



BRANCALEONE2

il cinema e il suo doppio

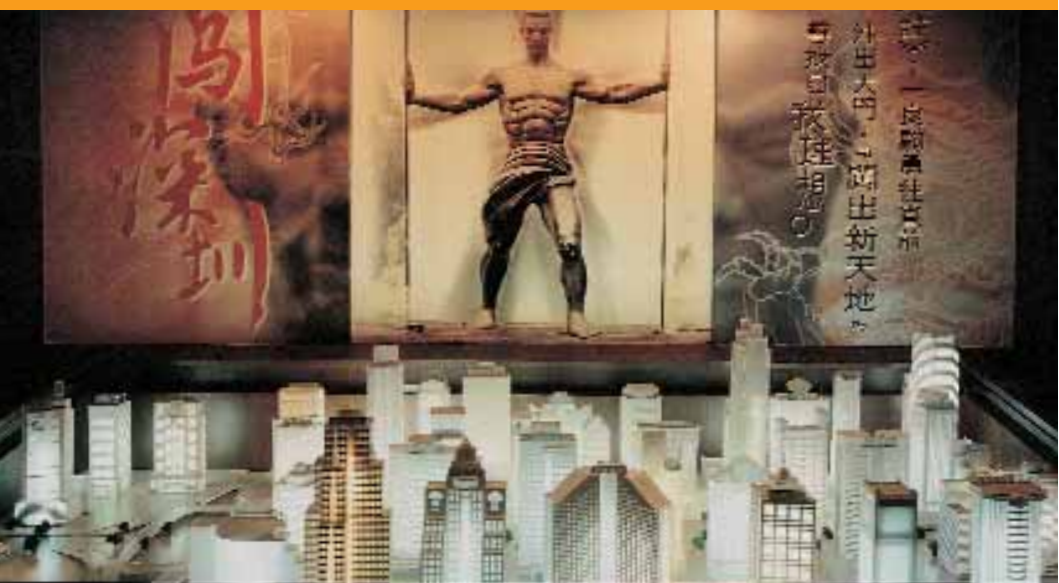
motus

teatrino clandestino

carmelo bene

cipri e maresco

fofi, bodei e casetti





2007, Agenzia X

Brancaleone – Cinema cultura società

A cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta

Hanno collaborato Adriano Aprà, Pietro Babina, Alba Bariffi, Carmelo Bene, Thomas Bertacche, Remo Bodei, Silvia Bottani, Sarah Branduardi, Enrico Casagrande, Francesco Casetti, Daniele Ciprì, Goffredo Fofi, Barbara Grespi, Lillo Iacolino, Armin Linke, Massimo Marino, Filippo Mazzarella, Franco Maresco, Fiorenza Menni, Gianni Menon, Daniela Nicolò, Mariapaola Pierini, Rodolfo Sacchettini, Dario Zonta

Immagini Armin Linke, courtesy Galleria Massimo De Carlo, Milano, www.arminlinke.com

Si ringraziano Stefano Della Casa, Daniela Benelli, Massimo Cecconi, Fiorenzo Grassi, Stefano Losurdo; Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Sandra Angelini, Pietro Babina, Fiorenza Menni, Giorgia Mis, Ciprì e Maresco - Cinico Cinema, Luigi De Angelis, Chiara Lagani; Alberto Barbera, Elisa Scaramuzzino, Fabio Francione, Regina Tronconi, Cristina Mezzadri, Catia Donini, Michela Mercuri, Paolo Dalla Sega, Stefano De Matteis, Maurizio Ceccato, Silvia Piraccini, Chiara Brambilla, Roberta Brivio, "Lo Straniero", Associazione Cinematografica Pandora.

