM, diretti rispettivamente da Mark Romanek e Tarsem Singh, due registi intimamente legati al mondo del cinema e non solo dal punto di vista della diretta implicazione con il genere, che pure è avvenuta per entrambi. Si parla propriamente di omaggio, poiché entrambi i *videoclip* si presentano come veri e propri luoghi deputati per l'assolvimento di molteplici istanze reverenziali da parte degli stessi artisti che li realizzano, interpreti compresi.<sup>1</sup>

La ricerca estetica quale elemento si facilmente rintracciabile, ma non esclusivamente determinante è uno degli aspetti che unanimemente si richiede di accogliere ai detrattori del *videoclip*. Un genere che spesso tramuta l'impossibilità verbale (ma gli esempi in senso contrario sono sempre più numerosi) e la limitazione temporale (sia da un punto di vista propriamente cronologico, sia dal versante del ciclo di vita dell'opera) in visioni necessariamente forti ed addensate. E Tarkovskij non poteva quindi rimanere escluso da questa multiforme ricerca estetica che, tutto sommato, presenta dei caratteri di esotismo per chi l'affronta. Le immagini del regista sovietico sono ben altro che semplici cartoline suggestive, ma il suo cinema esercita un fascino particolare anche perché depositario di dinamiche intimamente legate alla sua cultura e a quella del suo Paese, pur universali. E la citazione, oltre che un modo per esplicitare una particolare predilezione, rappresenta una condizione favorevole per richiamare alla mente tutti i significati che accompagnano quella cultura alla propria esperienza personale.

Entrando nel dettaglio, si può evidenziare come Tarkovskij venga omaggiato apertamente in *Bedtime Story* con una breve sequenza ricalcata sul prefinale di *Stalker*. Una bambina (o bambino) legge un libro seduta di profilo davanti ad un tavolo mentre la macchina da presa la riprende dal lato opposto, poi si volta e sposta col pensiero dei vasetti che vede davanti a sé. Ne muove uno, poi passa ad un altro che scorre fino al bordo del tavolo; sta per cadere e, in effetti, sembra che cada, ma noi non vedremo mai la fine dell'azione. Nulla di trascendentale in realtà; si tratta soltanto, appunto, del tentativo di porsi all'interno di uno schema di simbologie, di visualizzazioni e riferimenti piuttosto ampio e facilmente riconoscibile. Lo dimostra il fatto che l'atmosfera, l'arredamento, la fotografia (di Harris Savides) godono di una ricchezza del tutto estranea alla specifica ricerca di Tarkovskij. Si potrebbe anche avere l'idea di un plagio bello e buono, considerata la facilità con cui Romanek mescola gli ingredienti in gioco, ma non si può fare a meno di notare come il video riesca piuttosto felicemente nel suo intento di omogeneizzazione di diverse esperienze figurative. E Madonna diventa una componente più che attiva di questo presupposto non soltanto per gli abiti che indossa, l'unico aspetto che usualmente si evidenzia, ma per l'aderenza della sua *performance* all'intero impianto formale. Ecco perché si ritiene che non si possa parlare di plagio offensivo ma, semmai, di un certo manierismo compiaciuto.

Non si possono proprio utilizzare questi termini, invece, per una delle più significative opere di videomusica mai realizzate: *Losing My Religion* 'dei' REM. Si tratta di un lavoro paradigmatico poiché utilizzando, citando, se si preferisce copiando una serie di straordinarie opere d'arte, lo diventa esso stesso in modo prepotente. Un *videoclip* che rielabora, reinterpreta, ricrea una materia preesistente; in pratica un perfetto esempio di forma postmoderna che potrebbe fare la gioia dei semiologi. Uno degli esempi più riusciti di fusione tra musica ed immagini, o forse sarebbe il caso di dire di musica che scaturisce da delle immagini, a dispetto di qualsiasi anteriorità e logica pubblicitaria. A tal proposito, si può considerare *Losing My Religion* «una portentosa dimostrazione di come si possa ottenere formidabile

<sup>1</sup> È noto, ad es., come fosse preciso obiettivo di Madonna – quindi richiesta esplicita a Romanek – rendere omaggio ad alcune delle sue pittrici preferite, vale a dire Leonora Carrington, Remedios Varo e, in parte, Frida Kahlo. Si possono facilmente ritrovare nel video i numerosi riferimenti a queste artiste, dato che alcune immagini o sezioni sono interamente costruite, nella maggior parte dei casi intervenendo digitalmente, ricreando le scene surrealiste dei loro dipinti.

efficacia promozionale a favore del marketing anche inseguendo un puro afflato artistico». <sup>1</sup> Certo parlare di *marketing* per casi come questo è veramente difficile, quasi come si potrebbe fare per il cinema di Tarkovskij, giusto per restare aderenti al percorso proposto. E in effetti nelle opere di Tarsem Singh, regista del *videoclip* in questione, si riesce a percepire l'influenza proprio di questo grande maestro; è il caso di *The Fall* o *The Cell*, per quanto riguarda il cinema e *Sweet Lullaby* per i Deep Forest e *Tired of Sleeping* per Suzanne Vega, per l'ambito videomusicale. Arrivando però al caso specifico, si può sentire l'afflato del regista russo specialmente nella conformazione delle rappresentazioni (quasi secondo l'accezione propriamente teatrale del termine) allegoriche che i REM mettono in scena (per continuare su questo tracciato) sulle tavole di legno di una camera spoglia. Solo che quello di Tarkovskij non è un modello da seguire pedissequamente; si tratta semmai di un sostrato esperienziale fruibile da chiunque si inoltri nel campo delle immagini in movimento.

Andiamo direttamente al cuore della questione. La macchina da presa (da questo momento m.d.p.) è posta centralmente e frontale rispetto alla scena; riprende Michael Stipe seduto di spalle, mentre Mike Mills sta in piedi davanti ad una finestra aperta. Quest'ultimo guarda in macchina e si muove verso sinistra; la m.d.p. lo segue. Appena qualche passo ed incrocia Peter Buck; la m.d.p. adesso segue lui che si muove verso destra guardando in alto come se ci fosse un pericolo (la m.d.p. non riprende il soffitto). Dopo qualche metro incontra Bill Berry che guarda ancora più impaurito nella stessa direzione e si muove verso sinistra. La m.d.p. è tornata quindi nella posizione di partenza e comincia ad avvicinarsi alla finestra. Fuori piove. Sul davanzale ci sono dei vasi ed una caraffa di latte che comincia a tentennare e che infine cade, rompendosi e spargendo il liquido sul pavimento. In questo momento inizia la musica. È esattamente ciò che accade in una scena del *Sacrificio*: si tratta del passaggio di un aereo sopra la casa nella quale si svolge quasi per intero la vicenda che provoca lo spostamento dei personaggi verso le finestre poste lateralmente e la caduta della caraffa col latte. Ecco spiegato quindi lo strano atteggiamento dei componenti del gruppo che guardano verso l'alto. Il movimento è identico (anche se comincia da destra) e così la configurazione spaziale; l'unica differenza è data dalla finestra frontale che sostituisce una credenza. Il rimpiazzo, tuttavia, è funzionale alla costruzione perché quella finestra aperta è anche una citazione di *Solaris*. <sup>2</sup> Si tratta di una scena ambientata sulla Terra prima che il protagonista parta (davvero?) per la sua misteriosa missione. Suo padre sta parlando con un vecchio amico tornato da Solaris: dice che non ama le novità e rientra subito in casa anticipando, quasi con preveggenza, la pioggia che si scatena in quel preciso istante. In un successivo momento del *videoclip* si vedrà invece uno dei musicisti in piedi appena fuori la suddetta finestra, sul cui davanzale è cambiata la disposizione degli oggetti.

Una citazione inutile, fine a se stessa? Difficile considerarla tale; lo sarebbe anche tutto il resto del video poiché non c'è cesura tra le sezioni che lo compongono. La definizione, così come la sua lettura, è invece coerente e volta al raggiungimento di un'unitarietà stilistica sia dal punto di vista puramente formale, sia da quello dei contenuti e anche in questo caso gli interpreti diventano fondamentali a prescindere da qualsiasi necessità di puro riconoscimento (tra l'altro del tutto assente considerata la fama degli artisti in questione).

Un esempio paradigmatico, si diceva. Lo è per più di un motivo e uno dei principali è quello di aver reso il *playback* funzionale alla vicenda, anche se Michael Stipe era inizialmente contrario a questa concessione poiché fino ad allora i suoi video non lo avevano mai previsto. I componenti del gruppo diventano quindi non solamente dei commentatori della situazione, ma essi stessi dei *tableaux vivant* proprio come quelli che vengono ricreati sul modello dei dipinti di Caravaggio. Delle scene che non nascondono la loro finzione anzi, che la evidenziano e ne fanno il motivo stesso della loro esistenza in perfetta chiave pop, o postmoderna, o in qualsiasi altro modo la si voglia definire. Le frecce che trafiggono San

<sup>1</sup> DOMENICO LIGGERI, *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti dei videoclip*, Milano, RCS, 2007, p. 618.

<sup>2</sup> La stessa finestra potrebbe rimandare anche ad una sezione de *Lo specchio*.

Sebastiano sono attaccate con lo *scotch*, mentre le ali che fanno del cantante un angelo sono chiaramente appese al muro. Ancora, le cornici attorno agli angeli simil-caravageschi sono realizzate con delle decorazioni di Natale e la rappresentazione dei riti orientali è pura esposizione di orpelli, proprio come quei «bric-à-brac del *Sacrificio*»<sup>1</sup> nell'ultimo Tarkovskij.

Si può rintracciare in tutto questo una profonda riflessione metatestuale da parte del regista e degli stessi REM che a tratti diventa anche fortemente critica: Michael Stipe si dimena esageratamente e sono gli unici momenti durante i quali guarda in macchina; finge di alzarsi mentre pronuncia «non lo so» (la m.d.p. lo segue), poi si risiede; dei personaggi che fanno parte di una rappresentazione (stavolta esplicitamente teatrale, tanto è vero che hanno dei proiettori puntati in faccia) cantano in posa il testo della canzone. È il *videoclip* che mette in mostra se stesso e, contemporaneamente, si autodenigra, proprio come fa quel martire che guarda impassibilmente il suo aguzzino mettergli un dito nella piaga. Ciò che emerge in maniera più evidente è, ad ogni modo, l'attenzione per la religione, la raffigurazione sacra ed il significato che essa detiene al giorno d'oggi, la sua mercificazione, ecc. Tanto che chiunque analizzi il video di Tarsem rileva l'omaggio ai dipinti di Caravaggio il contatto con Pier Paolo Pasolini e con la sua personalissima religiosità. Nei *tableaux vivant* fasulli, posticci, ipercolorati di *Losing My Religion* si possono ritrovare, infatti, le stesse scene ironiche e, al contempo, molto drammatiche de *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G.*<sup>2</sup> Delle scene che citano con «vitalità barocca»<sup>3</sup> Rosso Fiorentino e Pontormo in un episodio che, in fin dei conti tratteggia, nel personaggio di Stracci, la figura di un povero Cristo.

Sembra di poter affermare che il panorama è già piuttosto composito ed è da sottolineare come non sia stato preso in considerazione il livello del sonoro. In particolare, Tarsem ragiona come se la musica si accostasse poeticamente alle immagini: *Losing My Religion* non si traduce con 'ho perso la mia religione'; ciò nonostante il regista lavora su questo aspetto, paradossalmente, per antinomia. È solo vedendo le immagini che *Religion* diventa 'religione' ed è in questo modo che la musica del *videoclip* arriva a scaturire direttamente da esse. Con questa blasfemia si chiude una piccola parentesi su di un lavoro «Fondamentale, per la definizione stessa del concetto di videoclip, probabilmente proprio la sua pietra angolare, perfino nei suoi difetti di calligrafismo, perché forse il clip dovrebbe assumere questa forma, quando vuole essere la quintessenza della cultura iconografica popolare».<sup>4</sup> Liggeri non dice può esserlo, ma 'vuole' esserlo perché un paio d'ali finte fanno diventare eccome un angelo.

Il fatto è che non è finita qui. Tarsem ha infatti il tempo di creare un altro capolavoro per i Deep Forest prima di passare al cinema, non dimenticando affatto le sue (poche) esperienze videomusicali. Al di là del responso generale non certo positivo riguardo a *The Cell*, thriller semifantascientifico con Jennifer Lopez, Vincent D'Onofrio e Vince Vaughn, si può restare fedeli alla traiettoria percorsa considerando come il regista rappresenti un caso paradigmatico nell'ambito della più totale, forse addirittura esasperata, sintesi delle arti. Lo dimostrano in modo incontestabile alcune scene del film, che sembra anzi trovare la propria ragion d'essere esclusivamente nella perfetta esecuzione di tali sezioni, al punto di risultare «manierista» nel suo «barocchismo figurativo»<sup>5</sup> (definizioni che ritornano) e, quel che è peggio, di trascurare la compattezza della configurazione narrativa. Si tratta della raffigurazione dell'inconscio di un bambino e di un *serial killer* in coma, nel quale una psicoterapeuta riesce ad inserirsi grazie ad una tuta altamente tecnologica. Niente di meglio del paesaggio

<sup>1</sup> MEREGETTI, *Il Mereghetti*, cit., p. 3175.

<sup>2</sup> Anche in questo caso si può parlare di un momento di alta metatestualità, soprattutto considerata la presenza di Orson Welles nei panni di un regista che cita un altro regista: Fellini. Proprio quella figura impersonifica, come nota lo stesso Pasolini, una caricatura della sua persona e della sua immagine. Si capisce bene a che livello sia spinto il gioco di specchi che a molti potrebbe sembrare un semplice *divertissement*. La citazione non è mai superficiale e immotivata anzi, usando l'arma della rielaborazione iperrealista e grottesca, il regista riesce a proporre dei temi scomodi come quelli dell'artificiosità del culto nei suoi elementi più volgarmente cinici o della religiosità della vita quotidiana.

<sup>3</sup> MEREGETTI, *Il Mereghetti* cit., p. 2870.

<sup>4</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi*, cit., p. 287.

<sup>5</sup> MEREGETTI, *Il Mereghetti*, cit., p. 630.

onirico creato dai meandri della psiche di queste due particolari tipologie di persone per inserire le visioni arcane, magiche nella loro raffinata semplicità, archetipicamente poetiche (quindi più junghiane che freudiane) di Tarsem. Ne esamineremo velocemente un paio per dare il senso di questa rigogliosa inventiva.

Nel suo ultimo viaggio all'interno della mente del bambino la protagonista crea un intero mare, sul quale fa navigare una piccola barchetta, soltanto stendendo un lungo telo azzurro tra due alberi; la stessa situazione si può ritrovare nell'*incipit* di *Sweet Lullaby*, l'altro capolavoro videomusicale di Tarsem citato in precedenza. In un primo momento la psicoterapeuta si era inserita, invece, nel subscoscio dell'assassino per cercare di carpire una fondamentale informazione, vale a dire l'ubicazione di una delle sue 'vittime' ancora in vita. Il percorso è caratterizzato da una ricchezza estetica spesso oltre i limiti: Tarsem propone una sfilza di riferimenti alla storia dell'arte contemporanea (citazione, omaggio, plagio?), alla fotografia artistica e, appunto, al *videoclip*. Una sequenza su tutte, quella durante la quale la suddetta analista incontra il maniaco in una stanza buia. E cosa può esserci nel locale se non la finestra che già abbiamo inondato di significati? Non si può parlare di semplice somiglianza. L'ambientazione è identica; cambia soltanto il contesto, in questo caso decisamente più macabro, poiché il *killer* sta lavando in una vasca da bagno la malcapitata di turno. Ma, come dice Michael Stipe: «Ho già detto troppo».

## 2. TRA GODARD, ANDERSON E GLAZER

Il regista francese è protagonista di un'operazione decisamente singolare, soprattutto per la sottile formazione nebulosa che aleggia sopra ai diversi episodi che la compongono. Se si proverà brevemente a dipanarla sarà per quel profondo spirito filologico sul quale non può che basarsi una pretesa di strutturazione critica. Il manuale di Domenico Liggeri *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti dei videoclip* attribuisce a Godard due opere videomusicali: *Plus Haut* per France Gall, datato addirittura 1980 e *Andy* di Les Rita Mitsouko del 1987. Nel primo caso si può facilmente rilevare un errore di datazione, poiché il brano viene realizzato solo nel 1996. Per quanto riguarda il secondo *videoclip* non si trova invece alcuna notizia riguardante un'effettiva direzione del regista francese, anche se Bruno Di Marino in *20 anni di musica in video* concorda *in toto* con Liggeri. I siti *mvdbase.com* e *wikipedia.com* ne attribuiscono la paternità a Philippe Gautier, che sembra confermata anche da altre fonti del *WEB*.

Probabilmente l'inganno è sorto a causa dei video che si possono trovare su YouTube riguardo al film di Godard *Cura la tua destra*, guarda caso del 1987, nel quale sono inserite alcune sequenze che ritraggono una registrazione in studio dei Les Rita Mitsouko.<sup>1</sup> È da segnalare, tuttavia, come l'incisione presente nel film sia *C'est comme ça* e non *Andy*, quindi la svista, probabilmente dovuta ad una qualche associazione di tipo cronologico, è duplice perché la canzone non è esatta e non si tratta nemmeno di un *videoclip*. Lo stesso *mvdbase.com* attribuisce a Godard il video per France Gall ma, a differenza di Liggeri (Di Marino non lo cita), ne riporta il fantomatico titolo *Plus Oh*. Altre fonti confermano che il regista titola in questo modo il video per la canzone *Plus Haut* e che l'opera viene trasmessa soltanto una volta nell'aprile del 1996 su un canale musicale francese, per problemi riguardanti i diritti d'autore.

Lo scenario è quindi innegabilmente fecondo, anche perché il *videoclip* realizzato da Godard ha il valore di un oggetto sacro per la presente trattazione. Cominciamo dall'inizio, cioè dal fatto che il regista francese dà al suo lavoro un titolo differente da quello della canzone cui è abbinato. Un dato irrilevante? Nel modo più assoluto. È anzi da indicare come attribuire un titolo ad un video musicale sia un'operazione extra-ordinaria che potrebbe anche solo essere annotata come una curiosità ma in realtà, spostando l'attenzione

<sup>1</sup> Si tratta di una sorta di derivazione da *Sympathy for the Devil* che si inserisce nel generale spirito autocitazionista dell'opera.

sulle intenzioni dell'autore, diventa vitale per il nostro percorso. Godard sta proponendo (probabilmente senza rendersene conto) una riflessione molto profonda sul *videoclip* quale strumento promozionale per una canzone. Egli realizza delle immagini che formano un tutt'uno con la musica e che vanno a creare un'opera autonoma, non un segmento da applicare ad una canzone pur restandone concettualmente separato. La sua intuizione è talmente 'normale' e scontata che non era mai stata messa in atto fino a quel momento e che ancora oggi, tranne qualche raro episodio, non viene mai riproposta. Eppure, se ci si pensa, è veramente logico che un *videoclip* abbia un titolo diverso dalla canzone che lo accompagna, giacché il *videoclip* non è la canzone. Un punto di partenza per una riflessione legata anche al versante dell'autorialità quindi e ci voleva il genio video-cinematografico di Godard per darle il via.

*Plus Oh!* è per noi fonte di sacralità anche per la sua conformazione intrisa di riferimenti al mondo dell'arte in perfetto 'stile *videoclip*'. Se in senso positivo o negativo, per adesso non interessa. Dei riferimenti per i quali, come detto, il video viene ritirato dalla programmazione dopo appena un passaggio, ma non si ha la minima intenzione di entrare nel merito delle problematiche legate ai diritti d'autore o alla censura. Si ha invece l'intenzione di indagare brevemente il video che, grazie ad Internet, è riuscito a sopravvivere all'oblio. Si parte da un autoritratto filmico del regista e dell'operatore alla macchina da presa posta su un'alta gru; segue una successione di dipinti di svariati periodi storici, sovrastati da scritte che non fanno parte del testo della canzone: l'Olympia di Manet e alcuni disegni preparatori con la scritta «L'arte non vede la sua metamorfosi»; Mirò ed opere medievali commentate dalla «Bellezza non sente la sua metamorfosi» e via dicendo. Poi chiusure ad iride sugli occhi e la bocca della cantante e tanto cinema: film in bianco e nero, sovrapposizione con opere a colori, addirittura film d'animazione. Un nuovo punto di contatto fra il genere videomusicale e il cinema quindi e nello specifico il suo cinema: la politica (anche la morale) dell'arte e dall'arte; le tecniche della *Nouvelle Vague*; la scritta per integrare la parola (dialogo o testo che sia); le massicce citazioni ecc. La domanda sorge spontanea: quello di Godard è soltanto un video promozionale colorato, patinato, luccicante, edonista, ecc, che non sa nulla di quello che sta citando?

Televisione o cinema, pellicola o nastro elettronico poco importa, non sono le definizioni a creare il problema, ma il problema stesso. La contaminazione tra i due mezzi è un fatto: cineasti di provata abilità [...] realizzano video; questi ultimi tengono conto del video e viceversa.<sup>1</sup>

È indiscutibile: il *videoclip* attrae magneticamente i registi cinematografici. Checché se ne dica, le sinuose sirene videomusicali hanno sempre tentato con il loro fascino fatto di sperimentazione, di divertimento, di vile denaro, di pubblicità, di scambio di favori e chi più ne ha più ne metta, chi si occupa di cinema fin dai tempi più remoti della loro sfavillante ma, tutto sommato, breve vita. Questo allegro e, più o meno spensierato, travaso ha sempre reso un grande favore allo stesso ambito videomusicale e ai suoi protagonisti. *In primis*, aspetto tutt'altro che in contraddizione con quanto si è affermato appena un istante fa, a quei moderni 'sirenetti' in attesa di perdere l'ingombrante coda e diventare cinematografici a tutti gli effetti. Perché pur sempre di mutuo e reciproco scambio si parla, non di un intervento unilaterale e senza condizioni da trattare.

Una carriera videomusicale emblematica quella di Paul Thomas Anderson, che incarna pienamente la figura del regista teso all'esplorazione del settore portandovi esperienza e tecnica, ma venendone contemporaneamente a sua volta contaminato. Certo si potrebbe proporre un distinguo affermando che egli rimane essenzialmente cinematografico all'interno del *videoclip*, ma ciò non farebbe che avvalorare la presente riflessione di ricerca di contatti; anche perché poi si potrebbe pretendere di considerarlo invece autore videomusicale all'in-

<sup>1</sup> DI MARINO, *20 anni di musica in video (1981-2001)*, cit., p. 219.

terno del cinema. Tuttavia risulta assolutamente più interessante ricercare la diretta convergenza dei due versanti; è il caso, ad es., di alcuni *videoclip* che dirige per Fiona Apple e che meritano di essere brevemente analizzati perché sintomatici di una tendenza alla ricerca intermediale quale riflesso della formazione culturale del regista.

Si parte dall'intimo *Limp*, tutto sommato il più 'classico' della serie nonostante le perentorie qualità cinematografiche: una serie di lunghe inquadrature e movimenti di macchina che seguono la cantante nei suoi spostamenti casalinghi; brevi piani sequenza; un montaggio pacato poggiato sui ritmi lenti della non-narrazione; progressive sovrimpressioni funzionali alla vicenda. Quando arriva il momento di essere 'videomusicale' Anderson non si tira però certo indietro: è citazionista (la libreria che s'illumina al passaggio di Fiona Apple come in *Billie Jean* di Michael Jackson), metatestuale (la cantante si guarda in televisione), attento agli effetti tecnici (l'ultraveloce sezione del prefinale formata da *loop*, *rewind*, *flashback* e *flashforward*, accelerazioni, ecc.). Se le riprese in questo video sono già piuttosto lunghe, in *Across the Universe* diventeranno estenuanti.<sup>1</sup> Anderson si preoccupa soltanto di restare incollato alla cantante qualsiasi cosa accada e di cose ne accadono parecchie, poiché la Apple canta con le cuffie alle orecchie in un locale che viene letteralmente disintegrato da una banda di teppisti, senza che ciò la scalfisca minimamente. La macchina da presa si solleva con *plongé*, ruota il suo asse di 360 gradi, si capovolge, scivola tra i tavoli (quel che vi rimane) del ristorante facendo parlare di «esibizione di virtuosismo»;<sup>2</sup> si potrebbe anche pensare ad un semplice esercizio di stile se non fosse per quelle cuffie. Non è che il regista voglia dirci che limitandosi ad ascoltare la musica si perda il meglio (o il peggio) dell'immagine? Ardito, ma avvalorato dall'episodio seguente.

*Fast as You Can* potrebbe sembrare di primo acchito insignificante: dettagli della cantante, immagini sfocate e poco altro. Ci si rende però conto ben presto che qualcosa non quadra; per un momento, infatti, il *playback* non corrisponde al labiale, ma il fatto che riprenda quasi subito a collimare fa pensare ad un errore di percezione. Dopo qualche secondo la situazione si ripete; stavolta si pensa ad un ritardo nello strumento sul quale si sta guardando il video, poiché l'inquadratura stacca innaturalmente. Ma tre indizi fanno una prova. La terza discrepanza rende tutto più chiaro: la cantante, a metà della frase, non 'riesce' a tenere la velocità della canzone, quindi il suo labiale arriva in ritardo rispetto al testo corrispondente. La musica, in pratica, è *too fast*. Una situazione veramente originale che Anderson correda di una serie di disturbi visivi che non lasciano margini d'interpretazione: il passaggio dal bianco e nero al colore; delle immagini volutamente sfocate come nello sperimentale *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray; una mano che entra in campo e stabilizza la traballante macchina da presa; chiusure ad iride in perfetto stile cinema muto (poi ripreso dalla *Nouvelle Vague*). Il regista sta proponendo una riflessione sulla visione quale elemento accessorio; è chiaro che senza l'immagine non si potrebbe notare lo scollamento tra i due livelli, ma è anche da valutare come sia la stessa immagine ad arrivare in ritardo rispetto alla musica. In poche parole si tratta, per l'ennesima volta, del *videoclip* che parla di se stesso. Il collegamento con il testo precedentemente evidenziato funge solo da pretesto per una rielaborazione di tipo concettuale; la mano in campo pare emblematica da questo punto di vista. Il regista mostra come si cerchi sempre di adattare il tutto nel migliore dei modi alla musica, appiattendolo fino a rendere superficiale il versante visivo.<sup>3</sup>

Tralasciando la genialità di Michel Gondry che finirebbe per monopolizzare l'attenzione, una figura per la quale si potrebbe rischiare di diventare agiografici e che meriterebbe ben altro rilievo critico è sicuramente Jonathan Glazer. Il regista inglese inanella una tal serie di

<sup>1</sup> Il video è legato al film *Pleasantville* di Gary Ross, ma il contatto si riduce ad un dettaglio scenografico quasi impercettibile.

<sup>2</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi. Storie e segreti dei videoclip*, cit., p. 260.

<sup>3</sup> Anderson sembra aver colto nel segno poiché si è parlato di *videoclip* improvvisato e di arretratezza nelle tecniche di ripresa.



capolavori da far venire quasi la voglia di estendere la definizione a tutte le sue realizzazioni. Non si perderà, tuttavia, la bussola e si rileverà come nella sua carriera esistano anche opere soltanto eccellenti e buoni lavori dei quali uno, forse due, discutibili. Il tutto, all'interno di una produzione piuttosto ridotta, perché Glazer «ossessionato da Stanley Kubrick, come il vate ha centellinato le sue prove creative, come se potesse realizzare soltanto meraviglie ponderate che vadano dritte nella storia eterna del genere». <sup>1</sup> Quello per Stanley Kubrick è un amore che emerge spesso nelle sue opere, sia in quanto cifra stilistica, sia da un versante di vicinanza tematica e, a volte, anche citazionista/omaggiante.

Kubrickiano fino al midollo è *Karmacoma* per i Massive Attack, un video che non ha altra definizione possibile se non quella di opera eccellente, tra l'altro decisamente coraggiosa e sorprendente considerato che si tratta dell'opera prima del regista. Glazer mastica cinema come fosse il suo pane quotidiano: crea uno *Shining* ambientato in «stanze d'albergo da odissea nello spazio angusto della mente, con aggiunta di fruscii corporali cronenbergghiani», <sup>2</sup> ma anche con espliciti omaggi al *Barton Fink* dei fratelli Coen, a *Pulp Fiction* di Tarantino, a *Eraserhead* di David Lynch e, secondo alcuni, alla mitica serie di «Twin Peaks». Sarebbe molto interessante entrare nel dettaglio di tutte queste relazioni per tentare la mappatura di quello che si presenta come un vero proprio *pamphlet* cinematografico, anche perché i contatti non finiscono con gli esempi citati. Si potrebbe far riferimento, ad es., ai generi che affronta il regista, ai profondi intrecci che crea fra le varie pellicole o agli attori che utilizza. <sup>3</sup> Tuttavia si dovrà rimandare tale dissertazione ad altri ambiti, limitandosi per il momento all'identificazione delle sole citazioni kubrickiane.

Il modello è, come detto, *Shining*. Del film il regista utilizza la figura delle due gemelline (in realtà più cresciutelle dell'originale), l'elemento della macchina da scrivere con la quale un personaggio batte ossessivamente la parola «armacoma» (la 'k' l'hanno rubata proprio le gemelle) e, in generale, alcune atmosfere cariche di una tensione palpabile, piuttosto anomala per un *videoclip*. Il tutto non è però votato alla ricerca di una fedele aderenza al film – come si può affermare, invece, per *The Universal* nei confronti di *Arancia meccanica* – bensì all'originale rielaborazione di tematiche e simbologie, sfruttandone la sedimentazione nell'immaginario visivo dello spettatore per aggiungervi nuovi livelli di ricezione.

Impossibile non essere colpiti dalla forza di un regista pienamente consapevole del linguaggio che sta usando. Si può perfino accettare la critica che vuole Glazer scopiazzare furbescamente degli esempi alti, oppure rubare elementi che vengono da diverse esperienze per rendere appetibile un prodotto. Ciò significa soltanto apporre una sottile patina di discredito all'opera. Tolto facilmente questo strato, rimane la capacità del regista non solo di trasmettere, ma di utilizzare la sua cultura visiva per creare un'opera nuova in tutto e per tutto: forma, genere, contenuti, ecc. Chiamiamola tendenza postmoderna o in qualsiasi altro modo, l'importante è ampliare il proprio orizzonte. È tutto? Niente affatto, perché Glazer nel suo primo lavoro mette già in discussione i limiti stessi del genere, inserendo elementi non propriamente, o non comunemente, videomusicali, vedi i dialoghi sullo stesso livello sonoro della musica, i pensieri paranoici dei protagonisti o le interpretazioni attoriali.

Si è già riusciti a trasmettere in parte la profondità della riflessione glazeriana riguardo al mezzo, ma non sono ancora emerse nel dettaglio le vette della sua personale cifra stilistica. *Street Spirits (Fade Out)* per i Radiohead, ad esempio, è poesia allo stato puro; un video che per levità e purezza potrebbe essere accostato a *Only You* di Chris Cunningham. Glazer non crea soltanto un *videoclip* che un tempo si sarebbe definito concettuale; scrive una vera e propria summa di questo filone con immagini che, pur non legate da uno specifico sviluppo narrativo, riescono a trasmettere delle forti emozioni. Non vale nemmeno la pena di abbozzare una descrizione del soggetto: il regista gioca con la gravità del tempo e dello spazio,

<sup>1</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi*, cit., p. 325.

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

<sup>3</sup> Uno di questi, Olegar Fedoro, ha recitato (non accreditato) in *Stalker* di TARKOVSKIJ.

sfiorando quasi la magia che aleggia invisibile attorno a corpi e oggetti e che soltanto Fellini era in grado di mostrare, anche senza l'utilizzo di effetti speciali. Non si vorrebbe però diventare blasfemi, quella era ben altra poesia; Glazer si limita invece a delle suggestioni visive che ad alcuni potrebbero anche sembrare affettate, tanto sono caratterizzate da un'aura di enigmaticità.

Un saggio, non uno sfoggio, di tecnica che va al di là dell'incantevole fotografia in bianco e nero di Stephen Keith-Roach e dell'effetto speciale stupefacente in grado di concretizzare diverse velocità in una stessa inquadratura. Così come non è soltanto un mero espediente tecnico quello grazie al quale è l'ambiente a muoversi attorno a Jamiroquai e non viceversa, in *Virtual Insanity*. Un video di *performance* che si può definire 'classico', nonostante la particolarità della situazione, che serve a Glazer per mettere nuovamente in discussione i concetti di corpo, spazio e movimento fondendo, come osserva giustamente Liggeri, «vecchio artigiano e moderna effettistica».<sup>1</sup>

Il trucco c'è e si vede, ma non è questo il punto. Spesso si rileva come il *set* creato dal regista, letto di volta in volta come una sala d'attesa di un aeroporto, una clinica, o quant'altro, incarni materialmente il «nessun luogo» di Di Marino derivato da Augé per quanto riguarda la *performance* videomusicale in studio. E l'associazione sembra del tutto adeguata alla circostanza poiché, per quanto connotata, si tratta pur sempre di un'astrazione atta a mettere in mostra le abilità del *performer*.<sup>2</sup> Non si è mai considerato, tuttavia, come quel luogo non sia affatto contingente ma, al contrario, legato a doppio filo con il significato generale del brano. Quello spazio rappresenta, infatti, la mente del protagonista del testo, che poi è anche quella dell'uomo contemporaneo. Una mente che, parafrasando Jamiroquai, «comincia a sentire i lacci che ha annodato alla terra» e che vorrebbe far 'scivolare'; ma la 'follia', anche se virtuale, comincia ad estendersi «oltre i confini dell'interiorità» investendo il 'pazzo mondo' che la circonda. Ecco da dove arrivano quegli insetti che ogni tanto sbucano dalle fessure di un ambiente apparentemente asettico e immune agli agenti esterni; sono i primi segnali della follia che comincia ad insediarsi nella sanità mentale, quasi dei virus che corrodono le certezze più scontate, *in primis* quelle che riguardano il mondo del sensibile. Non sorprende quindi che Jamiroquai riesca a muoversi quasi funambolicamente in quel movimento che va contro ogni legge della fisica; è tutto creato dalla sua mente, proprio come in *Inception* o in *Matrix*. Anche se la macchia di sangue del finale non lascia presagire niente di buono; lo dice lui stesso: «Questo mondo deve cambiare» [...] non riesco a continuare ad andare avanti».

Ha ragione Liggeri quando afferma che la monumentale classe di Glazer fa di lui un «Autore [...] nato già grande, grandissimo».<sup>3</sup> Un Autore con la 'A' maiuscola che non pone limiti alla sua creatività: *videoclip*, cinema e tutte le due cose assieme, forse con una terminologia ancora da inventare. Anche quando decide di passare al grande schermo il regista riesce a sorprendere, innanzitutto per la scelta dei suoi soggetti.

*Sexy Beast - L'ultimo colpo della bestia* è un gangster movie con annessa rapina, ma Glazer riesce a non risultare in alcun modo banale nonostante il tema sia ormai usurato. Anzi, sulla lezione kubrickiana, si diverte a scardinare alcuni schemi tipici del genere e ad inventare soluzioni che saranno ricordate in seguito. Il tutto condito, naturalmente, da una padronanza registica difficile da non notare ed apprezzare. La trama è semplice: un ex gangster (Ray Winstone) che si è ritirato in una sua tenuta spagnola, riceve la visita di un collega (Ben Kingsley) arrivato per richiamarlo in servizio contro la sua volontà per un ultimo importante lavoro. Tutto qua.

Un film «teatrale nella divisione in atti, tarantiniano nel *sense of humour*»,<sup>4</sup> ma non si può

<sup>1</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi*, cit., p. 326.

<sup>2</sup> In particolare, Glazer sembra citare esplicitamente i *videoclip* di Lionel Richie, invertendo però i termini della situazione. Se in *Dancing on the Ceiling* (1986) di STANLEY DONEN l'interprete utilizza per le sue *performances* danzanti anche muri e soffitti, qui è l'arredamento che dà del filo da torcere a Jamiroquai il quale, naturalmente, controlla lo spazio alla perfezione e senza alcun (apparente) turbamento.

<sup>3</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi*, cit., p. 247.

<sup>4</sup> MEREGHETTI, *Il Mereghetti*, cit., p. 3049.

fare a meno di notare come la sua costruzione ricordi in modo speciale *Sonatine* di Takeshi Kitano. Un tempo dilatato all'estremo oppure compresso fino all'implosione; come il regista giapponese, Glazer manda all'aria ogni classica scansione drammaturgica per far emergere in maniera prepotente la psicologia dei personaggi e le ragioni che li spingono a certe scelte, fin quasi a mettere in discussione la stessa appartenenza al genere. Lo dimostra lo spazio ridotto ai minimi termini della rappresentazione della rapina, che diventa quasi un elemento accessorio nonostante sia la causa scatenante dell'intera vicenda. Il regista riesce a creare una tensione lancinante grazie allo scontro fra i personaggi, senza utilizzare un montaggio spettacolare o altre tecniche particolarmente accattivati, al massimo utilizzando abilmente la musica (comunque in funzione di pura colonna sonora). Carica invece l'atmosfera d'aspettative e di non detti, di fuori campo narrativi, di *flashbacks* mai banali o molesti e lo stesso vale per le simbologie, spesso ardite e potenti, ma mai sovraccariche. Un chiaro esempio di questo aspetto è dato dall'enorme masso che rotola giù dal colle che sovrasta la villa del protagonista, finendo dritto nella sua piscina. Una metafora esplicita ma non ridondante della violenta bufera che si sta per abbattere sulla sua vita serena, nella quale l'unica preoccupazione sembra essere la scelta del colore delle piastrelle. Una situazione che stride fortemente con le peculiarità della sua carriera, anche se Glazer non mostra alcuna delle precedenti imprese del protagonista. In questo si può ritrovare una certa somiglianza con *A History of Violence* di David Cronenberg, soprattutto per la capacità di rappresentare l'inevitabile influenza del passato nelle scelte odierne, dell'impossibilità di dimenticare perché, come avviene nelle tragedie della Grecia classica, anche la violenza 'innocente' diventa una colpa, una macchia indelebile da espiare.<sup>1</sup>

Se nel film di Cronenberg il passato ritorna improvvisamente a sconvolgere la vita tranquilla dell'ex killer, risvegliando in lui delle pulsioni latenti estreme, Glazer gioca sulla trasformazione fisica del protagonista quale vero e proprio cuscinetto con la sua esistenza precedente, senza escludere tuttavia l'inevitabile resa dei conti con i suoi lasciti. Ecco perché il regista inglese dona un'importanza fondamentale allo scontro tra i pochi personaggi della vicenda; proprio come nella tragedia greca domina il rapporto dei protagonisti in un'unità di luogo per far emergere la loro sublimazione in senso astratto, quasi metafisico. A questo serve la loro estrema caratterizzazione; ne è una perfetta dimostrazione la figura anomala del gangster che viene a risvegliare l'eroe dal suo torpore. Non un personaggio misterioso ed inquietante secondo i canoni del genere, bensì paranoico, insolente ed irascibile, con tendenze colleriche e schizoidi (parla con se stesso allo specchio, fa la pipì sul tappeto, simula una molestia sessuale sull'aereo) tali da rendere comprensibile e condivisibile la tensione generale che precede il suo arrivo. A proposito, chi è la bestia sexy del titolo? Uno dei due malviventi, il fauno che abita i loro sogni o un ibrido fra tutte queste figure?

Restando agli ibridi:

Ci troviamo di fronte a una forma espressiva ibrida, non solo perché opera un'efficace sintesi tra sistemi di significazione distinti (suoni, immagini, parole), ma soprattutto perché si dimostra in grado di intingere a un serbatoio preesistente di testi, architetture narrative, stili di regia, strategie di montaggio, proponendo nuove forme di contaminazione, spostando in là le distinzioni di genere, rimettendo in moto la semisfera del linguaggio audiovisivo. Nonostante gli studi dedicati a queste forme brevi siano caratterizzate da una notevole disomogeneità, sia relativamente alla definizione del corpus testuale sia per quanto riguarda gli strumenti metodologici, essi concordano nell'individuare l'ibridazione dei linguaggi come una caratteristica esemplare del fenomeno.<sup>2</sup>

Ibridi cine-videomusicali o videocinematografici: una definizione che – lo si è già rilevato e ci si tornerà ancora – può far storcere il naso ai numerosi detrattori del genere *videoclip*, ma che mette perfettamente in rilievo la problematicità della questione, quindi la legittimità delle argomentazioni proposte. Piaccia o meno, si tratta di prendere atto di una convergen-

<sup>1</sup> Il riferimento è, ovviamente, all'*Edipo Re* di SOFOCLE.

<sup>2</sup> De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, cit., p. 163.

za che si può definire strutturale e che, non in pochissimi casi, presenta agli occhi di uno spettatore più attento della media delle esplicite (se non dichiarate) tendenze sincretiche, di fusione, appunto d'ibridazione.

Come si può notare dalla citazione, non si pretende affatto di proporre una nuova denominazione per il fenomeno, che anzi viene spesso associato a questa terminologia per evidenziarne i più disparati aspetti costitutivi. Talvolta anche in maniera dispregiativa, come dimostrano i riferimenti alla sua condizione di 'bastardo' dell'universo audiovisivo: «Figlio del signor cinema e della signora musica, il videoclip è nato dalla televisione ma ha negli occhi tanta pubblicità».<sup>1</sup> Ciò che si prospetta è l'applicazione pratica della definizione di 'ibrido' all'ambito di lavoro che si sta delineando; un ambito che raramente trova una lettura da questo preciso punto d'osservazione, sia parlando di modalità, sia di livello d'approfondimento. I pochi che si occupano della mappatura o meglio, dell'evidenziazione della presenza di diversi tipi di interazione tra *videoclip* e cinema, tralasciano sempre di entrare nel profondo della questione dallo specifico versante della simbiosi di forme; se lo fanno, è sempre secondo costrutti semiologici riguardanti l'inserimento del *videoclip* in una più ampia riflessione di postmodernismo o, appunto, di epidermica terminologia denominativa.

Si può in proposito evidenziare come se si sono spesso proposte le eloquenti definizioni di *long-clip*, *film-clip*, *short-film*, ecc., è stato più che altro per indicare lo sfioramento della cosiddetta durata 'standard' di alcuni episodi, oppure la presenza di una narrazione sviluppata, senza considerare come questi aspetti andassero a cozzare contro i confini stessi del *videoclip* in quanto genere e arrivassero quasi a confondersi con quelli del cinema. Si parla di cinema soprattutto nelle vesti di quelle forme brevi che stazionano in una posizione di contiguità rispetto alle realizzazioni videomusicali, non soltanto perché simili nella durata, ma in generale per la loro uniformità tecnica, formale e, talvolta, d'intenti artistici di registi e interpreti. Molto spesso parlare di una precisa e stabile ripartizione può rischiare infatti di creare qualche imbarazzo.<sup>2</sup>

Non è certo la prima volta che si parla d'ibridazione anche dal punto di vista cinematografico; tuttavia non si è mai giunti alla proposta di una riconfigurazione o, almeno, riconsiderazione delle due forme che tenesse conto, principalmente, dei casi concreti. Ecco quindi che, spinti dalla consapevolezza della 'schizofrenia' del *videoclip* «per questo suo eccedere, sconfinare – come già faceva del resto il musical cinematografico – rispetto allo stesso meccanismo della messa in scena»,<sup>3</sup> si ritiene urgente l'individuazione e l'utilizzo di nuove categorie, tipologie, sottoinsiemi qualificanti. Per fare questo si dovranno assumere come perno, inevitabilmente, degli aspetti tecnici, senza dimenticare tuttavia la sostanza delle diverse opere considerando che «queste forme brevi non si limitano ad assimilare l'intera punteggiatura della grammatica cinematografica, ma ne rielaborano le forme, ne aggiornano la funzione».<sup>4</sup> Tra le diverse tipologie rintracciabili si possono indicare:

1. *videoclip* per partenogenesi;
2. *videoclip* che antepongono o pospongono una sezione narrativa solitamente ben distinta dal corpo centrale del testo;
3. *videoclip* che presentano numerose interruzioni nella canzone che li accompagna per lasciar posto a dialoghi o importanti snodi narrativi;
4. *videoclip* tratti da cortometraggi preesistenti/concomitanti, o che diventano essi stessi cortometraggi;

<sup>1</sup> DI MARINO, *20 anni di musica in video (1981-2001)*, cit., p. 13.

<sup>2</sup> Entrano in gioco, inevitabilmente, le infinite considerazioni riguardo all'aspetto promozionale del *videoclip*, alla sua natura di 'immagini che commentano una musica' e a tutto il resto di quelle giustificazioni che ci si sente in obbligo di tirare in ballo se la questione si fa scottante. Quando, in realtà, non ci sarebbe proprio nulla da temere, poiché l'obiettivo non è certo quello di proporre un rovesciamento di gerarchie o un accorpamento indiscriminato dei due generi; si tratta sempre e soltanto (come in questo caso), invece, di una precisa volontà di applicare dei motivi e dei metodi di analisi cinematografici ad un ambito che le è affine.

<sup>3</sup> DI MARINO, *20 anni di musica in video (1981-2001)*, cit., p. 96.

<sup>4</sup> De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, cit., p. 168.

5. *videoclip* travestiti da cortometraggio;

6. *videoclip* che sviluppano una particolare tipologia di interazione con il sonoro.

Chiaramente alcuni lavori possono posizionarsi a cavallo o travalicare le linee di demarcazione tra i vari insiemi, ma ciò non fa che avvalorare quel senso di sfumatura, appunto, d'ibridazione che si pretende di andare ad indagare. Delle categorie sopra citate prendere-mo in considerazione la prima e l'ultima.

### 3. VIDEOCLIP PER PARTENOGENESI

Un rilevante punto di contatto fra cinema e videoclip può essere sicuramente rintracciato anche all'interno delle stesse produzioni cinematografiche. Scoprire delle scene che si presentano quasi come dei video musicali incastonati in un film è infatti un'occorrenza sempre più frequente, soprattutto da quando il linguaggio videomusicale comincia ad espandersi e i registi iniziano ad essere coinvolti su più fronti.<sup>1</sup>

Per partenogenesi si intende l'individuazione di scene o sequenze cinematografiche che presentano delle caratteristiche molto simili a quelle dei video musicali, fanno esplicitamente parte di un *videoclip* oppure lo diventano effettivamente in seguito. Si propone quindi una precisa tassonomia che tiene conto proprio dei gradi appena definiti per cercare di organizzare la materia secondo strutture stabili che ne risaltino le specificità. L'obiettivo non è, ad ogni modo, determinare delle gerarchie, anche se i livelli sono ben delimitati e caratterizzanti, né tantomeno evidenziare un qualsiasi tipo di processo evolutivo, bensì dimostrare, ancora una volta, come si tratti di un fenomeno per nulla limitato o puramente interpretativo.

Non può sfuggire il fatto che la presente situazione ha dell'incredibile; in pratica si tratta della conferma in termini della possibile ibridazione tra cinema e *videoclip*. In realtà più che un fine, l'operazione è diventata ormai un mezzo, una tecnica che trova differenti declinazioni partendo da un bacino di sviluppo unitario. Con la dicitura 'partenogenesi' per definire l'individuazione o la vera e propria estrazione di queste sequenze dal corpo filmico generale non si sta proponendo niente di nuovo se non dal punto di vista terminologico; simone Arcagni nota, ad es., che «molti clip (inteso proprio come "taglio" o meglio "ritaglio", assunzione di un frammento estrapolato da un testo dalla struttura narrativa più decisamente strutturata) sono ritagli della performance musicale all'interno di un rock movie o di un *rockumentary* (televisivo o cinematografico)»,<sup>2</sup> anche se l'indicazione che propone pare molto limitante poiché rivolta soltanto ad alcuni *videoclip live*. Per partenogenesi si intende, infatti, anche l'identificazione di un germe videomusicale che scaturisce, più o meno inaspettatamente, all'interno di film con ben altre caratteristiche formali, oppure con elementi assimilabili ma del tutto estranei contestualmente.

Si possono prendere in considerazione – in realtà più come prototipi (con una certa parte di provocazione) che come modelli in alcun modo generali – delle piccole sezioni di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick, *Easy Rider* di Dennis Hopper, *Assassini Nati - Natural Born Killers* di Oliver Stone. In tutti questi casi si nota un particolare aspetto simil-videomusicale o, al massimo assoluto, protovideomusicale, prendendo come base imponente alcune componenti relative all'utilizzo di un qualsiasi tipo di musicalità volontariamente applicata ad una rappresentazione e, come già ricordato, avulsa dal contesto precedente.

Entrano in gioco quindi il montaggio, la tecnica di ripresa, il ritmo oppure l'esplicito tentativo di mimesi nei confronti del mezzo. Non si propone, ovviamente, alcun tipo di associazione relativa al genere, ma dall'esposizione di questi momenti risalta in modo accentuato la pertinenza di un simile accostamento formale, tanto che anche alcuni critici cinematografici evidenziano talvolta degli aspetti in qualche modo assimilabili alla riflessione. Si pensi, ad es., all'inizio di *Assassini nati*, definito un «megavideoclip, dove l'inquadratura, il colore

<sup>1</sup> BOTTONE, *Belli e dannati: Queen e Pink*, cit., p. 32.

<sup>2</sup> ALESSANDRO AMADUCCI, SIMONE ARCAGNI, *Music video*, Torino, Kaplan, 2007, p. 29.

e il tipo di pellicola cambiano ogni cinque secondi»;<sup>1</sup> che si tratti di un giudizio spregiativo non ha, in questo senso, importanza alcuna.

Altri accostamenti risultano invece molto più insidiosi e, si presume, molto meno condizionali, vedi i riferimenti ad *Arancia meccanica* rintracciabili nella «visualizzazione di sonorità grazie ad un accostamento di natura concettuale».<sup>2</sup> Nello specifico, si segnala la sequenza del 'balletto' che anima la camera di Alex, letteralmente poggiato sul ritmo della *Nona* sinfonia di Beethoven e che diventa addirittura duplice poiché legato alle visualizzazioni immaginifiche del protagonista (impiccagioni, esplosioni, travestimenti), ma anche agli oggetti che grazie ad un gioco di montaggio sembrano animarsi (la statuetta dei Cristi).<sup>3</sup> Gli stessi termini si possono usare per la celebre sequenza del *trip* di *Easy Rider* nella quale «In pochi minuti si assiste ad un formulario dell'estetica videomusicale: veloci zoom che arrivano allo sfocato, ripetizioni in loop di un'identica immagine [...] forme sgranate o controluce, sequenze di figure talmente rapide da arrivare al subliminale».<sup>4</sup> Ecco quindi che a dei momenti intimamente cinematografici vengono assegnati (perché totalmente estranei dalla volontà dei realizzatori) degli attributi embrionali per quanto riguarda la forma *videoclip*.

Proponendo a questo punto un piccolo passo in avanti, si può arrivare ad indicare alcune sequenze che, «sospeso per qualche minuto il racconto, diventa[no] performance allo stato puro».<sup>5</sup> Si passa quindi da un puro ambito concettuale (visuale, fotografico, scenico, ecc.), ad un versante performativo, di vera e propria esibizione. È da sottolineare, innanzitutto, come molti di questi esempi non siano assolutamente dei musical o film in qualche modo musicali; ciò nonostante i registi in questione propongono degli interventi che si mimetizzerebbero perfettamente in pellicole di questo tipo. È il caso, per continuare con gli esempi illustri, del balletto nel prefinale di *Zatoichi* di Takeshi Kitano, della sezione musicale nel finale di *Inland Empire* al ritmo di *Sinnerman* di Nina Simone, oppure della surreale esibizione di Mick Jagger in *Sadismo (Performance)* di Donald Cammell. In pratica dei *videoclip* incastonati in un film. Con tutto quello che tale affermazione comporta. Si arriva quindi ad un ulteriore gradino della scala proposta, dove troviamo quelle sezioni cinematografiche che non hanno soltanto le stesse caratteristiche dei *videoclips*, lo sono esplicitamente, ovvero lo diventano per qualche istante. Si va oltre quindi alla solita definizione di *megavideoclip* (o simili) che viene affibbiata a film fracassoni, sgangherati, con gran sfoggio di effetti speciali e via dicendo, anche se non diretti da registi che vengono dalla videomusica. Siamo di fronte, invece, ad un'esplicita operazione di mimesi al contrario, cioè partita dal cinema, che può spesso risultare spiazzante nonostante la breve porzione che coinvolge. Tali segmenti possono essere divisi, a loro volta, in due filoni: quelli che propongono la realizzazione di un *videoclip* quale elemento funzionale alla narrazione e quelli che invece la presentano senza alcuna (almeno apparente) motivazione.

Per quanto riguarda i *videoclip* con funzione narrativa si possono segnalare alcune sezioni di *Velvet Goldmine* di Todd Haynes. Tutti questi momenti sono inseriti drammaturgicamente quali tappe di un percorso che sta seguendo Brian Slade, nota *star* musicale londinese, per arrivare al successo planetario. Il primo di questi segnali è rappresentato da una piccola scena durante la quale il protagonista guarda se stesso in un video musicale; in un secondo momento, un *flashback*, lo stesso personaggio sta registrando quella composizione. Si tratta di una circostanza che rende un ottimo servizio al nostro lavoro poiché il punto di vista del film, per qualche istante, diventa proprio quello del video: la macchina da presa inquadra frontalmente la *band* in studio con uno sfondo bianco sul quale, con ogni probabilità, saranno aggiunte delle immagini in postproduzione e successivamente segue con un carrello

<sup>1</sup> MEREGHETTI, *Il Mereghetti*, cit., p. 282.

<sup>2</sup> BOTTONE, *Belli e dannati: Queen e Pink Floyd*, cit., p. 32.

<sup>3</sup> Dello stesso film si potrebbero prendere in considerazione le coreografiche scene di violenza tra bande rivali nel teatro, oppure le accelerate *performances* erotiche del protagonista nella sua cameretta.

<sup>4</sup> BOTTONE, *Belli e dannati: Queen e Pink Floyd*, cit., p. 127.

<sup>5</sup> DI MARINO, *20 anni di musica*, cit., p. 68.

all'indietro il *performer* che canta abbassandosi al suo livello. È però il terzo episodio a stupire per il livello di mimesi che riesce a raggiungere. Questa volta il *videoclip* è completo e molto articolato; un lavoro, secondo terminologie ormai note, concettuale. Il cantante, con il suo solito abbigliamento sfavillante, canta in *playback* mentre guarda un quadro incorniciato all'interno del quale egli stesso travestito da fauno salta dentro il camino di una casa londinese in chiaro stile *Mary Poppins*. Successivamente gioca con una piccola casa, citazione di *Alice nel paese delle meraviglie* e dei video dei Talking Heads, spiando la sua nuova folgorante interpretazione: una sorta di uomo lucertola brillantato, capace di gesta erotiche con due bambole gonfiabili degne del miglior Alex di *Arancia meccanica*. Infine, il nostro fuma una sigaretta con un bocchino chilometrico e dà fuoco alla suddetta casa nella quale l'uomo lucertola suona la chitarra tra le fiamme.

Tutto assurdamente e parossisticamente kitsch, forse ancor più degli stessi stilemi videomusicali degli anni che il regista ritrae. In proposito si rende necessaria una piccola postilla chiarificatrice. La vicenda è ambientata nel 1984, in occasione del decennale della scomparsa dalle scene del cantante; ciò significa che prima del 1974 egli aveva già realizzato dei *videoclips* veri e propri e non soltanto delle semplici riprese di una *performance* da diverse angolazioni. O si tratta di un (plausibile) errore del regista, oppure la leggenda di *Bohemian Rhapsody* viene, per l'ennesima volta, significativamente confermata e qualificata come tale. Similmente:

Improvvisamente in *Omicidio a luci rosse* di Brian De Palma, il protagonista si trova catapultato dentro un videoclip. Il cantante di Frankie Goes To Hollywood sulle note di Relax conduce in un locale Jack Scully [...]. Per un paio di minuti il regista abbandona la trama e mette la macchina da presa al servizio della musica: il cinema si mescola con il clip. Non appena Jack entra nel camerino di Holly Body, il brano musicale diventa il sottofondo del loro dialogo, avvertendoci che siamo nuovamente ritornati nel binario narrativo, cioè dentro il film.<sup>1</sup>

La sequenza è a dir poco straniante perché, oltre a risultare in netto contrasto con la struttura e l'atmosfera generale del film (un *thriller* psicologico con chiari debiti nei confronti di Hitchcock), non è sorretta da alcuna motivazione narrativa, tanto da essere percepita come un corpo estraneo o un'aggiunta pressoché gratuita. Il fatto che il cantante dei Frankie Goes to Hollywood si esibisca in un locale non rappresenta una giustificazione contestualizzante e contestualizzata; si tratta soltanto di una contingenza derivata dal fatto che Holly (il vero nome del cantante che, guarda caso, è lo stesso della protagonista del film) sta accompagnando Jake Scully nel *backstage* (o sul *set*?) di un film pornografico nel quale deve recitare. Teoricamente il *videoclip* dovrebbe esserne l'*incipit*, poiché non esiste soluzione di continuità tra i due momenti, così come non c'è tra la realtà (nella finzione) e la finzione del momento recitativo. Siamo quindi di fronte ad una piccola, ma pura, gemma videomusicale. Perché tanta enfasi? Perché «questo famoso esempio è la conferma di quanto il linguaggio del music video sia contiguo a quello del cinema, tanto che i due livelli finiscono col confondersi tra loro». <sup>2</sup> Giusto per confondere ulteriormente le acque, si può segnalare come la sequenza in questione, però ampliata grazie a nuove riprese della *performance* del cantante e ad altre scene del film, venga estratta (appunto) per partenogenesi e rilasciata come video musicale per la relativa canzone di Frankie Goes to Hollywood: *Relax [version 4]*. Ecco quindi che il *videoclip* all'interno del film diventa un *videoclip* vero e proprio, nello specifico un *trailer-clip* diretto dallo stesso Brian De Palma. Un altro dettaglio di poco conto? Tutto dipende dalla pianificazione del progetto; se l'estrazione era già prevista nel momento delle riprese o, addirittura, in fase di sceneggiatura, l'aspetto sembra tutt'altro che di poco conto. Stavolta conta eccome l'intenzione del regista, poiché ciò potrebbe portare alla cancellazione di un altro piccolo tratto di confine tra cinema e *videoclip*.

<sup>1</sup> DI MARINO, *20 anni di musica*, cit., p. 68.

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

La circostanza ci porta a segnalare quelle sequenze cinematografiche che, estratte per partenogenesi, senza alcun cambiamento vengono lanciate come video promozionale (soddisfazione personale) per la canzone alla quale sono collegate. In questo modo il cinema non s'intreccia solo con il *videoclip*, ma lo diventa direttamente. Non si tratta affatto di un caso isolato e di recente configurazione; al contrario operazioni simili vengono realizzate fin dagli anni '80, con qualche esempio anche dopo la metà degli anni '70, soprattutto in occasione di quei *rockumentary* citati in precedenza. Si vuole andare fino in fondo? Bene, esiste un perfetto esempio di questa situazione datato addirittura 1967 che, in aggiunta, probabilmente molti conoscono pur non avendo mai pensato alla sua natura. Si tratta del celeberrimo e pluricitato video di Bob Dylan nel quale il cantante sfoglia dei cartelli con su scritto il testo della canzone.<sup>1</sup> *Subterranean Homesick Blues* è però nient'altro che una porzione di *Dont Look Back* di D. A. Pennebaker, il primo documentario musicale della storia del cinema.<sup>2</sup>

Nel corso degli anni tale operazione diventa molto frequente, se non abituale, soprattutto nel caso di musical, film musicali e simili. In tempi recenti si può segnalare, ad es., il caso di *I've seen it all*, estratto per partenogenesi dal (supponente e deprimente) film di Lars Von Trier *Dancer in the Dark*. Non si assiste ad una compilation di momenti salienti del film, come avviene quasi sempre nei *trailer-clip*, bensì al prelievo di una sua sezione che arriva così a godere pienamente di vita propria. Un aspetto che potrebbe apparire singolare se riferito alle caratteristiche del cinema del regista danese, ma che risulta al contempo quasi scontato considerato che il film, oltre ad introdurre la cantante Björk alla carriera cinematografica e ad essere girato come un musical, presenta un ritmo «affidato a un banale montaggio da videoclip».<sup>3</sup> Il pluricitato montaggio da *videoclip* diventa infine, quasi per sfinimento, a tutti gli effetti *videoclip*. E pensare che la sequenza in questione non è nemmeno quella con il più banale montaggio da *videoclip*; si tratta infatti di una *performance* della protagonista caratterizzata da ritmi lenti e da una situazione, tutto sommato, statica.

Una piccola porzione di film che diventa definitivamente un'opera videomusicale per volontà degli stessi interessati; soprattutto in questa occasione non si può infatti fare a meno di parlare di un utilizzo diretto e mirato, già previsto in fase di lavorazione e, probabilmente, anche nel momento degli stessi contatti preparatori con la cantante islandese. Per quanto ci riguarda, ciò non può essere semplicemente catalogato come aneddoto.

#### 4. VIDEOCLIP CHE SVILUPPANO UNA PARTICOLARE TIPOLOGIA DI INTERAZIONE CON IL SONORO

Non si ferma l'oscillazione pendolare tra canzone (musica) lanciata mediante il film (boom primi anni sessanta) e il film lanciato mediante la musica, le sue canzoni, (oggi) il suo clip. [...]. Naturalmente, restano i modi diversi del rapporto testo musicale/testo filmico, ma le interazioni sono moltiplicate e spesso perverse; neanche l'industria (discografica o cinematografica) si orienta tra esse, né perviene a orientarle.<sup>4</sup>

La riflessione di Ghezzi ci permette di introdurre quei *videoclip* che intrattengono dei rapporti talmente anomali con la sezione musicale da mettere in discussione la loro stessa appartenenza al genere (è in fondo quello che propone Ghezzi quando parla di disorientamento produttivo). Un aspetto che fino a questo momento non è mai entrato in gioco in modo tanto diretto. Due tra gli esempi che meglio esprimono questa situazione sono sicuramente *Da Funk*, realizzato da Spike Jonze per i Daft Punk e *A Song for the Lovers*, di Jonathan Glazer per Richard Ashcroft.

<sup>1</sup> Una delle più celebri imitazioni è rappresentata dall'immane parodia di WEIRD AL YANKOVIC con *Bob*, formata interamente da parole e frasi palindrome.

<sup>2</sup> Si tratta, nello specifico, di una delle tre sequenze girate per il film, che verranno riproposte da MARTIN SCORSESE nel suo *No Direction Home*.

<sup>3</sup> MEREGHETTI, *Il Mereghetti*, cit., p. 877.

<sup>4</sup> ENRICO GHEZZI, *Paura e desiderio. Cose (mai) viste. 1974-2001*, Milano, Bompiani, 1995, p. 364.



Protagonista di *Da Funk* è un cane antropomorfo con le stampelle a causa di un gesso alla gamba, che gira per strada con uno stereo portatile. Procedendo con ordine si possono però prendere in considerazione i titoli di testa: già la loro presenza può rappresentare un chiaro segnale per lo spettatore, ma ciò che salta subito all'occhio e che arriva a sorprendere in modo marcato (forse non soltanto gli addetti ai lavori) è la discrepanza fra il titolo dell'opera *Big City Night* e quello della canzone *Da Funk*. Se non fosse eccessivo, sarebbe quasi da tirare in ballo Galileo Galilei per la portata della rivoluzione; un *videoclip*, che si presume sempre progettato a tavolino unicamente per la promozione di un prodotto musicale, con un titolo diverso dalla canzone stessa, mette infatti a dura prova le basi concettuali del genere. C'era già stato, in realtà, il caso analogo dell'anno precedente di Jean-Luc Godard (possiamo paragonarlo a Niccolò Copernico?), forse ancora più estremo poiché attribuiva in maniera definitiva un nuovo nome al *videoclip*. In *Da Funk/Big City Nights*, tuttavia, il titolo è motivato da un elemento presentato direttamente nella vicenda; non è che la vecchia volpe (per rimanere in ambito zoologico) Spike Jonze voglia indicare quanto sottile e, perché no, valicabile sia il confine tra *videoclip* e cinema? È un dubbio per lo meno lecito, ma torneremo in seguito su questo argomento.

Dopo i titoli di testa (una scritta rivela che i Daft Punk 'presentano' l'opera) accompagnati da tipici rumori cittadini, inizia il brano e si assiste ad un breve scambio di battute in sottofondo tra il suddetto cane antropomorfo e un uomo che gli sta firmando il gesso. Altra situazione, altro dialogo: dei bambini deridono il protagonista e, con la scusa di complimentarsi per la canzone trasmessa dalla sua radio, danno un calcio alla stampella per farla cadere. Musica in funzione diegetica quindi; un aspetto rimarcato poco dopo, quando il nostro guarda all'interno di una vetrina. Il punto di vista, la macchina da presa, si sposta infatti all'interno del negozio con conseguente diminuzione del volume del brano e introduzione del trillo di alcuni carillon esposti. Un aspetto di poco conto si potrebbe pensare o, perlomeno, già visto in altre occasioni; ma si trattava di occasioni videomusicali? Stesse situazioni modificate: un breve colloquio con un'intervistatrice e il controcampo dell'uomo cane con la macchina da presa posta dietro la vetrina di un negozio di fiori, cui deriva un improvviso abbassamento della musica. E che dire della scena successiva, nella quale un venditore di libri chiede al protagonista, a dire il vero in modo piuttosto sgarbato, di diminuire il volume della radio perché non riesce a sentire la voce di un altro cliente che sta servendo? Delle implicazioni inerenti al contesto parleremo in seguito; si può segnalare, intanto, da dove arriva il titolo dell'opera; si tratta di un libro comprato in una bancarella: *Big City Nights*. Un testo ovviamente inesistente.<sup>1</sup>

Manca però ancora un pezzo per completare il puzzle: il finale. Il nostro vede una ragazza che conosce in un supermercato; segue il solito sonoro ovattato per l'adesione al punto di vista della macchina da presa (stavolta un'inquadratura impossibile dall'interno di un banco frigo), con la musica che riprende quando si ritorna ad un campo 'normale'. I due si scambiano qualche battuta di dialogo, finché decidono di cenare assieme. A questo punto la situazione muta radicalmente: la ragazza sale su un autobus e l'uomo-cane sta per seguirla, quando si accorge di un cartello che noi vediamo dalla sua soggettiva, con tanto di strabuzzamento d'occhi. Si tratta di una serie di divieti posti all'entrata, tra i quali campeggia un emblematico «No Radios». Il nostro rimane impietrito davanti alla fermata, mentre la ragazza lo guarda senza capire, finché non gli resta che abbassare le orecchie e rinunciare ad autobus, cena, serata, ecc. La musica non è soltanto funzionale alla storia, ha il potere di modificarla, di incidere direttamente sulle scelte dei personaggi. Bisogna inoltre considerare come quella del protagonista non sia affatto una rinuncia ininfluente anzi, tutta la vicenda ruota attorno alla sua solitudine e al desiderio di entrare in contatto con qualcuno che gli sia amico. D'altra parte si tratta pur sempre di un cane. La musica invece ostacola o

<sup>1</sup> *Big City Nights* è il titolo di una celebre canzone degli Scorpions.

impedisce questo contatto, così come ostacola ed impedisce il contatto con lo spettatore; si prova infatti fin da subito una netta sensazione di fastidio a causa del volume troppo alto della musica di sottofondo o, viceversa, a causa del volume troppo basso dei dialoghi fra gli interpreti.

Tornando al dubbio segnalato in precedenza, è lecito pensare come tutto ciò possa rappresentare un esplicito segnale del regista. Jonze sembra chiedere e chiedersi: musica, dialoghi, immagini, cosa è accompagnamento di cosa? Perché in un *videoclip* la gerarchia fra questi elementi deve sempre essere declinata (ed interpretata) secondo modalità stabilite e stabili? Si parla certamente di rovesciare dei *clichés*, ma soprattutto di mettere in discussione la natura dello strumento; lo si capisce quando il protagonista non può abbassare il volume della canzone perché il suo stereo non ha alcun tasto. Lo stesso vale anche per la preclusione nel salire in autobus; la musica ostacola o impedisce, ma non è proprio possibile farne a meno poiché fa parte direttamente del gioco. Ecco la profonda metatestualità di Spike Jonze: egli non crea solo un'opera che parla di se stessa, ma che nega se stessa. Lo fa in un modo che definire geniale risulta a dir poco riduttivo.

Riassumendo: i Daft Punk non sono presenti, ma ciò non è affatto una novità; la musica è usata diegeticamente come in un video di Tony Toni Toné che tra l'altro lo stesso Jonze annovera quale sua diretta influenza;<sup>1</sup> il titolo non corrisponde a quello della canzone, un aspetto già mostrato da Godard; la narrazione è libera, anche perché non è presente alcun testo. Tutto già visto? Forse, ma cambia e di molto il livello della riflessione. Il punto, a ben vedere, è sempre lo stesso: Jonze crea un *videoclip* con colonna sonora o un cortometraggio di promozione per un brano musicale? Non interessa tanto la definizione dell'opera, quanto l'ammissione di una possibile ibridazione video-cinematografica per esempi specifici come questo.

Caso altrettanto emblematico quello di *A Song for the Lovers*, un video diretto dal solito Jonathan Glazer per l'ex cantante dei Verve Richard Ashcroft. In quest'opera il regista, forse spinto dalla sua seconda positiva incursione in campo cinematografico con lo straniente *Birth - Io sono Sean*, si diverte a giocare con alcune delle peculiarità del genere videomusicale e, innanzitutto, proprio con la musica. Analizziamo il testo. Mai inizio avrebbe potuto essere più esplicativo. Siamo in una camera d'albergo. Rumori di scena: la luce sfarfallante di un neon che non funziona al meglio, i passi sulla moquette del protagonista e il fruscio dei suoi capelli mentre li asciuga. Richard Ashcroft siede sul letto, accende lo stereo e ... inizia la canzone. Come spesso accade, si rischia di sottovalutare l'incidenza del particolare. Ci troviamo di fronte, infatti, all'utilizzo di un brano in funzione diegetica, un aspetto solitamente non contemplato dal genere videomusicale, anche se ne abbiamo appena sondato un caso specifico. Un elemento che, si è già detto, rappresenta una contraddizione in termini della comune definizione del *videoclip* quale accompagnamento di una canzone. Inizia il brano e il protagonista non canta affatto. Anzi, si alza e ordina un pasto per telefono. Il dialogo con la reception è facilmente percepibile, solo un po' disturbato dall'alto volume dello stereo; il solito ostacolo/impedimento portato dalla musica. A questo punto inizia un piccolo esercizio – non solo di stile – riguardante la funzione diegetica del sonoro: l'interprete esce dalla stanza e si avventura, apparentemente senza motivo, lungo il corridoio dell'hotel. Ovviamente il volume diminuisce, poiché la macchina da presa lo segue fedelmente (all'indietro) e, subito dopo, diventa ovattato, quasi impercettibile dal momento che Ashcroft chiude la porta della sua stanza e l'inquadratura rimane fissa su di essa dal fondo del pianerottolo. Il nostro entra in bagno ed apre l'acqua del rubinetto; bussano, ma egli non se ne accorge ed è il montaggio alternato con l'inquadratura della porta che ce lo fa capire. Ancora una volta la musica 'intralcia' direttamente una svolta narrativa. In questo caso è proprio impossibile fare a meno di rilevare come

<sup>1</sup> Si tratta di *If I Had No Loot* diretto da SANJI.

sia precisa volontà del regista proporre un accostamento fra l'invasività del sonoro nella finzione di un testo audiovisivo (un ampliamento a questo punto necessario) e nella realtà (all'interno della finzione) del nostro quotidiano. Un aspetto che nella seconda parte del video toccherà vertici quasi sconcertanti, sia dal punto di vista tecnico, sia da un versante puramente emozionale.

S'è detto che il protagonista sta ascoltando la canzone allo stereo (che comunque non si vede mai direttamente), canticchiandone qualche parola di tanto in tanto. Ad un certo punto egli mette il brano in pausa; niente volume basso, dilatazione di sonorità o espedienti simili. La situazione si ripete per due volte: dieci e poi cinquanta secondi di silenzio assoluto. È una circostanza concepibile per un *videoclip*? O si tratta, per l'ennesima volta, di qualcosa di diverso? Entriamo un po' più nel dettaglio. Ashcroft sta consumando di mala voglia il suo pasto bofonchiando con la bocca piena (tanto è da solo in camera), quando viene mostrato nuovamente il neon difettoso del bagno: il protagonista percepisce qualcosa, forse un cambiamento di luce o un rumore e, come detto, ferma la canzone. Giusto il tempo d'appurare che tutto è a posto e poi fa ripartire lo stereo. Durante l'interruzione la macchina da presa inquadra altre parti della stanza, quasi per dimostrare come egli sia effettivamente solo; così facendo, tuttavia, instilla un sospetto nello spettatore, fino a quel momento non aveva avuto modo di dubitare e, in effetti, nemmeno d'immaginare una possibilità in senso contrario. Inoltre, la macchina da presa non entra mai nel bagno, mentre nella seconda interruzione l'inquadratura parte proprio da quel vano. Si tratta di un classico espediente utilizzato nei film di genere *horror* o *thriller* per segnalare, o solamente far pensare che in un certo posto si nasconda qualcuno.

Quell'inquadratura è una soggettiva? L'interprete si volta verso il bagno e nota la tendina della doccia; lo spettatore già sussulta poiché ricorda che in una sequenza precedente, alle spalle del cantante riflesso allo specchio, spiccava, non ancora minacciosa, la grande doccia coperta. Secondo regole dell'*horror* il protagonista deve quindi dirigersi lentamente e con circospezione verso 'il luogo del delitto', magari accompagnato da un sonoro formato da un inquietante crescendo d'archi. Ashcroft esegue diligentemente, però in completo silenzio. La tensione è palpabile; si aspetta soltanto di vedere la vecchietta che salta fuori dalla doccia col coltello in mano e trafigge il povero malcapitato. Quest'ultimo è arrivato ormai al bordo della doccia; si ferma, sospira e ... fa la pipì. Fine? Non proprio, manca ancora il finale della canzone. Ecco quindi che, introdotto dallo scroscio della minzione, ricomincia il brano, ormai non più in funzione diegetica ma come puro commento.

Il finale vero e proprio prevede un lungo carrello ad allontanarsi, «mentre la tensione si stempera in un filo di gelida ironia»,<sup>1</sup> con un conseguente spegnimento di luci che mette in mostra la finzione del set dopo aver ricercato, per più di cinque minuti, l'aderenza al più totale realismo (con le necessarie virgolette del caso). Tutto semplicemente e assolutamente geniale. Un'opera che non offre niente di elaborato dal punto di vista narrativo anzi; è il classico lavoro nel quale, come è abitudine affermare, non succede praticamente nulla. Al contempo si deve necessariamente riconoscere al regista una delle capacità più straordinarie della sua professione, che poi è anche una delle meno facilmente raggiungibili, cioè quella di saper cogliere in modo profondo un momento, una sensazione, un'atmosfera speciale ma impalpabile, indefinita o indefinibile e di renderla percepibile in modo diretto e limpido allo spettatore. Qualcosa di simile a quanto riesce a fare Jim Jarmusch con la ripresa degli interminabili ed apparentemente insignificanti tragitti in macchina di Bill Murray, maschera contemporanea in veste comica e, al contempo, tragica in *Broken Flowers*.

Nello specifico, Glazer mette in luce «le paure ansiogene che nascono da dentro, soprattutto quando ci si trova da soli in un ambiente che riecheggia le nostre fisime». <sup>2</sup> In effetti, gli

<sup>1</sup> LIGGERI, *Musica per i nostri occhi*, cit., p. 326.

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

enormi dipinti che ritraggono scene di divinità greche, decisamente inusuali per una stanza d'hotel modernamente arredata, diventano un'esplicita metafora in questo direzione; delle figure possenti che sovrastano il protagonista e quasi minacciano di schiacciarlo (oppure di aggredirlo dal bagno). È interessante notare come il tema delle paure inconsce ed inespresse, ma che emergono grazie a dettagli simbolico-allegorici, sia uno dei principali fili conduttori della carriera videocinematografica del regista londinese. Si è parlato, ad es., degli insetti di *Virtual Insanity* e dell'enorme masso che cade nella piscina in *Sexy Beast - L'ultimo colpo della bestia*. A proposito, cos'è *A Song for the Lovers*? Non è presente una narrazione nel senso classico del termine e non si può parlare di video concettuale o di *performance*, poiché di *playback* c'è ben poco. Noi lo abbiamo definito 'ibrido', Liggeri lo ha chiamato non solo una «sorta di prova generale d'una carriera cinematografica», ma addirittura un «piccolo film».<sup>1</sup> Che abbia ragione lui? La mimesi tra cinema e *videoclip* pare quindi, in questo caso, definitivamente compiuta.

#### APPENDICE:

##### FEDERICO FELLINI CONSAPEVOLE INTERMEDIARIO TRA IL CINEMA E IL VIDEOCLIP.

##### LA NAVE-ASTRONAVE NON SE N'È MAI ANDATA, OVVERO: I MANCATI VIDEOCLIP DEL REGISTA

Delirio? No, Fellini... Ebbene sì, anche il grande (aggettivo quantomai semplicistico e riduttivo) Federico Fellini ha 'rischiato' più di una volta, *perseverare autem diabolicum*, di realizzare un *videoclip*. Proprio un video musicale di quelli promozionali, con le immagini che si appiccicano ad un brano preesistente, superficiali e senza alcun tipo di narrazione, con un montaggio frenetico che lascia soltanto percepire macchine elaborate e donne che ne lucidano il cofano in bikini.

Già nel 1984 erano circolate voci piuttosto fondate su quest'ipotesi sorprendente, originale, affascinante, seducente. Aberrante? L'ipotesi avrà fatto sicuramente accapponare la pelle, rizzare le orecchie e storcere il naso a non pochi puristi del cinema, o puristi di Fellini (che poi è la stessa cosa) e probabilmente a ragione, considerando che nell'aprile di quell'anno Michelangelo Antonioni aveva combinato un grosso pasticcio con il *videoclip* *Fotoromanza* per Gianna Nannini. Non un pasticciccio brutto costruito su caleidoscopiche verità in stile gaddiano, ma un pasticciccio altrettanto brutto di rappresentazione, sottolineatura di un'unica verità che poi è quella cantata dalla Nannini. Ma non siamo ancora alle notti magiche (?) del '90. Le notti di Antonioni sono talmente fumose che quasi non si riesce a vedere al di là del proprio naso, si sente solamente (olfatto o udito?) il gas che entra da sotto la porta. In fondo, come dice Antonioni stesso, «Perché tanto interesse per questo video musicale? Ho già premesso che non bisogna dargli troppo peso. È un giochetto, niente di più». E Fellini è il re dei giochetti, dei trucchi, dei mascheramenti.

Diciamoci la verità, chi non ha nemmeno un barlume di curiosità rispetto a cosa avrebbe combinato il regista riminese con la materia fantastica, surreale, onirica del *videoclip*? In fondo sono tutti gli ingredienti necessari per la preparazione dell'impasto che è la sua specialità. Anche perché, diciamoci propria tutta la verità, il *videoclip* non è sempre e solo macchine tamarre e belle fanciulle con le tette al vento.

Fellini gira un *videoclip*, anzi tre. Esagerato? Ci sono le prove.

La prima. Si tratta di una delle tante proposte fatte all'autore per cercare di attrarlo nella trappola dell'ambito videomusicale. Si riporta questo caso in particolare per il nome dell'autrice della richiesta e per il contesto nel quale è stata svelata la notizia. Madonna Louise Veronica Ciccone, in occasione dell'uscita nelle sale italiane del suo primo lavoro da regista, *Sacro e profano*, ha svelato di aver richiesto nel 1993 a Fellini, piena d'ammirazione per uno

<sup>1</sup> *Ibidem*.

dei suoi registi preferiti assieme a quelli della *Nouvelle Vague*, di dirigere il *videoclip Rain*. Ma Madonna, parafrasando Vasco Rossi, quindici anni fa aveva un'altra religiosità, più profana che sacra, ancora più *Erotica* di *Like a Prayer*. Anche se, bisogna sottolinearlo, *Rain* sarà girato da Mark Romanek e sarà un costoso e colorato (di blu) sfoggio non d'eroticismo, ma di patinata metatestualità. E che Madonna non provi a citare  $8\frac{1}{2}$  o *Il disprezzo* dei registi cui è devota, per carità. Non è comunque per la nuova *verve* libidinosa della cantante statunitense se il Riminese declina cortesemente di dare immagine alla sua voce dopo aver dato immagine, solo qualche anno prima, alla voce, questa sì sacra e profana, della luna. Figurarsi se Fellini si intimorisce per un po' di lascivia femminile, lui che ha ricevuto in premio dal sindaco le chiavi della *Città delle donne*. Si tratta semplicemente di una combinazione fuori tempo massimo, quando il Maestro aveva già conosciuto la malattia. Chissà se qualche anno prima l'articolo avrebbe potuto interessargli, magari all'epoca di *True Blue*. A proposito, ha ragione Tim Roth nelle *Iene*: ma qual è *True Blue*?

In fondo dispiace perché, tra le tante *performances* scialbe (*Love Profusion* di Luc Besson), blasfeme nelle citazioni (*Express Yourself* di David Fincher) o spiritualmente vanesie (*Frozen* di Chris Cunningham), Madonna è stata protagonista di un paio di lavori veramente riusciti, vedi *Bad Girl* di Fincher. Un *videoclip* con una vena decisamente cinematografica e non solo per la partecipazione di Christopher Walken, un *habitué* del genere videomusicale. Come si dice in questi casi? *Mini-film*? *Film-clip*?

Insomma, sono finiti i contatti fra il Maestro e l'aspirante allieva? Non proprio, perché Madonna dirige un altro film, *W.E.*, presentato all'ultima Mostra del Cinema di Venezia e cosa rivela questa volta la cantante-regista al pubblico degli sbigottiti giornalisti che la stanno intervistando? La volontà di girare il *remake* della *Dolce vita*, un progetto che sarebbe già in fase operativa se non fosse per gli alti costi della produzione in Italia. Dopo aver visto cosa ha combinato con  $8\frac{1}{2}$  Rob Marshall nel suo *Nine*, un brivido corre lungo la schiena.

La seconda (che poi è la prima cronologicamente parlando). Non è stata soltanto una voce piuttosto fondata quella che, nel maggio 1984, voleva Fellini in trattativa per la realizzazione di un *videoclip* di/con/per Boy George. Si può addirittura stilare una sorta di cronistoria della vicenda. Nei primi mesi dell'anno il regista rilascia sornionamente (vecchia volpe di un Fellini) delle dichiarazioni di stima nei confronti del cantante inglese, fino a confermare direttamente l'avvenuto contatto nel corso di un'intervista a «La Stampa». È l'8 maggio e c'è già la data del secondo appuntamento con gli emissari di Boy George che l'autore riminese, fedele a quella naturale predisposizione alla narrazione fantastica soprattutto in termini cinematografici, definisce «misteriosi e allusivi come agenti della CIA recitati da Peter Sellers o da Belushi» (da notare la 'sottile' vena di derisione nei confronti della loro involontaria comicità fatta passare quasi per complimento): dieci giorni dopo al Festival di Cannes ... un appuntamento mancato da Fellini. Un mese dopo il regista partecipa, ebbene sì, al Cervia Video Clips, il primo festival internazionale della musica da vedere, durante il quale si parla, tra le altre cose, del progetto da realizzare con il *leader* dei Culture Club. Come si potrebbe non parlarne? La novità è di quelle da prima pagina e non solo per le riviste specializzate del settore. Tutti i giornali riportano febbrilmente la notizia, dando ormai per certo l'avvenimento, alcuni addirittura sostenendo (magari Gaber fosse Dio) che Fellini avesse già cominciato a girare. Dopodiché non se ne sa più nulla. Strano, perché nel corso di un'intervista del 20 giugno con Tatti Sanguineti il regista, oltre a ribadire il suo interesse per l'operazione, parla di un matrimonio che s'ha da fare. Anzi, si lancia in dissertazioni che riguardano, soprattutto, il ruolo e l'importanza dell'elettronica nel mondo del *videoclip* e, in generale, della televisione. Non è che Fellini abbia riversato il suo flusso creativo elettronico nel film che stava per iniziare: *Ginger e Fred*? Un film ambientato, guarda caso, nel mondo della televisione.

Non saranno quindi i Culture Club a dimenarsi per lui come in *Do You Really Want to Hurt Me* di Julien Temple, bensì Giulietta Masina e, soprattutto, l'eterno *alter ego* Marcello Mastroianni perché, in realtà, come afferma Pier Paolo Pasolini attraverso la voce di Orson

Welles ne *La ricotta*, è Fellini stesso che 'danza'. Un incontro mancato per poco quello con Boy George nel *videoclip*, del quale non resta che un innegabile coinvolgimento, un'attrazione magnetica verso la figura del personaggio in questione e, in generale, nei confronti di un ambito che lo affascina e per il quale, al contempo, prova una sorta di nauseata repulsione.

La terza (sorprendente). Tralasciando altri surreali contatti (può essere altrimenti per la vita, reale o immaginata che sia, di Fellini?) con il mondo dei *manager* discografici e con altri dirigenti di artisti quali i Rolling Stones, puntualmente scoppiati come bolle di sapone, il terzo tentativo è rappresentato dal progetto di un *videoclip* per l'ex Beatles Paul McCartney. Solo un'altra bolla di sapone? Non proprio se si pensa che è stato ritrovato da Vincenzo Mollica, indispensabile esegeta felliniano, il soggetto del *videoclip*. Soggetto o 'ideina' poco importa; è rinomato come lavorasse Fellini, come riuscisse a creare un mondo da una parola, da una faccia, da un sogno, dall'aria intorno alle cose. Ed è così, caratteristica che assume in questo contesto valore positivo, che funziona il *videoclip*. Un'idea contenuta in una riga, buttata giù vedendo il volto del cantante, sentendo un brano. Tanto per usare i soliti luoghi comuni.

La nave questa volta va? Purtroppo no e nemmeno l'astronave che veniva evocata (non raffigurata, come qualche cronista 'sbrigativo' si è affrettato a considerare) nell'ideina buttata giù dal Maestro. Probabilmente rappresentava un rischio per MTV affidare la regia del video di un suo artista di spicco ad un esordiente assoluto, ad una matricola del campo videomusicale. Meglio un cavallo della propria scuderia o, se si vuole, un affidabile cavallo di battaglia, un compitino ben eseguito, ben confezionato e di sicura efficacia promozionale. Non è che i dirigenti di MTV temessero di ritrovarsi invischiati in un'altra fumosa notte italiana? Forse se il cantante in gioco fosse stato di marca nostrana il progetto sarebbe andato in porto, *pardon*, in orbita. Non lo suggerisce solo il caso Antonioni-Nannini, c'è anche il rapporto Bolognini-Amanda Lear per lo stralunato *Assassino* che lo conferma.

L'astronave non partirà mai, come non è mai partita quella del film da girare in 8½, nonostante la rampa di lancio fosse bell'e pronta. D'altra parte, si tratta in entrambi i casi di astronavi fittizie: da un lato quella immaginata da due bambini vedendo il Colosseo, dall'altro un lucido da sovrapporre alla rampa per risparmiare sul *budget*. Piace pensare che tutto si concluderà proprio come in 8½, con un bel girotondo tra Fellini, Madonna, Boy George, Paul McCartney con il resto dei Beatles e i loro *manager*, David Fincher, Mark Romanek, Julien Temple e mettiamoci anche Sellers e Belushi, Antonioni, la Nannini, Bolognini e Amanda Lear ... sai mai che quest'ultima non riesca a portare anche la vecchia conoscenza Salvador Dalí. Allora sì che il quadro sarebbe definitivamente surreale. Un bel girotondo vero? Un sogno bellissimo fatto solo un attimo prima del risveglio ... sogno?! Ma non era così che si chiamava la serie di pubblicità girate da Fellini con Paolo Villaggio per la Banca di Roma?

#### SOMMARIO

Fellini ha diretto un video musicale? Fantascienza? Proprio così... Tutti sanno che cinema e video music (in quanto genere) sono strettamente connessi, ma forse molti non si soffermano a pensare quanto profonda ed articolata sia questa connessione. Citazioni reciproche, scambi di esperienze, tecnici, registi e peculiarità ematico-tecniche, o anche, direttamente, sviluppo di forme ibride, sono pratica comune in questo contesto, come anche alcuni 'oggetti non identificati' sono presenti negli studi specifici del settore. Questo lavoro investiga in dettaglio alcuni di questi esempi che spesso divengono metodologia e che suggeriscono esempi mirati e – perché no? – valutazioni critiche. Praticamente, un *cine-videomusicale* (o un videocinematografico) critico, dove il punto di partenza (ma anche l'arrivo) è un bloc-notes à la manière de Fellini. Ma anche Jean-Luc Godard, Woody Allen, Andrej Tarkovskij, Paul Thomas Anderson, Jonathan Glazer and Stanley Kubrick, tutti insieme in un eccentrico, fantascientifico, viaggio cine-videomusicale.

#### ABSTRACT

Fellini directed a music video? Science fiction... Precisely... Everybody already knows that cinema and music video (as a genre) are strictly connected, but many people maybe don't understand how deep and ar-

ticated this connection is. Mutual quotations, exchange of experiences, workers, directors and thematic-technical peculiarity or, directly, develop of hybrid forms are common practices in this context, but almost unidentified objects also in the specific studies. The purpose of this work is to investigate in detail some of these examples that often became methodology and that require suitable analysis and, why not, valuations. Practically, a cine-videomusical (or video-cinematographic) critic, the starting (but also arrival) point of this paper, a bloc-notes in the Fellini way. Fellini once again, but also Jean Luc Godard, Woody Allen, Andrej Tarkovskij, Paul Thomas Anderson, Jonathan Glazer and Stanley Kubrick, all together in a strange, science fiction, cine-videomusical journey.





*ATTACK AND RETREAT:*  
AH, SEMPRE QUESTI ITALIANI!



# ALBERTO SAVINIO E IL CINEMA. UNA MITOLOGIA IN ATTO

DAMIANO GUI

IL 28 dicembre 1895, poco dopo le 21, nel Salon Indien del Gran Café di Parigi, uno strano signore con lineamenti da 'assiro regale' assiste alla prima proiezione cinematografica della storia. Si chiama Georges Méliès, illusionista e taumaturgo, ed è colpito a tal punto dalla magia di quella prodigiosa macchina che registra e riproduce immagini in movimento, da farne in poco tempo lo strumento del suo straordinario successo internazionale.

Qualche anno dopo in giorno imprecisato, verosimilmente una sera d'estate tra il 1896 e il 1899, a Volos in Tessaglia, un bambino malaticcio e un po' spaesato, una mano stretta a quella della madre e un gelato nell'altra, segue i genitori sul lungomare del paese tra le sedie e i tavolini di un caffè all'aperto davanti ai quali sono stati improvvisati un palco per il pianoforte e un telone bianco fissato a due pertiche. Il bambino si chiama Andrea de Chirico, figlio di un ingegnere ferroviario di origini siciliane e di una nobildonna genovese, nato nel 1891 ad Atene e fratello minore di Giorgio, impegnato in quel periodo nelle sue prime lezioni di disegno. Mentre sotto lo sguardo apprensivo della madre il gelato si squaglia illibato sul piattello, Andrea, che dal 1914 prenderà lo pseudonimo di Alberto Savinio, assiste per la prima volta a una proiezione cinematografica:

S'illumina il telone.

Una sala metallica spruzzata di lucciole, scossa da un terremoto continuo.

Un uomo truce nasce dall'oscurità. È un assiro regale che il cinematografo ha rapito all'avello.

Scoppiettii, interruzioni, ronzio ininterrotto di un moscone di ferro.

L'assiro è taumaturgo. Tocca con la bacchetta un cofano intarsiato di sirene. Trae uno, due, cinque quindici conigli vivi e saltellanti. Dopo i conigli, una colonna di cappelli a cilindro. Poi le bandiere di tutte le nazioni d'Europa e d'America. Infine una donna, con occhi di pece e dentata come una tigre.<sup>1</sup>

Scrivono Gian Piero Brunetta in *Buio in Sala*:<sup>2</sup> «Il battesimo cinematografico è un momento chiave nella mitologia dell'infanzia dell'uomo del Novecento». Pur non essendo riferita a lui in particolare, la frase non potrebbe essere più adatta al nostro autore. Non soltanto perché lo stesso Savinio dimostrerà, raccontandolo di persona nelle sue opere, come quello e tutti i successivi incontri con il cinematografo abbiano davvero costituito dei momenti chiave della sua formazione, ma anche e soprattutto perché queste due parole, mitologia e infanzia, rappresentano niente meno che il punto di partenza di tutta la gamma tematica della sua produzione letteraria. Produzione in cui il cinema ha una funzione imprescindibile:

Il cinematografo è una mitologia in atto: tanto più accettabile, in quanto non è confinata necessariamente in un tempo mitologico. Questa è appunto la magia del cinematografo: del mostrarci i nostri stessi contemporanei, in un aspetto di primitività attuale. Abbiamo finalmente un'immagine esatta della terra prima del diluvio.<sup>3</sup>

Proprio tale affermazione, «Il cinematografo è una mitologia in atto», rappresenta la chiave per comprendere il complesso e proficuo rapporto di Savinio con il mezzo cinematografico; come cioè questa nuova mitologia, con i suoi artefici e i suoi dèi, a partire da quella prima

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'Infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 96.