Questo volume è stato realizzato con il contributo di Associazione Museo Nazionale del Cinema di Torino e di Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano e Agis Lombarda nell'ambito della Festa del Teatro, Milano ottobre 2006

Copertina e progetto grafico Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano
tel. + fax 02/89401966
www.agenziax.it
e-mail: info@agenziax.it

Stampa Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-15-3



book

BRANCALEONE2

il cinema e il suo doppio

il cinema e il suo doppio

Il cinema e il suo doppio <i>Vincenzo Buccheri e Emiliano Morreale</i>	9
Motus: gli schermi del cinema Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò <i>Emiliano Morreale e Luca Mosso</i>	13
Cinema e teatro nel secolo delle avanguardie (e delle democrazie) <i>Goffredo Fofi</i>	28
Esempi tra cinema e teatro nel nuovo millennio italiano <i>Rodolfo Sacchetti</i>	34
Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni <i>Sarah Branduardi e Silvia Bottani</i>	42
Corpi fuori luogo, ovvero perché il cinema italiano non sa che farsene del teatro <i>Dario Zonta</i>	57
Dieci spettacoli che ogni cinefilo dovrebbe avere visto	63
<i>Societas Raffaello Sanzio: Oresteia (1995)</i> <i>Massimo Marino</i>	63
<i>Motus: Rooms (2001-2004)</i> <i>Vincenzo Buccheri</i>	65
<i>Teatro della Albe: L'Isola di Alcina (2000)</i> <i>Emiliano Morreale</i>	66
<i>Teatrino Clandestino: Madre e Assassina (2004)</i> <i>Silvia Bottani</i>	67
<i>Emma Dante: Trilogia di Palermo (2001-2004)</i> <i>Emiliano Morreale</i>	68
<i>Pippo Delbono: Barboni (1997)</i> <i>Mariapaola Pierini</i>	70
<i>Danio Manfredini: Al presente (1998)</i> <i>Vincenzo Buccheri</i>	72
<i>Compagnia della fortezza: I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht (2003)</i> <i>Rodolfo Sacchetti</i>	73
<i>Fanny & Alexander: Ada, cronaca familiare (2003-2005)</i> <i>Alba Bariffi</i>	74
<i>Fanny & Alexander: Heliogabalus (2006)</i> <i>Rodolfo Sacchetti</i>	76

La chiamata alle armi: Welles e il teatro*Mariapaola Pierini*

78

Conversazione con Carmelo Bene*Adriano Aprà e Gianni Menon*

84

WORLD CINEMA**Il cinema che ci riguarda. Godard, Farocki e le immagini di guerra***Barbara Grespi*

101

Orientalismi: anime*Filippo Mazzarella*

109

La regola senza più eccezione. Note sul mercato, i media e la critica*Alberto Pezzotta*

119

Il tramonto dell'essai visto da Udine*Thomas Bertacche*

128

I SOGNI NEL CASSETTO**La Madonna della Mercedes. Soggetto inedito***Daniele Cipri, Franco Maresco, Lillo Iacolino*

135

DIALOGHI**Pensare il Novecento: cinema e filosofia***Conversazione tra Remo Bodei e Francesco Casetti**a cura di Emiliano Morreale*

165

Un passo indietro*Conversazione con Armin Linke**Luca Mosso*

186

Premessa

Non ce n'eravamo andati, anche se il lavoro quotidiano spesso ci consuma e rimane poco tempo da dedicare a "Brancaleone". Questo volume era pronto nel febbraio 2006, ma vicende indipendenti dalla nostra volontà ci hanno costretto a ritardarne l'uscita in modo indegno. I pochi pezzi che andavano aggiornati sono stati modificati. Per il resto ci sembra che il nostro sguardo sul cinema visto dal teatro, o viceversa, non sia stato intaccato da ciò che nel frattempo è successo: proposte di legge, centoautori, film italiani troppo spesso al di sotto dei nostri desideri... Come extra si è aggiunta una conversazione filosofica, che ci sembra molto bella e che siamo lieti di ospitare. Così come siamo felici di avere trovato un altro editore, milanese e combattivo. La terza monografia sarà più puntuale, e parleremo di cinema con alcuni scrittori. Grazie della pazienza e della costanza.