<sup>2</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Buio in Sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. xvi-xvii.

<sup>3</sup> ALBERTO SAVINIO, *Cinema*, «Galleria», gennaio 1924, ripreso in V. Scheiwiller (a cura di) *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, ???, 1981 («Quaderni della Fondazione Primo Conti»), p. 68.

esperienza in un cinema ambulante di Volos fino alle sceneggiature dello stesso Savinio, agisce sul suo pensiero ed è da lui sfruttata e sviluppata fino a divenire uno dei cardini di una vasta ed eterogenea produzione.

Sorprende come le pur ampie e approfondite esplorazioni di quel vasto terreno delle relazioni tra la letteratura e il cinema abbiano quasi sempre trascurato il caso singolare e affascinante di questo autore, tra i più sottovalutati nel panorama letterario italiano del Novecento. Eppure Savinio, significativamente «quasi coetaneo»<sup>1</sup> del mezzo cinematografico, è a ben guardare una fonte preziosissima di testimonianze, perfetto «icononauta»<sup>2</sup> prima che spettatore archetipico, munito per di più di una straordinaria capacità di riflessione e autoanalisi.

### 1. IL BATTESIMO CINEMATOGRAFICO

Mettere piede nell'opera di questo artista, più che mai 'intermediale' secondo la definizione di Sabine Schrader<sup>3</sup> («Pittore, musicista e critico musicale, scrittore, filosofo, drammaturgo e critico teatrale e infine giornalista»),<sup>4</sup> pur seguendo un solido filo conduttore come quello rappresentato dal cinema, pone innanzitutto un problema di metodo: procedere per generi come sceglie di fare Vanni Scheiwiller nella raccolta di scritti saviniani sull'argomento,<sup>5</sup> oppure per temi, come preferisce Auro Bernardi nell'introduzione al volume *Al Cinema con Savinio*, finora la più ampia trattazione del tema,<sup>6</sup> o ancora secondo gli anni di pubblicazione delle singole opere, metodo per il quale opta lo stesso Bernardi nella successiva organizzazione del volume?

La soluzione migliore, se l'obiettivo è quello di delineare non solo la progressione dei riferimenti cinematografici prodotti da Savinio, ma anche la storia degli influssi prodotti viceversa dal cinema su di lui, consiste nel procedere in ordine cronologico, seguendo cioè la biografia dell'autore che, come lui stesso ci suggerisce, può essere man mano ricavata dalle sue opere:

A me è superfluo chiedere autobiografie. La mia opera è in parte una precisa ed estesa autobiografia. In *Tragedia dell'infanzia* [...] è trascritta la tragedia della mia infanzia. In *Infanzia* di Nivasio Dolcemare [...] è narrata la storia della mia infanzia e della mia adolescenza. In *Souvenirs* [...] sono raccolti i ricordi dei miei due lunghi soggiorni a Parigi. In *La Casa Ispirata* [...] è narrata una mia avventura parigina, anteriore al 1914 e protratta nel primo anno della Grande Guerra. E quando si saranno letti anche alcuni miei racconti sparsi in vari libri [...], quasi tutti i racconti di Achille innamorato [...], molti racconti di *Casa «la Vita»* [...], l'intero testo di *Ascolto il tuo cuore, Città* [...], della mia vita si avrà la storia quasi per intero.<sup>7</sup>

In *Tragedia dell'Infanzia*<sup>8</sup> dunque, la prima delle opere qui citata da Savinio, è con ogni probabilità contenuto il racconto del battesimo cinematografico dell'autore. Secondo la biografia del fratello ricostruita dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,<sup>9</sup> la famiglia De Chirico, trasferitasi temporaneamente ad Atene nel 1891, anno di nascita di Andrea, ritorna a Volos nel 1896 per rimanervi fino al 1899. È qui, nell'antica Iolco, terra degli Argonauti, che è ambientato tutto il racconto di *Tragedia dell'Infanzia*. Per questo motivo, oltre che per la progressione riportata dall'autore stesso nel brano succitato, ritengo tale esperienza anteriore a quella riportata in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*<sup>10</sup> riguardo a una proiezione svoltasi ad Atene

<sup>1</sup> JOHANNA SZYMANOWSKA, *Il sogno meccanico, oppure dell'arte di narrare per mezzo di immagini: i soggetti cinematografici di Alberto Savinio*, Varsavia, Facultas Philosophica Romanica Olomucensia, 2006 («Acta Universitatis Palackianae Olomucensis»), p. 97.

<sup>2</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Il viaggio dell'icononauta, dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumièrè*, Venezia, Marsilio, 1997.

<sup>3</sup> SABINE SCHRADER, *Un dilettante al cinema: Alberto Savinio*, «Studi Novecenteschi», 61, 2001, pp. 111-124.

<sup>4</sup> Ivi, p. 111.

<sup>5</sup> SAVINIO, *Il sogno meccanico*, cit.

<sup>6</sup> AURO BERNARDI, *Al cinema con Savinio*, Lanciano, Métis, 1992.

<sup>7</sup> ALBERTO SAVINIO et alii, *Otto volante, scrittori allo specchio*, «La Fiera Letteraria», II, 8, 20 febbraio 1947, p. 8.

<sup>8</sup> ALBERTO SAVINIO, *Tragedia dell'Infanzia*, Roma, La Cometa, 1937.

<sup>9</sup> <http://www.fondazionedechirico.org> (data di ultima consultazione 8 febbraio 2010).

<sup>10</sup> ALBERTO SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Milano, Mondadori, 1941.

de *Le voyage dans la Lune* di G. Méliès (1902) che è ricordata come successiva all'occupazione turca della Tessaglia (1898), anche se la datazione delle due pellicole di Méliès sembrerebbe contraddire questa ipotesi.

Anche in *Tragedia dell'Infanzia*, infatti, ciò che il piccolo Savinio ammira estasiato, o almeno ciò che ricorda di aver ammirato, è con ogni probabilità un cortometraggio di Georges Méliès. Gli accenni presenti nel brano riferiti al contenuto della proiezione sono pochi e piuttosto vaghi, tanto che Auro Bernardi ne parla come di «una sorta di film immaginario composto da frammenti di opere la cui identificazione, stanti i riferimenti volutamente esilissimi, è pressoché impossibile».<sup>1</sup> Tuttavia, a ben guardare, è possibile identificare con certezza almeno una delle opere di cui Savinio si serve per la costruzione di questo 'film immaginario': alcuni degli elementi presenti nel brano, «un uomo truce» che si trasforma in un «assiro regale» ed è «taumaturgo» e i «conigli vivi e saltellanti» che questi trae da «un cofano intarsiato di sirene» ci riportano appunto a un film di Méliès, *La Sirène*, del 1904.

La datazione della pellicola rende subito evidente come sia di fatto impossibile che Savinio abbia assistito alla proiezione proprio di quest'opera durante il suo soggiorno a Volos (1896-1899). Tuttavia la descrizione del luogo, delle modalità della proiezione e della reazione dei presenti, molto più dettagliate rispetto a quelle del brano contenuto in *Infanzia di Nivasio Dolcemare* e costituenti il vero motivo d'interesse della testimonianza, bastano da sole a escludere l'ipotesi che si tratti di un episodio completamente inventato e non dell'autentico battesimo cinematografico di Savinio, ancorché rielaborato e interpolato con ricordi analoghi nell'effervescente memoria dell'autore.

Ciò che colpisce l'immaginazione del bambino alle prese per la prima volta con il cinema è quella «sala metallica spruzzata di lucciole, scossa da un terremoto continuo» sulla quale si muovono le figure, e poi «scoppietti, interruzioni, ronzio ininterrotto di un moscone di ferro», il tutto commentato dalle esclamazioni dei presenti: «Che orrore!», «Manca la vita!», «Oh là là!», «C'est épatant!» e dall'accompagnamento del pianista che, preso dalla foga di una scena di cavalli al galoppo i quali esattamente come la celebre locomotiva dei fratelli Lumière «sono per saltare fuori dalla tela, caderci addosso», abbandona la tastiera e «si batte le cosce con le mani: patapàm! patapàm! patapàm!».

Nel secondo ricordo invece, contenuto in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, nel capitolo intitolato *Luis il Maratoneta*, mentre le indicazioni contestualizzanti risultano assai più schematiche, quelle riguardanti l'oggetto della proiezione, benché minime, consentono di individuare con precisione di che pellicola si tratti.

Sul tetto dell'albergo d'Inghilterra si levava un lenzuolo fra due pertiche, sul quale tremolavano le figure di un film ispirato dal *Viaggio dalla Terra alla Luna* di Giulio Verne. I viaggiatori partivano dentro un proiettile, sbarcavano nella luna, davano battaglia ai Seleniti, che somigliavano a rospi ritti sulle zampe posteriori.<sup>2</sup>

*Le voyage dans la Lune* è il primo vero e proprio film fantastico mai realizzato, uno dei primi film di Méliès composti di più inquadrature e probabilmente il suo capolavoro (basti pensare al celebre fotogramma della luna 'accecata' dall'astronave-proiettile, divenuto ormai un'immagine mitica, un'illustrazione quasi imprescindibile per ogni manuale di storia del cinema), e non è di certo un caso che Savinio ricordi, nel secondo dei romanzi dedicati alla sua infanzia, proprio questo film.

Come si vedrà più avanti il favore di Savinio andrà sempre e comunque verso la rappresentazione cinematografica dell'inverosimile, del surreale, del fantastico condito di ironia (anche se indubbiamente più fine della facile comicità meliesiana) al punto che se dovessi psicanalizzare il nostro autore – anche non si vuole assolutamente ridurre i complessi e talvolta anche contraddittori gusti cinematografici saviniani a prodotti esclusivi di processi

<sup>1</sup> BERNARDI, *Al cinema con Savinio*, cit., p. 66.

<sup>2</sup> ALBERTO SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Milano, Adelphi, 1998, p. 149.

psicanalitici – direi che tali esperienze infantili rappresentano una sorta di ‘scena primaria’ che egli cercherà di riprodurre per tutta la vita, fino alle sue sceneggiature, pressoché tutte di argomento fantastico.

Sempre in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, all’interno del racconto omonimo, è presente un altro breve ma significativo accenno al cinema:

Si aggiunga, prima di terminare, che davanti a una signora Trigliona (italiana e moglie di un ingegnere dell’ultimo Ottocento) le eroine del cinematografo, le ammazzasette del mondo anglosassone diventano puzlette.<sup>1</sup>

Si tratta della madre Gemma Cervetto, ingigantita e mitizzata dal bambino Savinio fino a farne una figura statuaria, eroica, emblema della donna dell’Ottocento ‘amazonizzata’ a fianco di un prode pioniere quale il padre Evaristo De Chirico, il ‘Commendatore Visavino’.

Il paragone qui è ovviamente frutto di esperienze cinematografiche successive al periodo trattato, ma è importante sottolinearlo poiché le «eroine del cinematografo» torneranno più volte nelle opere successive, con riferimento in particolare a Leda Gys e Greta Garbo, e vanno perciò inserite di diritto assieme all’«assiro regale» Méliès nel *pantheon* cinematografico saviniano.

## 2. MITI DEL CINEMATOGRAFO

L’anno successivo alla morte del capofamiglia, avvenuta nel 1905, la famiglia De Chirico lascia la Grecia per stabilirsi, dopo una breve sosta in Italia presso i parenti paterni, a Monaco. Qui Savinio prosegue gli studi musicali già avviati ad Atene (a soli dodici anni aveva ottenuto il diploma in pianoforte e composizione) assieme alle prime importanti letture e a qualche abbozzo di opera propria. Quindi, fallito il tentativo di pubblicare il libretto «Carmela» a Milano e non soddisfatto dello scarso successo ottenuto a Monaco, nel 1910, ancora diciottenne, Savinio si reca a Parigi.

La vitalità artistica e culturale della capitale francese è terreno fertile per la nascente ispirazione saviniana. Nel 1913 egli conosce Apollinaire, che lo introduce nel circolo degli intellettuali che ruotano attorno alla rivista da lui diretta «Le Soirées de Paris»: Picasso, Picabia, Paul Guillaume, Max Jacob, Cocteau, Derain, Matisse, Léger. È per loro che il 24 maggio 1914 Savinio – acquisito per l’occasione lo pseudonimo «Albert Savin artisan dionisique», rubato su suggerimento del fratello<sup>2</sup> al traduttore contemporaneo Albert Savin – tiene con successo il suo primo concerto, recensito entusiasticamente sulla rivista che ospita anche un suo saggio (*Le Drame et la musique*) e, nel numero successivo, due brani tratti dall’opera musicale *Le chants del la mi-mort*.<sup>3</sup>

Proprio in questo secondo numero leggiamo subito sotto il titolo della rivista:

Les collaborateurs des «Soirées de Paris» sont instamment priés de ne plus envahir la revue avec leurs visions de Fantômas, car élever un roman policier à la hauteur d’une épopée mondiale, c’est encourager l’autorité à prendre les libertés les plus imprévues.<sup>4</sup>

Questa curiosa richiesta, firmata dal criminale Fantômas in persona che avrebbe assunto momentaneamente la «dictature» della rivista «profitant de l’absence des rédacteurs», è puntualmente disattesa da Maurice Raynal che nella sua rubrica «Chronique Cinématographique» recensisce per ultimo, come ciliegina sulla torta, proprio il film *Fantômas*,<sup>5</sup> in toni che sarebbe riduttivo definire entusiastici:

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, cit., p. 108.

<sup>2</sup> Lo rivela la moglie di Savinio in MARIA MORINO, *Con Savinio*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 37.

<sup>3</sup> «Les Soirées de Paris», 26-27, giugno-luglio 1914, p. 000.

<sup>4</sup> «Les Soirées de Paris», 27, luglio 1914, p. 1.

<sup>5</sup> LOUIS FEULLADE, *Fantômas*, Francia, ???, 1913.

Et maintenant, oserai-je ... n'oserai-je pas? Enfin, courage, et à la grâce de Dieu! Maintenant... Fantômas. O noblesse! Ô beauté! Il est de ces sujets qui vous écrasent, et dont la majesté sereine, comme la splendeur inimitable, laissent le spectateur pantelant, les yeux exorbités et les lèvres muettes.<sup>1</sup>

Nel numero precedente, Blaise Cendrars gli aveva dedicato una poesia, e già nel 1912 Apollinaire e Max Jacob avevano fondato la «Société des Amis de Fantômas». Ma chi è questo personaggio e perché merita tanta ammirazione? Ce lo spiega brevemente Savinio in *Casa «la Vita»*,<sup>2</sup> nel racconto *Figlia d'imperatore*, ispirato proprio agli anni del suo soggiorno parigino:

Gregorio aveva affittato un palco al cinema Lutetia. Proiettavano un film della serie dei Fantomas. Presso gli intellettuali di Parigi, Fantomas ha sostituito per qualche tempo l'Iliade, la Commedia e gli altri monumenti della poesia universale.<sup>3</sup>

Questo eroe criminale antiborghese, protagonista all'epoca di una fortunata serie di romanzi popolari (scritti da P. Souvestre e M. Allain ed editi da Fayard tra il 1911 e il 1913) e quindi di una ancor più fortunata serie di film (cinque, realizzati da Louis Feuillade per la Gaumont tra il 1923 e il 1924), trattiene in sé secondo i surrealisti numerosi significati. È, prima di tutto, il risultato di quel processo di elevazione di elementi della cultura popolare e della produzione seriale a soggetti artistici di tutto rispetto che avrà tanta fortuna da lì alle correnti successive (particolarmente in campo pittorico, dai manichini di De Chirico fino al *ready-made* di Duchamp e alla Pop Art di Andy Warhol); ma è anche, più in generale, come scrive Monica Dall'Asta nel suo *Fantômas, la vita plurale di un antieroe*<sup>4</sup>

l'incubo della modernità, o al contrario il terribile risveglio collettivamente esperito per la prima volta alla vigilia della Grande Guerra, quando la fede incantata nelle virtù democratiche del progresso si mise all'improvviso a traballare» tanto più caro ai surrealisti in quanto rappresenta nei suoi metodi e nei suoi fini «la sfida insolente ai tabù estetici e sociali, il gusto spietato della demistificazione, l'uso costante di quel che André Breton avrebbe chiamato lo humor nero.<sup>5</sup>

Ecco che Savinio, influenzato allora in maniera totalizzante da Apollinaire e da quelli che, lui compreso, saranno definiti in seguito surrealisti, apre prontamente al dio Fantômas, così moderno e così surrealista, le porte del suo pantheon cinematografico, accanto a Méliès di cui tra l'altro è parente stretto (basti confrontare la sigla dei film di *Fantômas*, in cui il protagonista assume grazie a una serie di dissolvenze le varie identità di cui si servirà durante la narrazione, con il cortometraggio di Méliès *Le Roi du Maquillage* (1904) – ma il trucco è tra i più frequenti in tutta la produzione meliesiana – per rendersi conto di quanto Feuillade ne sia debitore). Una dimostrazione della raggiunta 'deità' di Fantômas la troviamo nel racconto *La Regina di Napoli* in *Achille innamorato*,<sup>6</sup> in cui troviamo l'eroe del crimine accostato nientemeno che a tre divinità greche:

Voltai dietro la mole cupolata, il triangolo del retroscena mi si rivelò, e in alto, su, fra Danza, Tragedia e Cosmos, poggiata sulla cuspide la scarpa di coppale, il mento nella mano, il volto sbarrato dalla mascherina nera, un pugnale insanguinato fra i denti, Fantomas, il signore del delitto, meditava.<sup>7</sup>

Immagine che sembra quasi ricalcata, fatta eccezione per il coltello insanguinato fra i denti, dalla locandina Gaumont del primo film della serie. Lo stesso episodio era già apparso nella *Casa ispirata*,<sup>8</sup> in cui uno dei personaggi, l'abate Chardonel, risponde a Savinio che gli chiede spiegazione di una simile apparizione:

<sup>1</sup> «Les Soirées de Paris», 27, luglio 1914.

<sup>2</sup> ALBERTO SAVINIO, *Casa «la Vita»*, Milano, Bompiani, 1943.

<sup>3</sup> Ivi, Milano, Adelphi, 1988, p. 47.

<sup>4</sup> MONICA DALL'ASTA, *Fantômas, la vita plurale di un antieroe*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante Edizioni, 2004, p. 15.

<sup>5</sup> Ivi, p. 179; FRANCIS LACASSIN, *Fantômas, ou l'Enéide des temps modernes*, in PIERRE SOUVESTRE, MARCEL ALLAIN, *Fantômas*, vol. 1, Paris, Laffont, 1987.

<sup>6</sup> ALBERTO SAVINIO, *Achille innamorato*, Firenze, Vallecchi, 1938.

<sup>7</sup> Ivi, Milano, Adelphi, 1993, p. 34.

<sup>8</sup> IDEM, *La casa ispirata*, Lanciano, 1925.

Iddio compone i suoi miracoli a seconda della natura, delle qualità, fino delle preferenze di coloro cui degna rivelarsi. Vuol dire che se Iddio si è rivalso di colui che voi chiamate il brigante Fantomas per toccare con la Sua grazia il nostro amabile signor Savinio, è perché avrà riconosciuto il signor Savinio stesso un che di brigantesco e di per così dire fantomatico.<sup>1</sup>

«Brigantesco» e «fantomatico» sono tuttavia due qualità che non bastano a fare di Savinio stesso un surrealista vero e proprio, nonostante egli sia citato assieme al fratello da André Breton nell'*Antologia dell'humor nero*<sup>2</sup> come uno degli iniziatori della corrente. Così infatti egli risponde alla pagina di Breton, in uno dei momenti di autoesegesi più illuminanti:

Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente. Mi sono spiegato? Nel surrealismo mio si cela una volontà formativa e, perché non dirlo, una specie di apostolico fine.<sup>3</sup>

E la concretizzazione di un mondo in cui l'informe è formato, l'incosciente è cosciente, lo abbiamo visto più di tutto in *Tragedia dell'infanzia*, attraverso la «capacità di magica visività»<sup>4</sup> del bambino che gli consente di cogliere il mondo «nel suo stato di pazzia».<sup>5</sup>

Il primo soggiorno parigino è interrotto dalla guerra: il 23 maggio 1915 l'Italia entra ufficialmente nel conflitto e il 3 giugno Savinio e il fratello sono a Firenze per prendere le armi, desiderosi di rendersi degni di una italianità finora più sentita che reale. La leva non impedisce però a Savinio, trasferito a Ferrara, di inserirsi anche nell'ambiente culturale italiano: qui conosce De Pisis, Carrà, Papini e Soffici. Questi ultimi lo invitano a collaborare alla «Voce», sulla quale Savinio pubblica gli episodi iniziali di quello che diverrà il suo primo romanzo: *Hermaphrodito*.<sup>6</sup>

Nel luglio del 1917, mentre il fratello Giorgio è ricoverato a causa di una forte crisi depressiva, Savinio viene trasferito a Salonico in qualità di interprete per gli eserciti alleati. Proprio in *Hermaphrodito* è narrato il viaggio da Ferrara a Salonico, ed è qui che troviamo il primo preciso accenno a una 'dea' del cinematografo, questa volta tutta italiana: Leda Gys. L'attrice, accostata a Semiramide come esempio delle «più illustri eroine dell'amore»,<sup>7</sup> viene ad allietare il sogno dell'autore, coricato davanti alla latrina nel treno per Ancona e urtato in continuazione dai compagni. È probabile che Savinio avesse visto la giovane attrice Giselda Lombardi non molto tempo prima in *Histoire d'un Pierrot*<sup>8</sup> assieme a Francesca Bertini. Siamo negli anni in cui il divismo inizia a manifestarsi in tutta la sua potenza di transfert collettivo, «un fenomeno non previsto, che si diffonde con grandissima velocità e diventa decisivo nel conferire al cinema il ruolo di spettacolo-guida, di modificatore di comportamenti, immaginazione e mentalità collettiva».<sup>9</sup> Savinio, che pur essendo già un intellettuale altamente raffinato non disdegna affatto il cinema popolare, ne sperimenta a pieno gli effetti.

Accanto a Leda Gys, che ricompare soltanto in *Nuova Enciclopedia*,<sup>10</sup> ormai approdata al fatidico viale del tramonto come esempio di un passato di cui si può solo sorridere – ma il divi-

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *La casa ispirata*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 127-128.

<sup>2</sup> ANDRÉ BRETON, *Anthologie de l'humor noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.

<sup>3</sup> ALBERTO SAVINIO, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 11-12.

<sup>4</sup> LUCIANA MARTINELLI, *Lettura di Tragedia dell'infanzia di A. Savinio*, in *Letteratura e società – scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV° anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 629-638.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> ALBERTO SAVINIO, *Hermaphrodito*, Firenze, La Voce, 1918.

<sup>7</sup> BALDASSARRE NEGRONI, *Histoire d'un Pierrot*, Italia, 1913.

<sup>8</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003, p. 41.

<sup>9</sup> ALBERTO SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 26.

<sup>7</sup> Ivi, p. 151.



smo è anche questo – la diva più citata in tutta l'opera di Savinio è senz'altro Greta Garbo: la troviamo in *Souvenirs*,<sup>1</sup> nel capitolo *Eminenza grigia*, in cui la custode madame Nez, mentre accompagna l'autore nei meandri della villa dell'affascinante e misteriosa Mata Hari, indica un epigramma lasciato dall'attrice (che nel 1931 interpreta la figura di questa spia danzatrice nel film *Mata Hari* di George Fitzmaurice)<sup>2</sup> e la definisce «un'altra divina, un'altra indimenticabile».<sup>3</sup> Un suo quadro compare in *Casa «la Vita»*, tra Stravinskij e Leonardo da Vinci.<sup>4</sup> La ritroviamo poi in *Maupassant e «l'altro»*,<sup>5</sup> chiamata in causa in una digressione sul nome «Gustavo» comune al padre naturale di Maupassant e a quello spirituale, Flaubert, poiché il vero cognome dell'attrice è Gustafson, «figlio di Gustavo». E ancora nella sceneggiatura teatrale *Vita dell'uomo*,<sup>6</sup> come esempio di 'donna fatale'; infine in uno degli scritti dispersi raccolti in *Opere*,<sup>7</sup> accostata alla mitica Circe e alla collega Ida Rubinstein in quanto «personificazione dell'estetismo».

Un'altra piccola diva citata da Savinio è Shirley Temple, la celebre 'riccioli d'oro': in un passo di *Palchetti romani*<sup>8</sup> è accostata ironicamente all'attore Ermete Zacconi, mentre nel racconto *Il Signor Münster* contenuto in *Casa «la Vita»*<sup>9</sup> – accenno sfuggito all'attentissimo Bernardi – vi è paragonata la figlia del protagonista:

L'espressione di Erica è ridicolmente seria. Si direbbe una piccola attrice del cinematografo, una specie di Shirley Temple nel personaggio di una zia alla Dickens.<sup>10</sup>

Ma torniamo alla biografia: rientrato in Italia alla fine della guerra Savinio si dà anima e corpo al giornalismo. Dal novembre del 1918 collabora a «Valori Plastici», dal '19 all'«Illustrazione Italiana» e al «Mondo», dal '20 alla «Ronda» e al «Primato Artistico Italiano». Si tratta in genere di scritti sull'arte e recensioni di scrittori avanguardisti francesi.

Dal 1924 appaiono invece le prime riflessioni sul cinematografo in «Galleria», «Il Corriere Italiano» e «Lo Spettatore Italiano». È qui che possiamo iniziare a farci un'idea dei gusti cinematografici maturati e delle teorie elaborate dal trentenne scrittore, che dimostra di avere già le idee molto chiare e precise: prima di tutto – e già in questo Savinio si attesta su posizioni molto più avanzate rispetto alla media degli intellettuali del tempo – il cinema «non è un'opinione», e sono soltanto «cocciutissimi» coloro che lo reputano un divertimento riservato «agli analfabeti, agli imbecilli cronici». È vero, si tratta di uno «svago popolare», ma questo non significa che i «consumatissimi intellettuali» debbano vergognarsi se anch'essi si lasciano «attrarre e talvolta rapire» dal fascino dello schermo, per una ragione «sottile e filosofica», e cioè che il cinematografo rappresenta la messa in atto, per quanto «innocente e grossolana», dell'arte vera, l'arte come da sempre Savinio la intende: «non come specchio diretto della realtà, ma come riflesso lontano e mnemonico di quella»,<sup>11</sup> insomma di una situazione analoga a quella inverosimile e irrazionale del sogno, condizione necessaria per la formazione – e qui mi ricollego all'affermazione di partenza – di una mitologia moderna.

Se fin dalle primissime pagine dedicate al nuovo mezzo espressivo Savinio ci presenta una teoria così ben ponderata e personale, è evidente che il cinema rappresenta un polo non secondario della sua riflessione filosofica ed esistenziale, sorretto dalla stessa linea di pensiero che permea i suoi scritti letterari, i suoi dipinti, le sue composizioni musicali, con una coerenza che, se è stata spesso posta in dubbio, mette in luce più che altro la scarsa attenzione da sempre dedicata a un autore così singolare. Perfettamente sulla stessa linea teorica leggiamo infatti in un manoscritto senza data tratto dall'archivio dell'autore:

<sup>1</sup> IDEM, *Souvenirs*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1955.

<sup>2</sup> GEORGE FITZMAURICE, *Mata Hari*, USA, 1932.

<sup>4</sup> ALBERTO SAVINIO, *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988, p. 309.

<sup>5</sup> IDEM, *Maupassant e «l'altro»*, Introduzione a *Venti racconti di Guy de Maupassant*, Roma, Documento, 1944.

<sup>6</sup> IDEM, *Vita dell'uomo*, Milano, Ricordi, 1950.

<sup>8</sup> IDEM, *Palchetti romani*, Milano Adelphi, 1982.

<sup>9</sup> IDEM, *Casa «la Vita»*, Milano, Bompiani, 1943.

<sup>11</sup> ALBERTO SAVINIO, *Rivista del cinematografo*, «Galleria», gennaio 1924, pp. 000-000.

<sup>3</sup> IDEM, *Souvenirs*, p. 140.

<sup>7</sup> IDEM, *Opere*, Milano, Bompiani, 1989.

<sup>10</sup> Ivi, Milano, Adelphi, 1988, p. 267.

Il velen dell'argomento cinematografico sta appunto in questo: nel rappresentare ciò che prima non era mai stato rappresentato; nel rappresentare ciò che sembrava irrepresentabile, [...] nel rendere palesi e plastiche le nostre immaginazioni visive più remote, più indistinte, più incorporee.<sup>1</sup>

Basta confrontare tali affermazioni con quelle di Breton «L'essenza del surrealismo è filmica» o di Dalí «Il surrealismo è la fotografia del sogno» per capire quanto siamo vicini all'avanguardia francese, nonostante Savinio, come abbiamo visto, conservi una sua personale visione in merito.

In ciascuno dei tre articoli intitolati *Rivista del cinematografo*, apparsi su «Galleria» rispettivamente nel gennaio, febbraio e marzo del 1924, a una parte saggistica segue un breve riepilogo dei film più recenti,<sup>2</sup> sui quali Savinio esprime senza riserve le sue valutazioni: da *Othello* di Dimitri Buchowetzki<sup>3</sup> ad *Anna Bolena* di Ernst Lubitsch,<sup>4</sup> da *Intolerance* di Griffith<sup>5</sup> ai *Promessi sposi*<sup>6</sup> di Mario Bonnard e *Il corsaro*<sup>7</sup> di Gallone e Genina. Appare subito evidente, leggendo le recensioni, la superiorità che Savinio attribuisce ai film tedeschi rispetto a quelli italiani e americani: se il film di Buchowetzki è «la migliore interpretazione dell'*Otello*, che ci sia mai capitato di vedere», *I promessi sposi* di Bonnard riesce soltanto a «deturpare nel più ignobile modo» l'opera manzoniana. Di fronte ad attori tedeschi come Jannings e Krauss, «profondi maestri di psicologia», i colleghi italiani e americani «possono andarsi a nascondere». «Degno di lode» è infatti l'*Anna Bolena* di Lubitsch, grazie ancora all'interpretazione di Jannings, mentre *Intolerance* è addirittura «un grande pasticcio, che non si salva che per la perfezione tecnica». *Il Corsaro* è infine «lo spettacolo più balordo e lento che abbiamo mai visto» tanto che «se si spera con roba di tal genere di risollevarle le sorti del cinematografo italiano, stiamo freschi ragazzi!»

Per quanto possano essere arbitrarie e personali, tali affermazioni non rimangono ingiustificate: secondo Savinio il cinematografo «mette in luce, fedelissimamente, i precisi caratteri di un popolo, le sue qualità, i suoi vizi, i suoi gusti, le sue preferenze, e fino le più riposte *pieghe dell'anima*». Solo al cinematografo potremo quindi «sorprendere a nudo lo stato attuale della mente, della cultura, dei costumi italiani», e a questo punto capiremo che in Italia manca del tutto «una possente forza creativa accompagnata di efficaci mezzi di espressione [...] perché la maggior parte degli italiani sono non solamente inadatti e pigri alle arti belle, ma viziati ancora da una falsa coltura, da gusti corrottissimi, soprattutto da quell'estetismo balordo e bestiale che vediamo spargersi dappertutto e guastare ogni caso, dal monumento al libro, dal teatro al cinematografo».<sup>8</sup>

Espresso massimamente dalla figura di D'Annunzio e del cosiddetto dannunzianesimo, il pericolo dell'estetismo è quindi il filo conduttore dei tre articoli dedicati a «quest'arte neonata». Estetismo inteso come «riproduzione esatta della realtà, o per meglio dire di quella realtà superficiale e cutanea che ognuno avverte, e dietro la quale si crede non esservi se non il buio ed il vuoto».<sup>9</sup> L'esatto contrario insomma della concezione saviniana il cui fulcro è proprio la netta opposizione tra arte e realtà. Già nel 1918, sulla rivista «Valori Plastici», Savinio scriveva che «la realtà è mobile e transitoria. [...] L'arte che si illude di riprodurre e di fermare questa realtà attiva, è un'arte condannata: nasce cadavere».<sup>10</sup>

E se anche le preferenze di Savinio non fossero sostenute da un solidissimo impianto teorico, come potremmo biasimare il netto rifiuto di pressoché tutta la cinematografia italiana

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Cinematografo*, in *Il sogno meccanico*, cit., pp. 90-91.

<sup>2</sup> Parti purtroppo tralasciate da Scheiwiller nella sua raccolta *Il sogno meccanico*, ma ora visionabili all'interno del Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee (CIRCE) al sito [www.circe.lett.unitn.it/](http://www.circe.lett.unitn.it/) (data di ultima consultazione 8 febbraio 2010).

<sup>3</sup> DIMITRI BUCHOWETZKI, *Othello*, Germania, 1922.

<sup>4</sup> ERNST LUBITSCH, *Anna Boleyn*, Germania, 1920.

<sup>5</sup> DAVID WARK GRIFFITH, *Intolerance*, USA, 1915.

<sup>6</sup> MARIO BONNARD, *I promessi sposi*, Italia, 1922.

<sup>7</sup> CARMINE GALLONE, A. GENINA, *Il corsaro*, Italia, 1923.

<sup>8</sup> ALBERTO SAVINIO, *Rivista del cinematografo*, «Galleria», marzo 1924.

<sup>9</sup> IDEM, *Rivista del cinematografo*, «Galleria», gennaio 1924.

<sup>10</sup> IDEM, *L'arte è un dono*, «Valori Plastici», citato da JOANNA SZYMANOWSKA, *Il sogno meccanico*, cit., p. 98.

di qui al neorealismo, da parte di uno spettatore battezzato da Méliès e cresciuto a pane e Fantômas?

Nel gennaio del 1926 Savinio sposa l'attrice di teatro Maria Morino, ed è con lei che nel luglio dello stesso anno torna a Parigi, incoraggiato anche dal fratello che lo spinge a dedicarsi alla pittura. Non per questo – nell'ottobre del 1928 la sua prima mostra pittorica presentata da Cocteau riscuote un notevole successo – Savinio smette di scrivere, anzi la sua attività si intensifica: oltre a collaborare per corrispondenza alla rivista «L'Ambrosiano», nel 1927 pubblica a Milano il romanzo *Angelica o la notte di maggio*,<sup>1</sup> una delle sue opere più singolari e sorprendenti. Si tratta di un «romanzetto che ha il colore e il suono, sia pure voltato in ironia, dei romanzetti surrealisti parigini», fitto di «calchi rondeschi, figurazioni d'avanguardia, scarti narrativi di post-avanguardia»,<sup>2</sup> e ancora, secondo la definizione di Bernardi «un testo percorribile in tutte le direzioni, [...] un antiromanzo [...] libero da vincoli strutturali, apparentemente prossimo alla scrittura automatica dei surrealisti, eppure sorvegliatissimo».<sup>3</sup>

Non solo, *Angelica o la notte di maggio* è probabilmente la più riuscita delle sceneggiature cinematografiche di Savinio, perché ancor più delle sceneggiature vere e proprie, essa ha del cinema l'andamento, la struttura, potremmo dire il montaggio. Oltre ai continui *flashback* e *flashforward* che scardinano completamente la successione cronologica degli eventi, in più di un punto dell'opera viene fatto uso di specifiche tecniche cinematografiche, come quando i protagonisti Felix Von Rothspeer e Arno Brephus lottano «col rallentatore», o quando il viaggio fino a Vienna è sintetizzato in:

Gira l'interruttore. Buio. Rumore di macchine. Sullo schermo sfilano via via le campagne della Normandia, il Belgio piovoso, la Germania sotto la neve, gli abeti neri dell'Austria, le prime case di una città: Vienna! Sono le 2 e 30.<sup>4</sup>

La narrazione è svolta quasi tutta al presente, e sono pochi i sentimenti e i pensieri dei personaggi che non vengano immediatamente tradotti in immagini precise, come in un film, segno dell'influsso sempre più significativo che il cinema ha sull'opera del nostro autore.

Savinio continua infatti ininterrottamente a scrivere di cinema, e sempre nel 1927 pubblica un articolo intitolato *Notes sur le cinéma*<sup>5</sup> sulla rivista parigina «L'Effort moderne». Sviluppando l'idea centrale che il cinema debba soprattutto «transporter notre imagination» e «nous donner l'oubli», l'autore si scaglia con forza contro il cinema intellettuale, contro «le film prétencieux», e questa volta a farne le spese è proprio quella Germania tanto lodata pochi anni prima per i suoi magnifici attori. È qui che il film intellettuale nasce e da qui si propaga in Russia e in tutta Europa, con il suo carattere «désagréable, antipathique, rebutant», con il suo gusto «maladif, méchant, cruel, par fois sanguinaire». Tutta l'Europa, «trop veille», «trop farcie de culture» e «trop burrée de sous-entendus» sembra del tutto incapace di trattare con la dovuta delicatezza un'arte così fragile e innocente, che raggiunge invece i suoi risultati più felici proprio nei film più popolari, nei film a episodi, meno sovraccarichi di cultura e più spensierati (pensiamo ad es. a *Fantômas*). È in questi film che si può respirare «un air pure, un air parfois agréable» che non troviamo nemmeno in certa produzione americana contemporanea.

Appare a questo punto, per la prima volta, una figura destinata a divenire un altro dio nel *pantheon* cinematografico saviniano: Charlot. Non a caso, Savinio inizia a parlarne definendolo «un dieu – dieu noir et en tutta grimaçant, mais dieu», che stranamente incontra il favore tanto del «publique vaste et anonyme des cinema de quartier» quanto degli «intellectuels les plus raffinés». Questo perché, secondo la critica, Charlot sarebbe «symbole vivant et agissant

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Angelica o la notte di maggio*, Milano, Morreale, 1927.

<sup>2</sup> ENZO SICILIANO, *Introduzione a A. Savinio, Angelica o la notte di maggio*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 9-10.

<sup>3</sup> BERNARDI, *Al cinema con Savinio*, cit., p. 20.

<sup>4</sup> Ivi, p. 86.

<sup>5</sup> ALBERTO SAVINIO, *Notes sur le cinéma*, «L'Effort moderne», aprile 1927.

de l'humanité contemporaine [...] une sorte de Christ de l'écran» e con la sua innocenza, con la sua ingenuità rappresenterebbe «la justification du cinéma en tant qu'art». Parrebbe scontato che un simile personaggio incontri il favore di Savinio, eppure egli si riserva di esprimere la sua opinione in seguito, su una «prochaine note» poi non concretizzata. Dovremo aspettare il 1932 per scorgere, in un articolo dedicato a René Clair, l'autentico parere che l'autore ha su questo oscuro dio del cinema.

Nel frattempo Savinio infittisce le sue frequentazioni del cinematografo, come testimonia la moglie: «Betti a quell'epoca aveva la passione per il cinema, raramente gli sfuggiva un film che valesse la pena di vedere»<sup>1</sup> e, come ricorda lo stesso autore, «venti o venticinque anni fa, al cinematografo ci andavo anche due volte al giorno».<sup>2</sup> Il cinema francese sta avendo una straordinaria ripresa, non soltanto sul versante del film popolare: già nel 1924 era stato inaugurato il Vieux-Colombier, la prima 'sala speciale' per film indipendenti, d'avanguardia, riservata a un pubblico colto, ai *ciné-clubs* di critici e cinefili. Savinio frequenta anche queste sale: vi si proiettano i film di Gance, Delluc, L'Hebier, Ejzenštejn, Léger, Ray, Clair, Buñuel, Pabst, i film dadaisti, espressionisti e surrealisti. Tuttavia, come abbiamo visto, lo sguardo dell'autore nei confronti di questo genere di produzione si fa presto assai critico, e il film intellettuale diviene bersaglio della sua ironia. Scrive infatti in un saggio del 1926, intitolato *Cinematografo intellettuale*:

Il pubblico del Vieux Colombier (pubblico speciale composto in prevalenza di giovani pallidi, pensosi e affetti evidentemente di grave dispepsia, e di donne magre e educate in qualche scuola di danze ritmiche con refettorio vegetariano) applaude molto, applaude continuamente, applaude senza ragione.<sup>3</sup>

E più tardi, nella recensione dell'*Opera da Quattro soldi*:

Il cinematografo d'arte, per esempio, ha il suo pubblico particolare, assomiglia a quello dei circoli spiritici e delle accademie di biliardo, in cui l'elemento maschile è rappresentato da più o meno giovani freudiani che correggono la propria miopia mediante lenti cerchiate di celluloido nera, e quello femminile da donne che più che alle cure della maternità, dedicano ogni loro energia all'introspezione dell'anima e ai più nebulosi problemi spirituali.<sup>4</sup>

Il cinema impressionista in particolare, con le sue atmosfere cupe e allucinatorie, rischia di rendere lo spettatore «maturo per la consumazione dei più foschi delitti, se non addirittura del suicidio».<sup>5</sup> Un esempio di questo tipo di produzione, cui Savinio dedicherà più tardi uno specifico racconto,<sup>6</sup> è il film *Le sang d'un poète*<sup>7</sup> di Cocteau. Nonostante l'amicizia che univa i due intellettuali (ricordiamo che era stato proprio Cocteau a presentare la prima mostra pittorica di Savinio), pare addirittura che la moglie di Savinio Maria Morino avesse respinto la richiesta di Cocteau di recitare nel film soltanto per non contrariare il marito. Nel racconto della serata in cui – inspiegabilmente assente il regista – i coniugi Savinio assistono alla proiezione assieme a tutti gli altri «amici di Cocteau», l'autore ricorda alcuni «particolari laidi, così frequenti purtroppo nei temperamenti alla Cocteau» come l'adolescente ucciso da una palla di neve che «vomitava un sangue lucido e nero, e denso come una marmellata di visciole», immagine di «orripilante sadismo». Nel film mancano quella «scrittura fluida» e quelle «freddure sopraffini» che costituiscono i maggiori pregi delle opere letterarie di Cocteau. Ironicamente «il punto più vivo del film» è per Savinio la scena in cui sullo schermo appare Philippe Berthelot, il quale, seduto accanto a lui durante la proiezione, sobbalza «come una cicogna che stupisce all'apparire di sé stessa». La stessa gag era stata ricordata nel racconto *Eminenza Grigia* in *Souvenirs*,<sup>8</sup> dove il film era

<sup>1</sup> MARIA MORINO SAVINIO, *Con Savinio*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 39, citato da BERNARDI, *Al cinema con Savinio*, cit., p. 20.

<sup>2</sup> ALBERTO SAVINIO, *Opere*, Milano, Bompiani, 1989.

<sup>3</sup> IDEM, *Cinematografo intellettuale*, in *Gli anni di Parigi, Dipinti*, Milano, Electa, 1990, pp. 335-336.

<sup>4</sup> IDEM, *L'Opera da Quattro soldi*, in *Souvenirs*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1955, p. 176.

<sup>5</sup> Ivi, p. 175.

<sup>6</sup> IDEM, *Il sangue di un poeta*, «La Lettura», 4 ottobre 1945, in IDEM, *Scritti dispersi*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 165-168.

<sup>7</sup> JEAN COCTEAU, *Le sang d'un poète*, Francia, 1930.

<sup>8</sup> ALBERTO SAVINIO, *Souvenirs*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1955.

definito «opera di un mattacchione, di un funambolo, di un poeta»: tutto tranne che di un regista.

Chi invece riesce a restituire al cinema quella «air pure» che secondo Savinio vi si dovrebbe respirare è René Clair. A lui Savinio dedica uno specifico saggio su *L'Ambrosiano*:<sup>1</sup> i film di «Renato Chiaro» – chiaro di nome e di fatto, «tipo purissimo di intellettuale parigino», degno rappresentante del «*clair esprit français*» – a differenza di quelli tedeschi densi di «sionismo», «sono chiari. Hanno un nitore di alluminio», sono cioè privi di qualsiasi «compromissione», di ogni «idealismo putrido», di tutte le «tossine tra veriste e sentimentali». Che René Clair sia in questo momento il regista preferito di Savinio è fuor di dubbio: solo lui sembra rispondere alla perfezione alle sue teorie in fatto di arte e di cinema: «il principio fondamentale dell'arte – astrarre, far dimenticare – nei film di René Clair è tenuto di conto fino al rispetto, fino alla venerazione». Per esemplificare queste considerazioni Savinio si sofferma su quello che all'epoca è l'ultimo film di Clair: *À nous la liberté*, e in particolare sulla breve gag in cui Émile, evaso di prigione, riesce a fuggire sulla bici di un corridore con cui si scontra, e viene applaudito al traguardo della corsa.

Un carcerato, nell'evadere di prigione, intoppa in un corridore ciclista che, nello scontro, sviene. L'evaso, casacca a strisce e matricola sulla spalla inforca la bicicletta e arriva al traguardo tra gli evviva degli spettatori e dei gendarmi. Una simile trovata, Charlot chi sa come ce l'avrebbe fatta scontare!<sup>2</sup>

È una semplice «trovata» che scorre via «senza insistere, senza pesare, senza far parlare di sé». Un episodio simile – se non proprio fantastico, perlomeno inverosimile – si situa in un mondo a parte, nella «realità dell'arte» che non ha nulla a che vedere con la realtà quotidiana, ma che non per questo fa sentire allo spettatore il peso del confronto. È esattamente ciò che succedeva nei film di Méliès: benché il trucco fosse palese, Méliès non si sarebbe mai sognato di dirlo, né di farlo intendere volutamente allo spettatore. Si creava così un mondo altro, separato dalla realtà, di puro intrattenimento. In Clair, certo, le riflessioni e i significati dietro alle immagini ci sono, ma sono lasciati cadere con *nonchalance*, con squisita «scipitezza».

La stessa cosa non accade, secondo Savinio, nei film di Chaplin: qui il confronto con la realtà si sente eccome, e dà luogo a un «umorismo pensoso», a una «satira amara» che rischiano di rovinare lo spirito delle gag. Gag che Savinio apprezza comunque, al punto da farne termini di similitudini anche nei suoi testi più propriamente letterari. Particolarmente impressa nella memoria dell'autore è la scena di un film dello stesso periodo, *Il circo*,<sup>3</sup> in cui Charlot in fuga finisce all'interno del labirinto di specchi di un luna park.