Il cinema e il suo doppio

Vincenzo Buccheri e Emiliano Morreale

Partire dal cinema per allargare lo sguardo agli altri campi dell'arte, della cultura, della società: questo uno degli scopi di "Brancaleone", secondo quanto promettevamo nell'editoriale del primo volume. Nel secondo, cerchiamo di onorare l'impegno proponendo un dossier che può suonare come una piccola provocazione in un progetto dedicato al cinema: parleremo di teatro e, per la precisione, di alcuni gruppi e autori italiani dell'ultimo decennio.

Perché il teatro? Non certo per riproporre vecchie operazioni di confronto astratto, di comparazione tra le nature e i destini di due arti sorelle, né per limitarci ad attestare un dato di fatto, e cioè che il teatro di ricerca italiano degli ultimi dieci-quindici anni si è servito soprattutto del cinema (del video, certo, ma anche del linguaggio e dei dispositivi cinematografici) per affermare una propria estetica originale.

Il punto su cui vorremmo riflettere è un altro: siamo convinti che una certa tendenza del teatro italiano contemporaneo (Motus, Teatro delle Albe, Teatrino Clandestino, i precursori della Società Raffaello Sanzio, Kinkaleri, Fanny & Alexander, Pippo Delbono, Danio Manfredini, Armando Punzo, Emma Dante...) costituisca, per certi versi, quel che il cinema di oggi non sa e non riesce a essere.

Detto altrimenti: *oggi, in Italia, spesso il teatro è il cinema che ci manca*. E lo è per molti motivi: perché nasce da un desiderio di sperimentare tecniche e linguaggi che il nostro cinema, sempre più televisivo, ha completamente perduto; perché nasce dai margini, da esperienze radicate in un vissuto personale spesso difficile e attraverso modalità produttive gestite dal basso; perché si confronta con il tragico e con il sublime, con le zone rimosse e oscure degli immaginari mass-mediali contemporanei; perché sa fare tesoro del lavoro di gruppo e spesso si configura come laboratorio prima che come creazione; perché affronta tematiche pesanti come la persistenza del male, la violenza, l'emarginazione, il disagio psichico e il degrado sociale, senza pia-



gnistei o neorealismi di riporto, e anzi con opere vitalissime, piene di energia e di invenzioni registiche, scenografiche, recitative; e perché con queste invenzioni sa darci un vero *piacere* estetico.

Insomma, se il teatro italiano è il cinema che sogniamo è perché è un teatro che nasce dal reale (dalla vita, potremmo dire) senza però fermarsi alla documentazione o alla testimonianza (come fa invece certo teatro civile, di parola: Marco Paolini). Un teatro che sa offrire nuovi sguardi e nuove immagini, spesso folgoranti, lavorando sui linguaggi non per il gusto gratuito della contaminazione ma per confrontarsi con la carne e il sangue della contemporaneità.

La nostra scelta è parziale: gli addetti ai lavori potrebbero rimproverarci di avere privilegiato un solo filone del teatro contemporaneo, quello più postmoderno, dimenticando un certo teatro d'attore (Carlo Cecchi, Claudio Morganti, lo straordinario Sandro Lombardi che incontra Testori) o certe significative esperienze registiche (Mario Martone, Giorgio Barberio Corsetti...). Certo, nel cinema italiano è curioso che i nostri gusti vadano spesso nella direzione opposta, e i film italiani ci piacciono spesso per il loro contenuto. Il fatto è che un cinema italiano linguisticamente all'altezza dei tempi quasi non

c'è, e spesso si salva quello che almeno cerca di evadere da un immaginario squallidamente omogeneo per ceti, generazione, geografie, strutture narrative e visive.

Insomma, amiamo per necessità il cinema italiano più a contatto con la società, fino al documentario (ma non al documentario che si appiattisce su modelli televisivi). E allo stesso tempo cerchiamo di ricordare a noi cinefili che, accanto al cinema, il teatro, certo fumetto e certa narrativa sono una specie di *possibile attuale*.

Nella scelta abbiamo dunque privilegiato solo un filone di teatro e solo la generazione di trenta-quarantenni, che sentiamo più vicina: un teatro che in fondo, nel superare serenamente ogni riferimento al testo tradizionale, supera anche la vecchia opposizione tra teatro d'attore e di regia, tra istrione e demiurgo, tra costruzione e libertà, tra "autoritarismo" e partecipazione dello spettatore, come del resto dimostrano molte esperienze recenti: Armando Punzo che da quindici anni lavora con i detenuti di Volterra o lo straordinario percorso *pedagogico* compiuto dal Teatro delle Albe a Ravenna e altrove, culminato a Scampia nel recente happening di *Arrevuoto*, vero esempio di arte che si propone con tutta la sua forza contro/insieme alla politica e alla società.

Non è un caso allora che questa generazione di teatranti abbia recentemente dimostrato di voler guardare al cinema non solo come serbatoio cui attingere ma come orizzonte cui approdare: tutti o quasi tutti gli artisti citati hanno realizzato video o medimetraggi, hanno una sceneggiatura nel cassetto o un film in preparazione. Il



cerchio si chiude: il cinema che sognavamo a teatro diventa il sogno di un altro cinema sul grande schermo. Il passaggio è sempre difficile, lo sappiamo: in passato solo geni come Orson Welles o Carmelo Bene, cui dedichiamo due piccoli approfondimenti, si sono dimostrati all'altezza. Eppure è la dimostrazione che il cinema che vogliamo può nascere nei luoghi più impensati: non più sui set o negli studi televisivi ma anche sulle assi dei palcoscenici che i cinefili hanno spesso guardato con sospetto.

Motus: gli schermi del cinema

Intervista a Enrico Casagrande e Daniela Nicolò

Emiliano Morreale e Luca Mosso

Il teatro dei Motus, gruppo riminese attivo dai primi anni novanta, nel panorama italiano è forse il più “cinematografico” di tutti. Nella nuova ondata di teatro degli anni novanta sono loro i più ironici e postmoderni, quelli che più giocano con materiali eterogenei, proiettandosi in avanti in una dimensione plastificata, disumana e glam, in cui si aggirano ombre di personaggi fortemente erotizzati. I primi lavori che li hanno fatti conoscere sono *Catrame* (1996), *La mostra delle atrocità* (1998) e *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), un Orlando sadomaso da discoteca che si muoveva in gabbia; mentre con il successivo progetto su Orfeo, con vari laboratori e spettacoli tra Rilke e Cocteau la loro ricerca diviene meno spettacolare e più rarefatta, e si fa spazio un’interrogazione sempre più complessa sul rapporto con lo spettatore.

La svolta avviene con *Twin Rooms* (2002), progetto in cui, in una sezione d'albergo dall'aria “californiana”, su uno sfondo completamente bidimensionale e iperrealistico, si intersecano vari punti di vista e varie azioni, spesso riprese in scena da un attore, mescolate a immagini video che compongono una specie di polittico continuamente cangiante. Si tratta, a suo modo, di un vero “film” interattivo, angosciante e coloratissimo, su incontri d'amore impossibili e disumani. Il lavoro successivo, *Splendid's* (2002), che viene messo in scena per pochissimi spettatori in vari grandi alberghi d'Italia, si rifà a un testo di Jean Genet, che viene ribaltato in un'indagine tragicomica sul machismo, etero e omo.

L'incontro successivo è con Pier Paolo Pasolini e i due lavori che ne nascono sono i migliori omaggi di artisti d'oggi al poeta (insieme ai due brevi video di Toccafondo e Cipri e Maresco per TelePiù). *Come un cane senza padrone* (2003) è un piccolo lavoro che comprende Pasolini eppure ne sfasa e ridiscute la prospettiva mettendo al centro una donna; *L'ospite* (2004) rilegge una “situazione” di *Teorema* arri-

vando, nel finale, a mettere in scena un vero autodafé, un'apocalisse visiva e sonora fra rottami e immondizie che non ha nulla di catartico.