Ricordate Charlot in mezzo agli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto degli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto della «riflessione»? Ricordate Charlot circondato da innumerevoli Charlot, da infiniti Charlot, da nient'altro che Charlot che lo affrontano da ogni parte, lo guardano da ogni parte, muovono contro di lui da ogni parte, e alzano tutti assieme un braccio se lui alza un braccio, si voltano tutti assieme se lui si volta, ridono tutti assieme se lui ride?<sup>4</sup>

La stessa similitudine, qui usata per dare l'idea dell'onnipresenza dell'autore francese nella cultura della sua patria, comparirà più tardi in un articolo autobiografico per il «Corriere della Sera»<sup>5</sup> riguardo alla grande diffusione delle proprie opere che dalla radio, dal giornale e dalle vetrine del libraio sembrano piacevolmente rifletterlo come tanti specchi.

### 3. LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Nel 1933, in pieno ventennio fascista, Savinio torna definitivamente in Italia, stabilendosi prima a Torino e poi Roma con la moglie, la figlia Angelica e dal 1934 il secondogenito, dal

<sup>1</sup> IDEM, *René Clair*, «L'Ambrosiano», 12 agosto 1932.

<sup>2</sup> IDEM, *René Clair*, «L'Ambrosiano», 13 agosto 1932.

<sup>3</sup> CHARLES CHAPLIN, *The Circus*, USA, 1928.

<sup>4</sup> ALBERTO SAVINIO, *Maupassant e l'altro*, Milano, Adelphi, 1975, p. 32.

<sup>5</sup> «Corriere della Sera», luglio 1951.

nome coerentemente aristosco: Ruggero. In un primo tempo le sue collaborazioni sembrano aumentare esponenzialmente: oltre a pubblicare le prime opere presso vari editori italiani, scrive articoli e racconti per le riviste «Le surréalisme au service de la révolution», «La Nazione», «La Stampa», «Colonna» da lui stesso fondata, «Lavoro fascista» e «Omnibus». In particolare su «Lavoro fascista» tiene la rubrica «Le prime cinematografiche»;<sup>1</sup> vi si trovano numerose recensioni, soprattutto di film stranieri, a conferma del suo giudizio sulla cinematografia italiana, leggermente smorzato – probabilmente per cause di forza maggiore – nella sua perentorietà, ma sostanzialmente immutato nonostante la politica di forte autarchia perpetrata dal regime. *L'albero di Adamo*,<sup>2</sup> ad es. è «una garbata satira» con «qualche stonatura e qualche assonanza»; *È tornato carnevale*<sup>3</sup> «si vede con un certo piacere»; *Napoli d'altri tempi*<sup>4</sup> «tocca il cuore di molti spettatori» nonostante certe scene di «sciatto cartolinismo» e di «demagogia sentimentale»; *Il conte di Brechand*<sup>5</sup> «non ha un'idea» ma almeno «è corretto come sono corrette le cartoline d'arte»; *Abuna Messias*,<sup>6</sup> recensito su «Oggi», «è un'opera di circostanza» e così via. Stessa sorte, senza infamia e senza lode, alla produzione americana, della quale si salvano soltanto i film *Caffè Metropole*,<sup>7</sup> «uno dei più riusciti della presente stagione», *Sotto i ponti di New York*,<sup>8</sup> nel quale «sebbene assurda e mascherata, l'arte non è assente» e pochi altri.

Gli unici film sinceramente apprezzati da Savinio sono quasi sempre film francesi: spicca tra tutti *Il bandito della Casbah* ossia *Pépé le Moko*,<sup>9</sup> film di maggior successo del regista popolare Julien Duvivier. Savinio cita in particolare due scene interessanti per l'uso sapiente della colonna sonora, fattore spesso determinante nei suoi giudizi: la morte del traditore Regis, accompagnata dalla musica allegra di un organetto urtato per sbaglio, e l'ultimo grido di Pépé (Jean Gabin) soffocato dalla sirena della nave che porta via la sua amata. «Andate a vedere il film» suggerisce entusiasticamente Savinio, «e capirete l'effetto». Questa tecnica di contrappunto sonoro, testimonia Alberto Abrasino in una nota all'*Anonimo Lombardo*, sarà ricordata proprio come «l'effetto Pépé-le-Moko». <sup>10</sup> Jean Gabin compare anche in un altro dei film più apprezzati da Savinio, *Verso la vita*,<sup>11</sup> «film che si può vedere più volte, per la grande anima che vi spira».

Molto significativo, negli stessi anni, un articolo apparso sulla «Stampa»,<sup>12</sup> che ci rivela un altro – forse l'ultimo – dio del cinematografo nella mitologia saviniana: Topolino. Un po' come i personaggi di Clair, anche se in modo totalmente diverso, «Topolino mette in tacere i problemi della vita, scioglie i nodi dello *struggle for life*, trasporta l'uomo mortale in una zona di semi-immortalità». E questo perché, in piena consonanza con le teorie di Savinio, il «surrealista» Topolino «supera la comune realtà, e tocca l'«altra» realtà: la realtà dei poeti. [...] Topolino mostra il rovescio di ogni medaglia, sbaraglia la tenebra generatrice di terrore e superstizione, stronca le gambe all'idolatria». Prodotto popolare, seriale, proprio come Fantômas, il personaggio disneyano diviene così un campione del surrealismo, un dio che con i suoi poteri «addomestica gli abissi marini e quelli celesti, ravvicina i pianeti, riduce i misteri dell'universo a proporzioni non solo umane, ma infantili».

Purtroppo però la caricatura, l'ironia, queste armi che mostrano «il rovescio di ogni medaglia» non sono affatto gradite nel periodo in cui scrive Savinio, presto destinato a sperimentarlo di persona: in occasione della cerimonia di tumulazione delle spoglie di Giacomo

<sup>1</sup> Tutte le citazioni sono tratte dagli articoli raccolti in ALBERTO SAVINIO, *Il sogno meccanico*, cit.

<sup>2</sup> MARIO BONNARD, *L'albero di Adamo*, Italia, 1936.

<sup>3</sup> RAFFAELLO MATARAZZO, *È tornato carnevale*, Italia, 1937.

<sup>4</sup> AMLETO PALERMI, *Napoli d'altri tempi*, Italia, 1938.

<sup>6</sup> GOFFREDO ALESSANDRINI, *Abuna Messias*, Italia, 1939.

<sup>8</sup> ALFRED SANTELL, *Sotto i ponti di New York*, USA, 1936.

<sup>10</sup> «...quell'effetto Pépé-le-Moko, così chiamato dal film omonimo di Duvivier, che tutti abbiamo visto, e dove a una certa scena efferata di assassinio si accompagna un ballabile allegrissimo, perché il corpo dell'ucciso abbattendosi su una pianola l'ha messo in moto.» ALBERTO ABRASINO, *L'Anonimo Lombardo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 62.

<sup>11</sup> JEAN RENOIR, *Verso la vita*, Francia, 1936.

<sup>12</sup> SAVINIO, *Topolino*, in SAVINIO, *Torre di Guardia*, Palermo, Sellerio, 1977, pp. 58-59.

<sup>5</sup> MARIO BONNARD, *Il conte di Brechand*, Italia, 1938.

<sup>7</sup> EDWARD H. GRIFFITH, *Caffè Metropole*, USA, 1937.

<sup>9</sup> JULIEN DUVIVIER, *Pépé le Moko*, Francia, 1938.

Leopardi al Parco Virgiliano di Napoli, l'autore pubblica sulla rivista «Omnibus» un articolo intitolato *Il sorbetto di Leopardi*<sup>1</sup> nel quale ironizza sulla «irrefrenabile ingordigia» del poeta recanatese verso gelati, sorbetti e simili acquistati al Caffè Gambinus di Napoli, che ne avrebbero causato addirittura la morte per dissenteria. Giudicato «scarsamente ortodosso dal punto di vista del regime»,<sup>2</sup> forse perché si fa beffe di un illustre italiano o forse perché getta sospetti sull'igienicità del caffè frequentato tra gli altri dal prefetto,<sup>3</sup> l'articolo è la causa della soppressione della rivista da parte del governo, o almeno ne serve da pretesto. «In quel periodo» ricorda la moglie, «Savinio dipingeva molto, vendeva i suoi quadri, gli organizzavano mostre, ma, dopo questo fatto, tutto si fermò. Le mostre furono rinviate o sopprese, i giornali annullarono le collaborazioni. Questa situazione durò più di un anno».<sup>4</sup>

Savinio non è un attivista politico; non si schiera pubblicamente contro il regime e anzi superficialmente mostra di aderirvi,<sup>5</sup> ma la sua personalità – libertaria, apolide, europeista, beffarda, antifuturista – è chiaramente incompatibile con le istanze del fascismo e la polemica è senz'altro presente, ma si svolge su un piano esclusivamente culturale, che vede la critica cinematografica come il più frequente terreno di scontro. Critica cinematografica che egli tra l'altro esercita ovunque tranne che sulla rivista più autorevole dell'epoca – quella più vicina al regime, ma anche quella che porterà alla nascita del neorealismo – alla quale contribuiscono quasi tutti i maggiori intellettuali italiani che allora si occupano dell'argomento: «Cinema», diretta dal 1938 al 1941 da Vittorio Mussolini.

Secondo Savinio il dannunzianesimo propagandato dal regime sta definitivamente schiacciando ogni altra prerogativa del cinema italiano; ne è un esempio lampante la lingua utilizzata nel film di Cinecittà – o nel «film», con un'italianizzazione dall'aspetto «impacciato e stupidone»<sup>6</sup> proposta dal Duce:

Si ha l'impressione, assistendo alla proiezione dei film generati da Cinecittà, da Tirrenia e dalle altre officine della nostra industria cinematografica, di trasvolare in un mondo irreali, nel quale la celluloidi non entra solamente nella composizione chimica della pellicola, ma anche nella sostanza fisica dei personaggi e in quella morale, e nella formazione dell'ambiente; la quale impressione non viene soltanto dall'essere in quello strano mondo celluloidi tutti gli apparecchi telefonici di un biancore immacolato, tutte le abitazioni di un fiabesco pompeismo novecento, tutti i personaggi sciolti come per magia da ogni preoccupazione e problema di vita e tutti egualmente immersi in una dolce stupidità di pollo; ma viene pure dal linguaggio stranamente filtrato che usano quei personaggi, i quali non aspettano ma attendono, non arrivano ma giungono, non mandano ma inviano, non comprano ma acquistano, e per i quali la donna non è mai Essa ma Ella. Tu, lettore quando tua moglie sta per arrivare a tavola col piatto della pastasciutta, dici forse ai tuoi figlioli: «Attendete, ella è per giungere?».<sup>7</sup>

Come «film», molte altre parole divengono bersaglio della critica saviniana. La raccolta *Nuova Enciclopedia*, che riunisce molti degli articoli apparsi su vari giornali e riviste tra il 1941 e il 1948, è piena di simili esempi, tutti ricondotti ad un unico artefice: «Occorre dire che l'inventore dei vocaboli fascisti era Mussolini stesso? [...]. Le parole inventate da Mussolini portano la sigla del loro autore: sono volgari e ridicole». E ancora a proposito di cinema: «Un giorno andò da Mussolini un produttore di film, e gli chiese un nome per la sua casa cinematografica situata tra Pisa e Livorno; Mussolini disse: *Pisorno*».<sup>8</sup>

Per Savinio le parole sono estremamente importanti, anche perché, nell'impossibilità di criticare i contenuti della propaganda fascista, permettono almeno di criticarne la forma.

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Il sorbetto di Leopardi*, «Omnibus», III, 4, 28 gennaio 1939, p. 3.

<sup>2</sup> MORINO, *Con Savinio*, cit., p. 54.

<sup>3</sup> Fonte [http://it.wikipedia.org/wiki/Omnibus\\_\(rivista\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Omnibus_(rivista)) (data di ultima consultazione 11 febbraio 2010).

<sup>4</sup> MORINO, *Con Savinio*, cit., p. 54.

<sup>5</sup> Lo dimostra, sempre a proposito del cinema, GIUSEPPE DE TOFFOLI nel saggio *Alberto Savinio Critico Cinematografico*, in *Critica e società di massa*, Atti del Convegno, Trieste, LINT, 1987, pp. 380-381, portando ad esempio l'articolo *Scuola di costumi*, «L'Ambrosiano», 18 marzo 1933.

<sup>6</sup> ALBERTO SAVINIO, *Filmo*, «La Stampa», 10 dicembre 1938.

<sup>7</sup> IDEM, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 55-57.

<sup>8</sup> Ivi, p. 191.

Così accade in un passo di *Dico a te, Clio*,<sup>1</sup> in cui il bersaglio è il cronista di un cinegiornale Luce:

Poche sere fa il film Luce ci mostrò alcune sale del nuovo museo di Bagdad, e mentre la voce del conferenziere vantava il «potente realismo» della statuaria assirobabilonese, sfilavano sullo schermo alcuni magnifici leoni alati, con teste umane e barbe da China Migone. È veramente convinto lo speaker del film Luce, di quello che egli asserisce con tanta forza?<sup>2</sup>

Allontanandoci dalla politica, tali critiche si inseriscono in un discorso più ampio: quello dell'avvento del sonoro nel film, questione spesso trattata da Savinio – formatosi in primo luogo musicista –, che giudica la colonna sonora elemento fondamentale, al pari delle immagini, e talvolta anche più importante, ma da dosare con cautela.

Così nella recensione a *Delirio*:<sup>3</sup> «la musica nel film va usata intermittenemente, e non come sfondo continuo»;<sup>4</sup> in quella a *Smarrimento*:<sup>5</sup> «Dal tempo del film muto, a molti è rimasto il convincimento che la narrazione cinematografica deve necessariamente scorrere sopra uno sfondo musicale. Questo errore genera uno dei lati più floreali, più falsi, più stupidi del cinematografo: una vita condita di profumi»;<sup>6</sup> e in *Verso la vita*,<sup>7</sup> con una efficacissima similitudine finale:

Non appena comincia l'azione, la musica tace. È un uso costante ormai nei film francesi, e di cui noi riconosciamo la giustezza. Lo sfondo musicale continuo, che ancora si trova in alcuni film italiani, e in alcuni americani, è una specie di lirismo sprecato, e che implica l'ignoranza della vera essenza del lirismo. Panna montata sull'arrosto.<sup>8</sup>

Di pari passo con la questione del sonoro è quella sopra un'altra più recente novità del cinema: il colore. Anche qui Savinio si dichiara a favorevole ad un uso non continuo e monotono, che porterebbe al trionfo dell'estetismo, ma ad un uso espressivo, in accordo con le teorie di Ejzenštejn. Significativo a questo proposito il passo di un articolo dedicato alla Mostra del Film presentata alla Triennale di Milano del 1940, durante la quale non è escluso – anche se l'autore, trattandosi di un articolo di cronaca, non ce lo dice – che Savinio abbia rivisto qualcuno di quei film che lo avevano tanto emozionato da bambino:

Dopo *Pioggia* ci fu presentata una serie di filmetti brevi, girati tra il 1900 e il 1910, per la maggior parte della Casa Pathé, di Parigi. Alcuni sono colorati, non col sistema del Technicolor che vuole riprodurre i colori naturali, ma ritoccati col pennellino sulla fotografia. La bellezza e brillantezza di questi filmetti colorati a mano, confrontate al ceroso e al «sudato» del Technicolor, costituisce una nuova testimonianza di quanto superiore è l'arte anche modesta, alla «cosa» naturale anche più grandiosa. Si crede generalmente che l'estetismo stia nell'artefatto, ma è un errore: l'estetismo sta fra le pieghe della natura.<sup>9</sup>

Un esempio assolutamente negativo di uso sia della colonna sonora che del colore è il film *Fantasia* di Walt Disney, che Savinio recensisce nel 1946. Di Disney aveva molto apprezzato il «surrealista» Topolino, e infatti non nega che «all'origine di questo estetismo è il cosiddetto *surrealismo*», ma qui «c'è qualcosa di più, e di più grave. C'è la trionfale divulgazione della musica in forme mobili e in colori, che finora era stata circoscritta entro i limiti di poveri e sterili tentativi». Una «imbecillissima trovata» di origini europee, che l'americano Disney trasforma per carenza di cultura e di buon gusto in «un pasto composto unicamente di caramelle saccarinate, e annaffiate di rosolio» condita sì con le musiche dei grandi maestri Bach, Beethoven, Mussorgski, Strawinski, ma le più ricche «di segrete materie vergognose» che il regista sceglie appositamente per i suoi «psicanalismi estetici di pessimo gusto».<sup>10</sup>

Non a caso ho voluto riportare alcune delle considerazioni di Savinio sugli aspetti più tecnici dell'arte cinematografica: in questi passi, oltre a perfezionare le sue personali teorie,

<sup>1</sup> IDEM, *Dico a te, Clio*, Roma, Cometa, 1940.

<sup>3</sup> MARC ALLÉGRET, *Orange*, Francia, 1938.

<sup>5</sup> LÉONIDE MOGUY, *Le déserteur*, Francia, 1939.

<sup>7</sup> JEAN RENOIR, *Les bas-fonds*, Francia, 1936.

<sup>9</sup> IDEM, *Mostra del film*, «Oggi», 4 maggio 1940.

<sup>2</sup> Ivi, Milano, Adelphi, 1992, pp. 131-132.

<sup>4</sup> ALBERTO SAVINIO, *Delirio*, «Oggi», 18 novembre 1939.

<sup>6</sup> ALBERTO SAVINIO, *Smarrimento*, in «Oggi», 9 marzo 1940.

<sup>8</sup> ALBERTO SAVINIO, *Verso la vita*, «Oggi», 20 aprile 1940.

<sup>10</sup> IDEM, *Fantasia*, «Film rivista», 14 novembre 1946.



egli dimostra di aver appreso molti dei segreti e dei più importanti meccanismi del linguaggio cinematografico ed è pronto a passare anche in questo campo, come vedremo nel capitolo seguente, da spettatore ad autore.

#### 4. SOGGETTI E SCENEGGIATURE

Nel 1942, mentre Visconti sta già girando *Ossessione*,<sup>1</sup> film archetipo del neorealismo, Savinio pubblica il suo primo soggetto cinematografico: *Didone abbandonata*.<sup>2</sup> Niente potrebbe essere più distante dal film di Visconti, che Savinio con tutta probabilità non andrà nemmeno a vedere. Le sue frequentazioni delle sale cinematografiche sono infatti ormai calate fin quasi allo zero; di contro il mondo del cinema trascurerà nel modo più assoluto la sua produzione.

Non per questo però Savinio rinuncia a scrivere per il nuovo mezzo. Proprio perché il cinema è stato «sopraffatto dalle ragioni dell'industria e del commercio», proprio perché lo vede ridotto a «un romanzo a dispense proiettato e semovente», Savinio si adopera per restituirlo «al suo destino proprio e superiore»;<sup>3</sup> proprio quando il cinema lo delude, egli tenta di costruire il 'suo' cinema, si fa artefice della sua propria mitologia e lo fa per una ragione etica, oltre che per passione: «compito dello scrittore» è infatti «fare il mondo», costruire un'utopia, la cui collocazione necessita di una certa penombra, «quella penombra che, come l'oscurità delle sale cinematografiche, rende visibile e suadente il mondo immaginato». <sup>4</sup> Nessuno gli ha insegnato a scrivere per il cinema e Savinio sa benissimo – e anzi se ne fa vanto – di essere un dilettante, ma dilettante nel senso più alto, come rappresentante del «plus haut degré de civilisation mentale»,<sup>5</sup> come precursore dei futuri artisti «il cui genio sarà capace di afferrare al tempo stesso tutte le possibilità di realizzazioni per concretarne l'opera che il loro spirito avrà concepita»,<sup>6</sup> o più semplicemente, come René Clair, «un dilettante alla rivolta, un giocoliere piacevole di un'incruenta rivoluzione». <sup>7</sup> È vero, Savinio è prima di tutto, nel modo più compiuto, uno scrittore, e posso essere d'accordo con Sanguineti quando scrive che i soggetti cinematografici di Savinio non sono paragonabili per profondità e raffinatezza ai suoi testi letterari, e che rappresentano «dei racconti [...] caratteristicamente saviniani anche se in tono minore». <sup>8</sup> Non condivido però la considerazione secondo la quale essi «non hanno niente di specificatamente cinematografico, poiché non contengono degli elementi di racconto visivo almeno latenti, suggeriti, impliciti quanto si voglia». Porto ad esempio un passo del primo soggetto: *Didone abbandonata*.

Enea è rimasto solo, piccolissimo, in mezzo all'enorme salone. Si è accasciato su uno sgabello ed esclama, con un gesto di grande accoramento: «Che ne sarà di me?». Lo schermo si annebbia ed è attraversato da una palpazione luminosa e sonora, che trasmette visivamente la frase dello smarrito. Allo schiarirsi dello schermo, si scoprono i cacciatori e le cacciatrici della partita di Venere, seduti a una elegante merenda sull'erba. La voce del giovane, varcando le risa e il chiacchiericcio, giunge agli orecchi della dea, la quale alza la testa e porge ascolto. «Poveretto! L'ho lasciato solo; bisogna trovargli qualche cosa...»<sup>9</sup>

Se questo non è un «racconto visivo», mi chiedo che cosa s'intenda con il termine. Non solo Savinio evita scrupolosamente di fare riferimento ai pensieri dei personaggi, descrivendo invece gesti e espressioni che possano palesarli trasformandoli in immagini, ma sembra darci addirittura precise istruzioni per le inquadrature e per il montaggio; è facile infatti ricavare dal passo citato il modo in cui Savinio s'immagina il film: campo lungo sul salone,

<sup>1</sup> LUCHINO VISCONTI, *Ossessione*, Italia, 1943.

<sup>2</sup> ALBERTO SAVINIO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit.

<sup>3</sup> IDEM, *Pittura e cinematografo*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1948.

<sup>4</sup> IDEM, *Compito dello scrittore*, in IDEM, *Opere*, cit.

<sup>5</sup> IDEM, *La civilisation finienne*, in IDEM, *Opere*, cit., pp. 87-92.

<sup>6</sup> IDEM, *Arte = Idee moderne*, «Valori Plastici», 1, novembre 1918, p. 4.

<sup>7</sup> IDEM, *René Clair*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., p. 95.

<sup>8</sup> EDOARDO SANGUINETI, *L'intellettuale curioso*, «Ariel», x, 1-2, gennaio-agosto 1995, pp. 41-46.

<sup>9</sup> SAVINIO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., p. 17.

primo piano sul gesto di Enea, quindi una dissolvenza e una scritta in sovrapposizione a mo' di didascalia, un'altra dissolvenza che ci porta in un luogo diverso: campo lungo sul prato con sottofondo di «risa» e «chiacchiericcio», restringimento sul volto della dea e ricordo sonoro tra le due sequenze con l'eco dell'esclamazione di Enea che diventa *voice off*.

Non è sempre così: in altri punti la descrizione è più generica, si limita a dare indicazioni come ad es. «vispa e pazzerezzona corsa in incognito per i magazzini della città»,<sup>1</sup> ma nei punti essenziali i soggetti di Savinio si fanno più precisi di una sceneggiatura. A ulteriore conferma vediamo un altro passo, di poco seguente, in cui le immagini sono descritte con una precisione sorprendente:

Come veduto dall'altezza a cui si è sollevato Cupido, ritroviamo Enea nella posizione in cui dinanzi lo avevamo lasciato. Nell'aula deserta l'eroe visto dall'alto appare quasi infinitesimale, al centro di una platea sterminata. Su questa si allunga un'ombra che viene a lambirlo. Di mano in mano che scendiamo a perpendicolo su Enea, l'ombra si accorcia: quando raggiungiamo l'eroe, ecco che alle spalle di lui è una donna che si è mangiata la propria ombra.<sup>2</sup>

Pur non usando un linguaggio prettamente cinematografico, sembra che Savinio ci dia indicazioni persino sull'illuminazione del *set*: consapevole delle differenze tra i due codici, egli trasforma quelle che nei racconti erano allusioni e anticipazioni in immagini nette, ora facilmente penetrabili dallo spettatore grazie alla loro potenza espressiva.

Tuttavia, se la tecnica è precisamente rivolta alla messa in scena cinematografica, i temi della narrazione sono perfettamente coerenti con quelli del resto della narrativa saviniana, primo fra tutti il mito. Il «soggetto di ballata cinematografica» *Didone abbandonata*, come l'autore stesso lo definisce, è una trasposizione in chiave moderna e surreale dell'episodio del mito virgiliano, con tanto di scenari sotterranei alla *Metropolis* e minicupidi alla Renoir. Ma quel che più conta è il suo carattere di favola piacevole, «che non sia troppo carica di spezie e di droghe, che nasca dalla luce e non dal satanismo, che sia eroica e sovranaturale, surreale, anche se descritta in forma realistica»<sup>3</sup> per dirla con Verdone. Proprio così Savinio intendeva il cinema ed è proprio così che lo vorrebbe creare da sé, incurante di ogni tendenza e di ogni sperimentazione contemporanea e pagando di conseguenza il pedaggio della più totale esclusione dal mercato. Con un'eccezione. Il nome di Savinio compare infatti un'unica volta sullo schermo, nei titoli di testa di un documentario prodotto dalla Incom e diretto da Carlo Malatesta nel 1943: *Andrea Mantegna*. Se Sanguineti nel 1995 disperava di reperirlo,<sup>4</sup> oggi quel documentario è fortunatamente visibile sul sito Internet dell'Archivio Luce,<sup>5</sup> che ha catalogato e reso disponibile buona parte della produzione della storica casa cinematografica. Nel documentario, che contiene tra l'altro alcune stupende vedute degli affreschi della Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova eseguite appena un anno prima che il bombardamento li cancellasse per sempre, Savinio appare come 'supervisore', ma basta avere sottomano la bozza che ne ha lasciato<sup>6</sup> per capire che, pur con qualche taglio, il cortometraggio segue alla lettera le istruzioni dell'autore, che sarebbe stato più opportuno definire soggettista. Lo stesso Savinio, che non lascia nulla di quello che fa al caso, ne parla nel saggio *Pittura e cinematografo* del 1948:

Io stesso ho collaborato col regista Malatesta a un cortometraggio su Mantegna. Sullo schermo, la pittura acquista come un sovrappiù di vita, come una ragione nuova di farsi guardare; rivela alcuni aspetti che prima teneva celati.<sup>7</sup>

Nel saggio vengono esplorate le possibilità di integrazione tra pittura e cinema, con esiti assai entusiastici nonostante le premesse apparentemente sfavorevoli: «Pittura e cinematogra-

<sup>1</sup> ALBERTO SAVINIO, *Didone abbandonata*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., p. 19.

<sup>2</sup> Ivi, p. 18.

<sup>3</sup> MARIO VERDONE, *Introduzione a SAVINIO, Il sogno meccanico*, cit. p. 7.

<sup>4</sup> «L'unico contatto reale che Savinio ebbe con il cinema è un documentario sul Mantegna, che non ho mai visto e non so se sia mai recuperabile» (SANGUINETI, *L'intellettuale curioso*, cit., pp. 41-46).

<sup>5</sup> [www.archivioluce.com/archivio/](http://www.archivioluce.com/archivio/) (data di ultima consultazione 16 febbraio 2010).

<sup>6</sup> ALBERTO SAVINIO, *Andrea Mantegna*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 24-25.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 83-88.

fo sono contrari» perché la prima rappresenta le immagini nella loro immobilità, il secondo nel movimento, e per questo «esula dai principi fondamentali dell'arte», ma in un mondo in piena trasformazione come quello postbellico «le norme alle quali eravamo abituati stanno prendendo gli aspetti più impensati, come sarebbe un mare nel quale per una improvvisa e sconosciuta reazione chimica, anche i pesci più tubolari, ossia le anguille, prendessero tutti la forma delle sogliole». Così diventa possibile anche «conciliare gli inconciliabili» e non è da escludere che il cinema, considerato «antipittura» diventi invece l'unico «mezzo della pittura». E poiché «il movimento è la cagione del dramma», filmare la pittura permette di comporre dei «drammi pittorici», e il documentario su Mantegna ne è un esempio: «Questo io ho cercato di fare» scrive Savinio, «nella presentazione cinematografica dell'opera di Mantegna: il dramma della pittura di Mantegna, attraverso i vari atti e le varie scene delle sue opere». Nello stesso modo «si potrebbe comporre un film sugli dèi della Grecia», oppure «un film straordinario della vita di Cristo, per mezzo delle tante pitture che la illustrano». Non solo, si potrebbero «scrivere delle storie pittoriche per mezzo del cinematografo» o anche «introdurre un'azione cinematografica nel mondo delle cose dipinte». Il problema sta soltanto nel trovare qualcuno disposto a farlo, o a finanziarne la produzione: «Se mi fossero forniti i mezzi, lo farei io stesso» dichiara Savinio, ma realisticamente conclude: «nessuno me li fornirà: ci vuole altro».

Eppure l'autore sa bene che la sua vena creativa è insopprimibile: solo un anno dopo ha già in cantiere un altro soggetto: *Vita di Mercurio*.<sup>1</sup> La storia tratta del dio greco che, condannato a un'immortalità «immobile muta», desidera passare allo stato di mortalità. Dal piedistallo di marmo al centro di una piazza di Milano, aiutato dal giovane Maurizio al quale era già apparso in sogno, Mercurio inizia la sua progressiva trasformazione in uomo, girando l'Italia tra episodi grotteschi e divertenti causati dalla sua natura bronzea, imparando un po' alla volta ad emozionarsi e a soffrire, conoscendo sempre di più la tragedia umana e giungendo infine, al culmine della metamorfosi, ad amare una donna. Nel frattempo però a Milano gli affari vanno male a causa della sparizione del dio protettore dei commerci; Mercurio decide di tornare sul piedistallo al centro della piazza, ma la folla inferocita lo abbatte per vendetta. Ormai completamente umano, Mercurio muore tra le braccia dell'amata «intravedendo quella misteriosa eternità, alla quale sospirava fin da quando era dio».

Si tratta, secondo l'analisi di Johanna Szymanowska,<sup>2</sup> di un «progetto di film alternativo antimimetico»,<sup>3</sup> opposto sia al modello realistico, di cui nega la linearità e la razionalità, sia a quello fantastico, di cui rilegge ironicamente gli aspetti fondanti. Come *Didone abbandonata*, il testo nasce dalla stessa ispirazione che anima molti dei racconti di Savinio e molti dei suoi dipinti. La presenza del motivo mitologico ironicamente deformato, il passaggio tra mondo naturale e fantastico, animato e inanimato, materiale e spirituale, il tema della metamorfosi e lo svolgimento all'interno di un tempo storico rendono quest'opera parte integrante del più ampio progetto artistico saviniano, e cioè trasmettere la propria visione del mondo, dinamica e imprevedibile, nella quale anche la morte è parte dell'infinito processo di metamorfosi del reale. Rispetto a *Didone abbandonata* però il soggetto è meno sviluppato: non abbiamo mai indicazioni precise sulla messa in scena e Savinio si limita a suggerirne la struttura principale, soffermandosi poco di più sull'inizio e sulla conclusione e lasciando molti degli episodi interni a completa discrezione di un eventuale sceneggiatore. Non si tratta, a mio avviso, di un calo di creatività ma piuttosto di un'auto-limitazione, forse dovuta all'aver capito meglio quali debbano essere le prerogative di un soggetto cinematografico e le sue differenze rispetto a una sceneggiatura.

Il testo *La notte della mano morta*<sup>4</sup> infatti, scritto nello stesso periodo e originariamente destinato al teatro, si configura questa volta come una vera e propria sceneggiatura, completa

<sup>1</sup> IDEM, *Vita di Mercurio*, in IDEM, *Il sogno meccanico* cit., pp. 26-29.

<sup>2</sup> SZYMANOWSKA, *Il sogno meccanico*, cit.

<sup>3</sup> Ivi, p. 103.

<sup>4</sup> ALBERTO SAVINIO, *La notte della mano morta*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 30-52.

di battute dei personaggi e indicazioni di luogo all'inizio di ogni sequenza. Il poeta fallito Bellasperanza viene avvicinato per mezzo di un particolare ombrello portabiglietti dal suo ex commilitone Temporale che lo porta a visitare la colonia da lui fondata di Filogronzia, paese per soli vecchi, prima tappa per l'edificazione di un mondo in cui le generazioni vivano felicemente separate. Ma i vecchi non sono davvero tutti vecchi e l'unica coppia di anziani felici, Madorno e Madorna, suscita l'invidia degli altri. Ferito in una lite, Bellasperanza finisce per perdere un braccio e la vecchia Madorna viene uccisa dalle compagne con un perfido inganno. Esasperato e mutilo, Bellasperanza decide di lasciare la colonia. Mentre varca l'ingresso, dalla portineria avvertono che «c'è qui un braccio per il Signore».

Se già in *Didone Abbandonata* avevamo trovato la chiara citazione di un film come *Metropolis*<sup>1</sup> (sotto la futuristica Cartagine si nasconde infatti «la moltitudine degli schiavi che con la loro fatica diurna e senza luce, costruisce il benessere e la ricchezza della metropoli soprastante»), questa volta il motivo dell'utopia, o meglio dell'ironica distopia diviene centrale e soppianta quello mitologico. Rispetto a Lang il tema è trattato in modo assai più leggero e umoristico, anche nelle scene di maggior *pathos*, come potrebbe essere quella dell'amputazione:

Per accentuare il carattere tragico e assieme burlesco di quest'opera, e particolarmente di questa scena, vedere se non è il caso di far compiere l'amputazione del braccio a Bellasperanza non addormentato, ma sveglio; che strilla e si dibatte mentre Gervaso, Antonio e Temporale gli reggono le gambe e le braccia; e finalmente sviene nel momento in cui il medico ha finito di segargli il braccio.<sup>2</sup>

Quale produttore italiano avrebbe accettato negli anni '40 di girare simili scene? Sembra che Savinio, invece di piegarsi alle ben note preferenze della cinematografia contemporanea, se ne allontani sempre di più.

Significativa a questo proposito la vicenda di un'altra sceneggiatura rimasta inedita, ma della quale l'autore ci dà notizia, riguardante la vita di san Francesco. Una breve nota<sup>3</sup> e una precedente lettera a Bompiani<sup>4</sup> farebbero pensare che il produttore, dopo aver domandato la collaborazione di Savinio, lasciandogli intendere in un primo momento che il film sarebbe uscito, rinunciò infine alla produzione, forse perché deluso dal soggetto di cui l'autore aveva invece un'altissima opinione o forse perché Savinio si rifiutò di adattarsi alle modifiche da lui richieste. «Un paio di mesi or sono fui invitato a scrivere il soggetto e la sceneggiatura di un film sulla vita di S. Francesco» scrive per l'appunto Savinio all'amico editore; «Ho terminato pochi giorni or sono questo lavoro, che mi sembra riuscito bene», ma già mette le mani avanti: «Penso con rincrescimento che il soggetto scritto da me subirà chi sa mai quali e quante alterazioni nella attuazione cinematografica». Decide perciò di «comporre accanto alla sceneggiatura vera e propria un rivestimento letterario» sull'esempio delle biografie di *Narrate, uomini, la vostra storia*.<sup>5</sup> Pubblicato contemporaneamente al film, il libro avrà successo – garantisce Savinio all'editore domandandogli un anticipo –. Non sappiamo se Bompiani acconsentì; certo è che il film non uscirà mai e in una nota piuttosto risentita di qualche tempo dopo leggiamo: «Circa un anno fa mi fu proposto di collaborare a un film sulla vita di San Francesco. Ma come fare un Francesco vivo e suadente, se registi e produttori, pusillanimi e anemici di mente, lo vogliono tener chiuso nel galateo a uso dei ragazzini della prima comunione?».

Ciò che probabilmente scontentò produttore e regista perché poco adatto al grande pubblico è proprio l'idea centrale della sceneggiatura, quella cioè di «rendere viva una figura cristallizzata come quella di Francesco dalla leggenda e dal conformismo ecclesiastico» cercando «il punto del suo organismo fisico in che risiede la causa originaria del suo caratte-

<sup>1</sup> FRITZ LANG, *Metropolis*, USA, 1927.

<sup>2</sup> ALBERTO SAVINIO, *La notte della mano morta*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., p. 47.

<sup>3</sup> SAVINIO, *Opere*, cit., pp. 318-319.

<sup>4</sup> Gabriella D'Ina (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 500-501.

<sup>5</sup> ALBERTO SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942.

re». Questo punto secondo Savinio altro non è che «l'attrazione grandissima che su di lui esercitava il sordido [...] inteso come *condizione drammatica* della vita». Bisognerebbe poter leggere la sceneggiatura per capire bene che cosa l'autore intendesse, ma conoscendo i suoi gusti non credo che il film in sé sarebbe risultato «sordido», né che la figura del santo ci avrebbe rimesso. L'obiettivo di Savinio, in fin dei conti, era soltanto quello di spiegare «la vita ardente di quest'uomo e la sua opera gigantesca», tutt'al più con l'aggiunta di un po' di sana ironia.

Segue alla *Notte della mano morta*, nell'antologia di scritti saviniani di argomento cinematografico curata da Scheiwiller, un brevissimo testo datato alla fine degli anni '40 e intitolato *Soggetto di film tratto dall'Asino d'oro di Apulejo*.<sup>1</sup> Savinio si limita a suggerire l'adattamento cinematografico di quest'opera, aggiungendo di suo soltanto alcuni consigli sulla versione da seguire e un paio di accorgimenti tecnici per la resa della metamorfosi («Questa trasformazione dovrebbe costituire la maggiore difficoltà del film. Ma essa si può superare in maniera ironica, di gusto, spiritosa. Si applicherà alla testa di Lucio, una testa di asino convenientemente stilizzata. Si dà come esempio le figure umane con teste di animali dipinte dal pittore Savinio») e per la trasposizione della favola di Amore e Psiche, «uno spettacolo nello spettacolo» da girare «a colori, mentre il film vero e proprio sarà in bianco e nero».

Assente dalla raccolta di Scheiwiller è invece il soggetto *Se Cristoforo Colombo facesse visita a Truman*,<sup>2</sup> pubblicato sul «Corriere della Sera», probabilmente per conformità di argomento, nel maggio del 1950: nella stessa pagina del quotidiano troviamo infatti un articolo di Indro Montanelli che narra del suo surreale incontro con l'eroico alpinista settantenne Piero Ghiglione e una foto della visita del primo ministro pakistano al presidente degli Stati Uniti. Questo 'progetto di film' rappresenta la continuazione di uno dei filoni più caratteristici della narrativa saviniana, quello cioè dei racconti che hanno per argomento l'improvvisa comparsa di personaggi storici o mitologici scampati per qualche motivo alla morte.

Ricordo a titolo di esempio l'Icaro del racconto omonimo,<sup>3</sup> il centauro Chirone in *Derby Reale*,<sup>4</sup> l'imperatore romano nel «Povero» *Nerone*,<sup>5</sup> Raffaello in *Formoso*<sup>6</sup> e il poeta latino in *Nuove metamorfosi di Ovidio*.<sup>7</sup> Questa volta però la ragione della visita di Colombo non è letteraria ma sociale, legata all'attualità: il navigatore genovese, scambiato dagli Americani per un pescatore di merluzzi, è tornato nella terra da lui scoperta perché si è reso conto del «gravissimo errore» compiuto, ossia quello di avere, con la sua impresa, «retrocesso» l'Italia, di averla «ridotta a vivere d'accatto, sia per le idee motrici, sia per i motori e le altre macchine di buon e lucido metallo» mentre ora è «l'America che signoreggia l'Europa». Perciò, prima di andarsene per sempre, si presenta alla Casa Bianca e «Trattate bene l'Italia» raccomanda al presidente, «Pensate che essa è la vostra lontana madre». Lasciato il suo messaggio, rimediata in qualche modo la sua colpa, può finalmente concedersi all'abbraccio dell'aldilà. Nello sgomento generale, conclude impassibile il presidente Truman: «Signori, il patto atlantico bisogna rivederlo da capo a fondo».

Fortunatamente incluso da Scheiwiller nella raccolta, giacché altrimenti non ne avremmo alcuna notizia, è un ultimo soggetto senza titolo né data,<sup>8</sup> di carattere diversissimo rispetto agli altri. Protagonista è l'addetto alla pulizia delle scarpe di un grande albergo, vessato dai superiori ipocriti, dai colleghi troppo servili e dagli ospiti arroganti, insofferente agli ordini meccanici e freddi provenienti dall'ufficio direttoriale che ha la «frigida durezza di una cabina di comando», appagato soltanto alla fine del proprio turno di lavoro dalla visione di una coppia di amanti autentici, diversi dagli «innamorati professionisti» adibiti a comparse nella sala da ballo dell'albergo. Mancano questa volta sia l'elemento mitologico che quello

<sup>1</sup> IDEM, *Soggetto di film tratto dall'Asino d'oro di Apulejo*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., p. 53.

<sup>2</sup> IDEM, *Se Cristoforo Colombo facesse visita a Truman, progetto di film*, «Corriere della Sera», 7 maggio 1950.

<sup>3</sup> IDEM, *Achille Innamorato*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 57-59.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 71-75.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 159-167.

<sup>6</sup> IDEM, *Casa «la Vita»*, cit., pp. 113-119.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 123-127.

<sup>8</sup> IDEM, *Soggetto cinematografico senza titolo*, in IDEM, *Il sogno meccanico*, cit., pp. 54-64.

fantastico, se si eccettua la natura particolare dell'albergo, e l'azione si svolge tutta in un solo luogo e in un lasso di tempo circoscritto. Ambienti e personaggi sono descritti con precisione e le battute sono riportate in discorso diretto, ma la struttura è meno 'tecnica' di quella di *Didone abbandonata* e rimane una certa 'veste letteraria' che permette di godere il testo anche come un normale racconto, nello stesso modo in cui immaginiamo dovesse risultare la *Vita di San Francesco* nella sua stesura finale. Precisa scelta stilistica, compensata dalla sostituzione della tematica fantastica con quella sociale per una maggiore spendibilità sul mercato cinematografico o al contrario segno della definitiva rinuncia a una possibile realizzazione? L'assenza di datazione di questo testo e la morte precoce dell'autore, nel pieno della sua attività, ci impediscono di saperlo.

Ciò che di certo possiamo evincere dall'evoluzione del suo approccio al linguaggio cinematografico è la precisa volontà di non considerare, come già era accaduto per gli articoli di critica cinematografica, soggetti e sceneggiature come meri strumenti tecnici, ma di innalzarli al piano della letteratura, al pari degli altri luoghi della sua riflessione, raffinati nella forma oltre che nel contenuto. Appare evidente anche la volontà, rispondente a un bisogno preciso, di completare quel *pantheon* cinematografico ormai interrotto da tempo a causa della propensione realista dell'industria del film, in parte con veri e propri dei già codificati, in parte con personaggi appartenenti ad un mondo al di là del reale, rappresentanti delle ansie e delle illusioni degli uomini, e sempre con la giusta dose di distacco e ironia.

## 5. IN CONCLUSIONE

Su di un amore per il cinema durato tutta la vita si potrebbe dire ancora molto, e molto rimane certamente da scoprire tra le carte rimaste tuttora inedite. Non ho la pretesa di essere stato esauriente e so anzi di aver tralasciato moltissimi spunti. Nel caso avessi eccessivamente trascurato la rete dei collegamenti tra Savinio e gli intellettuali italiani a lui contemporanei, posso dire a mia discolpa che la ragione di ciò sta in parte nella singolare personalità dell'autore stesso, se è vero come ebbe a dire Sciascia che «non c'è scrittore italiano per gli italiani più «straniero» di Savinio».<sup>1</sup>

In effetti, oltre allo straordinario eclettismo e all'ampiezza internazionale della sua formazione culturale, le ragioni risiedono anche nello stile. Scrive a proposito Giuseppe De Toffol:

La riscoperta di Savinio, grazie alla tardiva ripubblicazione di gran parte dei suoi scritti per i tipi di Einaudi, Mondadori, Sellerio e soprattutto Adelphi, segnala una diffusa stanchezza per uno stile criptico e il desiderio di accostarsi a una prosa più limpida, benché lontana dal parlato, ma "leggibile" e in forma breve o brevissima, che aveva precedentemente orientato il pubblico verso testi di autori stranieri in traduzione (Walser, Roth). Ecco che Savinio viene riscoperto come se fosse un autore non italiano.<sup>2</sup>

Oggi, nonostante la timida rivalutazione da parte di Adelphi, che va di pari passo con la più decisa riscoperta di Tommaso Landolfi, per certi versi a lui accostabile, e degli altri autori appartenenti al filone del cosiddetto *Novecento fantastico*,<sup>3</sup> Alberto Savinio rischia di ricadere nell'oblio. Eppure, se egli dovesse oggi riapparire come uno di quei tanti personaggi che nel suo gioco letterario egli faceva rivivere, dubito che se ne avrebbe a male; contro la scarsa considerazione Savinio era vaccinato, non tanto perché già in vita aveva dovuto subirla, quanto perché il giudizio degli uomini, e in generale «la realtà superficiale e cutanea»<sup>4</sup> del mondo lo riguardavano fino a un certo punto, fino alla soglia cioè di quel «mondo poetico» che costituiva il suo «fine unico»<sup>5</sup> e il suo vero e inespugnabile spazio di libertà. Ecco perché

<sup>1</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Nota alla prefazione di H. Bianciotti a SAVINIO, Souvenirs*, cit.

<sup>2</sup> GIUSEPPE DE TOFFOL, *Alberto Savinio Critico Cinematografico*, in *Critica e società di massa*, cit.

<sup>3</sup> GIOVANNELLA DESIDERI, *Il Novecento fantastico*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 6, *L'età contemporanea - Letteratura di massa*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 24-38.

<sup>4</sup> SAVINIO, *Rivista del cinematografo*, cit.

<sup>5</sup> FRANCO DE MARIA, *Introduzione a SAVINIO, Opere*, cit., p. XIII.

Savinio, conscio della vera funzione costruttiva della critica, continuò a esercitarla nonostante quasi tutta la produzione cinematografica del suo Paese lo deludesse; ecco perché continuò a scrivere soggetti e sceneggiature senza badare alle richieste di registi e produttori; ecco perché continuò ad amare il cinema, e a cercarvi dei momenti che rispecchiassero il suo pensiero, sebbene si rendesse conto che quel cinematografo fantastico e innocente che aveva conosciuto nella sua infanzia era andato perduto per sempre. Ricorda di lui la moglie Maria Morino:

La grande libertà di pensiero che gli consentiva di andar dritto per la sua strada l'ha portato a seguire una linea di lavoro, senza interruzioni o cedimenti, sino all'ultimo giorno della sua vita. Spesso nei momenti più difficili gli ho sentito dire: eppure non riesco a essere infelice!<sup>1</sup>

#### SOMMARIO

Alberto Savinio e il cinema – una mitologia in atto è il tentativo di ripercorrere una storia d'amore durata tutta la vita: quella tra uno dei più originali autori italiani del Novecento e il mezzo cinematografico. La storia di un influsso reciproco sfociato nella costruzione progressiva e consapevole di una mitologia moderna. È in quest'ottica che l'opera di Alberto Savinio, tanto vasta e profonda quanto tuttora inesplorata, si apre ad interessanti e mai banali riflessioni sul rapporto tra cinema e letteratura, tra cinema e arte, tra cinema colto e cinema per le masse, tra divismo e Pop Art, tra rappresentazione del fantastico e del reale. Riflessioni che il presente saggio non si illude di esaurire, ma che, assumendo l'originale punto di vista di Savinio e seguendo cronologicamente gli sviluppi del suo pensiero critico, si propone di mostrare sotto una luce diversa.