Il loro teatro, dagli entusiasti inizi giovanili, è diventato sempre più cupo, attraverso l'approfondimento della ricerca sui generi sessuali, sull'anestetizzazione dei corpi, sulla luccicante anonimità dei luoghi, sull'impossibilità dei rapporti. Tutto questo ha portato i Motus a una specie di furore, tanto più potente in quanto il loro non è in alcun modo un teatro "impegnato" ma un lavoro più profondo e nel contempo più superficiale: un lavoro sulle superfici e sulla loro perfezione, e sulle strutture profonde del nostro non-rapporto con il mondo.

Gli ultimi progetti dei Motus visti in giro sono *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* (2005), tratto da Fassbinder, che è finora il loro spettacolo più esplicitamente "politico", quasi didattico, e *Rumore rosa* (2006), ancora ispirato a Fassbinder (*Le lacrime amare di Petra von Kant*).

Il vostro è un teatro che intrattiene rapporti complessi con il cinema. Ci raccontate come ci siete arrivati?

Enrico Casagrande: È un'osservazione che ci viene fatta spesso. È vero che nel nostro teatro c'è molto cinema, per l'uso degli schermi su cui sono proiettate immagini in movimento ma anche per come i nostri lavori vengono "montati".

È stato un processo progressivo che è iniziato da una sorta di teatro "poetico" e astratto, dove più voci monologanti raccontavano, e si raccontavano, alla ricerca di un dialogo impossibile. Il tutto senza usare il "teatrese", quella lingua ufficiale in cui l'attore di teatro celebra se stesso. La nostra critica – erano gli anni tra il 1998 e il 2000 –



puntava a scardinare lo spettacolo teatrale tradizionale e per prima cosa abbiamo cercato di introdurre un dialogo più asciutto, più presente, senza necessità di enfasi sulla voce, di “essere fuori fino all’ultima fila”, come si dice nelle scuole di teatro.

Qual è secondo voi lo spettacolo-chiave?

Daniela Nicolò: A partire dall'*Orlando Furioso* si cominciano a riconoscere elementi cinematografici. Benché non prevedesse immagini video e fosse completamente a-narrativo, lo spettacolo aveva una presenza “cinematografica”: nel modo di stare in scena, nel montaggio della storia e nella circolarità. Però il confronto con il cinema è diventato esplicito con il successivo progetto su Orfeo [culminato in *Orpheus Glance*, 2000]: al lavoro sul linguaggio e sul testo si è aggiunta la necessità di scomporre la narrazione. La volevamo non lineare, fatta di più piani, che prevedesse flashback e tutto quel che il cinema può fare e che in teatro è molto difficile. Come diceva Pasolini, il teatro è una specie di unico piano sequenza, un intero, e noi invece volevamo lavorare sul frammento e sul taglio. Lì è cominciato il desiderio di lavorare su più piani e abbiamo introdotto schermi semiriflettenti in cui il pubblico si specchiava e attraverso i quali al tempo stesso – quando la scena retrostante veniva illuminata – vedeva frammenti di situazioni. Tutto il lavoro era concepito per stacchi, frammenti senza uno sviluppo unidirezionale che continuamente tornavano su se stessi e implicavano spostamenti di tempo, memorie. Immagini astratte interiori erano contrapposte a crude immagini naturalistiche. Il cinema insomma rispondeva a un’esigenza di destrutturazione e ci offriva gli strumenti, l’alfabeto quasi, per farlo.



In quegli anni avete fatto Etrangeté. Lo sguardo azzurro (1999), uno spettacolo che, con la mobilità dello spettatore, rompeva lo schema teatrale ma anche quello cinematografico. Se è vero che la destrutturazione di cui parlate era in larga parte governata, bisogna dire che c'era anche un margine di autonomia dello spettatore, che poteva girarsi e scegliere cosa guardare. L'organizzazione dello spazio era vicina a quella delle videoinstallazioni.