#### ABSTRACT

Alberto Savinio and cinema – an ongoing mythology is the attempt to trace the story of a lifelong love relationship: the one between one of the most original Italian writers of the twentieth century and the medium of film. The story of a mutual influence resulted in the gradual and conscious creation of a modern mythology. From this particular point of view the works of Alberto Savinio, so vast and deep as yet unexplored, give us new and exceptional cues about the relation between cinema and literature, cinema and art, art movies and popular ones, star system and Pop Art, the representation of fantasy and reality. Reflections that this paper has no illusions of running out, but, assuming the original point of view of Savinio and chronologically following the development of his critical thinking, aims to show in a different light.

<sup>1</sup> MARIA MORINO SAVINIO, *Con Savinio*, cit., p. 15.





# TRA MALINTESI ED EQUIVOCI: LA GENERAZIONE DELL'OTTANTA E IL CINEMA. UNO SGUARDO SUGLI ANNI TRENTA

ROBERTO CALABRETTO

NELLE biografie di alcuni compositori cinematografici della seconda metà del secolo xx – basti pensare a quelle di Giovanni Fusco e Nino Rota – stupisce notare come i loro studi di composizione siano stati realizzati all'Accademia musicale di Santa Cecilia con Alfredo Casella, uno dei padri della 'generazione dell'ottanta'. Il paladino del nuovo, così il musicista torinese allora appariva agli occhi di tutti, può così essere ritenuto, per quanto inconsapevolmente e in maniera indiretta, uno dei principali artefici della musica cinematografica italiana. Questo fatto non deve risultare strano. Durante il ventennio parigino – quella straordinaria primavera musicale a cavallo tra i due secoli che Casella ebbe modo di vivere tra il 1896 e il 1914 – egli si era più volte avvicinato alla settima arte, subendone prontamente il fascino. È così che nel 1915 egli scrisse quattro quadretti musicali, *Pagine di guerra* il cui sottotitolo, *Quattro films musicali per pianoforte a quattro mani*, invita enigmaticamente ad una serie di supposizioni sulla loro originaria destinazione.<sup>1</sup> Non è chiaro, infatti, se queste pagine siano servite ad un vero e proprio accompagnamento pianistico per il cinema muto oppure se siano nate da semplici suggestioni derivanti dalla visione di alcuni documentari bellici.

Il carattere descrittivo di questa musica dimostra, in ogni caso, la sua natura cinematografica. Lontana dai facili *clichés* del poema sonoro questa partitura è marcatamente moderna, sia nella sua organizzazione – si pensi alle aggregazioni politonalità che talvolta affiorano al suo interno – che nella sua destinazione.

I. NEL BELGIO: sfilata di artiglieria pesante tedesca.

Allegro molto maestoso

PRIMO

*f marcato*

SECONDO

*f e sempre pesante*

(ALFREDO CASELLA, *Pagine di guerra*, bb. 1-8)

<sup>1</sup> Cinque sono i momenti in cui l'opera è articolata: *Nel Belgio: sfilata di artiglieria pesante tedesca*; *In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims*; *In Russia: carica di cavalleria cosacca*; *In Alsazia: croci di legno*; *Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera*. Quest'ultima pagina figura solo nella versione orchestrale del 1918 e non nell'originale per pianoforte a quattro mani del 1915.

Ma, quale fatto maggiormente importante e utile ai fini del nostro discorso, va sottolineato come la poetica musicale di Casella, in particolar modo negli anni trenta quando la sua parabola compositiva era entrata nel cosiddetto 'terzo stile' avvicinandosi alla pratica artigianale nel clima di 'ritorno all'ordine' maturato in Italia proprio in quegli anni, rivelava sempre più delle affinità con quella che caratterizza l'operato dei cosiddetti 'cinematografi'.<sup>1</sup> Anche se nella sua poliedrica attività il musicista torinese non ha mai composto delle colonne sonore – avrebbe potuto farlo egregiamente, considerati i risultati a cui giunse con *Pupazzetti* –, egli possedeva sicuramente le doti per farlo.

Eppure, nel corso della propria vita Casella ha pur sempre guardato con un certo distacco e diffidenza il cinema giungendo, addirittura, a chiedersi se le immagini in movimento potessero essere annoverate nel regno delle arti. Nel 1937, dopo aver riconosciuto il valore educativo sotteso al cinema e la sua «potenza morale come mezzo di diffusione di idee» e del pensiero, egli scriveva:

Ho qualche scrupolo a chiamare "arte" il cinema o per lo meno ad innalzarlo all'altezza delle arti classiche. E questo mio scrupolo deriva dal fatto che il cinema si serve di un mezzo meccanico (la pellicola fotografica) il quale, perché mezzo meccanico, è necessariamente in continuo processo di perfezionamento, e forse verrà anche abbandonato fra pochi anni quando a questo mezzo di riproduzione della realtà saranno subentrati altri procedimenti ben altrimenti soddisfacenti e più ricchi di possibilità. [...] Per questa medesima ragione, non ho ancora potuto decidermi a musicare un film, sempre per la ripugnanza che provo all'idea che la musica che scriverei seguirebbe per forza di cose la sorte della sua pellicola e che cioè sarebbe dimenticata dopo due anni al massimo.<sup>2</sup>

Non è difficile cogliere in queste brevi, ma eloquenti, parole alcuni pesanti retaggi provenienti dell'estetica ottocentesca che inficiano la riflessione di uno dei padri del Novecento italiano, apostolo delle avanguardie e artefice del rinnovamento della vita musicale nazionale. Proprio lui, attento a cogliere qualsiasi presenza del nuovo che i primi decenni del secolo ripetutamente ostentavano, giunge a negare con fermezza una dignità artistica al cinema e, ovviamente, alla musica composta per le immagini in movimento. Pochi anni prima, nel 1931, Arnold Schoenberg, partecipando ad una discussione alla radio di Berlino con Preussner e Strobel, era giunto alle medesime considerazioni. Nell'indirizzare le proprie critiche verso il sistema americano, principale responsabile della cattiva situazione in cui allora

<sup>1</sup> «L'arte è un mestiere, un artigianato superiore. Così la intendevano i grandi del Rinascimento. [...] Giovani, imparate e, sino all'ultimo giorno, perfezionate l'arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, né tanto meno il sublime. Ma mirate unicamente alla buona qualità ed alla perfezione assoluta del vostro lavoro. Il resto, compreso il bello ed eventualmente il sublime, verrà da sé» (ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale 'posizione' musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, in IDEM, 21+26, Roma, Augustea, 1931, pp. 38-39). Mettendo a confronto queste parole con quelle di Nicola Piovani, compositore che ha parlato del proprio lavoro come di un «artigianato», emergono delle notevoli affinità: «In questo senso, come arte, il cinema è una bottega in cui il musicista trova lo spazio più bello e meno nevrotico se diventa un cineasta che contribuisce a realizzare un film. [...] Il musicista deve invece appuntare e affinare al massimo l'artigianato (una parola che non voglio usare in senso né modesto né umile), proprio l'artigianato del contribuire a portare in porto una poetica [...]. Una delle tecniche artigianali che un musicista che lavora con il cinema deve proprio approfondire (proprio come abilità) è quella di scrivere una musica che abbia una sua plasticità, che abbia una sua allungabilità, restringibilità» (*Incontro con Nicola Piovani, Paolo Taviani e Mario Monicelli*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Musica e Cinema*, Siena, 19-22 agosto 1990, a cura di Sergio Miceli, «Chigiana», XLII, 22, 1992, pp. 102, 104).

<sup>2</sup> ALFREDO CASELLA, *Il cinema arte e gli artisti delle altre arti*, «Cinema», II, 15, febbraio 1937, p. 91. Queste tesi saranno ribadite l'anno seguente in un altro articolo in cui Casella sottolineerà come la caducità e la provvisorietà del cinema gli neghino l'appartenenza al regno delle arti: «Mi riesce difficile ammettere che sia arte "vera" una rappresentazione che si vale di un mezzo materiale necessariamente temporaneo e che sarà un prossimo giorno sostituito da qualche altra realizzazione scientifica più perfetta» (IDEM, *Idee sul cinematografo. 31 righe di Alfredo Casella*, «Film», 26 marzo 1938). Inoltre, quale ulteriore testimonianza dell'interesse da lui nutrito nei confronti della settima arte, nel gennaio 1919 in «Ars Nova» egli scrive: «Credo fermamente che l'avvenire del teatro musicale, esaurita ormai la combinazione musica-parola, stia per intero nell'unione, coll'elemento sonoro, di visioni plastiche (forme, colori, gesti, ecc.). Pizzetti chiamerà sdegnosamente questo nuovo orientamento scenico "teatro per sordomuti" [...]. Invece mi sembra evidente che in un simile teatro la principale potenzialità "motrice" ed "emotiva" sarebbe precisamente quella della musica, non più schiava della parola, ma libera nella sua plasticità caratteristica, svolgentesi cioè nel tempo, e indissolubilmente coordinata coll'espressività del corrispondente spettacolo visivo, essenzialmente spaziale questo» (IDEM, *Dissonanze*, «Ars Nova», III, 3, gennaio 1919, p. 2).

versava il cinematografo,<sup>1</sup> egli aveva parlato di un ipotetico futuro in cui si sarebbe dovuto creare di necessità dei «film artistici», dichiarando che solo per questi film egli avrebbe potuto prestare la propria musica. Anni dopo, in un articolo espressamente dedicato all'arte e il cinema, egli completerà ulteriormente la propria riflessione. Se, da un lato, giungerà ad ammettere il proprio entusiasmo nei confronti dei primi esperimenti del sonoro sul finire degli anni venti, dall'altro resterà profondamente disincantato nel vedere come il cinema avesse ben presto abbandonato ogni pretesa di artisticità, assecondando esclusivamente i desideri di sentimentalismo e volgarità delle platee.

Avevo sognato che il cinema di impadronisse della *Seraphita* di Balzac, o di *Till Damaskus* [*Verso Damasco*] di Strindberg, o della seconda parte del *Faust* di Goethe, o addirittura del *Parsifal* di Wagner, tutte opere che, in quanto rinunciano alla legge dell'«unità di spazio e di tempo», si sarebbero potute realizzare nel cinema sonoro. Ma l'industria continuò a soddisfare solo i bisogni e le richieste della gente comune che riempiva le sale.<sup>2</sup>

Questo, pertanto, è il cinema a cui lui pensava utopicamente: un cinema non soggiogato dal realismo, in grado di accogliere il contributo di una musica di eguale dignità artistica che fosse in grado di andare contro le leggi del mercato e i meccanismi della produzione, principali responsabili dello stato di cose in cui allora versava la settima arte.<sup>3</sup> Il pubblico cinematografico, identificato all'interno della cultura di massa, era così il motivo-pretesto di queste critiche serrate. Del resto, proprio in questi anni il cinema americano, dopo il travagliato periodo dell'avvento del sonoro, era alla ricerca di miti autoriali che portavano a Ernst Lubitsch, Howard Hawks e Frank Capra. Miti molto distanti dall'idea che Schoenberg vagheggiava.<sup>4</sup>

A *pendant* con queste affermazioni, e solo per citare le più significative venute alla luce in quegli anni, Igor Stravinskij parimenti aveva sentenziato che nel cinema non poteva nemmeno esistere un qualsiasi problema di natura musicale e che l'unico compito della musica per film era quello di far guadagnare il compositore. Questa musica, pertanto, era una semplice tappezzeria e si poneva nei confronti dell'azione drammatica allo stesso modo delle orchestre dei ristoranti (*sic*) che servono da sottofondo per la conversazione dei clienti.<sup>5</sup>

Negli anni trenta, quando vengono alla luce queste considerazioni, la situazione in cui versava la musica per film era molto precaria e queste riflessioni sembrano rispecchiare una difficoltà oggettiva. Venuti meno gli entusiasmi delle avanguardie degli anni venti, la ricerca di uno statuto della musica cinematografica allora aveva portato i registi ad utilizzare delle

<sup>1</sup> «Dovrei forse orientarmi verso un fenomeno temporaneo com'è il mercato americano del cinema, che è riuscito in due decenni a distruggere con una cultura predate una cosa che era buona?» (ARNOLD SCHOENBERG, *Discussione alla radio di Berlino con il dottor Preussner e il dottor Strobel*, in IDEM, *Analisi e pratica musicale*, a cura di Ivan Vojtěch, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1974, pp. 141-142).

<sup>2</sup> IDEM, *L'arte e il cinema*, ivi, p. 226.

<sup>3</sup> «Non penso che l'industria che attualmente produce film possa dar inizio a una simile svolta verso l'arte pura, o se ne preoccupi. Ciò potrebbe essere fatto solo da uomini che non avessero usato le loro qualità nella direzione opposta: solo da uomini nuovi. Inoltre non penso che i cinematografi, che sono proprietà dell'industria, dovrebbero essere usati per tali opere d'arte» (ivi, p. 228).

<sup>4</sup> Un'accuratissima e profondissima riflessione sul mancato coinvolgimento di Arnold Schoenberg all'interno del cinema è stata fatta da Giovanni Morelli, a partire dall'analisi della *Begleitungsmusik op. 34* del compositore. Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Il modello e la copia della virtuosa invendibilità, da Schoenberg, 1930, agli Straub, 1973*, «AAM - TAC», 2, 2005, pp. 110-112.

<sup>5</sup> «Non si deve fraintendermi. Ammetto che la musica è una parte insostituibile del film. Agevola i passaggi, riempie i vuoti e rifornisce gli altoparlanti con melodie più o meno piacevoli. Il film non può rinunciare alla musica, ne ha bisogno, come io ho bisogno di una tappezzeria colorata per vestire le nude pareti della mia stanza da lavoro. Ma non mi succede di apprezzare questo rivestimento come fosse un quadro, né di giudicarlo secondo regole estetiche». Riproponendo i principi su cui si basa la propria estetica, e che verranno dichiarati nella *Poetica della musica*, egli ribadisce poi che la musica cinematografica altro non fa che riproporre il grande equivoco: «La musica non spiega e non dipinge nulla. Nel momento in cui cerca di spiegare qualcosa, di raccontare o di sottolineare, non solo agisce in modo sgradevole, ma addirittura dannoso. In realtà che cosa si intende per una musica "triste"? Non esiste una musica triste. Solo delle convenzioni cui una certa parte del mondo occidentale ci ha abituati per mezzo di associazioni di idee sempre ripetute. Queste convenzioni spiegano che l'Allegro corrisponde ad una azione veloce, l'Adagio alla tragedia, dolci armonie al sentimento amoroso, e così via. Io mi rifiuto di costruire regole su false conclusioni e affermo che simili convenzioni sono assolutamente estranee alla vera essenza della musica» (IGOR STRAVINSKIJ, *La musica per film: tappezzeria*, «Immagine. Note di storia del cinema», 42, 2000, p. 8).

canzoni di successo oppure a fare riferimento a modelli di derivazione tardoromantica, mediando le forme consolidate della drammaturgia ottocentesca. Non deve allora stupire se molti compositori, come Casella, Schoenberg e Stravinskij, avevano rilevato la mancanza di dignità artistica del cinema: la loro accusa nasceva, da un lato, dalla riflessione sullo stato attuale della settima arte, dall'altro, dalla considerazione sul modo in cui era trattata la musica al suo interno.

#### IL 'RISVEGLIO' DEGLI ANNI TRENTA

Eppure gli anni trenta, come ricorda Sergio Miceli, in Italia sono pur sempre da segnalare «per una prima e non episodica apertura della musicologia italiana nei confronti della musica per film». <sup>1</sup> Ripercorrendo il decennio, infatti, ci imbattiamo in un seguito di date che testimoniano questo 'risveglio': in particolar modo il 1933 vede il giovane Massimo Mila affrontare i problemi del commento musicale cinematografico nelle pagine di «Pegaso» con il suo *Musica e cinematografo* mentre, in quello stesso anno, Fedele d'Amico dedica una riflessione ad un film problematicissimo, *Acciaio* di Walter Ruttmann (1933), e alle musiche composte da Gianfrancesco Malipiero. <sup>2</sup> Sempre in quell'anno al Primo congresso internazionale di Firenze, la sesta 'seduta' presieduta da Malipiero aveva visto ancora Mila protagonista con un intervento su *Musica e ritmo nel cinematografo*, affiancato da Leonhard Fürst che invece aveva discusso i *Prinzipien musikalischer Gestaltung im Tonfilm*. <sup>3</sup> Non è il caso di sottolineare l'importanza di simili eventi che avevano portato i due maggiori rappresentanti della musicologia italiana, Mila e d'Amico, a confrontarsi con la settima arte e i problemi musicali che si presentavano al suo interno; problemi parimenti dibattuti nel più importante appuntamento convegnistico che, anche nell'edizione del 1937, aveva continuato a riservare uno spazio alla colonna sonora. Se questi sono gli eventi di maggior interesse, non bisogna tralasciare altri interventi che costellarono le riviste cinematografiche e parzialmente quelle musicologiche di questo decennio, firmati da personalità di primissimo piano, a testimonianza di quanto la musica per film sollevasse questioni problematiche, veri e propri *Leitmotive* che tutti sentivano la necessità di dibattere apportandovi le loro opinioni e il loro contributo.

Sul versante compositivo, non bisogna dimenticare che nel 1935 la *Lux Film* aveva presentato il *Don Bosco* di Goffredo Alessandrini con le musiche di Giorgio Federico Ghedini, primo momento dell'ambizioso progetto di Guido M. Gatti di dar vita alla «colonna sonora d'autore» nel cinema italiano. <sup>4</sup> Dopo l'esperienza del *Maggio Musicale Fiorentino*, il musicologo torinese era approdato alla *Lux* svolgendo la mansione di amministratore delegato ma, com'era tipico della sua personalità contraddistinta da un incredibile efficientismo, egli in

<sup>1</sup> «Alla quale si sovrappone, inquinandone le motivazioni, una pressione progressiva esercitata dalla politica culturale del regime, che com'è noto mise il cinema al centro dei propri strumenti di propaganda» (SERGIO MICELI, *Storiografia musicale italiana e musica del cinema*, in IDEM (a cura di), *Atti del convegno internazionale di studi Musica & Cinema*, Siena, 19-22 agosto 1990, a cura di Sergio Miceli, «Chigiana», XLII, 22, 1990, p. 208).

<sup>2</sup> MASSIMO MILA, *Musica e cinematografo*, «Pegaso», v. 2, 1933, pp. 152-160; FEDELE D'AMICO, *Le musiche di Malipiero per "Acciaio"*, «Scenario», II, 4, 1933, pp. 192-195.

<sup>3</sup> Il Congresso, in concomitanza con l'inaugurazione del *Primo Maggio Musicale Fiorentino*, aveva avuto come relatori anche Adriano Lualdi (*Due nuove vie per la musica: Radio e film sonoro*). A distanza d'anni, nel 1937, la seconda edizione aveva visto gli interventi di Jacques Brillouin (*Éléments psycho-physiologiques du problème de la musique à l'écran*), Antonio Veretti (*Varie forme di musica nel film*), Sandro De Feo (*La musica nel cinematografo*), Francesco Pasinetti (*Cenno storico sulla collaborazione della musica col film dalla nascita del cinema a oggi nei diversi Paesi europei: Italia*), Giacomo Debenedetti (*In sala o sullo schermo?*), Roland-Manuel (*La musique prise dans le sujet, élément matériel du film et la musique composée pour le film, élément formel de l'œuvre d'art*), Darius Milhaud (*Wagner, Verdi ed il film*), Libero Innamorati (*I problemi della registrazione musicale*) e Alberto Cavalcanti (*Music can provide only interior rhythm*). Gli Atti dei due Convegni sono stati raccolti in *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze, 30 aprile-4 maggio 1933), Firenze, Le Monnier, 1935; *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937), Le Monnier, Firenze 1940.

<sup>4</sup> Gatti aveva seguito tutta la realizzazione di *Don Bosco* con una particolare attenzione, come traspare da alcuni momenti del suo epistolario con Ugo e Paola Ogetti. Il 9 gennaio 1935 egli scriveva: «Cara Paola, quanto tempo che non ci scriviamo! Ma lei è stata ad Atene e s'è smarrita fra le bellezze classiche, mentre io sono alle prese col mio *Don Bosco* che mi par d'essere a un altro Maggio Musicale Fiorentino. Ma, se Dio vorrà, fra quindici giorni avremo finito di "girare": poi verrà il resto (montaggio, sincronizzazione musicale, ecc.) ma il lavoro sarà meno teso» (lettera di Guido M. Gatti a Paola Ogetti, 9 gennaio 1935 - Archivio Ogetti).

realità adempiva a molte funzioni e, tra queste, vigilava alla bontà delle musiche dei diversi film della *Lux*.<sup>1</sup> In un simile contesto, il suo operato era fondamentale. Già agli inizi degli anni '30, nelle pagine della sua «Rassegna musicale», Gatti aveva riservato ampi spazi a questo genere di musica dai più ignorato. Quando, nel 1941, la «Rassegna musicale» fu trasferita a Roma, nella prima pagina del numero inaugurale egli aveva scritto un articolo che, per certi versi, è un vero e proprio programma di poetica. Dopo le consuete lamentele sullo stato di cose esistente in Italia, egli asseriva: «La musica non deve vivere isolata nel suo mondo e ignorare quanto la congiunge in spirituale unità alla letteratura ed alle altre arti figurative come costantemente appare nella storia».<sup>2</sup> Parole che testimoniano come non fosse solo il tanto decantato modernismo della sua attività musicologica a portarlo a valorizzare la musica nell'universo cinematografico, «trascinando» di conseguenza molti compositori al suo interno, ma anche la sua aspirazione a far convergere in unità i diversi linguaggi artistici che lo spingeva a cercare forme d'incontro fra l'universo visivo e quello sonoro.<sup>3</sup>

Proprio per questo egli aveva chiamato a lavorare nella casa di produzione romana i compositori italiani allora maggiormente importanti – come Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, Carlo Rustichelli, Giovanni Fusco, Mario Nascimbene e Vincenzo Tommasini, solo per citare i più noti – che avrebbero dovuto risollevare le sorti della musica del cinema italiano. Un progetto sicuramente lodevole ma che, considerato «l'ingranaggio commerciale della produzione corrente», allora non poteva essere compreso e realizzato pienamente dall'industria cinematografica.<sup>4</sup> A ragione Roman Vlad, pur ritenendo questa iniziativa esemplare, era giunto ad ammettere il suo parziale fallimento. Tra i «cinematografari» di professione a cui la *Lux* pur spesso ricorse e i vari Petrassi e Pizzetti, con cui mai si stabilì un felice connubio come vedremo, si aprirà così un divario che solo l'arrivo di Nino Rota sarà in grado di colmare. Il ventennio in cui egli lavorò alla *Lux*, straordinario apprendistato che porterà alla realizzazione di alcune colonne sonore eccelse, sarà anche l'anteprima per la definitiva consacrazione che si realizzerà con il suo incontro con Federico Fellini. Incontro che dimostrerà come il rispetto delle regole della produzione cinematografica era pur sempre in grado di coniugarsi con la musica d'autore, ben lontana dalla *routine* e dalla banalità di quella composta dai cinematografari di mestiere.

### *Malipiero e la colonna sonora di Acciaio*

Con questi problemi si era già scontrato Gian Francesco Malipiero, nel 1933, quando si accingeva a comporre la colonna sonora per *Acciaio* di Walter Ruttmann. Un lavoro che decisamente si impone nel panorama della musica da film degli anni Trenta, anche se la sua

<sup>1</sup> «Il ouvrira d'ailleurs le «salon» intellectuel de la *Lux* à des musiciens et à des concertistes célèbres», commenta Alberto Farassino che sottolinea la centralità della figura di Gatti nella vita della *Lux Film*. Sempre Farassino nota come «beaucoup de titres du catalogue paraissent en effet avoir été choisis en fonction de leur accompagnement musical: on y retrouve les noms de Honegger, Dessau, Ibert, etc.» (ALBERTO FARASSINO, *La LUX FILM: histoire - structure - histoire*; ID., Guido Gatti, in *LUX FILM Esthétique et système d'un studio italien*, Festival international du film de Locarno, 1984, pp. 39, 134). Molte altre testimonianze mettono in risalto questa centralità all'interno della *Lux Film*. Tra le tante va citata quella di Federico Fellini che ha detto: «Son ambition à lui était de faire un film où l'on puisse mettre de la belle musique: du Petrassi, du Dallapiccola...» (FEDERICO FELLINI, *L'enseigne, le bivouac et la chambre froide*, Ivi, p. 284). Sulla *Lux* e l'operato di Gatti, si veda anche ROBERTO CALABRETTO, Gatti, Rota e la musica *Lux*. *La nascita delle colonne sonore d'autore*, in Alberto Farassino (a cura di) *Lux Film Rassegna Internazionale Retrospettiva*, Perugia, il Castoro, 2000, pp. 89-101.

<sup>2</sup> Guido M. Gatti in ANDREA DELLA CORTE, *La critica musicale e i critici*, Torino, UTET 1961, pp. 651-652.

<sup>3</sup> Particolarmente pertinenti, a tal fine, le parole di Sergio Miceli che nota come «Guido M. Gatti [...], pur non avendo lasciato scritti sull'argomento, come dirigente della *Lux Film* fu uno dei pochi a "compromettersi" mostrandosi attivamente fiducioso» (SERGIO MICELI, *Musica e film: la colonna sonora ha cinquant'anni. È possibile un bilancio?*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XI, 3, luglio-settembre 1977, p. 357).

<sup>4</sup> ROMAN VLAD, *Tecnica della musica da film*, «Bianco e Nero», x, 8, agosto 1949, p. 13. A pendant con le parole di Vlad quelle di Mila mettono in risalto i medesimi problemi. «Devo dire che, in linea generale, è preoccupante l'indirizzo recentissimo che consiste nell'affidare la musica dei film a ottimi e famosi musicisti. È un po' ingenuo credere che basti migliorare la qualità della musica per risolvere il problema; in realtà, l'esodo di molti fra questi musicisti verso il cinema avviene senza troppe preoccupazioni d'ordine tecnico sulle funzioni della musica in un film» (MASSIMO MILA, *Musica e ritmo nel cinematografo*, «Musica/Realtà», XVIII, 50, luglio 1996, p. 212).

gestazione fu complessa e lasciò molto perplesso, se non scontento, il musicista il quale, nel corso di un'intervista, ebbe a dire:

Io non avevo mai fatto film, e sono andato come un condannato a morte: vediamo che cosa succede! E difatti successe che io scrissi la musica per conto mio, e gli altri fecero il film per conto loro. Non andavamo d'accordo, con vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica. A mio parere fu tutto sbagliato.<sup>1</sup>

Nei progetti di Ruttmann la funzione della colonna sonora all'interno della pellicola doveva essere di primo piano, cosicché aveva addirittura invitato Malipiero a discutere la partitura ancor prima di iniziare le riprese del film. Poi, però, erano iniziati i malintesi. Il regista riteneva la musica troppo difficile ed impegnativa, per cui aveva proposto dei tagli sostituendo egli stesso alcuni momenti con ballabili e canzonette. Nonostante questo, la colonna sonora possiede delle scene molto interessanti, come la sequenza nell'officina siderurgica in cui i rumori dialogano efficacemente con la musica a commento delle immagini. Non a caso, in una lunga ed interessante critica del film, d'Amico aveva salutato questa colonna sonora come un vero e proprio evento.

Qui dunque si realizza per la prima volta il caso di un commento musicale concepito in una maniera completamente autonoma, tale da rilevare la sua forza esclusivamente dagli elementi del proprio stile: da gareggiare insomma col film da pari a pari: e aggiungergli d'intensità, non come semplice generico materiale sonoro, ma per forza propria.<sup>2</sup>

Ai suoi occhi la musica di *Acciaio*, e questo sarebbe un suo grande merito, si presentava come un linguaggio autonomo, non funzionale alle immagini – come dovrebbe invece esserlo la musica cinematografica che necessariamente si deve rapportare al loro scorrimento – e in grado di competere con le stesse. Solo da una simile lotta, lotta fra pari, sarebbero potuti scaturire nuovi orizzonti, lontani dai tradizionali e logori clichè e da tutti gli stereotipi che avevano contraddistinto sin dagli albori gli accompagnamenti sonori della settima arte. L'idea che un film dovesse «risolversi in musica» portava così d'Amico a fare un'osservazione in riferimento alla celebre scena delle cascate, facile pretesto per le illustrazioni musicali adottate dai compositori cinematografici che invece Malipiero dichiaratamente rifiugava mantenendosi lontano dal descrittivismo oleografico.

La figurazione della cascata – scrive – diventa per Malipiero un suggerimento d'ordine tutto plastico a concretare certe linee musicali, soprattutto, in senso ritmico: una specie di primo abbozzo di idea musicale sul quale egli articolerà il proprio linguaggio. Si badi appunto che quest'idea è, fin dall'inizio, strettamente musicale, non già sentimentale, e tanto meno descrittiva: una specie d'impegno di comporre a rime obbligate: come su un tema, o un ritmo, o un basso dato. Il fatto è riscontrabile in tutta la partitura, ogni volta che la figurazione avrebbe suggerito dell'onomatopea, mentre Malipiero risolve tutto in musica.<sup>3</sup>

Come ha ben sottolineato Giovanni Morelli, il lavoro del compositore asolano per il film di Ruttmann in definitiva si rivelava essere «un banco di prova, [...] un momento creativo

<sup>1</sup> Gianfrancesco Malipiero in GLAUCO PELLEGRINI-MARIO VERDONE, *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, Roma, «Bianco e Nero», 1967, p. 21. Le vicende della realizzazione della colonna sonora di *Acciaio* sono state dettagliatamente riportate in *Retrosceca di «Acciaio»*. *Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, a cura di Paolo Cattelan e Paolo Pinamonti, Firenze, Olschki, «Studi di musica veneta», 1993.

<sup>2</sup> D'AMICO, *Le musiche di Malipiero per «Acciaio»*, cit., pp. 192. Una tesi che anche Casella aveva sostenuto nel sopraccitato intervento, dichiarando che nel cinema non si sarebbero ottenuti risultati soddisfacenti «sino a quando non si riconoscerà come principio fondamentale di questa unione che lo spettacolo visivo deve essere determinato (come nel migliore melodramma) dalla musica, e che non deve essere questa ad illustrare docilmente quello (come avviene a sua volta nel melodramma di tipo inferiore)» (CASELLA, *Idee sul cinematografo*, 31 righe di Alfredo Casella, cit.).

<sup>3</sup> Ivi, p. 193. «Così è accaduto anche in *Acciaio*; e anche qui appunto da questo risulta, per esempio, la musicalità tutta malipieriana della scena che più facilmente avrebbe potuto risolversi in puro ritmo: la *Sinfonia delle macchine*, questo brano, che s'inizia immediatamente dopo la potentissima introduzione di Ruttmann, fatta di semplici rumori organizzati ritmicamente, offre l'evidente pericolo di risultare debolissimo al confronto. Invece perfino l'inizio, con quelle note lunghe dei fiati bassi che riprendono il ritmo e addirittura il timbro dei rumori uditi, appartiene al malipierismo più puro (si possono trovare parecchi precedenti d'una simile maniera d'iniziare in più d'un brano di Malipiero: perfino, fra l'altro, nella sua strumentazione di un madrigale di Monteverdi): e si passa dai rumori naturali alla musica senza soluzione di continuità; e quel che più conta, a una musica di tale forza da non sfigurare affatto col "sonoro" precedente» (ivi, p. 194).

privilegiato, di un sinfonista moderno»<sup>1</sup> ai fini di un rinnovamento del proprio linguaggio, soprattutto da un punto di vista dell'orchestrazione. «Il film sonoro è un grande esperimento di orchestrazione – scriveva Malipiero – ed ha dimostrato come l'orchestra si dovrebbe formare con un numero uguale di strumenti ad arco», motivo per cui egli pensava ad un ipotetico ensemble equilibrato nel numero delle parti, con dieci violini primi, secondi, viole, violoncelli e contrabbassi. Il cinema, inoltre, poteva permettere alla musica di liberarsi dalla tirannia dell'interprete per giungere alla cosiddetta «perfezione sinfonica»,<sup>2</sup> data da un seguito di circostanze, quali «la necessità dell'atematismo, l'assenza di interessi d'attesa musicale precostituita, la fissazione una tantum delle proporzioni d'intensità o di timbro nella "registrazione" meccanica della musica».<sup>3</sup> In definitiva, ciò a cui egli aspirava era il conseguimento di un modello sinfonico che non fosse di matrice classica e nemmeno romantica, e neppure un poema sinfonico: un modello, al contrario, che potesse vivere e alimentarsi del mezzo cinematografico. Egli dava così vita ad un progetto di grande interesse e anticipatore di molte tendenze che nasceranno nel corso del secolo ventesimo ma che poco aveva a che fare con le reali esigenze della musica cinematografica di quegli anni.

#### LE 'TENTAZIONI' DI ILDEBRANDO PIZZETTI

In un simile contesto, Ildebrando Pizzetti è il compositore che aveva partecipato più attivamente all'impresa avviata da Gatti. Già nel 1914 egli aveva lavorato alla composizione della partitura di *Cabiria* di Piero Fosco, partecipando poi all'allestimento del kolossal *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (1937) e, pochi anni dopo, di due film prodotti dalla *Lux*: *I Promessi Sposi* di Alberto Lattuada (1941) e *Il Mulino del Po* di Mario Camerini (1948-1949). L'atteggiamento con cui il musicista parmense era entrato nel mondo del cinema è contraddittorio. Egli, infatti, da un lato era visibilmente 'tentato' da questa nuova forma di spettacolo, soprattutto grazie alle possibilità drammaturgiche che era in grado di offrire alla musica e che egli prontamente aveva intuito ma, allo stesso tempo, non sopportava i limiti che la settima arte necessariamente imponeva alla fantasia, alla «libera fantasia creatrice», non tollerando questo *modus operandi* che prevede l'eventuale messa in discussione delle certezze di ogni singolo artista, e il confronto con gli altri membri della produzione cinematografica, quali regista, sceneggiatore e via dicendo.

Già le vicende di *Cabiria* sono significative di questo stato di cose.<sup>4</sup> Nel 1913, in una lettera a D'Annunzio che l'aveva coinvolto in questo progetto, il musicista aveva confessato:

Perché sento che la mia musica non potrà aggiungere nulla all'effetto della cinematografia: sento che non riuscirò mai a commuovermi tanto da comporla con gioia, con amore. E se insistessi non riuscirei ad altro che scrivere pagine e pagine di musica insignificante, di rumore più o meno spiacevole, musica della quale io per primo riderei o avrei schifo se portasse la firma di un altro, musica indegna di me.<sup>5</sup>

Parole estremamente eloquenti che stanno a testimoniare come Pizzetti non riponesse alcuna fiducia in quanto si accingeva a fare, come del resto traspare dall'intero scambio epistolare ch'egli ebbe con Pastrone e lo stesso D'Annunzio in cui le perplessità trasparivano ripetutamente. Si giunse così ad un vero e proprio compromesso e, per questo film, Pizzetti compose solo la celebre *Sinfonia del fuoco*, una pagina per baritono, coro e orchestra dalle

<sup>1</sup> GIOVANNI MORELLI, *Premessa a Retrosцена di «Acciaio»*, in *Retrosцена di «Acciaio»*, *Indagine su un'esperienza cinematografica* di G. Francesco Malipiero, p. 1x.

<sup>2</sup> «Ritengo che cercando di fare per il film sonoro un'orchestrazione adatta, il musicista non sia costretto a sottoporsi a troppo dire restrizioni, anzi sono certo che il vero musicista, cioè l'artista, applicandosi al film sonoro può raggiungere una maggiore perfezione sinfonica» (Gian Francesco Malipiero, in *ivi*, pp. x; x-xi). <sup>3</sup> *Ivi*, p. xi.

<sup>4</sup> Per le vicende inerenti la collaborazione del musicista all'allestimento della *Sinfonia del fuoco* si veda ROBERTO CALABRETTO, *La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi, in Cabiria & Cabiria*, a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera, Milano, Museo Nazionale del Cinema-Editrice Il Castoro, 2006, pp. 232-242.

<sup>5</sup> Lettera di Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio del 26 luglio 1913, in Bruno Pizzetti (a cura di), *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 113. L'epistolario del musicista con D'Annunzio e Fosco è stato ricostruito dal sottoscritto nel saggio sopracitato.

tinte molto forti e non esenti da una certa retorica che accompagna la scena centrale del film.

Nonostante questo infelice esordio, il cinema continuerà a tentare il nostro musicista per lungo tempo. Dopo *Cabiria* sarà così la volta di *Scipione l'Africano* e, nel 1941, Gatti riuscirà a 'catturarlo' nuovamente per *I promessi sposi* di Mario Camerini. Sempre con il medesimo scrupolo, per cui visiterà personalmente i luoghi manzoniani, Pizzetti si appresta a questa nuova fatica convinto che «era possibile comporre della buona musica anche per un film».<sup>1</sup> Ma, ancora una volta, alla fine giungerà la consueta disillusione per cui giungerà a dichiarare categoricamente che non avrebbe più scritto della musica per il cinema. Si giunge così al 1949, ultima tappa di questo tormentato iter, quando Gatti e Bacchelli lo convinsero a scrivere la colonna sonora del *Mulino del Po* di Alberto Lattuada.

Ah, ma fu ancora per amicizia che lo feci – commenterà egli stesso –. Mi convinsero Gatti e Bacchelli, illudendomi che questa volta sarei stato libero di scrivere tutto quello che volevo, di fare di testa mia. Ci credetti. In realtà ero circondato di premure, di rispetto, dovei dire di devozione.<sup>2</sup>

Ancora una volta seguirà il medesimo andirivieni di affermazioni contraddittorie che mostrano come il cinema per Pizzetti, e analogamente per i musicisti italiani della prima metà del secolo, in definitiva fosse un universo poco conosciuto. Il rifiuto a considerarlo un'arte, parimenti a Casella, e la ferma convinzione dell'inessenzialità della musica al suo interno («Che bisogno c'è della musica? La gente va al cinema per vedere dei bravi attori, per assistere a una vicenda che la interessi. La musica non soltanto non giova al film, ma lo danneggia. E badi che io non ho nessuna tenerezza per il cinematografo.»),<sup>3</sup> sono state le ragioni che hanno compromesso un'avventura molto tormentata e protrattasi troppo a lungo nel tempo. Un'avventura conclusasi con un rinnegamento radicale e convinto di tutto quanto era stato composto a commento delle immagini di film, peraltro, noti e che sicuramente occupano una posizione di rilievo nella storia del cinema italiano.

Eppure Pizzetti era pur sempre stato in grado di abbozzare alcuni apprezzabili fondamenti teorici della musica per film, per quanto prontamente vanificati dalle affermazioni seguenti ad ogni suo lavoro. Con l'uscita di *Scipione l'Africano* egli aveva scritto un saggio sulle sue musiche, riportando molti esempi su pentagramma nel corso dell'analisi della colonna sonora, circostanza pressoché unica nella pubblicistica del tempo.<sup>4</sup> Nel chiarire le modalità con cui aveva composto questa partitura, aveva così dichiarato di aver voluto evitare «le simultaneità della musica con le parole». Il Melologo, adottato da molti compositori cinematografici come un modello da seguire, a suo avviso era nient'altro che un «assurdo estetico»: la parola poteva unirsi alla musica solo quando essa stessa era musicalmente ritmata e intonata. Non bisognava, pertanto, adoperare la musica come quinta sonora in sottofondo alle parole dei protagonisti ma farla entrare, piuttosto, nelle pause dei dialoghi, «in quei silenzi che sono infatti mille volte più pieni e più pesi di emozione delle parole dette e di quelle che seguiranno».<sup>5</sup>

Anche se poi precisava:

V'è nondimeno qualche caso, nel cinematografo, in cui non è possibile, o sarebbe dannoso, interrompere l'accompagnamento musicale per lasciare la parola nuda. Oltre quei casi in cui le parole non sono che grida, per esempio di una folla tumultuante, o esclamazioni corali e simili, sono quei casi in cui le parole non esprimono mutazione o divenire di sentimento, ma cadono, per così dire, in un parentesi del dramma, in un momento di stasi dell'azione.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> ERMANNOM COMUZIO, *Ildebrando Pizzetti e il cinema: un rapporto drammaticamente esemplare*, «Cineforum», aprile 1968, p. 268.

<sup>2</sup> Ildebrando Pizzetti in MARINA MAGALDI, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema*, «Rivista del Cinematografo», 9-10, settembre-ottobre 1964, p. 464.

<sup>3</sup> «Io non credo minimamente alla musica per film, cioè a quello che viene chiamato commento musicale: una definizione che, a mio parere, non vuole dire nulla», aveva ribadito (ivi, p. 463).

<sup>4</sup> ILDEBRANDO PIZZETTI, *Significato della musica di "Scipione l'Africano"*, «Bianco e Nero», 7-8, luglio-agosto 1937, pp. 10-18.

<sup>5</sup> Ivi, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



Ancor più interessanti sono le sue precisazioni in merito all'utilizzo dei temi musicali all'interno del film che, allora come oggi, risultavano essere la via privilegiata per allestire una partitura cinematografica.

Temi? Temi conduttori? No: ma nuclei musicali dai quali vengono generati, rimanendo riconoscibili i tratti caratteristici del nucleo generatore, altri temi, motivi, disegni ritmici e melodici, secondo le esigenze di impressioni e sentimenti differenti da quell'impressione o sentimento onde il nucleo originale si formò, ma a quel primitivo sentimento o impressione relativi. Tutt'altra cosa, dunque, dal tema conduttore, che Wagner non scoprì ma dal quale egli, imitato poi da innumerevoli musicisti di tutti i paesi, fece l'uso più sistematico, e al quale egli per primo, da quel grande artista di genio che era, diede dignità estetica e logica.<sup>1</sup>

I temi, pertanto, non dovevano essere delle banali siglette che accompagnavano la comparsa di personaggi o l'avvento di determinate situazioni. Erano piuttosto dei «nuclei generatori» da cui nascevano le situazioni musicali, in corrispondenza alle scene. Un'ottima intuizione che ha il pregio di focalizzare dovutamente le mansioni a cui la musica per film era chiamata, evitando gli stereotipi che Eisler e Adorno, a distanza d'anni, giustamente metteranno sotto accusa nel loro testo. Anche se il numero esorbitante di temi musicali che contraddistinguono la partitura di *Scipione l'Africano* fa naufragare questo pur ottimo intento creando una notevole confusione nell'economia generale del film.<sup>2</sup>

Articolati in due ambiti, nel corso del racconto i temi sono costantemente sottoposti a dei processi di variazione e, da un lato, accompagnano i Cartaginesi (*Tema dei Cartaginesi*,<sup>3</sup> *Tema di Annibale* e *Tema di Sofonisba*), dall'altro i Romani (*Tema di Scipione* e *Tema di Velia*). A completare la partitura – la cui struttura melodrammatica, non va dimenticato, ben si adatta alla regia di Carmine Gallone, visibilmente ispirata a quella dei suoi film opera – troviamo un'*ouverture* ad accompagnare i titoli di testa e momenti corali, tra cui il celeberrimo *Inno a Roma*.<sup>4</sup> Le scelte di strumentazione, volte a 'dipingere' situazioni e stati d'animo in maniera banale con la tipica contrapposizione fra la musica solare ed eroica che accompagna i Romani e quella cupa e triste dei Cartaginesi, sono infine sostenute da un grande respiro sinfonico in sintonia con la magniloquenza di cui il film è pervaso.

<sup>1</sup> Ivi, p. 13.

<sup>2</sup> È questa una nostra convinzione sulla presenza dei temi nelle colonne sonore che abbiamo più volte ribadito. «I loro requisiti, comunque, sono facilmente riassumibili, da un lato nell'essere facilmente riconoscibili e identificabili con chiarezza, dall'altro nel prestarsi a essere sottoposti a procedimenti di variazione. E soprattutto, quale circostanza maggiormente significativa, i temi in una partitura devono essere pochi. Diversamente si verrebbe a creare solo confusione nell'economia audiovisiva di una pellicola. Come requisito fondamentale vale, quindi, quello dell'essenzialità e della semplicità. Obbedendo alla regola fondamentale della parsimonia, il musicista deve aver cura di avanzare poche ma efficaci proposte» (ROBERTO CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 106).

<sup>3</sup> «[Questo tema] non è precisamente il tema dei Cartaginesi, o della violenza, ma è l'intuizione di queste cose insieme e di altre che in esso son contenute in potenza: brutalità selvaggia, terrore della violenza e angoscia e timore di non potersi sottrarre, e via dicendo» (ivi, p. 15).

<sup>4</sup> «Questo *Inno* che Vi mando – scriveva Pizzetti a Mussolini da Cortina d'Ampezzo il 29 agosto 1937 –, del quale già Voi udiste una parte inclusa nel film *Scipione l'Africano*, è un'espressione di amore di un artista che ha sempre amato ed ama la sua terra, la sua gente, la sua patria, sopra ogni cosa al mondo. Voi che del popolo italiano sapeste come nessuno mai divinare i sentimenti più profondi, illuminare le virtù più pure, suscitare le energie segrete, Voi che al popolo italiano date ogni giorno la voce più chiara e più potente per dire le parole più alte che possono essere dette all'intera umanità, giudicate se l'*Inno* sia degno di essere al popolo italiano offerto perché lo canti. E se tale lo giudicherete Vi chiederò – che ancora non l'oso – di dedicarlo, Duce, al vostro nome. Ove il Duce voglia udire l'*Inno* da me stesso eseguito, mi comandi. Con la più profonda devozione. Vostro» (FIAMMA NICOLDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Firenze, Discanto, 1984, pp. 439-440).

dalla musica per il film *Scipione l'Africano*

*Scipione, prigioniero dei Libori, succede la salvezza del  
consigliere per salvarlo verso il tempio di Saturno, dove,  
nell'assemblea dei senatori, proclama la necessità  
della guerra contro Cartagine. Da qui parte la  
festa acciara. Fate luogo al feroce Scipione  
che nel tempio regnando nella destra la notte d'anni  
è coronata da un'aquila d'oro.*

*Adagio*

(ILDEBRANDO PIZZETTI, Tema di Scipione da *Scipione l'Africano*)

A completare i buoni propositi con cui Pizzetti si era apprestato a svolgere questo lavoro, va infine sottolineato il nuovo *modus operandi* adottato, per cui egli si farà proiettare «più volte e più volte [il film] per cercare di giustificare almeno a [se] stesso quella musica che per esso [gli] pareva dovesse essere concepita e che andav[a] intanto componendo».<sup>1</sup> Un atteggiamento radicalmente diverso da quello con cui si era avvicinato a *Cabiria* e che testimonia la sua ferma volontà a dar vita ad un'opera d'arte. Pizzetti, del resto, allora sembrava aver capito che «nella composizione di un'opera cinematografica la musica può assumere un'importanza grandissima», pienamente convinto che «scrivere musica per un film non è, per un musicista vero, compito men degno, meno alto – né meno difficile – che scrivere una sinfonia o un'opera teatrale».<sup>2</sup>

Ma, ancora una volta, a distanza d'anni questo lavoro sarà giudicato in maniera severa e, nel corso di un'intervista, il compositore avrà modo di ritrattare quanto fatto.

E ne venne fuori un gran brutto pasticcio, una musica che non voleva dir niente. Anche questa volta, ero andato a veder girare il film; capilai durante una scena in cui c'era quella stupenda donna della Bragiotti

<sup>1</sup> Ildebrando Pizzetti in COMUZIO, *Ildebrando Pizzetti e il cinema: un rapporto drammaticamente esemplare*, cit., p. 268. Un atteggiamento a *pendant* con quello di Mascagni che, scrivendo la partitura di *Rapsodia satanica* (1915), confidava alla moglie: «Un lavoro terribile di minuziosa precisione, perché debbo segnare fino al millesimo di minuto secondo; altrimenti non possono dare il giusto sentimento alla musica. Intanto io compongo: trovo i temi e li sviluppo; ma poi li debbo tagliare, aggiustare, ripetere, allungare ecc. fino a tanto che non abbia ottenuto la perfezione nel far collimare la musica con la proiezione» (lettera di Mario Mascagni alla moglie del 22 maggio 1914, in SERGIO RAFFAELLI, *Mascagni e il cinema: la musica per Rapsodia satanica*, «Bianco e Nero», XVIII, 3, luglio-settembre 1987, p. 62).

<sup>2</sup> PIZZETTI, *Significato della musica di Scipione l'Africano*, cit., p. 10.

nella parte di Sofonisba. Dissi fra me e me: e che c'entra qui la musica? Non ci sarà spettatore che ne senta il bisogno, visto che saranno tutti d'accordo che la donna è bellissima.<sup>1</sup>

In realtà, più che «un gran brutto pasticcio», questa partitura è lo specchio fedele di quanto allora si richiedeva alla musica per film, divenendo testimonianza tra le più eloquenti di un ben preciso momento della storia del commento sonoro cinematografico. Allo stesso tempo, il disincanto con cui Pizzetti ha guardato anche a questo suo lavoro testimonia il malessere che lo accompagnava costantemente quando scriveva per il cinema ma anche la sua radicale incomprensione delle modalità con cui ci si deve rapportare alla settima arte. Le sue lamentale, infatti, nel corso degli anni lo porteranno a mettere a fuoco alcuni obiettivi polemici che, guarda caso, coinvolgono proprio i fondamenti della musica per film.

Nel corso dell'intervista con Marina Magaldi, egli lamenterà, ad es., che il montaggio cinematografico inevitabilmente compromette il commento musicale.

Ma il cinema ha le sue leggi, leggi ferree che non ammettono eccezioni alle quali ho dovuto anch'io assoggettarmi; e così taglia di qua, misura di là, spostati a 200 chilometri di distanza, rinuncia a cinque battute oggi, e dieci domani, dilata, riscrivi. No, non è possibile, almeno per me.<sup>2</sup>

Queste parole fanno così nascere il fondato sospetto che scrivere musica per una pellicola per Pizzetti fosse un'operazione del tutto tradizionale, di carattere narrativo sulla falsa riga di un poema sinfonico, consuetudine che Eisler a Adorno poi additeranno come cattivo esempio da non seguire.

A conclusione di questa tormentata avventura, quando interverrà a chiusura del VII Congresso Internazionale di Musica a Firenze nel 1950, ricordando *Cabiria*, egli ammetterà:

E quell'unico pezzo infatti composti, il quale, citato dal povero e caro Francesco Pasinetti nella sua *Storia del Cinema*, fu una cosiddetta *Sinfonia del Fuoco*, per baritono e coro e orchestra, che io non ho voluto andare a udire, come non ho mai voluto vedere il film *Cabiria*.<sup>3</sup>

Un'affermazione apodittica che non lascia alcuna via di scampo e che suffraga ulteriormente la nostra ipotesi per cui la generazione dell'ottanta ebbe un rapporto contraddittorio con il cinema, giocato fondamentalmente attorno a degli equivoci per nulla causati dal non essere riusciti a trovare un regista come Ejzenštejn.<sup>4</sup>

#### LE PERIPEZIE DELLA PRINCIPESSA TARAKANOVA DI RICCARDO ZANDONAI

A completare questa riflessione sulla musica per film degli anni trenta, va infine ricordato l'apporto di Riccardo Zandonai che fece il suo ingresso nel cinema nel 1938 quando, sollecitato da alcuni amici dell'ambiente romano e, in particolar modo, da Renzo Rossellini, scrisse la colonna sonora della *Principessa Tarakanova* di Fëdor Ozep e Mario Soldati. Il musicista, parimenti a tutti i suoi colleghi, aveva aderito con entusiasmo a questo progetto ultimando il proprio lavoro nel giro di pochi mesi. Questa musica, oggetto di differenti valutazioni, si rapporta al film con degli atteggiamenti tipici dei compositori italiani d'inizi secolo ispiran-

<sup>1</sup> MAGALDI, *Ildebrando Pizzetti non è tenero con il cinema*, cit., p. 464.

<sup>2</sup> Ildebrando Pizzetti, *ibidem*. Si noti l'affinità di queste parole con quelle di Goffredo Petrassi, a testimonianza di un comune malessere provato dai compositori della tradizione colta nei confronti della produzione cinematografica: «Comunque, preparare la musica per delle immagini mi faceva un effetto di noia mortale, mi pareva di essere in carcere. [...] La limitazione del minutaggio: un minuto e otto secondi, due minuti e ventitré secondi, i tempi ti venivano imposti, non eri tu a sceglierli. E poi c'era la necessità di adattare la musica all'immagine con una corrispondenza intransigente. In realtà ci sarebbero vari modi di seguire queste analogie: il riferimento può essere diretto o indiretto, orizzontale o verticale e così via, nel senso che la musica può riprodurre esattamente quello che accade sullo schermo oppure può tener conto della situazione drammatica che rappresenta senza rispondere pedissequamente ai passaggi dell'immagine in movimento. Io non seguivo nessun sistema, perché era la prima volta che lavoravo per film d'immaginazione e non avevo ancora messo a punto un metodo» (GOFFREDO PETRASSI, *Autoritratto. Intervista elaborata da Carla Vasio*, Bari, Laterza, 1991, pp. 51-52).

<sup>3</sup> ILDEBRANDO PIZZETTI, *Discorso di chiusura del VII Congresso internazionale di musica*, Firenze, 19 maggio 1950, in S. G. Biamonte (a cura di), *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, p. 227.

<sup>4</sup> Pizzetti aveva, infatti, chiuso l'intervista della Magaldi con queste parole: «Insomma maestro Pizzetti, se anche lei avesse trovato il suo Eisenstein??....». «Oh, allora sarebbe tutta un'altra cosa!» (ivi, p. 464).

dosi a modelli sinfonici di stampo ottocentesco a forme chiuse. Contrariamente a Pizzetti, pur sempre propenso nonostante i dubbi e le smentite a cercare una nuova definizione dei parametri e delle strutture della musica cinematografica e, soprattutto, a Malipiero, che addirittura pensava che dalla musica per film potessero nascere nuovi universi sinfonici, Zandonai si rapporta al cinema in maniera molto tradizionale concependo la sceneggiatura cinematografica come un ideale libretto d'opera, in cui situazioni 'narrative' si alternano a momenti 'lirici' dando luogo a ben 25 episodi sulla falsariga dei modelli della drammaturgia operistica italiana ottocentesca.<sup>1</sup> Al suo interno troviamo così momenti sinfonici, brani per banda (*Inno a Elisabetta di Polonia*), cori, imitazioni 'neoclassiche' (*Sinfonietta settecentesca*) e altre della civiltà musicale veneziana, come le musiche che accompagnano il carnevale in cui troviamo alcune celebri melodie, come *La biondina in gondoleta* del Perucchini.<sup>2</sup>

Scena dei congiurati - Inno di Elisabetta

(RICCARDO ZANDONAI, *Scena dei congiurati. Inno di Elisabetta* da *La Principessa Tarakanova*)

<sup>1</sup> Così scriveva a Nicola D'Atri da Pesaro il 22 novembre 1937: «Ho letto ormai tutta la vicenda. Trattasi del solito dramma romantico costruito con ferri vecchi e vecchio materiale alla Dumas père che può avere presa sulla massa del pubblico e che richiede della musica fra il Ponchielli e il Puccini... C'è da cavarsela bene con non molto purché ci sia il tempo materiale di buttare giù le note» (Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, Pesaro, 22 novembre 1937, dagli epistolari inediti conservati alla Biblioteca civica «G. Tartarotti» di Rovereto, Fondo Zandonai). «Il risultato è un melodramma sottovetro, perfetta espressione di quello stile internazionale dall'esotismo circense che contamina, mescola e rielabora un vasto orizzonte di riferimenti e figure condiviso da cinema e letteratura» (LUCA MALAVASI, *Mario Soldati*, Milano, Il Castoro Cinema, 2006, p. 33).

<sup>2</sup> Le due versioni, quella italiana e quella francese del film, non sembrano avere delle grosse differenze. Non a caso nel

Allo stesso tempo la musica della *Principessa Tarakanova* dà luogo ad una serie di molteplici versioni che nacquero dalle numerose destinazioni a cui essa fu destinata, anche al di fuori dello schermo cinematografico. Schematizzando abbiamo così:

1. Partitura del film, preceduta dall'abbozzo per pianoforte.<sup>1</sup> Stato di prima stesura, con rare indicazioni strumentali;<sup>2</sup>
2. Estratti
  - a) Partitura per pianoforte. Comprende diversi momenti di una lunga sequenza, ognuno di essi intitolato dall'autore.
  - b) Spartiti per canto e pianoforte: *Inno di Elisabetta; Inni di Caterina e di Elisabetta.*
  - c) Partiture per pianoforte: *Canzone di Elisabetta; Carnevale a Venezia; Sinfonietta.*
  - d) Partitura per clavicembalo: *Minuetto.*
  - e) Partitura per orchestra.<sup>3</sup>
3. Copie
  - a) Partiture per banda: *Inno a Elisabetta di Polonia.*<sup>4</sup>
  - b) Partiture per piccola orchestra: *Sinfonietta settecentesca.*<sup>5</sup>
4. Edizioni a stampa
  - a) Arrangiamento per Trio d'archi.<sup>6</sup>
5. Rifacimento teatrale su libretto di Arturo Rossato.<sup>7</sup>

Trasmigrare dallo schermo al palcoscenico, prestando i propri temi ad opere teatrali, a musiche di scena, bandistiche oppure a balletti è una circostanza abituale nella storia della musica per film. La partitura di Zandonai testimonia in maniera eloquente come la musica per film metta costantemente in moto dei processi di rifunzionalizzazione, per cui i propri materiali vengono inseriti in nuovi contesti differenti da quello originale. Una situazione che

frontespizio della partitura si trova indicato: «Inviare a Parigi», il che lascia supporre che il maestro non ritocò la colonna sonora del film in vista della sua edizione francese. Negli abbozzi del 1937, infatti, troviamo alcuni momenti della partitura intercalati dai dialoghi in francese. Situazione alquanto strana che però fa supporre come Zandonai pensasse già in fase di composizione alle due versioni indistintamente. Egli stesso, in un'ulteriore lettera a D'Atri si dimostra però curioso di «constatare le differenze fra l'esecuzione francese e italiana», mettendo in risalto come le queste fossero rinvenibili solo a livello esecutivo e non tanto a quello compositivo.

<sup>1</sup> Secondo la prassi, la musica viene prima scritta per pianoforte e in seguito orchestrata. Scorrendo questa partitura si notano significativi tagli con annotazioni autografe come «Nella partitura [orchestrata] è stata tagliata questa ripresa per ragioni cronometriche».

<sup>2</sup> Per la descrizione degli autografi, estratti, copie manoscritte ed edizioni a stampa si veda DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 335-340.

<sup>3</sup> Chiaramente queste versioni nascono per ragioni contingenti e sono utilissime per studiare la genesi con cui la colonna sonora è nata.

<sup>4</sup> Un'altra copia manoscritta con parti per strumenti di banda è l'*Inno di Elisabetta*.

<sup>5</sup> «Pesaro 21 dicembre 1937. [...] Io me ne sto tutto il giorno tappato nel mio studio a lavorare ed ho abbandonato perfino le mie piccole girate nel bosco... Il lavoro mi esce con una facilità che mi dà tanta gioia. Oggi ho completato la *Sinfonietta* di cui vi diedi saggio tempo fa in casa vostra; purtroppo nel film resterà senza finale ma resterà per mio uso e consumo il pezzo da concerto che, strumentato per il complesso settecentesco potrà essere eseguito dappertutto se avrà successo...» (Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, Pesaro, 21 dicembre 1937, dagli epistolari inediti conservati alla Biblioteca Civica «G. Tartarotti» di Rovereto, Fondo Zandonai).

<sup>6</sup> Grazie alla popolarità del film, la sua musica iniziò a diffondersi anche con queste modalità, secondo una consuetudine tipica della prima metà del secolo ventesimo. Addirittura le edizioni Salabert arriveranno a editare una versione cameristica, in cui il modello originale viene fortemente mutato e adattato questo ensemble. Cfr. RICCARDO ZANDONAI, *Trio per pianoforte, violino e violoncello*, Paris, Salabert, 1939.

<sup>7</sup> Dallo scambio epistolare del compositore con Nicola D'Atri, si possono cogliere le fasi con cui è maturato questo singolare progetto. «Sacco 24 sett. 1938. [...] Incontrandovi vi farò conoscere anche lo schema che Rossato ha improvvisato del soggetto di *Tarakanova*; leggendo il quale vi convincerete che la mia simpatia per esso non nasce soltanto dal legittimo desiderio di utilizzare un materiale già creato e *quindi di mia proprietà*, che sta a marcire in un cassetto qualunque, ma anche dal desiderio e dal piacere di ricreare una bella veste musicale ad un dramma popolare di facile presa sul pubblico. Non è poi detto che al punto in cui sono arrivato della mia carriera non mi sia lecito un passo, sia pure transitorio, verso il teatro lirico popolare. [...] Pesaro 8 ott. 1938. [...] Venendo a Roma farò i primi passi per accaparrarmi il soggetto di *Tarakanova*. So indirettamente che Rossato ha una grande voglia di lavorare!! Me l'ha fatto dire da un amico, ma sarà vero! Vi porterò costà lo schema di *Tarakanova* che egli ha improvvisato una notte e che è bellissimo» (Riccardo Zandonai a Nicola D'Atri, Sacco, 24 settembre 1938; Pesaro, 8 ottobre 1938, dagli epistolari inediti conservati alla Biblioteca civica «G. Tartarotti» di Rovereto, Fondo Zandonai).

oggi ha assunto delle dimensioni ancor maggiori, portando la musica per film ad entrare nell'universo della pubblicità e persino del *videogame*. Allo stesso tempo è singolare la facilità con cui Zadorai pensava a questa rifunzionalizzazione, il che lascia supporre che egli considerasse la musica cinematografica negli stessi termini con cui scriveva quella per il teatro d'opera. In maniera analoga a Pizzetti che, dopo aver visto *I promessi sposi*, aveva rinnegato per l'ennesima volta la propria musica trasformandola in una *suite* sinfonica. A ragione Michelangelo Antonioni, un poeta della visione sonora, ha sempre dichiarato come la musica per film ancora negli anni sessanta soffriva della condizione di sudditanza nei confronti dei modelli imposti dal teatro d'opera oppure del sinfonismo. Nel corso di un'intervista aveva così dichiarato come la musica per film se manteneva una propria legittimità anche al di fuori delle immagini a cui era stata pensata come commento – ossia se poteva essere ascoltata autonomamente oppure in altri contesti –, non era più musica cinematografica.

Dovrei allora dire che non è ancora stata inventata la vera musica per il cinematografista. Forse ci arriveremo. Fino a quando però la musica può essere scissa dal film per essere incisa in un disco che abbia una sua validità autonoma, allora devo dire che quella musica non è musica per il cinema.<sup>1</sup>

Parole illuminanti che, nella loro semplicità, ben evidenziano quanto distanti fossero le musiche dei compositori della 'generazione dell'ottanta' dalle reali aspettative del cinema. Le loro partiture, ascoltabili in sede concertistica e visibilmente ispirate ai modelli della tradizione sinfonica e operistica, si mantenevano in un orizzonte ancora lontano da quello raggiunto dalle altre nazioni, in cui compositori come Hanns Eisler, Maurice Jaubert, Dmitrij Šostakovič, e Benjamin Britten avevano composto delle colonne sonore straordinariamente moderne in quanto dettate da ragioni prettamente cinematografiche. Il pericoloso divario fra musica colta e cinematografica, altrove molto esiguo, in Italia sarà invece sempre più aumentato: da un lato, i compositori della cosiddetta 'tradizione colta' si allontaneranno da questo universo che incontreranno solo sporadicamente; dall'altro il cinema metterà così al lavoro una vasta compagine di maestri specializzati, bravi forse nel loro mestiere ma incapaci ad andare oltre la semplice *routine*.

#### SOMMARIO

A partire dagli anni trenta la musicologia italiana manifesta un primo interesse nei confronti della musica cinematografica, aprendo una serie di dibattiti nelle principali riviste e ospitando interventi critici di diverso genere. Alcuni compositori, i principali esponenti della 'generazione dell'ottanta', iniziano anche a scrivere la musica per alcuni film, avverando l'auspicio di Guido M. Gatti che, negli anni di permanenza alla *Lux Film*, aveva iniziato a coinvolgere alcuni celebri maestri nella produzione cinematografica. Il parziale fallimento di una simile operazione – tutti, Ildebrando Pizzetti *in primis*, rimasero perplessi di quanto avevano fatto per la settima arte – testimonia allo stesso tempo come il cinema, allora come adesso, avesse bisogno di abili artigiani che ben sapevano adattarsi alle esigenze del regista. Uno di questi – Nino Rota – ben presto s'imporrà nel panorama nazionale iniziando il fortunatissimo sodalizio con Federico Fellini.

#### ABSTRACT

From the thirties onwards Italian musicology shows an increasing interest towards film music, opening debates in the most important magazines and hosting various kinds of critical reviews. Composers start writing music for films – the chief representatives of the *generazione dell'ottanta* mainly – thus fulfilling Guido M. Gatti's enlightenment, embodied, during his work at *Lux Film*, in the involvement of famous musical authors in cinematic production. The partial fail of such an enterprise – everybody, Ildebrando Pizzetti among the firsts, were puzzled at their own achievements in the seventh art – bears witness to the fact that cinema, then as well as now, needs skilled artisans able to adapt to a director's requests. One of them – Nino Rota – will soon stand out in Italian cinema by starting a most fortunate partnership with Federico Fellini.

<sup>1</sup> MICHELANGELO ANTONIONI, *La malattia dei sentimenti*, Colloquio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia del 16 marzo 1961, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1961, qui tratto da IDEM, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1994, p. 43).

## VOCI FUORI CAMPO: QUATTRO FILM DI PAOLO VIRZÌ

FAUSTO VITTORI

A PAOLO VIRZÌ sono occorsi nove film ideati, scritti e diretti nell'arco di sedici anni, perché un gruppo di studiosi, coordinati da Federico Zecca, mettesse insieme un volume accademicamente autorevole dedicato al suo cinema e alla sua contrastata ricezione critica.<sup>1</sup> Le ragioni di un silenzio durato così a lungo sono essenzialmente due.

Da una parte, essendo stata appiccicata ai film di Virzì, fin dall'opera d'esordio, l'etichetta di 'commedia all'italiana rivisitata', il suo cinema ha patito quella stessa forma di condiscendente e malcelato fastidio, o addirittura ostracismo esplicito, che una parte della critica accademica e delle riviste specializzate aveva dimostrato negli anni sessanta e settanta verso la commedia dei maestri del genere. Così sono stati imputati a Virzì gli stessi limiti che sembravano caratterizzare i film di Risi, Germi, Monicelli, Scola: la 'medietà' senza slanci della scrittura, l'indulgenza complice dello sguardo sui difetti degli Italiani, l'uso di figure stereotipate, la tendenza al bozzettismo.<sup>2</sup>

Dall'altra, Virzì rappresenta per i critici di almeno tre generazioni, dal compianto Tullio Kezich a Gianni Canova, da Roy Menarini a Emiliano Morreale, il prototipo di quel «cinema medio d'autore» che si contrappone sia al cinema d'autore senza ulteriori specificazioni, dall'impronta linguistica originale e innovativa, sia al cinema di genere più programmaticamente commerciale.<sup>3</sup> Ma se questa qualità media del regista di Livorno fu subito apprezzata e applaudita da Kezich e da altri quotidianisti più giovani, quella stessa medietà ha suscitato reazioni critiche diffidenti o apertamente ostili in quei critici che amano il cinema 'di sguardo' e non di parola e che, soprattutto, protestano contro quella 'dittatura della commedia' che dagli anni ottanta avrebbe monopolizzato la ristretta fascia del mercato cinematografico italiano lasciata libera dai film americani, corrompendo irrimediabilmente i gusti del pubblico e impedendo il rinnovamento del nostro cinema.

Dal canto suo, Zecca apre l'*Introduzione* al volume da lui curato sottolineando la singolarità del cinema di Virzì, «satellite 'eccentrico', capace di gravitare attorno a (e all'interno di) diverse costellazioni (d'autore, di genere, di mercato) pur non ascrivendosi *in toto* a nessuna

<sup>1</sup> Federico Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Ghezzano (PT), Felici, 2011 [di seguito citato come SDR]. Oltre al curatore, cui si deve una densa *Introduzione*, la lista degli autori dei saggi comprende, in ordine di apparizione: Roy Menarini, Vito Zagarrò, Paolo Noto, Giacomo Manzoli, Enrico Biasin, Federico Giordano, Luca Malavasi, Stefania Giovenco, Luca Bandirali ed Enrico Terrone, Roberto Calabretto, Mauro Buzzi, Stefano Basaglia, Claudio Bisoni. Il volume include anche due *Conversazioni*: la prima con Paolo Virzì a cura di Federico Zecca, la seconda con Francesco Bruni a cura di Mariapia Comand. Alle interviste seguono *Due soggetti inediti* di PAOLO VIRZÌ, di datazione incerta: *I giorni più belli*, risalente al 1994-1995, e *Il mondo è bello e feroce* oppure *Grandi e piccini*, incompiuto, databile intorno al 2000. Completano il volume gli indispensabili *Apparati*: la *Filmografia critica*, a cura di Sara Filippelli e Federico Zecca; la *Bibliografia*, a cura di Federico Zecca; la *Nota bio-filmografica* di Sara Filippelli. Questa messa a punto scientifica non è stata in realtà il primo libro interamente dedicato a Paolo Virzì. L'anno prima era uscito un volume di tutt'altra impostazione: ALESSIO ACCARDO, GABRIELE ACERBO, *My name is Virzì. L'avventurosa storia di un regista di Livorno*, prefazione di Gianni Canova, Recco (GE), Le Mani, 2010 [di seguito citato come MNIV]. Il lavoro di Accardo e Acerbo è scritto con la curiosità e la passione dei biografi più che con la strumentazione teorica e critica degli studiosi di cinema, ma nel suo andamento romanzesco ricco di *flashbacks* e anticipazioni, nel montaggio sapiente di interviste e parti saggistiche, affronta comunque tutti gli aspetti decisivi della personalità e del lavoro di Virzì.

<sup>2</sup> Per uno sguardo retrospettivo sui rapporti tra Virzì e la critica si veda CLAUDIO BISONI, *Il canone incompleto. Virzì e la critica*, in SDR, pp. 157-168.

<sup>3</sup> «Cinema medio d'autore» non è necessariamente un ossimoro dalle connotazioni negative come lo è per Menarini, che ha adoperato l'etichetta per definire il più tipico e per lui meno interessante cinema italiano recente, identificabile con registi come Faenza, D'Alatri, Piccioni, Özpetek. Cfr. ROY MENARINI, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano (2001-2010)*, Recco (GE), Le Mani, 2010, p. 42.

di esse».<sup>1</sup> E sarebbe proprio questa irriducibile eccentricità a fare di Virzi «un affascinante oggetto di studio, e a determinare la rilevanza storiografica della sua filmografia nel panorama cinematografico nazionale».<sup>2</sup> Poco più avanti, però, lo stesso Zecca deve constatare come in una interessante e per lui attendibile ricognizione del cinema contemporaneo di matrice realistica dovuta a Ruggero Eugeni, per il quale tale matrice costituirebbe «l'aspetto qualificante dell'identità del cinema italiano»,<sup>3</sup> il nome di Virzi non compaia affatto.

Secondo Eugeni, il cinema italiano contemporaneo corrisponde a tre modelli di ideazione, produzione e consumo: il cinema come 'rispecchiamento', come 'comprensione' o come 'smarrimento' della (e nella) realtà dello spettatore.

Il modello del «rispecchiamento» comprenderebbe registi come Giovanni Veronesi, Fausto Brizzi, Gabriele Muccino, Michele Placido e Marco Tullio Giordana, autori tra loro assai diversi ma accomunati dall'idea del film come prodotto della cultura di massa di buona qualità capace di attrarre un pubblico vasto.

Il secondo modello, rappresentato da Ermanno Olmi, Marco Bellocchio, Nanni Moretti, Emanuele Crialese, interpreterebbe la realtà ricorrendo alla favola e all'apologo, scoprendo il fantastico nel quotidiano.

Il terzo modello, quello esteticamente più ambizioso, corrisponderebbe ai film di Matteo Garrone e Paolo Sorrentino, per i quali il film è un prodotto artistico attraverso il quale lo spettatore, scrive Eugeni, può fare «esperienza diretta della bellezza».

Paolo Virzi, dunque, non ha trovato posto in questa *Galerie des Italiens*, i cui accostamenti, non sempre giudiziari, sono nel frattempo divenuti veri e propri luoghi comuni della critica: la coppia Garrone e Sorrentino, ad es., che con il doppio premio a Cannes 2008 rispettivamente per *Gomorra* e *Il divo* sono divenuti gl'inseparabili dioscuri dell'arte cinematografica italiana da esportazione.

Per identificare la specifica qualità autoriale della filmografia di Virzi e il suo pieno diritto ad occupare una posizione niente affatto periferica in qualsiasi mappatura del cinema italiano della realtà, analizzeremo alcune sequenze significative di quattro film.<sup>4</sup> I primi due: *La bella vita* e *Ovosodo*, appartengono alla fase dell'apprendistato registico di Virzi, ma di-

<sup>1</sup> FEDERICO ZECCA, *Introduzione. Il cinema di Paolo Virzi*, in *SDR*, p. 9.

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

<sup>3</sup> RUGGERO EUGENI, *Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo*, «Romanesque 33ste», 1, 2008, citato da ZECCA a p. 11.

<sup>4</sup> Paolo Virzi (Livorno, 4 marzo 1964), figlio di Francesco, sottufficiale dei carabinieri di origini siciliane, e di Franca Antongiovanni, sarta livornese con trascorsi di cantante di musica leggera, passa i primi otto anni della sua vita a Torino per il lavoro del padre.

Nel 1972, pochi mesi prima della nascita di un nuovo figlio, Carlo, la famiglia si trasferisce a Livorno, nel quartiere popolare delle Sorgenti. Paolo, studente modello bravissimo a fare i temi, dopo le Medie si iscrive al liceo Classico «Niccolini-Guerrazzi», dove fa amicizia con Francesco Bruni, più vecchio di tre anni, di famiglia borghese e abitudini cosmopolite. Concluso il ginnasio, Paolo decide di trasferirsi nel più 'moderno' liceo «Francesco Cecioni», indirizzo Socio-Psico-Pedagogico (versione aggiornata delle vecchie Magistrali).

Nel 1983, alla vigilia dell'esame di Maturità, muore all'improvviso suo padre, stroncato da un'emorragia cerebrale. Paolo riesce comunque a maturarsi brillantemente. Dopo l'estate, oltre che iscriversi alla Facoltà di Lettere a Pisa, per contribuire al bilancio familiare trova un posto da supplente in una pluriclasse delle Elementari. Nel 1984 Paolo Virzi si presenta con un suo testo, scritto per la compagnia amatoriale di Livorno di cui fa parte, al premio teatrale «Fondi-La Pastora». Il testo viene premiato da una giuria di cui fa parte il regista di *Riso amaro* Giuseppe De Santis, allora docente di Recitazione al Centro Sperimentale di Roma. È proprio De Santis a suggerire a Paolo di fare il concorso per la Scuola di cinema. Virzi gli dà retta, vince ed è ammesso alla classe di Sceneggiatura, biennio 1985-1987. Diventa subito l'allievo prediletto di Furio Scarpelli che, conclusi gli studi, lo prenderà a bottega nella sua Mass Film, dove già lavora Francesca Archibugi. Con lei Paolo stringe un rapporto di collaborazione e amicizia più che fraterna.

All'inizio degli anni novanta, dopo avere firmato alcune sceneggiature per la televisione e il cinema insieme a maestri come Scarpelli o Raffaele La Capria, Virzi avvia un sodalizio professionale con l'amico dei tempi di Livorno Francesco Bruni, che nel frattempo, incoraggiato dallo stesso Paolo, si è a sua volta diplomato sceneggiatore al Centro Sperimentale di Cinematografia. Bruni sarà il cosceneggiatore di tutti i film di Virzi, a partire dall'opera d'esordio *La bella vita* (1994). Seguiranno: *Ferie d'agosto* (1996), *Ovosodo* (1997), per il quale la coppia Bruni & Virzi si apre alla collaborazione di Furio Scarpelli, *Baci e abbracci* (1999), *My name is Tanino* (2002), scritto a sei mani con Francesco Piccolo, *Caterina va in città* (2003), *N - Io e Napoleone* (2006), sceneggiato insieme a Furio e Giacomo Scarpelli, *Tutta la vita davanti* (2008), *La prima cosa bella* (2010), di nuovo con Francesco Piccolo.

Mentre scriviamo questo articolo, Paolo Virzi sta montando il suo nuovo film, *Tutti i santi giorni*, anch'esso scritto insieme a Francesco Bruni, il quale ha a sua volta debuttato come regista con *Sciallà!*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel settembre 2011. Per *Sciallà!*, Bruni è stato premiato con il David di Donatello 2012 come Miglior regista esordiente.



mostrano, già dall'opera d'esordio, originali e coerenti scelte tematiche, che dalla marcata coloritura livornese di ambienti e personaggi derivano forza e autenticità, oltre che una speciale qualità di umorismo amaro ed irridente. Gli altri due: *N - Io e Napoleone* e *Tutta la vita davanti*, realizzati un decennio dopo *Ovosodo*, concludono il primo tratto della carriera di Virzì e testimoniano la sua evoluzione stilistica, mentre ne confermano, aggiornandole al nuovo millennio, le costanti tematiche di narratore antropologicamente attendibile della società italiana, sullo sfondo di un passato remoto che somiglia sorprendentemente al presente nel caso di *N*, in un oggi destinato ad essere per un bel po' il nostro domani con *Tutta la vita davanti*.<sup>1</sup>

#### LA BELLA VITA (1994)

Originariamente intitolato *Dimenticare Piombino*, l'opera prima del Virzì regista racconta la storia di Bruno Nardelli (interpretato da Claudio Bigagli), operaio alle acciaierie di Piombino che all'inizio degli anni novanta viene messo in cassa integrazione. Alla crisi della fabbrica corrisponde la crisi del suo matrimonio. La bella moglie Mirella (Sabrina Ferilli), cassiera in un supermercato, viene sedotta da Gerry Fumo (Massimo Ghini), conduttore di programmi musicali e presentatore di televendite in una televisione locale.

L'intreccio tra crisi d'identità della classe operaia, lotte sindacali destinate alla sconfitta e privatissimi problemi di corna emerge dai primi capitoli, scanditi da precisi riferimenti temporali (sotto forma di scritte in sovrapposizione sullo schermo) e tenuti insieme dalla voce fuori campo (di seguito: v.f.c.)<sup>2</sup> di Bruno, che funge da narratore non sempre onnisciente della propria storia.

[4. Cassa integrazione: da 33'17" a 42'58"]<sup>3</sup> Nell'androne del caseggiato il postino consegna a Bruno una raccomandata: l'hanno messo in cassa integrazione. La stessa lettera l'ha appena ricevuta un altro operaio e condomino, Danilo, che la legge seduto sui gradini delle scale, sconsolato: aveva promesso la *mountain bike* al figlio Simone. Escono per andare a bere qualcosa insieme. Febbraio '93. Vita da cassintegrati. V.f.c. di Bruno: «Le giornate si erano allungate. Diciamo pure che erano diventate eterne». Uscito di casa quasi a mezzogiorno, Bruno saluta Danilo che in garage sta pulendo il fucile da caccia. Il vicino gli chiede come va. Bruno risponde che si è alzato da mezz'ora e ora va a giocare la schedina. Danilo: «Si fa la bella vita, eh?». Bruno prende la rincorsa per far partire il Ciao e s'accascia. Lo soccorrono Danilo e Simone. Si rialza subito, minimizzando. La sua v.f.c. commenta che l'orgoglio lo ha reso cieco: era così preoccupato di nascondere al mondo il suo «personale accasciamento» che non si è accorto di quello che sta capitando a Mirella. La vediamo salire furtiva sulla berlina Alfa Romeo di Gerry che le tiene la portiera aperta. Vanno a fare l'amore in macchina accanto ai binari della ferrovia. Lei si agita sopra di lui. Il ritmo sembrano darlo i treni che passano.

In una pausa dal lavoro all'esterno della fabbrica, un gruppo di operai discute animatamente. Uno di loro ha rivelato al delegato sindacale della CGIL Morini la tresca della moglie di Bruno. Arriva Rossella (Paola Tiziana Cruciani), altra operaia-sindacalista, che li rimprovera perché stanno a spettegolare di adulteri e subito si allontana, indignata. Uno degli operai riassume il quadro della situazione: Bruno è innamorato della moglie che forse non l'ama più e ha una storia con un altro; Rossella ama Bruno che non l'ha mai amata; il Morini è innamorato di Rossella che non lo verde nemmeno. «È tutta 'na catena, che si ferma a Morini,

<sup>1</sup> Rimangono così esclusi da questo saggio i tre film che separano *Ovosodo* da *N: Baci e abbracci* (1999), *My name is Tanino* (2002) e *Caterina va in città* (2003).

*Baci e abbracci* è un seguito-variazione di temi e personaggi della *Bella vita*, con un nuovo gruppo di ex operai che tentano di trasformarsi in imprenditori agricoli all'avanguardia, impiantando un allevamento di struzzi in Val di Cecina. La commedia, mescolando echi del *Revisore* di GOGOL' con atmosfere da *Conto di Natale* di DICKENS, risulta un po' pasticciata, e poco aggiunge alle opere dell'apprendistato.

A *My name is Tanino* è già stato dedicato un libro, che ne racconta la storia travagliata e ne riproduce la sceneggiatura: FRANCESCO BRUNI, FRANCESCO PICCOLO, PAOLO VIRZÌ, *My name is Tanino. Il racconto, la sceneggiatura, i disegni e le foto*, Roma, Arcana, 2002.

Anche di *Caterina va in città* è disponibile la sceneggiatura in forma di libro: FRANCESCO BRUNI, PAOLO VIRZÌ, *Caterina va in città*, introduzione di Piera Detassi, Venezia, Marsilio, 2003. Inoltre, nei «Contenuti speciali» del DVD distribuito dalla «01», c'è l'intera lista dialoghi, divisa per scene, con l'indicazione precisa della durata di ciascuna scena.

<sup>2</sup> Altre abbreviazioni usate nel testo: p.p. = primo piano; m.d.p. = macchina da presa.

<sup>3</sup> Tra parentesi quadre, numero e titolo del 'capitolo' del film sono quelli stampati sulla copertina del DVD ufficialmente disponibile per il noleggio e/o il commercio. La durata delle sequenze analizzate è quella rilevata dalla riproduzione dello stesso DVD.

perché non se ne trova nemmeno una innamorata di lui». La v.f.c. di Bruno conferma e spiega come lui e Rossella si erano baciati una volta nel '78 in un momento di euforia ad un concerto degli Inti Illimani.

P.p. di un manifesto col volto di Enrico Berlinguer, sorridente e spettinato. Accanto, i ritratti di Togliatti e Di Vittorio. Siamo nella sede della CGIL, dove Rossella ha fatto venire Bruno con la scusa del rinnovo della tessera sindacale. Bruno non riesce a spiegarle con chiarezza le ragioni del suo malessere da cassintegrato, ma le fa una domanda: «Ma se uno la sua moglie non l'ama più, come lo cataloga il sindacato? Problema piccolo o problema grande?». Rossella riconosce che un marito operaio non è più quotato come una volta, quando ispirava anche i poeti: «Te lo ricordi Sandro Penna?». Bruno: «Mai sentito nominare». Rossella: «Maddai: "Eccoli gli operai sul prato verde a mangiare non sono forse belli..."<sup>1</sup> Ora dice che quando s'appare noialtri in televisione, cala l'audience. Le donne guardano altre trasmissioni». Bruno, perplesso, le chiede se, secondo lei, Mirella si sarebbe stancata d'uno come lui. Rossella: «Mi dispiace ma su questo tema il sindacato non ti può essere d'aiuto. Hai provato con la chiromante?». Insiste comunque per fargli rinnovare la tessera. Ma Bruno non ne ha l'intenzione. Lei s'arrabbia: «La tu moglie c'ha un altro e te un rinnovi la tessera? Mavvia, il figliolo del grande Oreste Nardelli».

Questo quadretto amaro della crisi d'immagine della classe operaia tracciato da Rossella, che da sindacalista innamorata di Bruno e della poesia si trasforma per un attimo in sociologa per caso e consulente matrimoniale controversa, si lega ad un capitolo successivo nel quale Bruno, alla ricerca di una rivincita economica e familiare, si lascia convincere da due ex colleghi, Renato Manzani e Luciano Batoni, a tentare di fare il salto da operai a piccoli imprenditori, impiantando una fabbrica su un terreno di loro proprietà. Ma per avviare l'attività hanno bisogno di un consistente finanziamento dalla banca.

[6. Il mondo cambia: da 63'14" a 66'24"] Pranzo a casa dei genitori di Bruno. A capotavola siede il Signor Oreste, papà di Bruno, intento a leggere la fideiussione che dovrebbe firmare per dare casa sua come garanzia alla banca. Luciano, uno dei soci della costituenda «esseeerelle Batoni, Manzani e Nardelli Corporation», cerca di incoraggiarlo a firmare, mentre Bruno osserva con la sua consueta espressione tra lo scettico e l'ottuso. La Signora Clara, la madre, è in piedi che sparecchia. Il padre è perplesso. Non ha intenzione di firmare. Chiede l'ora alla moglie: le due e un quarto. Per lui è ora di andare a riposarsi, gli è venuto sonno. Si alza, si scusa e se ne va.

In camera da letto, Oreste si sta spogliando, seduto sulla sponda del letto, le spalle alla m.d.p. Il grande specchio sul comò ci rimanda l'immagine del suo busto e delle mani che sbottonano la camicia. La finestra inquadra una ciminiera. Bruno, che l'ha raggiunto con la fideiussione ancora da firmare, gli dice che il mondo sta cambiando. A Oreste l'idea di essere il padre di un industriale fa schifo. Bruno: «È bello essere figlio di un laminatore». Oreste: «Dovrebbe. Nel '74 mi feci licenziare per lasciare il posto a te. Te lo ricordi, sì?». Bruno gli si siede accanto. La m.d.p. è ancora alle loro spalle. L'immagine di padre e figlio ce la rimanda sempre lo specchio. Ma a Bruno quel posto l'hanno levato, non si sa per colpa di chi. All'improvviso Oreste firma e si stende sotto le coperte, mentre Bruno guarda dalla finestra le ciminiere. Oreste, amaro, dice che non vede l'ora di morire per non sentirne più la puzza. Bruno abbassa la tapparella. La stanza si fa buia. Oreste, girato su un fianco a favore della m.d.p., ha gli occhi aperti sul vuoto. Bruno lo guarda in silenzio. La m.d.p. inquadra il comodino, mentre il ticchettio di una sveglia si fa più forte. Sul comodino, accanto alla sveglia, la foto in bianco e nero di un papà con la camicia a mezze maniche in sella a una bicicletta con sul cannone un bambino in calzoncini corti che guarda di sottocchi all'obiettivo del fotografo.

La banca non concederà il finanziamento e Bruno sarà colpito da infarto. La moglie, pentita, va a trovarlo in ospedale. La convalescenza coinciderà con un tentativo di rimettere insieme il matrimonio. Tentativo inutile. Bruno e Mirella si lasciano definitivamente, ma senza rancore. Lei torna a vivere dai genitori all'Elba.

Il film si conclude con due voci fuori campo. Prima quella di Bruno che «10 mesi, 2 settimane e 3 giorni» dopo la separazione, recita una lettera indirizzata a Mirella, per aggiornarla su quello che è successo nel frattempo a lui e ai suoi amici, che su quel terreno hanno deciso alla fine di allestire uno stabilimento balneare, ricorrendo alla manodopera di alcuni extracomunitari. Poi quella di Mirella, con la risposta per Bruno: lo pensa sempre e gli vuole tanto bene. L'ultima inquadratura è quella del mare avvolto nella foschia. Sullo sfondo l'ombra scura del promontorio di Piombino.

<sup>1</sup> Sta citando una breve lirica di Sandro Penna dalla raccolta *Poesie* (1938): «Eccoli gli operai sul prato verde / a mangiare: non sono forse belli? / Corrono le automobili d'intorno, / passan le genti piene di giornali, / ma gli operai non sono forse belli?».

A rivederlo molti anni dopo, *La bella vita* convince e sorprende. Convince per la scelta degli interpreti, dai protagonisti all'ultimo dei comprimari. Come ricorderà molti anni dopo lo stesso Virzì, all'epoca «la Ferilli era quasi una debuttante, piena di talento, esplosiva, tutta sorrisi e tette, Massimo [Ghini] già un attore affermato. Aveva la BMW decappottata. Lo chiamavamo *Mel Ghini*». <sup>1</sup> Per la sua interpretazione di Mirella, Sabrina Ferilli ricevette il suo primo Nastro d'Argento come miglior attrice protagonista.

Ma la scelta più azzeccata del *cast* fu quella di Claudio Bigagli per il ruolo di Bruno, il primo di una serie di antieroi virziani a disagio con se stessi e col mondo, che portano il marchio del loro destino di sconfitta nello sguardo di volta in volta perplesso o arreso di fronte alle ingiustizie della vita – una vita che lo stesso Bruno definisce più di una volta «bella» con effetti consapevolmente autoironici.

Il film soprattutto sorprende per la capacità di fondere pubblico e privato, offrendo un quadro realistico della *working class* italiana di quella fase economica e sindacale, attraverso la storia di un adulterio in provincia. I personaggi sono emblematici rappresentanti della loro classe sociale senza per questo diventare stereotipati. La loro unicità è garantita dalla ricchezza e precisione dei dettagli fisiognomici, psicologici e linguistici che a ciascuno di loro sono stati attribuiti, prima dalla sceneggiatura poi dalla regia e dall'interpretazione. Dai nomi di battesimo ai tic linguistici, dalle auto alle abitudini alimentari, dalle canzoni amate dalle cassiere del supermercato alle 'dediche' nei programmi delle tv locali, tutto è reso con scrupolo filologico. L'esattezza antropologica dello sguardo di Virzì non è però da entomologo distaccato, ma da osservatore partecipe e solidale di queste scene della lotta di classe in Toscana nei primi anni novanta.

Per la scelta di collocare 'la solita questione di corna' – il tema da sempre più frequentato dal genere commedia – in ambiente operaio (poco amato dalla commedia italiana di quegli anni), sullo sfondo di una vera, dura lotta sindacale (quella per la sopravvivenza delle acciaierie ILVA di Piombino), i riferimenti obbligati de *La bella vita* sono due film diretti da Mario Monicelli e scritti da Age & Scarpelli: *I compagni* (1963) e *Romanzo popolare* (1974).

Con il primo, *La bella vita* condivide l'attenzione al mondo della fabbrica e delle lotte sindacali, la simpatia per il senso di appartenenza di classe e di solidarietà umana che regola i rapporti tra i lavoratori, la rappresentazione umoristica e affettuosa dei tentativi degli operai di diventare protagonisti del proprio destino – tentativi destinati al fallimento.

Quanto a *Romanzo popolare*, la presenza positivamente ingombrante di un mattatore come Ugo Tognazzi nel ruolo del protagonista 'si mangia' il film, trasformando le iniziali ambizioni di analisi sociale dell'«omologazione nei comportamenti proletari»<sup>2</sup> in un melodramma farsesco e nazional-popolare che ha poco da spartire con i destini della classe operaia.

#### Ovosodo (1997)

Dopo la riuscita parentesi vacanziera e romana di *Ferie d'agosto* (1996),<sup>3</sup> per il terzo film, a tutt'oggi il suo più personale e di maggior successo, Virzì ritorna a casa, all'odiosamata Livorno, per raccontare la storia di Piero Mansani (interpretato dall'esordiente Edoardo Gabbriellini), dal momento della nascita all'ingresso nella maturità, che coincide con il lavoro

<sup>1</sup> *Intervista barbarica* a Daria Bignardi del 5 aprile 2008 su La7.

<sup>2</sup> Scheda di *Romanzo popolare* in LAURA, LUISA e MORANDO MORANDINI, *il Morandini 2009*, Bologna, Zanichelli, 2008, p. 1287.

<sup>3</sup> Prodotto non per caso da Vittorio e Rita Cecchi Gori, *Ferie d'agosto* appartiene al sottogenere frequentemente praticato dal cinema italiano della commedia balneare, il cui lontano prototipo, *Una domenica d'agosto* (1950) di LUCIANO EMMER è richiamato nel titolo oltre che nel soggetto. Descrivendo la vacanza trascorsa sull'isola di Ventotene da due gruppi, prevalentemente di Romani, socialmente e politicamente contrapposti, Virzì dipinge un ritratto sociologicamente preciso della nuova Italia berlusconiana, divisa tra destra e sinistra. E lo fa da un lato giocando consapevolmente sugli stereotipi e le semplificazioni alla 'fratelli Vanzina', che l'anno prima avevano trattato un analogo soggetto in *Selvaggi*, dall'altro rimanendo lucidamente equidistante dalle due tribù. L'equidistanza dai due gruppi è ottenuta dapprima presentando quelli di sinistra come li vedono o se li immaginano quelli di destra, e viceversa, poi svelando progressivamente il malessere psicologico ed esistenziale che accomuna tutti quanti. Come ha suggerito Francesco Bruni, cosceneggiatore del film, i Vanzina lasciano il posto a Cechov. Cfr. *MNIV*, p. 90.

fisso, la paternità e il matrimonio. È il primo di una serie di 'romanzi di formazione' che da allora sembrano essere la forma di racconto cinematografico preferita dal Nostro.<sup>1</sup>

La sensazione di trovarsi di fronte ad un film di forte impronta letteraria è confermata da un lato dall'uso insistito della v.f.c. del protagonista che racconta la sua propria vicenda, secondo il modello della narrazione in prima persona tipico del *Bildungsroman* ottocentesco; dall'altro, dai numerosi omaggi, espliciti ed impliciti, a quel tipo di letteratura, disseminati lungo il film. L'autore più omaggiato è Charles Dickens, definito da Virzi il suo regista preferito e, per lui che veniva dalla scrittura, «uno dei più grandi sceneggiatori mai esistiti».<sup>2</sup>

Piero Mansani, orfano di madre, soprannominato dai compagni di scuola 'Ovosodo' dal nome del quartiere proletario dove è nato e dove vive con un padre inadeguato che finisce in galera e un fratello handicappato eternamente sorridente, incoraggiato dalla professoressa di Lettere delle Medie a fare il Classico, dove si sentirà sempre diverso dai suoi compagni, è, almeno in parte, una proiezione autobiografica del regista da giovane, che gli attribuisce la sua bravura a fare i temi per sé e per gli altri (capp. 9 e 11), le sue insicurezze adolescenziali con le ragazze (cap. 7), le sue passioni culturali e politiche (capp. 13 e 17). Nello stesso tempo, Piero ha un evidente archetipo letterario in David Copperfield, il protagonista dell'omonimo romanzo di formazione di Dickens.

Già nelle parole con cui la v.f.c. di Piero descrive la sua nascita risuona l'eco del celebre attacco del romanzo dickensiano.

[3. Da piccolo: da 2'38" a 2'47"] V.f.c. di Piero che spiega e commenta le immagini sgranate di un superotto: «Vengo al mondo a mezzanotte in punto del 12 marzo 1974 in un ambulatorio di Via della Coroncina, rione Ovosodo». «Per iniziare la mia vita proprio dal principio, ricorderò che nacqui (così mi hanno informato e così credo) un venerdì, a mezzanotte».<sup>3</sup>

Le tappe fondamentali della crescita individuale e sociale di Piero mostrano chiare somiglianze con la vicenda di David Copperfield. Entrambi orfani, a scuola fanno amicizia con un coetaneo di classe sociale superiore affascinante e pericoloso, che, introdotto dall'ingenuo protagonista nella sua cerchia familiare, sedurrà una donna cara all'eroe, causandone la rovina. Lo Steerforth del romanzo nel film si chiama Tommaso Paladini (lo interpreta Marco Cocci, anch'egli al suo esordio cinematografico), ed è il figlio del più noto imprenditore della città. L'unico a non saperlo è proprio Piero, che lo scoprirà troppo tardi, quando il fascino di Tommaso avrà fatto la sua vittima. Giovanna (Nicoletta Braschi), prima professoressa di Lettere di Piero alle Medie poi sua amica, sarà sedotta e abbandonata da Paladini, che per qualche tempo farà perdere le sue tracce. Ricomparirà al funerale di Giovanna, morta suicida per mal d'amore.

Piero, come David, s'innamora di una ragazza bella e instabile, che lo farà soffrire finché, providenzialmente, scomparirà dalla sua vita. Solo verso la fine della storia entrambi gli eroi constateranno come la donna giusta per loro fosse un'amica d'infanzia, che sposeranno e con la quale condivideranno il resto della vita. Dora Spenlow, il primo amore di Copperfield, graziosa e sfortunata, corrisponde alla Lisa di *Ovosodo*. Agnes, prima amica fedele poi moglie giusta per Copperfield, nel film si chiama Susy Susini ed era una vicina di casa di Piero a tredici anni. Lei gli moriva dietro, ma lui era così indeciso e imbranato che la ragazzina lo aveva presto abbandonato al suo destino. Si ritroveranno da grandi e, un po' per caso un po' per necessità, metteranno su famiglia. Il significato politico ed estetico del film si può sintetizzare in poche sequenze.

[23. In fabbrica: da 79'27" a 85'25"] Totale degli impianti dell'industria Paladini all'alba con gli operai che montano per il turno delle 6. A Piero, bocciato alla Maturità classica, è toccato «uno di quel milione di posti

<sup>1</sup> Si veda al riguardo STEFANIA GIOVENCO, *Great Expectations. Paolo Virzi e il romanzo di formazione*, in SDR, pp. 99-112.

<sup>2</sup> In un'intervista a cura di N. Gemmi, citata in MNIV, p. 193.

<sup>3</sup> CHARLES DICKENS, *David Copperfield* [1939], trad. e pref. di Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1993, p. 9.

promesso dal nuovo governo»,<sup>1</sup> e non c'è voluta nemmeno la raccomandazione. Le liste del collocamento sono infatti «una *hit parade* della scarogna», e lui tra mamma morta, babbo in galera e fratello handicappato, stava nella *top ten*.

Alla timbratura del cartellino alcuni operai, con «Il Sole 24 Ore» aperto, discutono di titoli Fideuram e fondi bilanciati. Ma scherzano: non hanno nulla da investire. La v.f.c. di Piero nota come quegli operai fossero del tutto diversi da come se li era immaginati negli anni del fervore politico liceale. Lo maltrattavano un poco, ma in fondo gli volevano bene, perché lui faceva del suo meglio per rallegrare le interminabili ore del turno, raccontando romanzi. *Grandi Speranze* di Dickens, per esempio. Un operaio, gridando per coprire il rumore dei macchinari: «Coso, Pippe [N.d.R.: evidente toscanizzazione di Pip, l'eroe di *Great Expectations*], ci si mette con Estella?». Piero: «Non aver furia. Prima c'è la questione dell'eredità che lui scopre d'aver ricevuta dal galeotto». Più tardi, in mensa, Piero sta raccontando *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola, quando arriva una segretaria in minigonna a dirgli che l'Ingegnere Paladini lo sta aspettando in Direzione. Nella sala riunioni il padre di Tommaso gli va incontro tutto amichevole. Oggi è il compleanno di Tommaso e l'Ingegnere gli ha preparato una sorpresa. Paladini presenta a Piero, in tuta, sua moglie, sua figlia, il genero, i *managers* tutti incravattati e sorridenti – uno di loro, in abito scuro, è impersonato dallo stesso Paolo Virzi. Affidano a Piero la torta di compleanno, spengono le luci, intonano «Tanti Auguri» e tirano una tenda, che svela Tommaso in giacca e cravatta, le stesse che portava al funerale di Giovanna.

La v.f.c. di Piero racconta che il discorso lo fece il padre di Tommaso: visto che il figlio non aveva combinato nulla a Pisa, l'avevano iscritto a Harvard. L'Ingegnere non vedeva l'ora di farsi sostituire dal figlio alla guida dell'azienda per potersi godere la pensione a Cuba, «tra le palme e i comunisti». Pp. di Piero che assaggia lo champagne, e non gli piace. Pp. della madre di Tommaso, che impacchetta i pasticcini rimasti dal rinfresco per consegnarli a Piero, che li porti ai suoi familiari: la signora ha saputo della difficile situazione in cui si trovano.

Tommaso si porta Piero fuori dalla fabbrica e lo invita ad andarlo a trovare negli Stati Uniti. Piero gli chiede a che scopo. Tommaso non risponde, ma gli propone un giro sulla magnifica SAAB cabriolet dono di compleanno di babbo Paladini. Piero non può accettare: deve rientrare in reparto, se no il babbo lo licenzia. V.f.c.: «Quel giorno tornai a casa avvilito, come se ormai non mi rimanesse che aspettare la pensione. Per fortuna mi sbagliavo».

Ed è sempre la v.f.c. di Piero che, nel successivo ed ultimo capitolo della storia ci racconta come è andata a finire. Ha recontrato Susy ed è andato a vivere con lei nell'appartamento che era stato della professoressa Giovanna. È riuscito a prendere la Maturità da privatista, si è sposato e ha avuto una bambina che ha chiamato Giovanna. Tutte le mattine Susy lo accompagna al lavoro in macchina – li vediamo arrivare davanti ai cancelli della fabbrica – e ogni volta gli ripete la stessa identica cosa: «Sei sempre più bello». E lui va a lavorare contento. V.f.c. di Piero: «Chissà? Forse sono ricombellito [*sic*] del tutto. O forse sono felice, a parte quella specie di ovosodo dentro che non va né in su né in giù ma che ormai mi fa compagnia come un vecchio amico». Dolly all'indietro e verso l'alto: totale del piazzale antistante la fabbrica, con le ciminiere in secondo piano. Musica di marcetta da circo, jazzata, un poco irridente.

*Ovosodo*, premiato alla Mostra di Venezia del 1997 con il Gran Premio Speciale della Giuria,<sup>2</sup> contiene tutti i temi e le forme del canone virziano. Motivi, figure, ambienti e strategie narrative, destinati a ritornare con regolarità o intermittenza nei film successivi, sono qui esposti tutti insieme come in un manifesto programmatico. Proviamo a elencarli, cominciando dai temi:

- un eroe antierico, giovane o giovanissimo, quasi sempre orfano, che entra nell'agone esistenziale con un misto d'ingenuità e di goffaggine, di fiducia negli altri e sfiducia in se stesso, condizionato e imbarazzato dalla sua estrazione sociale, vero e proprio handicap di gara che la sensibilità e la cultura libresca forse non basteranno a compensare;

- le distinzioni di classe sempre ben chiare, forse immutabili, a dispetto di mode culturali, movimenti di contestazione giovanili, nuovi modelli di comportamento di derivazione televisivo-consumistica;

- la scuola, che fa incontrare i figli dei borghesi con quelli del popolo, ma non riesce davvero a mescolarli, avendo smesso da decenni di svolgere la funzione di ascensore sociale per chi parte dal basso;

<sup>1</sup> Il primo governo Berlusconi del 1994.

<sup>2</sup> Presidente della Giuria era la regista neozelandese Jane Campion, che aveva molto amato i riferimenti dickensiani di una storia così italiana.

- il mondo del lavoro, con una particolare attenzione alla fabbrica, che inquina l'ambiente e sfrutta gli operai, luogo di amicizia e di fatica, dove si è ancora capaci di ridere e di appassionarsi ai sogni del protagonista di un romanzo mentre si è rinunciato ai propri;

- il faticoso ingresso nell'età matura, che significa abbandono di grandi speranze e rassegnata accettazione di un destino segnato fin dalla nascita, oppure, per chi se lo può permettere, fuga in un *altrove* geograficamente determinato ma dai contorni esistenziali assai vaghi.

Quanto alle forme dell'esposizione, il punto di vista adottato è solitamente doppio, *extra* e *intra-diegetico*. Al primo, neutrale e oggettivo, è affidata la descrizione degli ambienti fisici in cui i personaggi si muovono, soprattutto gli esterni in campo lungo e lunghissimo che aprono e chiudono la storia, imprimendole un marchio di verità documentaristica.

Il secondo punto di vista è quello dell'eroe che racconta la propria storia in prima persona. Attraverso questo sguardo soggettivo e parziale vediamo i personaggi, a cominciare dallo stesso protagonista, che *si vede* vivere con un doppio sguardo, uno contemporaneo agli eventi e un altro retrospettivo. Il primo sguardo – in *Ovosodo* quello di Piero a otto e a tredici anni – è innocente, a occhi spalancati, fanciullescamente stupito dallo spettacolo dell'umanità; il secondo – Piero ventenne – è consapevole, autoironico, già velato di rimpianto.

Questo 'sguardo multifocale' dell'eroe è sostenuto dalla sua v.f.c., che, muovendosi avanti e indietro nel tempo, descrive, racconta, commenta e riflette. Il suo interlocutore privilegiato è lo stesso spettatore, a sua volta simpateticamente coinvolto ma anche portato dalla vicenda a giudicare, distanziandosene, il candore, l'improntitudine e, a dirla tutta, la sostanziale inadeguatezza alla vita del protagonista, che fraintende o capisce troppo tardi situazioni e persone, che non dice quello che pensa o non fa quello che dice, sorta di Amleto di periferia dalle molte domande e dalle poche risposte.

Attraverso il personaggio di Piero, il cinema di Virzì esibisce le sue matrici letterarie con una rete di riferimenti intertestuali che si fanno racconto.

L'intertestualità, intesa come presenza evidente o nascosta all'interno del testo filmico di un altro testo, letterario ma non solo, in *Ovosodo* assume molte delle forme censite e discusse da Genette nel suo classico studio sull'argomento.<sup>1</sup> L'omaggio esplicito ai classici della letteratura può consistere in una semplice citazione di titoli ed autori di *romanzi di formazione* (scritti sulla lavagna dell'aula scolastica nel capitolo 9). O addirittura nel riassunto a puntate di un romanzo – *Grandi speranze* di Dickens e *La ragazza di Bube* di Cassola raccontati da Piero Mansani ai suoi compagni di lavoro in fabbrica nel capitolo 23. Nel caso di *Grandi speranze*, la vicenda di Pip e del suo tormentato amore per Estella diventa un'immagine speculare della storia di Piero con Lisa, una vera e propria *mise en abîme* che per il punto in cui viene inserita – Lisa è già uscita definitivamente di scena a metà del capitolo 21 – si colora per un attimo di nostalgia, costringendo il protagonista-narratore «allo sprofondamento nell'abisso dei ricordi, alla continua discesa nel Maelström del rimpianto (il passatempo degli incapaci)».<sup>2</sup>

Gli omaggi-citazioni non sono riferibili solo alla letteratura. La breve sequenza di Piero tredicenne paralizzato dall'eccitazione di fronte al seno della bottegaia Luana nel capitolo 7, ricorda una sequenza simile tra Titta e la tabaccaia in *Amarcord* (1974) di Fellini. Il personaggio del tossico Wyoming nel capitolo 11, con i primissimi piani deformati dal grandangolo, sembra tolto da una pagina del fumettista Andrea Pazienza, grande amore di Virzì giovane. La sequenza iniziale del capitolo 20, con Piero Mansani in divisa che interviene in soccorso di Lisa, ricorda un analogo episodio di *Forrest Gump* (USA, 1994) di Robert Zemeckis, nel quale l'eroe eponimo salva l'amata Jenny da un compagno troppo manesco.

<sup>1</sup> GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>2</sup> ALDO GRASSO, *La Rai delle repliche tocca il fondo con Mina*, «Corriere della Sera», 2 settembre 2010, p. 55. L'articolo di Grasso, recensione di uno spettacolo televisivo di varietà, non ha niente a che fare con *Ovosodo*, ma contiene una definizione di *rimpianto* perfetta per il destino di Piero Mansani.

C'è però un film italiano che, più di qualunque altra pellicola o romanzo, ha fornito spunti per personaggi e situazioni di *Ovosodo: Mignon è partita* (1988), debutto registico di Francesca Archibugi, che racconta il passaggio dall'infanzia all'adolescenza di Giorgio Forbicioni, tredicenne romano, la cui v.f.c. introduce la storia, commenta diversi momenti della vicenda e trae le conclusioni. Anche Giorgio è l'allievo prediletto della professoressa d'Italiano di terza media, che naturalmente lo spinge a fare il Classico. Anche in *Mignon è partita* c'è un ragazzo handicappato: è il figlio *down* della stessa professoressa, che vede in Giorgio «l'altra metà» di suo figlio. In un certo senso, anche il protagonista della Archibugi ha un fratello *speciale*. Come la Giovanna di *Ovosodo*, la professoressa di Giorgio viene ricoverata in ospedale, dove riceve la visita del protagonista, per poi morire a tre quarti della storia – di cancro, non suicida –. A tentare il suicidio per amore sarà lo stesso Giorgio. La Mignon del titolo è la sua cugina francese, costretta dalla madre, per un periodo, a vivere a Roma con la famiglia del protagonista. Mignon è bellissima e con la puzza sotto il naso. Giorgio s'innamora di lei, non corrisposto. L'archetipo romanzesco dell'infelice storia d'amore è anche qui *Grandi speranze* di Dickens, e lo spettatore non può avere dubbi al proposito: il primo, significativo confronto tra Giorgio/Pip e Mignon/Estella li vede seduti sullo stesso divano intenti a leggere lo stesso romanzo, *Grandi speranze*, appunto.

Il genere del romanzo di formazione interessa evidentemente alla Archibugi non meno che a Virzì, ed entrambi devono avere amato *L'isola di Arturo* di Elsa Morante: in *Ovosodo* è uno dei titoli scritti sulla lavagna nel capitolo 9; in *Mignon è partita*, nella sequenza più delicatamente sentimentale del film, con i protagonisti seduti vicinissimi su un barcone lungo il Tevere, Giorgio legge ad alta voce per Mignon il finale del romanzo della Morante. Si potrebbe dire che Giorgio Forbicioni, che vive a Roma nel quartiere Flaminio, è la versione borghese e metropolitana di Piero Mansani, sottoproletario e provinciale del rione Ovosodo di Livorno. In questo cinema di parola la lingua dei personaggi è un elemento di caratterizzazione non meno importante della loro fisicità. Virzì ha una cura da glottologo per la coloritura dialettale di questa lingua, dal punto di vista sia del lessico e della fraseologia che della fonetica. Da qui la presenza nel *cast* di tanti attori non professionisti, il cui accento naturalmente perfetto contribuisce al tono realistico del film.

*Ovosodo* inaugura un'altra tendenza della filmografia virziana, quella di scegliere un interprete sconosciuto per il ruolo principale. Tanto che oggi il talento di Virzì nella direzione degli attori in generale, e come scopritore di giovanissimi talenti in particolare, è universalmente riconosciuto e celebrato, anche dai suoi detrattori. Che sono diminuiti dal 1997, ma certamente non scomparsi. La corrispondenza di Tullio Kezich da Venezia anticipava efficacemente le linee del dibattito critico su *Ovosodo* e su molti altri film di Virzì.

Si sta a vedere il film come se si fosse al cinema. Si segue la vicenda, si sorride, si ride. A una battuta azzecata, qualcuno batte le mani; e il fatto si ripete, due, tre volte. Quando torna la luce, esaurito l'applauso conclusivo, il pubblico sfolla soddisfatto. Non tutti, però. Qualcuno brontola: ma non siamo alla Mostra di Venezia? E cosa c'entra un film da serata con gli amici o da domenica pomeriggio, insomma un tipico film da cinema-cinema con un festival del cinema? Cosa c'entra *Ovosodo* a Venezia?

Ebbene, se credete che sia facile imbastire un film esteso su un quarto di secolo, che segue un personaggio dalla nascita alle soglie della paternità, che sfiora con allegria (e a intermittenze con mestizia) i temi tipici dei nostri anni, che fa muovere e parlare personaggi in buona parte presi dalla vita con gradevole effetto di verisimiglianza, insomma se credete che diventa Paolo Virzì chi vuole, provateci. Perché allora a ogni momento vediamo sceneggiatori che non sanno scrivere, registi che non sanno dirigere, attori che non sanno recitare, film che non stanno in piedi? [...]<sup>1</sup>

Le recensioni negative, invece, accusarono il film di «assenza di regia, almeno intesa cinematograficamente». <sup>2</sup> L'uso insistito della v.f.c. del protagonista, che da un lato «si limita a

<sup>1</sup> TULLIO KEZICH, prima in «Corriere della Sera», 4 settembre 1997, poi in *Cento film 1997*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 138.

<sup>2</sup> FABRIZIO BOZZETTI in «Nostro Cinema», novembre 1997.

confermare o anticipare ciò che le immagini mostrano»,<sup>1</sup> dall'altro serve in più punti a dipanare la vicenda evitando al regista la complicazione di raccontare una storia per immagini, farebbe di *Ovosodo* un film da ascoltare alla radio.

La fiducia nell'efficacia della v.f.c. e il conseguente eccesso di verbosità esplicativa, che sembrano tradire una scarsa fiducia di Virzì nella possibilità di raccontare efficacemente una storia con i soli mezzi del cinema (immagini e montaggio), sono una questione critica al centro anche delle sue pellicole successive. Un nodo che due film girati un decennio più tardi non scioglieranno del tutto, pur segnando la piena maturità stilistica del regista livornese.

#### N – IO E NAPOLEONE (2006)

Liberamente tratto dal romanzo *N.* di Ernesto Ferrero, vincitore del Premio Strega nel 2000,<sup>2</sup> il settimo lungometraggio di Virzì è opera all'apparenza diversissima da *Ovosodo*.

*N – Io e Napoleone* appartiene a uno dei generi produttivamente più impegnativi, e dunque più pericolosi e meno frequentati, del cinema italiano degli ultimi vent'anni: il film storico in costume d'epoca che, mescolando eventi e personaggi reali con fatti e figure d'invenzione, ricostruisce momenti significativi e drammatici della storia patria in chiave di commedia.

All'origine del film non sta soltanto il romanzo di Ferrero, ma anche un lungo racconto di Cechov del 1893: *Racconto di un uomo in incognito*.<sup>3</sup> Il protagonista – anche narratore in prima persona della sua stessa vicenda – è Vladimir Ivànovic, un rivoluzionario di origini aristocratiche, che, fingendosi cameriere, s'introduce nella casa di un certo Orlóv, funzionario piemontese trentacinquenne, per raccogliere informazioni sul padre di costui, un famoso uomo di Stato che il finto cameriere intende assassinare perché nemico della sua causa. Ma quando una sera, inaspettatamente, il rivoluzionario si trova da solo con il suo nemico e ha la possibilità di ucciderlo, rinuncia perché quello che ha davanti è un vecchio dall'aria stanca e angosciata per il quale «non riesce a provare nessun sentimento che assomigli all'odio se non una specie di sgomento, di pietà, di compassione».<sup>4</sup>

Il racconto di Cechov e il romanzo di Ferrero condividono il tema del delitto politico e della sua legittimità. Il protagonista di *N.*, il solitario, accidioso intellettuale dell'Elba Martino Acquabona, pacifista *ante litteram*, nominato inaspettatamente bibliotecario di fiducia di Napoleone Bonaparte esiliato sull'isola nel maggio 1814, progetta di uccidere il tiranno per risparmiarlo all'Europa altre guerre e altri morti. Ma il quotidiano contatto con l'imperatore e le sue umane debolezze cattura l'aspirante tirannicida in una rete di fascinazione e di pietà che gli impediranno di realizzare il suo proposito. Infine – o prima di tutto – le due fonti letterarie hanno in comune il perno della loro struttura: la voce narrante del protagonista della vicenda, un antieroe la cui volontà d'azione è paralizzata dai dubbi e dalle incertezze su se stesso e sul mondo che scaturiscono da un'incessante autoanalisi. Una *voice over* che non poteva non attrarre l'attenzione di Virzì.

L'idea di tradurre in film il romanzo di Ferrero era stata scartata in un primo momento dal produttore Riccardo Tozzi di CATTLEYA, specializzato nella realizzazione di pellicole di derivazione letteraria,<sup>5</sup> che aveva preso in considerazione il libro già alla sua prima uscita.

<sup>1</sup> FABRIZIO BOZZETTI in «Nostro Cinema», novembre 1997.

<sup>2</sup> ERNESTO FERRERO, *N.*, postfazione di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2006 («Super ET»), (prima ed. Einaudi, 2000, «Supercoralli»). I rinvii alle pagine si riferiscono all'edizione più recente.

<sup>3</sup> *Racconto di un uomo in incognito*, trad. di Bruno Osimo, in ANTON CECHOV, *Racconti*, trad. di Monica Bottazzi e Bruno Osimo, introd. di Igor Sibaldi, con uno scritto di Vladimir Nabokov, Milano, Oscar Mondadori, 1996, vol. II, pp. 745-832. In italiano la novella è anche conosciuta con il titolo che le diede il suo primo traduttore, Ettore Lo Gatto, *Il racconto di uno sconosciuto*.

<sup>4</sup> Dichiarazione di Paolo Virzì contenuta in «V» e «N», a cura di Mario Sesti, in collaborazione con Nicola Calocero e Massimiliano Moroni, contenuto extra del DVD del film.

<sup>5</sup> La scelta del nome della sua casa di produzione è un omaggio al PROUST della *Recherche* – le orchidee cattleya che Odette, in *Du côté de chez Swann*, ama appuntarsi sullo scollo dell'abito – e vuole essere una dichiarazione d'intenti: utilizzare i libri come fonte per i film.



Più tardi ebbe modo di leggere una sceneggiatura che ne avevano tratto Furio Scarpelli e il figlio Giacomo. Non trovandola del tutto convincente, la passò a Paolo Virzì perché ci mettesse «una buona dose di *Ovosodo*», così che alla fine il confronto fosse tra «l'incarnazione per un momento vicina del potere e l'eterno ragazzo di *Ovosodo*, cioè il giovane percorso da sia pur velleitarie pulsioni rivoluzionarie ma anche richiamato dalla morbidezza italiana degli affetti però anche alla fine un po' tendente al compromesso, però alla fine fine fine [sic] ancora nostalgico del gesto rivoluzionario».<sup>1</sup>

Così, nella sua versione definitiva, la pellicola ha un protagonista, Martino Papucci (Elio Germano), che si muove, sia fisicamente che metaforicamente, tra un *côté Ovosodo*, animato da figure e situazioni umoristiche, e un *côté Napoleone*, più serio, ideologicamente impegnato e squisitamente letterario, che deve molto non solo a Čechov e a Ferrero ma anche a Ugo Foscolo, sulla cui stessa persona fisica il personaggio di Martino Papucci sembra modellato: i capelli e la barba rossiccia, la bassa statura, il corpo ben proporzionato, la gestualità impetuosa fino all'eccesso.<sup>2</sup>

Le più vistose infedeltà al romanzo di Ferrero dipendono dal desiderio di essere in alternativa più fedeli allo spirito di Foscolo e/o a quello della commedia all'italiana. Nel passaggio dal libro al film, ritroviamo gli stessi personaggi con una fisionomia cambiata (Martino, il fratello Ferrante, la sorella Diamantina, la Baronessa) o personaggi del tutto nuovi (il messo comunale Bartolini e Mirella, la servetta innamorata di Martino). Il protagonista cambia cognome ed età: da Martino Acquabona, quarantenne coetaneo di Napoleone, a Martino Papucci, poco più che vent'anni. Nel romanzo di Ferrero, il tono della voce narrante è quello disincantato e amaro di un uomo senza qualità e senza futuro, che da dieci anni si è ritirato a vivere «nella stanza in fondo al primo piano. Forse per noia [...] Forse per dispetto», non corrispondendo il mondo alle sue aspettative di armonia e di giustizia.<sup>3</sup> Non essendo però stato capace di porre fine con le sue stesse mani ad una vita inutile, ha scelto l'unica condizione che gli sembrasse decorosa: l'immobilità. Si definisce «l'uomo di carta, l'imbelle per definizione, l'imbecille», e riconosce quanto sia velleitario, anzi patetico per uno come lui, il progetto di uccidere Napoleone.<sup>4</sup>

Nel film, Martino è pieno di slanci eroici, e di eroici furori affidati alle pagine del suo diario (che conosciamo attraverso la sua v.f.c. nei capitoli 1, 3, 8 e 12). Non ha nulla della misura e del distacco del suo corrispettivo romanzenso. Si vede come l'eroe di una tragedia greca reinterpretata dall'Alfieri – o come un nuovo Jacopo Ortis –.

[7. Il maestro (I pensieri e i fatti): da 27'55" a 31'12"] Esterno giorno. Luce fredda. Martino, a dorso di somaro, scende giù per un viottolo di campagna. Entrato in una casa, chiama ad alta voce: «Maestro Fontanelli!». Posa lo sguardo su un libro aperto sul tavolo: il maestro sta traducendo Shakespeare. Martino trova il maestro Fontanelli (Omero Antonutti) nell'orto dietro la casa. Mentre i due entrano in casa, sentiamo la voce di Martino che parla di Jacopo, il protagonista delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo. Seduti al tavolo della cucina, Fontanelli, sbucciando una pera, ascolta Martino che commenta il finale del romanzo: Jacopo avrebbe dovuto uccidere non se stesso ma il despota assassino. Il maestro Fontanelli lo canzona: si mette a contestare un libro, adesso? Magari vuole cambiargli il finale e il titolo: *Le penultime lettere di Jacopo Ortis*. Il maestro sa già tutto di Martino, che l'han cacciato di scuola, l'han cacciato di casa e sogna tutte le notti d'ammazzare Napoleone. Martino non può che confermare, sottolineando come l'esilio proprio all'Elba di N. sia un segno del destino. Non l'unico: la sua data di nascita, il 9 di settembre, è la stessa di Armodio, l'uccisore del tiranno Ipparco – fu lo stesso maestro Fontanelli a farglielo notare una volta –. Il maestro sorride: davanti a lui il tavolo con pochi oggetti, qualche frutto, due candele accese, la cui luce si mescola ai bagliori del fuoco nel camino alle sue spalle. Martino: «Sono segni inequivocabili del destino. Gli dei vogliono da me qualcosa». Fontanelli: «Se gli dei esistessero, pensi che perderebbero tempo a dar segni a Martino Papucci di Portoferraio?».

<sup>1</sup> "V" e "N", cit.

<sup>2</sup> Famoso l'autoritratto d'impronta alferiana che Foscolo consegna ai posteri nel sonetto VII: *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*. Non è un caso, quindi, che l'attore Elio Germano, in un contenuto extra del DVD del film, abbia scelto di declamare, con enfasi appassionata appena velata d'autoironia, proprio questo sonetto foscoliano.

<sup>3</sup> FERRERO, N., cit., pp. 88-89.

<sup>4</sup> Ivi, p. 249.

Martino, il volto metà in ombra, fissa il suo maestro a labbra serrate, un po' meravigliato un po' deluso: queste «fanfaluche» nella sua testa ce le ha messe proprio il suo vecchio maestro. Il quale continua dicendo che l'amore per la libertà deve essere anche amore per il prossimo, chiunque esso sia. Amare la libertà non vuol dire essere liberi d'ammazzare questo e quello. Martino rinfaccia al maestro di avere cambiato idea: una volta il pensiero «Morte al tiranno» non gli dispiaceva. Fontanelli: «Ma tra pensieri e fatti c'è una differenza. I pensieri si pensano, i fatti non è sempre obbligo farli... Accidenti a te!». Il vecchio maestro è turbato. Si alza in piedi, si versa del vino, lo rovescia, impreca. Martino si meraviglia di lui, lui che nell'89 era a Parigi, lui che ha perso un figlio a Marengo, figlio che si era arruolato volontario con la sua paterna benedizione. Fontanelli accusa il colpo, ma reagisce. Martino si deve vergognare per quello che gli ha detto. Gli spezza il cuore se pensa che lui sia orgoglioso dell'onore che Napoleone fa loro venendo all'Elba. Ma una cosa è certa: Martino ha vent'anni, e vent'anni sono troppo pochi per buttarli sulla montagna dei morti ammazzati da quel mostro. Così dicendo caccia via Martino, che si dichiara molto deluso. «Fuori dai coglioni!», gli urla Fontanelli, mentre la m.d.p. inquadra una parete su cui sono appese delle caricature di Napoleone.

Nel libro di Ferrero c'è un personaggio di contorno, il vecchio abate Lorenzi, da cui Martino Acquabona prendeva lezioni di latino quand'era ragazzo. A metà del romanzo, Martino va a trovarlo, e insieme discorrono di Napoleone, entrambi con tono critico, ma senza animosità. La scena occupa tre pagine in tutto e i due uomini non sono soli: nella loro conversazione da intellettuali s'inserisce Brigida, la vecchia fantesca del Lorenzi, che si fa portavoce dell'ammirazione e della gratitudine di cui Napoleone gode presso il popolino dell'isola.<sup>1</sup>

Il personaggio di Fontanelli nel film ha ben altro spazio e importanza. È un laico, e il titolo di «maestro» con cui gli si rivolge Martino Papucci va inteso nel senso più esteso e più nobile. Fontanelli rappresenta la coscienza morale della storia, e la cattiva coscienza di Martino. E' l'unica figura del tutto 'seria' del film: non è un personaggio da commedia, e l'ironia che lo riguarda è solo tragica. Lui, che ha perso l'unico figlio in una delle tante campagne di Napoleone, è il padre autorevole e severo di cui l'orfano Martino sente il bisogno. Come altre figure analoghe di insegnante-genitore putativo dei film di Virzì, deve morire.

Nel romanzo di Ferrero, Martino e la sua amante, la Baronessa, sono più o meno coetanei, e la loro storia d'amore inizia con l'episodio che nel film ne segna la fine: la visita, non annunciata, della bella aristocratica alla stanza dell'intellettuale.

La Baronessa del libro è una donna sicura non solo della sua bellezza sensuale, ma anche della sua intelligenza e cultura. Dà del voi ad Acquabona e si esprime in un italiano impeccabile, ricco di figure retoriche e di riferimenti colti. Soprattutto, è una moglie che ammira l'intelligenza «acutissima e disperata»<sup>2</sup> dell'anziano marito.

Nel film, la baronessa Emilia (Monica Bellucci) soffre di essere tanto più vecchia di Martino e parla con disprezzo della tontaggine del marito ottantenne, sposato solo per interesse. Soprattutto, la Bellucci, originaria di Città di Castello, regala al personaggio un'inedita e verace parlata umbra e una spontaneità da popolana rifatta perfettamente in linea con la patina vernacolare che Virzì ha steso su tutti i personaggi italiani della storia.

D'altro canto, Virzì si dimostra regista di raffinata cultura non solo letteraria, ma anche visiva e musicale. Quando è in scena Napoleone (Daniel Auteuil), si passa con naturalezza da un forbito italiano ad un francese sentenzioso, non rinunciando alle citazioni in latino. Arredi e costumi citano la pittura di David e le stampe di Pinelli. Le vedute del porticciolo su cui affaccia casa Papucci sono ispirate alle *gouache* napoletane del primo Ottocento, mentre la campagna elbana ha le luci e i colori dei Macchiaioli. La colonna sonora mescola le musiche originali di Paolo Buonvino e Juan Bardem – un sapiente *pastiche* d'intonazione neoclassica – a Pergolesi e Beethoven, quest'ultimo ampiamente citato con precisa funzione narrativa e intenti ideologici nei capitoli 19 e 25. Costosa, per gli standard italiani, e complessa coproduzione italo-franco-spagnola, *N – Io e Napoleone* di Virzì non tradisce le radici più autentiche e personali, fino all'autobiografismo, della sua ispirazione.

Così Martino Papucci è, all'inizio del film, il giovane maestro, appassionato e spiritoso, di

<sup>1</sup> FERRERO, N., cit., pp. 193-196.

<sup>2</sup> Ivi, p. 93.

una tipica classe elementare dell'Ottocento per i figli del popolo, non troppo diversa dalle pluriclassi sperimentate dal maestro Paolo Virzì subito dopo il diploma. Lo stesso Martino, in sottofinale, dopo il tradimento dell'aristocratica Emilia, si adatta a un matrimonio di ripiego con Mirella, la servetta che l'ama da sempre e ha saputo soffrire e aspettare, e che lo renderà padre. La paternità e il matrimonio segnano la crisi dell'eroe romantico, con la caduta dei suoi ideali libertari e il rientro nei ranghi di una quieta esistenza piccolo-borghese e isolana. Un destino analogo era toccato al Piero di *Ovosodo*, il quale, dopo una breve stagione *bohémienne* nutrita di letteratura e ribellismo e segnata dall'amore per la ragazza sofisticata e nevrotica di classe sociale superiore, metteva la testa a posto grazie a Giusy, la fidanzatina delle Medie, che gli dava un figlio e lo condannava al lavoro fisso.

Non si può nemmeno dire che *N* sia meno calato nell'attualità sociale e politica dell'Italia d'inizio millennio dei precedenti film di Virzì. Il Napoleone del film è il prototipo del tiranno seduttivo, dell'uomo di potere che recita consapevolmente un ruolo inteso a compiacere, ingannandoli, tutti coloro che gli stanno intorno non meno di quelli che hanno la ventura di accostarglisi anche solo per un momento. L'imperatore, così attento alle frasi memorabili da tramandare ai posteri, come alle battute che fanno ridere cortigiani e pubblico occasionale, preoccupato dell'acquisto di peso e della perdita dei capelli, che si tinge, non può non ricordare Silvio Berlusconi. D'altra parte, l'entusiasmo del popolino per quest'uomo della provvidenza che sembra volere e potere modernizzare d'un colpo l'isola d'Elba con una serie di «grandi opere», tanto da far parlare di un «miracolo elbano», rappresenta una costante antropologica degli Italiani – o della maggioranza degli Italiani – sempre pronti a farsi incantare da promesse mirabolanti e a compiacere la vanità dei potenti, con una tipica propensione al servilismo in cui l'opportunismo furbesco si mescola con un'ingenua fiducia nella buona sorte. Tipicamente virziana fu anche la scelta dei luoghi per le riprese. Tutte le scene del porto di Portoferraio furono in realtà girate in un molo di Piombino, corretto digitalmente.<sup>1</sup> Purtroppo, l'opera visivamente più complessa e controllata, fino a quel momento, della carriera di Virzì, al botteghino andò male: costato quasi otto milioni di euro, ne incassò poco più di uno. Una spiegazione del fallimento commerciale di *N – Io e Napoleone*, particolarmente interessante venendo da una fonte 'interna', la darà a posteriori Francesco Bruni, cosceneggiatore del film insieme a Furio e Giacomo Scarpelli e allo stesso Virzì. Bruni vede nella sovrapposizione del lavoro suo e di Virzì su quello di Furio Scarpelli l'origine di una stratificazione e complessità non del tutto risolte:

Furio era più interessato alla questione filosofica dello scontro intellettuali-potere, trattata secondo me molto bene, in modo molto raffinato, e noi avevamo inserito dentro piste di commedia. Le due cose non credo che si siano amalgamate tantissimo [...] chi si aspettava un film divertente ha sofferto nelle parti più serie e filosofiche e chi voleva il film serio/colto, soffriva nelle parti comiche, che invece erano quasi da operetta buffa, molto farsesche [...]<sup>2</sup>

#### TUTTA LA VITA DAVANTI (2008)

Virzì ritrova la sintonia col pubblico con il film successivo, anch'esso tratto da un'opera letteraria: *Il mondo deve sapere*,<sup>3</sup> opera prima di Michela Murgia, autrice sarda praticamente sconosciuta all'epoca, avviata da quel libro ad un rapido successo non solo come narratrice ma anche come commentatrice, per televisione e giornali, di aspetti socialmente rilevanti dell'Italia contemporanea. *Il mondo deve sapere* è lo sviluppo del *blog* tenuto dalla stessa

<sup>1</sup> Come spiega lo stesso Virzì in "V" e "N", con gli effetti digitali «sono state tolte le antenne e parabole e messi comignoli fumanti e tolto traghetti dallo sfondo e prolungato la silhouette dell'Elba che è proprio lì davanti, facendola diventare il continente». In vista delle numerose lavorazioni digitali che il film avrebbe richiesto, lo stesso Virzì, che possiede un notevole talento di disegnatore, per la prima volta nella sua carriera ha illustrato con degli *story board* quello che andava girando.

<sup>2</sup> GIANLUCA PELLESCI, *Intervista a Francesco Bruni*, in [www.spietati.it/z\\_interviste\\_dettaglio.asp?idLibro40](http://www.spietati.it/z_interviste_dettaglio.asp?idLibro40) (ultima consultazione luglio 2012).

<sup>3</sup> MICHELA MURGIA, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Milano, Isbn, 2006. Il libro è stato ripubblicato da Isbn nel 2010 con una *Postfazione* della stessa MICHELA MURGIA. I rimandi sono a questa seconda edizione.

Murgia all'inizio del 2006, nel quale l'autrice raccontava, praticamente in diretta, la sua esperienza di neoassunta al *call-center* di una multinazionale americana, la Kirby, dove era entrata «non per fare un furbo reportage sotto mentite spoglie, ma per vendere aspirapolveri al telefono, proprio come tutte le altre che stavano lì».<sup>1</sup> Il film di Virzì è fedele al libro della Murgia per quanto riguarda il prodotto da vendere, e le tecniche usate dalle telefoniste prima e dai consulenti-venditori poi per convincere le casalinghe all'acquisto. Le frasi usate da questi lavoratori precari per descrivere l'aspirapolvere Kirby (nel film il Multiple 601) sono riprese quasi alla lettera dalla sceneggiatura.

Derivano dal libro molti altri dettagli: l'sms d'incoraggiamento che la capotelefonista invia ogni mattina alle sue collaboratrici preferite; le telefoniste che per fissare l'appuntamento con la potenziale cliente devono porre solo domande cui si possa rispondere con un sì; il motivazionale del venerdì in cui si distribuiscono premi («il portachiavi del successo») e reprimende in un clima da psicodramma collettivo; la pubblica umiliazione, nel film chiamata *pay off*, riservata ai venditori che non raggiungono l'obiettivo prestabilito. *Il mondo deve sapere*, nonostante il sottotitolo deciso dall'editore, non è però un vero romanzo. Non c'è sviluppo narrativo: i brevissimi capitoli disegnano situazioni e figure dell'universo concentrazionario del *call-center* nell'ordine in cui si presentano alla protagonista, chiamata Camilla De Camillis, che rimane dall'atto dell'assunzione al momento in cui decide di licenziarsi, del tutto estranea all'ambiente e a quelli che ci lavorano. Che disprezza – lei dice di averli addirittura odiati, da subito –.<sup>2</sup> Il disprezzo di Camilla avvolge tutto e tutti alla Kirby, dai capi-aguzzini BillGhez e Hermann alle colleghe telefoniste Laverne e Peggy Sue, dalle casalinghe-vittime Ansiosini e Sfigatis al venditore-carnefice Shark.

Questi nomi, che mescolano scoperte intenzioni satiriche e immaginario multimediale, non corrispondono a personaggi romanzeschi dotati di identità psicologica.<sup>3</sup> Sono solo delle etichette appiccicate ad una voce o, al massimo, ad una caricatura bidimensionale. Il tono de *Il mondo deve sapere* è uno, e uno solo, dall'inizio alla fine: sarcastico. Il film di Virzì trasforma quel pamphlet claustrofobico in un romanzo corale, pieno di personaggi che patiscono l'ansia del futuro, un sentimento che accomuna vittime e carnefici. Soprattutto ce li mostra, questi Italiani contemporanei di tutte le generazioni e di tutte le classi sociali, fuori dal *call-center*, per le strade e nelle case dei quartieri altoborghesi di Roma così come nelle zone di recente urbanizzazione, che sono alla periferia della Capitale ma potrebbero essere, identiche, alle porte di Milano o nel nuovo Centro Direzionale di Napoli.

La storia di *Tutta la vita davanti*, raccontata attraverso lo sguardo da *insider-outsider* di Marta (Isabella Ragonese), uno sguardo allo stesso tempo vergine e colto, capace d'incuriosirsi e di sorprendersi, che vuole capire più che giudicare, diventa così l'ennesimo viaggio del provinciale Virzì alla scoperta dell'etica e dell'estetica dell'Italia di oggi, condotto con uno spirito che non condanna, ma partecipa e soffre. Non diventando però mai lagnoso. La sua attenzione da anatomo-patologo di usi e costumi italici si concentra questa volta sulle donne, che sembrano respirare più intensamente degli uomini l'aria del tempo. Questa loro maggiore permeabilità, che le può rendere vittime gioiosamente predestinate della sottocultura televisiva, è anche un segno di vitalità, che le può trasformare nelle eroine della resistenza e del cambiamento. La precisione dei singoli dettagli del quadro non si traduce però in uno stile convenzionalmente realistico. Si parte con una sequenza da musical surrealista che ambienta i ritmi californiani dei Beach Boys negli spazi dechirichiani dell'EUR. Il senso di straniamento continua nei balletti e nei cori delle telefoniste al *call-center*, specie di acquario per umani con i colori «da pubblicità Vigorsol».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> MURGIA, *Postfazione a Il mondo deve sapere*, p. 135.

<sup>2</sup> Cfr. *Il mondo deve sapere*, cit., p. 132.

<sup>3</sup> Laverne DeFazio era la protagonista di *Laverne & Shirley*, una *sit-com* americana trasmessa dalla rete ABC dal 1976 al 1983. Nata come *spin-off* di *Happy Days*, divenne negli USA ancora più popolare della serie che l'aveva generata. In Italia, invece, non ebbe altrettanto successo, essendo stata distribuita solo da alcune televisioni locali.

Peggy Sue è l'eroina di *Peggy Sue si è sposata* (*Peggy Sue Got Married*, USA, 1986) di FRANCIS FORD COPPOLA.

<sup>4</sup> EMILIANO MORREALE, *La commedia e l'Italia, nonostante tutto*, «Cineforum», 474, maggio 2008, p. 20.

[1. 110 *cum laude*: da 00'32" a 03'05"] Esterno giorno. Campo lunghissimo su viadotto. Rumore del traffico. Un autobus arancione in mezzo alle auto, destinazione: Fiera di Roma. Il cameriere di un bar, in piedi sul marciapiede con un vassoio recante bicchierini di carta da caffè, visto dal finestrino dell'autobus da una passeggera ventenne dai lunghi capelli rossi (Isabella Ragonese). In sottofondo, prima piano poi sempre più forte, *I Get Around* cantata dai Beach Boys. La canzone è diffusa dagli altoparlanti montati su una Panda rossa. Il conducente del bus non tiene le mani ferme sul volante, ma le muove nell'aria al ritmo dei Beach Boys. Anche i passeggeri in piedi, uno spazzino sulla strada, gli impiegati che vanno al lavoro – tutto il mondo insomma – saltella e si muove sull'onda della canzone, che ora non viene più dalla Panda, ma è la colonna sonora del film. La ragazza si guarda intorno, allarmata. Poi si porta una mano alla bocca e sorride. Comincia a muovere la testa per seguire anche lei il ritmo di *I Get Around*.

V.f.c. di un narratore onnisciente<sup>1</sup> (la voce è quella di Laura Morante):

*Da un po' di tempo a Marta Cortese capitava una cosa curiosa: si immaginava che le persone iniziassero la propria giornata di lavoro con una lieta coreografia collettiva e in quel sogno ad occhi aperti, le sembrava che la felicità fosse a portata di mano: bastava capire la canzone e andare a tempo... Campo lungo sulla scalinata del Palazzo dei Congressi all'EUR con gli impiegati che danzano. Solo che lei non conosceva ancora bene i passi di quella danza e si sentiva a bordo pista, imbambolata... Al capolinea, una folla di ragazze urlanti ed entusiaste, scese dagli autobus, corre verso gli uffici. Forse perché alla MULTIPLE, dove finalmente aveva trovato un lavoretto part-time, era la prima volta che qualcuno le chiedeva di ballare.*

Le ragazze entrano cantando e ballando nell'*open space* di un *call-center* con tante piccole postazioni telefoniche, separate le une dalle altre. Una voce femminile lievemente deformata dall'amplificazione chiede loro che cosa sono, non essendo delle semplici impiegate. Le ragazze rispondono all'unisono, alzando un braccio in alto: «Le protagoniste!». La donna microfonata è la capotelefonista Daniela (Sabrina Ferilli), la quale, ottenuta la risposta, la spiega così: loro sono le protagoniste di una storia di successo, perché «l'impegno di ciascuna è il successo di tutti, perché le persone comuni, se lavorano insieme, raggiungono risultati straordinari!». Le ragazze, in coro: «sìiii!». Daniela le incita a dire buongiorno alle opportunità di questa nuova, splendida giornata. Le ragazze gridano buongiorno con entrambe le mani alzate e prendono posizione. Le voci delle telefoniste si sovrappongono. *E insomma Marta aveva la sensazione, sciocca ma rassicurante, di avere finalmente trovato il suo posto nel mondo, in quel luogo che non aveva neanche immaginato potesse esistere solo poco tempo prima, quando ancora brancolava nelle tenebre dell'ignoranza.*

Attraverso un *flashback* scopriremo che Marta è una neolaureata in Filosofia alla «Sapienza» con una tesi sul carteggio tra Hanna Arendt e il suo maestro Heidegger, premiata con un bel 110 e lode e il bacio accademico. Figlia di una professoressa di Lettere di Palermo che sta morendo di cancro – del padre non ci viene detto nulla – Marta è versatile come tutti gli studenti di Filosofia. Ma diversamente dai suoi ex compagni d'università che, grazie alle loro origini altoborghesi, pur non avendo completato gli studi hanno trovato lavoro in giornali, case editrici o in televisione, per sopravvivere a Roma, oltre al lavoro *part-time* al *call-center*, fa da *baby-sitter* alla piccola Lara (Giulia Salerno), figlia di un'altra telefonista della Multiple: Sonia (Micaela Ramazzotti), bella ragazza-madre affettuosa e scombinata che offre a Marta anche un posto dove stare.

Al *call-center* Marta partecipa con scarsa convinzione a balletti e canzoncine. Non fatica invece a seguire le indicazioni di Daniela, che incoraggia le telefoniste a fare leva sul buon cuore di casalinghe riluttanti e pensionate troppo sole per convincerle a fissare un appuntamento con un rappresentante della Multiple, che mostrerà loro il funzionamento dello straordinario apparecchio multifunzione. In poco tempo, Marta scopre di avere l'inventiva necessaria a diventare una telefonista più brava delle altre:

[8. Una persona sensibile: da 31'45" a 33'36"] P.p. di Marta con cuffia e microfono: il suo volto è circondato da una selva di tubi, lampade, schermi di computer, in una luce azzurrina. Voce fuori campo della potenziale cliente: una donna anziana, la signora Franca, cui farebbe anche piacere aiutare i giovani ma è sola, e suo figlio le ha detto di non aprire a nessuno. Sullo schermo del computer Marta ha visualizzato la mappa aerea della zona di Roma che corrisponde all'indirizzo dell'interlocutrice. Marta: «Ma lei abita in Via Giovannipoli alla Garbatella! Che quartiere delizioso». In piedi accanto a lei Daniela, di cui vediamo il busto stretto in

<sup>1</sup> Per la prima volta nella filmografia di Virzì, la *voice over* è extradiegetica. Per sottolinearne la peculiarità e il distacco rispetto alle voci dei personaggi, la si riporta in corsivo.

una tuta nera. Marta, mentendo, dice che anche lei da bambina abitava lì, in Via delle Sette Chiese – grazie a Internet, si sta muovendo virtualmente per le strade del quartiere per scoprirne i punti focali: chiese, scuole, negozi – e frequentava la scuola elementare «Cesare Battisti». Daniela, che ha capito la strategia di vendita di Marta, si piega verso di lei e le dice brava con il movimento delle labbra. Franca sta chiedendo a Marta quanti anni ha. «Ventiquattro, signora. Perché?». Franca: «Ma allora forse hai conosciuto mi' nipote Giulia, Giulia Boschetti». Marta conferma: sì, andavano a scuola insieme, anche se in sezioni diverse. Se la ricorda benissimo. «Una ragazza molto carina e simpatica. E che fa di bello adesso Giulia?». Franca: «Eh, purtroppo non c'è più. È successo l'altra estate. Mi dispiace tanto di dartela io questa brutta notizia, cara Marta».

Marta, turbata, recupera velocemente dalla Rete gli articoli dedicati dalla stampa alla morte di Giulia. Il p.p. dello schermo del computer ci permette di leggere un paio di titoli con i relativi sommari: Giulia Boschetti, laureata da poco, si è suicidata a 23 anni lanciandosi sulle rotaie della metropolitana, dopo averlo annunciato su un *blog*. Era depressa perché non riusciva a trovare lavoro. Mentre la voce di Franca constata quanto possa essere difficile la vita dei giovani, che alla loro età dovrebbero invece essere felici perché hanno tutta la vita davanti, lo schermo del computer, dopo altri terribili dettagli sulla morte di Giulia, ce ne restituisce l'immagine sorridente nel primo piano di una foto. Franca ripete che vorrebbe tanto aiutare i giovani come Marta: che vadano da lei quando vogliono, anche se lei purtroppo non si può permettere di comprare niente. Marta, imbarazzata, le dice di non preoccuparsi, che non è necessario che riceva la visita di un venditore. Ma Franca insiste, offrendosi di trovare altre persone «per fare la dimostrazione». Marta la ringrazia. Franca: «Grazie a te, Marta. C'hai una voce così dolce. Devi essere una persona tanto sensibile». Marta, esitante, imbarazzata, dice che la ricontatteranno per fissare un appuntamento e la saluta. Primitissimo piano di Marta, turbata: si porta una mano alla testa. In sottofondo la voce amplificata di Daniela che chiede di concludere le telefonate in corso e di prepararsi al «motivazionale interturno con le premiazioni del mese».

La vita dei dipendenti della Multiple, scandita da premiazioni e penitenze, entusiasmi collettivi e improvvise rivalità, *new entry* e *nomination* che precedono il licenziamento con ignominia dal *Call-center*, somiglia a quella a dei concorrenti del *Grande Fratello*, il più famoso *reality show* televisivo, non a caso il programma preferito dalle giovani telefoniste, che ne discutono animatamente nei momenti di pausa o a fine turno. Attraverso i discorsi delle colleghe, Marta scopre l'esistenza di Melita, Guendalina, Massimo, il pompiere Alessandro, protagonisti del «GF edizione 2007»,<sup>1</sup> che appassiona anche Lara, la bambina di cui Marta si occupa. Così il tempo passato con Lara offre a Marta la possibilità di meglio comprendere le dinamiche psicologiche all'interno della 'casa', un microcosmo che l'appassiona al punto di farle concepire un saggio filosofico in inglese in cui interpretare il *Grande Fratello* alla luce di Heidegger. Il *Grande Fratello* diventa il crogiolo in cui la cultura 'bassa' delle telefoniste incrocia quella 'alta' di Marta, e il filo rosso che collega personaggi e ambienti socialmente lontani.

Durante una festa tra ex compagni del corso di Filosofia alla «Sapienza» [12. Romanzo filosofico: da 46'54" a 49'59"] sulla terrazza del bell'appartamento di Fabiana Lanza Campitelli (Caterina Guzzanti), serviti da un cameriere extracomunitario in livrea, Marta scopre che due di loro, Matteo e Germana, sono fra gli autori del *reality*. La brillante laureata con ambizioni accademiche ne approfitta per fargli alcune domande. La prima, fondamentale: «Ma Alessandro il pompiere, è veramente innamorato di Melita, o glielo sta solo facendo credere per non andare in nomination?» contiene sicuramente, come la stessa Marta spiega ai due autori, dapprima sorpresi e imbarazzati, poi lusingati e compiaciuti, delle evidenti implicazioni heideggeriane, ma è anche la tipica domanda dello spettatore ingenuo che, caduto mani e piedi nella trappola tesagli dagli ideatori del *Grande Fratello*, si dimentica che il *reality* è comunque una narrazione televisiva.

Nel corso di un'altra festa, assai meno riuscita per i partecipanti nella finzione cinematografica, memorabile per lo spettatore [14. Inaugurazione: da 57'57" a 63'07"], organizzata da Daniela per festeggiare l'inaugurazione del suo nuovo appartamento in un quartiere dormitorio, il *Grande Fratello*, più che essere visto da Daniela e Marta, la sola invitata che non ha dato buca, orwellianamente le guarda vivere.<sup>2</sup> Nella libreria della 'zona giorno' non ci sono libri, solo cd di musica leggera e un grande televisore acceso, sintonizzato sul «Grande Fratello – Giorno 42», come c'informa la scritta sullo schermo tv. La stessa che compare sul volto della donna che parla dalla televisione accesa nella «master bedroom».

I personaggi maschili non conoscono e/o non guardano il *Grande Fratello*, ma questo non li rende né più solidi né più concreti delle donne. Guarda poca tv in generale Giorgio Conforti

<sup>1</sup> Trasmesso su Canale 5 dal 19 gennaio al 26 aprile 2007.

<sup>2</sup> «Big Brother is watching you» recita la didascalia stampata sotto il ritratto di Big Brother In 1984 di GEORGE ORWELL.

(Valerio Mastandrea), sindacalista della CGIL che dovrebbe occuparsi della tutela dei lavoratori precari. Ma i suoi tentativi di dare una coscienza di classe alle telefoniste della Multiple gli valgono solo i loro sftò. L'idea poi di allestire all'Ambra Jovinelli uno spettacolo satirico in cui, partendo dai racconti che gli ha fatto Marta, due attrici prendono in giro telefoniste e clienti della Multiple, per lo spasso di un pubblico genericamente di sinistra in cui spiccano personalità della televisione e del cinema come Serena Dandini e Francesca Archibugi, ha sì un'eco mediatica che solletica la vanità di Conforti, ma produrrà anche un peggioramento delle condizioni di lavoro al *call-center*. In particolare Sonia, che crede di avere finalmente trovato nel premuroso sindacalista un uomo capace di essere davvero 'gentile' con lei, per colpa di Conforti viene licenziata dalla Multiple e si dà alla prostituzione.

Non è uno spettatore del GF il responsabile in Italia della Multiple, Claudio (Massimo Ghini). Al di sotto dei suoi completi scuri e degli occhiali da sole neri, che lo fanno somigliare a un *man-in-black dé noantri* - o a un bodyguard interpretato da Christian De Sica - Claudio è un uomo di mezz'età con troppi problemi. La moglie, da cui sta divorziando, gli ha già tolto la casa e i figli. Sul lavoro, ha problemi con le banche e con i capi americani della multinazionale, che gli impongono degli obiettivi commerciali impossibili da raggiungere. È anche lui un povero Cristo. Letteralmente. L'ultima inquadratura del capitolo 22 [a 101'54"] ce lo mostra dopo che Daniela, la cui immaginazione patologica ha prodotto una storia d'amore con Claudio senza che lui ne sapesse nulla, gli ha sparato. Il corpo è abbandonato supino sul pavimento del suo ufficio, le braccia spalancate, il volto e il busto sporchi di sangue, sulla moquette c'è una macchia scura tutto intorno alla testa. Ha gli occhi aperti, fissati per sempre in un'espressione di stupida mestizia.

In sottofinale, Daniela viene spettacolarmente arrestata davanti alla telecamera di una tv locale. L'uscita di scena di questa *Kapò* del *call-center*, che dopo aver strenuamente lottato per non essere una perdente, è scivolata nell'irrealtà della follia omicida, la trasforma in una versione degradata e televisiva della Norma Desmond di *Viale del tramonto*.

A Palermo, la madre di Marta, come tutte le brave professoresse di Virzi, muore. La sequenza del funerale [23. Va tutto bene: da 104'20" a 105'50"] parte realistica per virare con un semplice stacco sul pp di Marta verso l'onirico-musicale: tutti gli intervenuti, che un attimo prima piangevano, ora ballano sorridenti sulle note di "Que Sera, Sera" cantata da Doris Day.<sup>1</sup> Compresa la morta, che balla con la figlia e la rassicura dicendole che va tutto bene. «Basta seguire la musica».

Nell'ultimo capitolo [24. La signora Franca: da 109'05" a 111'31"] sempre accompagnati dalla v.f.c. del narratore onnisciente, che racconta pochi fatti ma spiega molte emozioni, siamo arrivati a casa della signora Franca, con cui Marta ha contratto, seppur involontariamente, un debito, morale e materiale. Sappiamo già dagli interventi della v.f.c. che la giovane filosofa ha completato il saggio e l'ha spedito all'«Oxford Journal of Philosophy». La rivista non solo lo pubblicherà, avendo apprezzato «l'originale raffronto tra il pensiero di Heidegger e le dinamiche di gruppo fra le lavoratrici di un *call-center* e quelle dei concorrenti dei reality», ma ha spedito a Marta un compenso di 300 euro che adesso la ragazza adopera per saldare il debito con Franca. Ora che i conti sono a posto, attorno al tavolo del giardino di Franca siedono in un clima di allegra complicità tre generazioni successive di donne: Franca, Marta e Sonia, la piccola Lara. Quando Franca chiede alla bambina che cosa vuole fare da grande, Lara risponde, sicura: «Voglio fare filosofia». E sua madre: «Ma perché, è un lavoro?». Marta lancia una pallina di pane a Sonia, che gliene tira un'altra. Si danno della scema. La m.d.p. arretra poi si alza lentamente a inquadrare dall'alto il tavolo, le donne, il piccolo giardino. Ripartono le note di *Que Sera, Sera*. Poi la voce di Doris Day: «When I was just a little girl / I asked my mother / What will I be / Will I be pretty / Will I be rich / Here's what she said to me...». Mentre la canzone continua, vediamo le scale mobili del centro commerciale occupate da venditori in giacca e cravatta e telefoniste. Sono allegri: si girano a guardare in macchina e a salutarci.

Da 111'32" a 112'38" vengono ripresentati i personaggi principali, con il nome che hanno nella storia e quello dell'attore che li interpreta. Tutti si dondolano, alcuni con le mani alzate, al ritmo di *Que Sera, Sera*.

Se la carriera di un autore fedele a se stesso può essere rappresentata da una spirale ascendente che torna sempre sugli stessi temi, rimodellandoli ogni volta ad un livello più alto,

<sup>1</sup> *Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be)* di ROY EVANS, RAYMOND BERNARD, interpretata da Doris Day, è presente ne *L'uomo che sapeva troppo (The Man Who Knew Too Much, USA, 1956)* di ALFRED HITCHCOCK. *Que Sera, Sera* vinse l'Oscar come miglior canzone nel 1957.

cioè di maggiore complessità e ambizione formale, *Tutta la vita davanti* conclude il primo tratto della spirale virziana, riprendendo motivi e figure della sua opera prima *La bella vita*. E il ritorno nel titolo di questo film della parola chiave della pellicola d'esordio, non può essere una semplice coincidenza.

Quattordici anni dopo, Virzì ripropone la coppia Massimo Ghini-Sabrina Ferilli. Lui in fondo sempre uguale nel suo gigionismo da piazzista o da teledirettore di casalinghi, privo di autentico fascino o autorevolezza virile, capace tutt'al più di sedurre le commesse di provincia o di intimidire le ragazze di borgata. Un povero disgraziato, in fondo, la cui dimensione patetica non riesce mai ad assurgere al tragico, neanche con una fine violenta. La Ferilli invece, maturata e indurita dagli anni, ha il coraggio di darsi completamente, con passione non priva di intelligenza autoironica, ad un personaggio sgradevole e spesso sopra le righe, giocato dall'interprete e dagli sceneggiatori – in modo consapevolmente ambiguo – sulla sua debordante fisicità che non si vuole arrendere al passare del tempo, oltre che sulla sua biografia (il volto ritoccato dalla chirurgia estetica da una parte, il desiderio frustrato di maternità dall'altra).

Come agli esordi, Virzì insiste sui temi del lavoro e del sindacato, sui piccoli sogni e le grandi frustrazioni della *working class*, che nel frattempo ha cambiato faccia. Al posto degli operai in cassa integrazione e in crisi d'identità che tentavano di trasformarsi in piccoli imprenditori, ci sono ora i precari del terziario, ben vestiti e pochissimo pagati, senza diritti né futuro, spesso privi di coscienza di classe ma altrettanto spesso dotati di un immaginario televisivo che, come in un *reality show*, non distingue più la realtà dalla fantasia, confonde la notorietà col successo e divide il mondo in vincenti e sfigati, scambiando l'arrivismo per intraprendenza e gli scrupoli morali per debolezza.

*Tutta la vita davanti* è a tutt'oggi il film concettualmente più ambizioso della coppia Francesco Bruni-Paolo Virzì, a partire dalla precisione e congruità dei riferimenti a Heidegger e alla Arendt. Un'impalcatura filosofica sorprendente per l'erede riconosciuto della miglior commedia all'italiana. Questi riferimenti filosofici, nota Morreale, «in una commedia vera sarebbero stati sanamente superficiali, giustamente di *scherno*». Così com'è il film peccerebbe insomma di «profondismo». <sup>1</sup> Alla ricchezza dei contenuti corrispondono le ambizioni formali. Come loro consuetudine, Bruni & Virzì scelgono di chiudere la storia su una nota di riconciliazione e di speranza nel futuro – o per lo meno di una sua fatalistica accettazione. Ma l'aver racchiuso un quadro di vita italiana, dipinto con toni iperrealisti e grotteschi, entro una cornice da musical e, soprattutto, l'aver adottato per la prima volta lo strumento narrativo della *voice over* extradiegetica, fa girare il film in direzione della favola e dell'allegoria.

Il regista, anticipando le critiche a questa sua scelta che si potrebbe giudicare, ancora una volta, troppo scopertamente letteraria, la rivendicò con orgoglio quasi stizzito. Quella voce, che aveva in sé la voce di Virzì e di Francesco Bruni, da una parte dava ad una storia così stratificata «un percorso», e dall'altra le conferiva il suo vero tono, che era poi il tono del suo autore: «[...] e francamente al tono mio, personale, non ci voglio rinunciare. I miei film li farò sempre con le voci fuori campo». <sup>2</sup> Con *Tutta la vita davanti*, insomma, ci troviamo di fronte ad un film efficace nella sua denuncia sociale, ma di non facile definizione quanto a genere e stile.

Come tutti gli altri film di Virzì, è una commedia nel senso che non è una tragedia. Ciò che non dovrebbe sorprendere in un autore fondamentalmente realista. Come ha spiegato Maurizio Grande nel suo classico studio sulla commedia cinematografica, la tragedia e l'eroe tragico presuppongono una scissione tra scena e pubblico. Ciò che accade all'eroe «avviene una volta per tutte in modo irrevocabile. Come tale, non riguarda più la vita presente della collettività, la quale se ne libera consacrando nella memoria mitica». Da qui l'impossibilità di vedere rispecchiata nella vicenda della colpa e della rovina dell'eroe tragico la

<sup>1</sup> MORREALE, *La commedia e l'Italia*, cit., p. 20.

<sup>2</sup> P. Virzì, in un'intervista a Glauco Altomonte in [www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=interview&tid=8932](http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=interview&tid=8932) (ultima consultazione luglio 2012). In realtà, nel film successivo, *La prima cosa bella*, non esiste una voce narrante, né diegetica né extradiegetica.



vita quotidiana di un membro della comunità. Per converso, una rappresentazione realistica della vita sociale e dei suoi antieroi protagonisti assumerà naturalmente le forme della commedia, una modalità rappresentativa che «esalta la dialettica infima, minuta [...] fra individualità e società, fra permanenza e mutamento, fra pericolo e rassicurazione, fra rischio e risarcimento, fra conflitto e sopravvivenza».<sup>1</sup> Insomma: nella tradizione del cinema italiano postneorealista, l'accoppiata realismo-commedia è quasi obbligata e garantisce la plausibilità e la riconoscibilità di ambienti e personaggi. I protagonisti virziani non possono essere eroi condotti dalla loro *hybris* ad una morte violenta. Né il finale consolatorio delle sue storie ha una funzione catartica. Piuttosto, al di là della frequente nota di rimpianto malinconico su cui le storie si chiudono, poiché il protagonista è ancora giovane o giovanissimo, in un cinema umanistico e civilmente impegnato come quello di Virzì non è solo legittimo ma obbligatorio far prevalere l'ottimismo della volontà sul pessimismo della ragione.

Anche se Virzì non ha mai negato la sua filiazione dalla commedia all'italiana, un genere la cui nascita, evoluzione e morte s'identifica in gran parte con la storia professionale di Furio Scarpelli, il suo maestro e mentore,<sup>2</sup> e anche se i suoi film contengono omaggi espliciti, o citazioni indirette, alle commedie di Monicelli, Germi, Risi, Scola,<sup>3</sup> nella scrittura del Livornese il sentimento della *pietas* alla fine prevale sulle intenzioni satiriche, riducendo quella distanza emotiva, e soprattutto intellettuale, tra autore e personaggi che caratterizzavano gli esempi più tipici della commedia all'italiana degli anni sessanta e primi settanta.

L'etichetta di 'commedia all'italiana rivisitata' per la filmografia di Virzì sembra di comodo e insufficiente da un lato, giustificata per più motivi dall'altro. Giustificata prima di tutto «per la capacità di guardare al presente con ottica fenomenologica insieme lieve e precisa, acre e comprensiva» che il Nostro ha derivato da quel «metagenere» del nostro cinema,<sup>4</sup> insieme all'uso consapevole dello stereotipo e all'amore per la sintesi affettuosamente caricaturale nel ritrarre i personaggi. Un tratto quest'ultimo fra i più discussi dai critici di Virzì, il quale lo considera invece un'arte importante e difficile, nella quale si sono distinti Scarpelli, Fellini, Walt Disney. Per Virzì, «sculpire un personaggio con pochi tratti è un'arte sovraffina»; se il regista ci riesce, dimostra di possedere «incisività e capacità di penetrazione» e fa una cosa «di cui il pubblico gli è grato».<sup>5</sup> La discendenza di Virzì dai maestri della commedia all'italiana è giustificata poi dall'importanza attribuita dal Livornese alla sceneggiatura e dalla sua idea 'artigianale' della regia, lontana da qualunque mistica sacrale e solipsistica. Ognuno dei suoi film è prima di tutto un copione scritto insieme a Francesco Bruni, così come alla base del genere della commedia all'italiana c'erano gli sceneggiatori, quasi sempre riuniti in coppia: Age e Scarpelli, Scola e Maccari, De Bernardi e Benvenuti. Gli stessi registi nascevano spesso come sceneggiatori e, una volta arrivati dietro alla macchina da presa, pensavano a se stessi come a dei *metteur en scène* più che a degli *auteur*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> MAURIZIO GRANDE, *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 38-44 e, *passim*.

<sup>2</sup> Scarpelli insieme ad Age (Agenore Incrocci) ha firmato la sceneggiatura di molti capisaldi della commedia all'italiana, da *I soliti ignoti* (1958), che segnò la nascita del genere, a *C'eravamo tanto amati* (1974), *I nuovi mostri* (1977) e *La terrazza* (1980), film che hanno condotto ad una morte eutanassica del genere stesso; cfr. ENRICO GIACOVELLI, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 1995, p. 181.

<sup>3</sup> Del Monicelli de *I compagni* e di *Romanzo popolare* come riferimento obbligato per *La bella vita* si è già detto. All'uso insistito e monologante della v.f.c. di Piero Mansani in *Ovosodo* non è estraneo il ricordo di un film di Germi, spesso citato nelle interviste da Virzì: *Alfredo, Alfredo* (1972), che il Nostro ammira per l'uso «genialoide» della *voice over*, trasformata in un equivalente del flusso di coscienza joyciano; cfr. *MNIV*, p. 211.

In *Tutta la vita davanti*, all'ospedale di Palermo Marta e sua madre, ci racconta la *voice over*, «guardarono in televisione un bellissimo film italiano». La m.d.p. inquadra lo schermo tv e noi vediamo e sentiamo per qualche secondo Nino Manfredi che, rivolto a Stefania Sandrelli, dice: «Nicola, ti ricordi dopo "Lascia o raddoppia"? Beh, ha fatto cinque cause alla televisione: le ha perse tutte». È un frammento di *C'eravamo tanto amati* (1974) di Scola, significativo nella sua brevità: al cinema, e a chi se ne occupa a vario titolo, compresi i critici – il personaggio di Nicola, impersonato da Stefano Satta Flores fa il 'Vice' in un quotidiano – non conviene lottare contro la televisione. Sono destinati a perdere.

<sup>4</sup> PAOLO VECCHI, *Baci e abbracci*, «Cineforum», 381, 1999, citato da Zecca in *SDR*, p. 16.

<sup>5</sup> PAOLO VIRZÌ, in *MNIV*, p. 222.

<sup>6</sup> Cfr. ALDO VIGANÒ, *La commedia all'italiana*, in *Storia del cinema italiano. Vol. x 1960/1964*, a cura di Giorgio De Vincenti, Roma-Venezia, Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio, 2001, pp. 235-252.

Più di una volta Virzì ha ricordato come, nei suoi anni da studente del Centro Sperimentale di Cinematografia, fosse convinto della necessità, per lui e i suoi compagni, di «riconquistare quella sana passione per il mestiere che le persone dello spettacolo avevano un tempo», smettendola di far svolazzare il loro ego «nei meandri di un narcisismo autocelebrativo». All'epoca, i suoi compagni di corso «avevano un'idea radicalmente anti-narrativa del cinema»: se l'essenza della realtà è per definizione «insensata, casuale, ineffabile», qualsiasi tentativo di rappresentare il reale attraverso una narrazione strutturata è mistificatorio. A questa sfiducia nel racconto, il Livornese, un po' per convinzione un po' per quello spirito polemico che lo accompagnerà sempre, contrapponeva l'idea, derivata da un libro dello psicanalista junghiano James Hillmann, che la narrazione sia indispensabile «per dare leggibilità e significato all'esistenza, che invece ne è priva». <sup>1</sup> Rendendo comprensibile ciò che non lo è affatto, la narrazione diventa «la medicina all'infelicità, alla mancanza di senso. Da qui la voglia di riscoprire i segreti di bottega della narrazione classica, in anni in cui era completamente smarrita». <sup>2</sup> Nella collaborazione professionale Bruni-Virzì sarebbe impossibile distinguere i rispettivi apporti individuali. Secondo la vulgata, Virzì rappresenterebbe l'esuberanza creativa che ha bisogno di essere regolata, mentre Bruni incarnerebbe quel necessario elemento ordinatore. Virzì è famoso, e spesso criticato, per la sua tendenza a 'inzeppare', cioè ad arricchire la storia con quanti più personaggi e dettagli possibile; Bruni tenterebbe di contenere quest'impulso a riempire il film di elementi gustosi ma non necessari. Di sicuro, Bruni è uno straordinario dialoghista, sempre alla ricerca dell'esattezza linguistica del personaggio. Dal canto suo, Virzì ha un talento non solo di scrittore ma anche di disegnatore-caricaturista. Così, tra i materiali che precedono le riprese, ci sono sempre i suoi ritratti dei personaggi principali, a volte schizzati in modo sintetico e quasi brutale, altre volte più elegantemente rifiniti. <sup>3</sup> Il sentimento che li accomuna è la curiosità onnivora per 'lo spettacolo del reale' e l'intenzione di restituire quello spettacolo senza tradirne la complessità, attraverso una storia ben strutturata capace, come avrebbero detto i loro amati romanzieri vittoriani, di 'far ridere, piangere e aspettare' un pubblico il più vasto e vario possibile. <sup>4</sup> Bruni e Virzì hanno letto molti libri e visto molti film, non solo italiani e non solo commedie.

*La bella vita* rende omaggio, nella prima sequenza, con gli operai che si cambiano per andare al matrimonio del loro amico, al *Cacciatore* (*The Deer Hunter*, USA, 1978) di Michael Cimino. Il modo in cui vi è descritta la vita degli operai, dentro e fuori la fabbrica, deve molto al Ken Loach di *Riff Raff* (GB, 1991) e di *Piovono pietre* (*Raining Stones*, GB, 1993). Dei debiti di *Ovosodo* nei confronti dei classici del romanzo di formazione si è già detto. Il sceneggiatore Bruni, a proposito del tentativo di Piero Mansani di entrare a far parte di un universo sociale che non gli appartiene, e della sostanziale «impossibilità di riuscirvi», cita «quella "logica dell'ostrica" di cui ci parla *I Malavoglia*» di Giovanni Verga. <sup>5</sup> Quanto all'uso di immagini in superotto e ai ritrattini dei personaggi di quartiere della prima parte, furono suggeriti dalla recente visione di *Trainspotting* (GB, 1996) di Danny Boyle. Sempre Bruni, parlando di *Tutta la vita davanti*, dichiara che la fonte più prossima della situazione vissuta da Marta, che s'innamora del sindacalista «sordo a quell'interesse perché molto concentrato sul suo lavoro», non è un film italiano ma *Norma Rae* (USA, 1979) di Martin Ritt.

<sup>1</sup> Il libro in questione è JAMES HILLMANN, *Le storie che curano: Freud, Jung, Adler* (tit. orig. *Healing Fiction*, 1983), Milano, Cortina, 1984.

<sup>2</sup> Federico Zecca (a cura di), «L'intrattenimento viene prima di tutto». *Conversazione con Paolo Virzì*, in *SDR*, pp. 179-181, *passim*.

<sup>3</sup> Una scelta dei disegni di Virzì è contenuta, oltre che nelle due sceneggiature pubblicate, nei contenuti speciali (ROM scaricabile) del DVD di *Caterina va in città*, e negli apparati iconografici di *MNIV* e di *SDR*. Queste abilità di disegnatore, insieme ai suoi trascorsi di battutista per comici televisivi all'epoca in cui frequentava da allievo il Centro Sperimentale, lo apparentano in modo ancora più stretto non solo a Furio Scarpelli, ma anche a sceneggiatori-registi come Fellini e Scola, tutti collaboratori in gioventù della rivista satirica «Il Marc'Aurelio», oltre che autori di battute per *sketches* radiofonici e televisivi.

<sup>4</sup> «Make 'em laugh, make 'em cry, make 'em wait» recitava il famoso motto con cui William Wilkie Collins, uno dei creatori del giallo moderno con romanzi come *La donna in bianco* (*The Woman in White*, 1860) e *La pietra di luna* (*The Moonstone*, 1868) e grande amico di Dickens, riassume le linee-guida del rapporto dello scrittore con i suoi lettori.

<sup>5</sup> *La sceneggiatura, ovvero il film mentale. Conversazione con Francesco Bruni*, a cura di Mariapia Comand, in *SDR*, p. 209.

Riviste una dopo l'altra, le storie agrodolci di Paolo Virzì non si lasciano racchiudere in un'unica definizione. Sono commedie di costume e di sentimenti, socialmente impegnate, colte e popolari. Fanno entrare Dickens in un'acciaieria di Piombino e Heidegger nella Casa del *Grande Fratello*; ci mostrano i protagonisti mentre cantano una canzone di Nicola Di Bari o suonano Beethoven al pianoforte. È un cinema che corre consapevolmente il rischio di sembrare troppo letterario o irrimediabilmente 'medio'. All'apparenza semplice, sicuramente non elitario, è il risultato di una scrittura elaborata fin dal debutto con *La bella vita*, e di una messinscena sempre più raffinata e complessa nelle pellicole dal 2000 ad oggi. Soprattutto, è un cinema centrato sui personaggi. Sia lo scrupolo quasi documentaristico della rappresentazione dell'ambiente sociale e degli spazi domestici, sia il gusto della narrazione, sono funzionali alla costruzione dell'identità dei protagonisti e dei comprimari.

Come si è visto, la caratterizzazione di ciascun personaggio si fonda, oltre che sui dettagli fisici e psicologici, sulla sua 'voce' e sulla *lingua* che parla – o 'da cui è parlato' –. Sono infatti la sua voce e la sua lingua che svelano il personaggio, spesso oltre le sue stesse intenzioni, allo spettatore, e creano una corrente di complicità e *sim-patia* tra lo schermo e la platea. I personaggi di Virzì sono «ossessionati dalla propria vicenda esistenziale».<sup>1</sup> Non si limitano a raccontarci in prima persona il loro passato, facendo un ampio uso del *flashback*. Scrivono lettere in cui descrivono le loro azioni, motivando e giustificando scelte esistenziali di cui non sembrano convinti loro stessi. Ci comunicano i loro sogni e, soprattutto, i loro dubbi sul presente e sul futuro, in brevi ma significativi scampoli di monologo interiore. Il bisogno d'introspezione del personaggio virziano, cui corrisponde un'ansia di comunicazione di sé al mondo, giustifica l'impiego della *voice over* diegetica, che Virzì sfrutta in tutte le sue possibilità. Quella del protagonista integra la vicenda narrata con elementi utili ad una sua migliore comprensione: sintetizza avvenimenti che non appariranno sullo schermo; fornisce ulteriori dettagli su ciò che lo schermo ci mostra in quel momento; introduce un evento che sarà immediatamente confermato da quanto vedremo; comunica allo spettatore ciò che il personaggio (non importa se inquadrato in quel momento o no) pensa di se stesso e del mondo, con una relazione agli eventi narrati che può essere sia diretta che indiretta. Questo uso della v.f.c. corrisponde alla precisa volontà di Virzì di trasferire al cinema la parola scritta dei romanzi, per non rinunciare alle possibilità insite in quel tipo di narrazione. Dietro ai film di Virzì c'è sempre un archetipo letterario, magari mediato da un altro film che da quell'archetipo è stato generato. Anche in questo, è fedele all'insegnamento del suo maestro Scarpelli, il cui motto era «Il cinema viene dopo!».<sup>2</sup>

Come abbiamo già visto a proposito di *Ovosodo*, di tutti gli archetipi romanzeschi possibili, il preferito sia da Scarpelli che dal regista è il romanzo di formazione, e tra i tanti autori di *Bildungsroman* della tradizione ottocentesca, quello cui vale sempre la pena tornare è il Dickens di *David Copperfield* e di *Grandi speranze*, due storie raccontate in prima persona dai rispettivi protagonisti, una strategia narrativa consustanziale al genere e che anticipa la *voice over* di cui stiamo parlando. La v.f.c. diegetica, anche quella di personaggi secondari, assolve spesso a una funzione di *ponte sonoro* tra una scena e l'altra, in assenza di simultaneità temporale tra l'immagine e il suono. Sentiamo la v.f.c. di un personaggio che non appartiene alla scena che vediamo sullo schermo in quel momento, ma a quella successiva. Questo effetto di anticipazione è particolarmente frequente in *Tutta la vita davanti*, le cui scene sono quasi sempre raccontate sul piano sonoro e non su quello visivo.<sup>3</sup> Quando non è la 'voce-che-parla' a funzionare da *sound bridge*, è la 'voce-che-canta'. Una canzone può partire come

<sup>1</sup> ENRICO BIASIN, *Tracce di Reale nell'immaginario nazionale. Paolo Virzì e l'Italia*, in *SDR*, p. 70.

<sup>2</sup> Dopo la letteratura, cioè. Il principio è citato da Francesco Bruni, in *MNIV*, p. 197.

<sup>3</sup> Nel capitolo 1 vediamo il p.p. di Marta al lavoro alla Multiple e sentiamo la sua voce pronunciare una frase diretta alla commissione di laurea, scena successiva nel tempo della visione, precedente nel tempo della storia. Nel capitolo 11, sentiamo già le voci *offscreen* di Marta e Giorgio al bar mentre vediamo ancora la ragazza percorrere i corridoi della sede della CGIL alla ricerca del sindacalista. Nel capitolo 20 la voce *off-screen* della signora Franca, al telefono con Marta, parte mentre sullo schermo è ancora inquadrata Daniela che si guarda allo specchio nel bagno della Multiple (scena precedente a quella di Marta che al telefono ascolta Franca lamentarsi di quanto è successo con il venditore che è stato a casa sua)

parte della colonna sonora, quindi suono non diegetico *offscreen*, per diventare nella sequenza successiva il motivo ascoltato in quel momento alla radio dai personaggi sullo schermo, dunque diegetico *onscreen*. È il caso di *Wouldn't It Be Nice* dei Beach Boys, che cominciamo a sentire a commento dell'immagine di Sonia seduta sul ciglio di una strada alla fine del capitolo 19 di *Tutta la vita davanti*. La stessa canzone, come disegnando un immaginario arco musicale, scavalca la brevissima scena seguente (un momento della coreografia delle ragazze guidate da Daniela al *call-center*) e atterra nell'appartamento di Sonia, che la ascolta a tutto volume nella sua stanza all'inizio del capitolo 20.

Tutte queste voci, che parlano o cantano, accelerano il ritmo delle storie di Virzì, piene di personaggi e di fatti, rendendolo più fluido, e, con il sostegno della musica, avvolgono le immagini in un flusso sonoro continuo. L'effetto è di pienezza, a volte addirittura di ridondanza. Francesco Bruni attribuisce a Virzì una specie di *horror vacui*, una «voglia di riempire sempre la narrazione» e di conferirle ritmo mettendo in scena «tante cose che devono essere immediatamente riconoscibili», fino ad arrivare «alla logorrea narrativa». E nello stesso tempo un bisogno «di stabilire immediatamente un patto col pubblico, come nelle scenegiate napoletane in cui quando entra il bullo è il bullo subito, e il buono è il buono subito».<sup>1</sup> L'entusiasmo affabulatorio del cineasta e il suo desiderio di complicità con lo spettatore, spiegano anche la presenza, così frequente nei suoi film, da una parte delle cosiddette 'figure dell'emissione o emblemi del narratore implicito', dall'altra delle 'figure della ricezione' o 'emblemi dello spettatore'.<sup>2</sup> Tra le prime, che rimandano all'atto del rappresentare e del mostrare, i cartelli stradali, le scritte in sovrimpressioni, i quadri, le fotografie, gli schermi televisivi, gli specchi, le finestre e, soprattutto, la voce narrante fuori campo, sia diegetica che non diegetica. Tra le seconde che, riferendosi al guardare e all'essere testimoni, chiamano in causa lo spettatore, le figure dei giornalisti e i protagonisti quando guardano la tv o quando fissano lo sguardo in macchina.

Per arrivare ad una conclusione della nostra indagine – conclusione provvisoria, non solo perché suscettibile di infinite correzioni ma perché il nostro regista è solo a metà di una carriera che gli auguriamo lunga e di successo – se riavvolgessimo velocemente il nastro dei film di Virzì e quello della sua vita, ci accorgeremmo che al cuore della sua opera sta, come più volte segnalato, il romanzo di formazione di un figlio della Livorno proletaria chiamato Paolo. Studente modello, s'iscrive al liceo Classico. D'estate va a lavorare in fabbrica. A scuola, in mezzo ai figli dei borghesi, si sente un pesce fuor d'acqua. Così passa al liceo Socio-Psico-Pedagogico per prendere il diploma da maestro elementare. L'improvvisa morte del padre lo investe del ruolo di capofamiglia e di un senso del dovere cui non si vorrebbe sottrarre ma che l'opprime, come l'aria asfittica di Livorno. Per il ragazzo appassionato di letteratura, musica, teatro, il riscatto sociale passa per la cultura e per una scuola speciale: il Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma. Per uno come lui, è la scommessa della vita.

Scommessa vinta, anche grazie all'incontro con un anziano maestro, Furio Scarpelli, che riconosce il talento del ragazzo di provincia, gli si affeziona e ne diventa una specie di padre putativo professionale. Il romanzo dickensiano del povero orfano ha un lieto fine.

Ma il nostro eroe, ora che ce l'ha fatta, sente il bisogno di ritornare continuamente sulla sua storia: ha dei conti in sospeso con la famiglia, con la scuola, con la fabbrica, con Livorno, con Roma e con l'Italia, che negli ultimi trent'anni è cambiata, ma forse male, e certo non abbastanza. Sente di meritare il successo, ma il vecchio senso di inadeguatezza e di privazione dell'orfano, insieme a una punta di rancore sociale, non l'hanno abbandonato. Si chiede che vita avrebbe avuto, se gli ingranaggi della società, che (quasi) per tutti continuano a funzionare con logica deterministica, lo avessero lasciato là da dove era partito, consentendogli

<sup>1</sup> Bruni, in *MNIV*, cit., pp. 219-220.

<sup>2</sup> Adottiamo la terminologia usata da FRANCESCO CASETTI, FEDERICO DI CHIO, nel loro *Analisi del film*, Milano, Bompiani, pp. 220-226.

tutt'al più di passare dalla condizione di proletario a quella d'impiegato. Il provinciale di successo ha però troppo orgoglio e troppo pudore per mettere in scena le sue angosce private dicendo: *io*. E troppa ironia, o razionale scetticismo, per credere che l'impegno doveroso contro l'ingiustizia sociale possa tradursi in film politicamente schierati e moralisticamente manichei, che stiano dalla parte dei meno fortunati, contro l'egoismo insensibile dei privilegiati. Le insopprimibili istanze autobiografiche e politiche devono trovare un'espressione controllata e comunicativamente efficace. Virzì non vuole dirigere pellicole per se stesso, ma per il pubblico in sala, che immagina composto sempre dalle stesse persone: la madre Franca, la figlia Ottavia, «la professoressa di lettere, i vecchi compagni di fabbrica».<sup>1</sup>

Così il Virzì narratore della propria storia indossa di volta in volta la maschera dei protagonisti dei suoi film: il Bruno Nardelli de *La bella vita*; il Piero Mansani di *Ovosodo*; l'eroe eponimo di *My name is Tanino*, ventenne siciliano orfano di padre, aspirante cineasta in trasferta in America; la Caterina di *Caterina va in città*, tredicenne di Montalto di Castro innamorata del canto, irretita e delusa da Roma; il Martino Papucci di *N*; la Marta di *Tutta la vita davanti*.

Ogni autore, apprestandosi a raccontare una storia, deve trovare la voce giusta, la sola capace di parlare al cuore e alla testa del suo pubblico ideale. La voce di Virzì, il *Virzì touch*, è il coro delle voci, in e fuori campo, dei suoi personaggi.<sup>2</sup>

#### SOMMARIO

Attraverso quattro film scritti e diretti da Paolo Virzì nell'arco di quindici anni, si identificano le costanti tematiche e il tocco distintivo del regista, che si esprime soprattutto nell'uso insistito della voce fuori campo. *La bella vita* (1994), debutto registico di Virzì, mostra già le sue doti di ritrattista ironico e partecipe del destino della classe lavoratrice, colta in un momento di crisi, affascinata e delusa dai miti della televisione e del consumo. *Ovosodo* (1997), ambientato nella natia Livorno, è opera semi-autobiografica che, adottando i modi del romanzo di formazione ottocentesco, svela i motivi più personali della poetica del regista: l'orfinità, la scuola, la difficoltà di diventare adulti. *N – Io e Napoleone* (2006) e *Tutta la vita davanti* (2008), entrambi di derivazione letteraria, seppur girati un decennio più tardi, riprendono gli stessi temi sviluppandoli in racconti narrativamente e figurativamente più complessi e chiudono la prima parte della carriera di Virzì.

#### ABSTRACT

Through four films written and directed by Paolo Virzì over fifteen years, the article discusses the director's recurrent themes and personal touch, identifiable above all with the constant and varied use of the voice over. *La bella vita* (*Living It Up*, 1994), Virzì's debut, already shows his skill at portraying ironically the life of the working class, caught in a moment of crisis, deluded with the false promises of TV consumer culture. *Ovosodo* (*Hardboiled Egg*, 1997), set in the director's hometown, Livorno, is semi-autobiographical and adopting the narrative modes of the novel of formation reveals the most private motives of his inspiration: the hardship of being an orphan, the world of education, the difficulties of entering adult life. *N – Io e Napoleone* (*Napoleon and Me*, 2006) and *Tutta la vita davanti* (*Her Whole Life Ahead*, 2008), both taken from books, though made ten years later deal with the same themes developed in a more complex visual way, and mark the end of the first phase of Virzì's career.

<sup>1</sup> Lo afferma lo stesso Paolo Virzì intervistato da Zecca in *LSDR*, p. 186.

<sup>2</sup> FRANCESCO PICCOLO, nella sua *Prefazione a Se non ci sono altre domande*, la prima, per ora, opera teatrale pubblicata di Virzì, dice che queste voci il Livornese «le accavalla, le impasta, le mischia, le accumula, le frulla», fino ad ottenere un impasto morbido come una zuppa inglese dove tutte quelle voci si confondono a formarne una sola: la voce di Virzì, appunto; cfr. PAOLO VIRZÌ, *Se non ci sono altre domande*, pref. di Francesco Piccolo, Milano, Indiana, 2014, p. 7.



COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Dicembre 2013*

(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)







FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

[www.libraweb.net](http://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

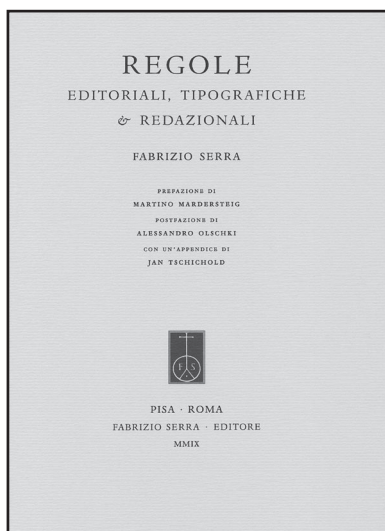
DALLA 'PREFAZIONE' DI MARTINO MARDERSTEIG

[...] **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**