EC: Per noi è molto importante trovare l'anima e la forza di ogni progetto che perseguiamo. Nel caso di *Etrangeté* avevamo la necessità non solo di frammentare la narrazione ma anche di permettere al pubblico di fare il proprio percorso. È stata la prima volta e da quel momento i nostri spettacoli sono diventati un po' tutti delle porte aperte; in essi si spalancano situazioni – azioni, pensieri, immagini – che non vengono mai chiuse, e nemmeno giustificate. Non viene dato un “messaggio” e il senso dell'operazione è da scoprire. Chiediamo al pubblico l'ulteriore sforzo di interagire con noi, almeno mentalmente, alla costruzione del tutto.

DN: Di fare un proprio montaggio...

Ma più di questo margine di libertà i vostri spettacoli lasciano l'impressione di un'assoluta sincronizzazione, un incastro spazio-temporale automatico, il fascino di vedere quasi il montaggio mentre viene realizzato: è come se ogni volta si vedesse un montatore all'opera che riesce magicamente a far coincidere le giunte, che trova i raccordi...

I film di solito si girano con un copione, che contiene anche le indicazioni relative all'impianto visivo. Voi, dal punto di vista della sceneggiatura, della scrittura scenica concreta, come lavorate, anche materialmente? Avete un copione, scrivete, disegnatte? Come procedete nelle prove?

EC: Ci sono diverse fasi: il nostro è un lavoro che procede per sedimentazioni successive, e ognuna prevede l'esclusione di molte delle acquisizioni del livello precedente. Partiamo con una base molto larga che comprende un tema e un'ampia serie di suggestioni, non soltanto testi. Il lavoro con gli attori inizia subito, con tutte le tracce a disposizione sul tavolo. Chiediamo di improvvisare, di provare cose specifiche, in un rapporto orizzontale, a partire dal dialogo. In questa fase ci interroghiamo in particolare sulla recitazione che l'attore dovrà sviluppare perché è importante che la costruzione sia sostenuta dal giusto tipo di presenza dell'attore. La sua non è una semplice esecuzione.

In un secondo momento scegliamo il campo operativo, la scena e un luogo dove tutto questa si collocherà: in *Rooms* era una stanza da letto, ma in tutti i casi c'è sempre stato un luogo di riferimento che andava a contenere le varie idee. A questo punto i materiali cui abbiamo iniziato a lavorare vengono confrontati con il luogo scelto, valutando la verosimiglianza delle situazioni e le loro possibilità espressive: anche qui un grande lavoro con gli attori, di scrematura, di costruzione, di improvvisazione. Nell'ultima fase (procedo velocemente, ce ne sarebbero tante altre intermedie) cerchiamo l'incastro dei materiali: un gioco che il più delle volte non ha una sua linearità ma articola la serie di rimandi, principi e pensieri che è alla base della sceneggiatura finale. Con questa in mano approdiamo poi all'ultima fase di lavoro.

DN: Questa è scritta, mentre le precedenti non lo sono. A questa fase si arriva sette, dieci giorni prima del debutto.

EC: Non è per amore del rischio che arriviamo così a ridosso, ma proprio perché non abbiamo voglia di *fermare* prima. Con questa prima scrittura, ci si confronta su quello che funziona e che non funziona.

DN: Bisogna aggiungere che il nostro lavoro non si esaurisce nella progettazione dello spettacolo né finisce il giorno della prima: noi stiamo in regia anche durante gli spettacoli. In *Twin Rooms* io ero al mixer video, Enrico all'audio. Questa relazione diretta con il montaggio dei suoni e delle immagini – e in alcuni casi come in *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* agire sulle luci assomiglia a un piccolo montaggio – equivale ad avere un contatto diretto con la materia. Non accade che noi scriviamo un copione e qualcun altro lo interpreta. Anzi, poiché seguiamo gli spettacoli anche durante la tournée, succede che gli spettacoli continuino a modificarsi. Abbiamo la possibilità di intervenire e la sfruttiamo, in genere, per complicare.

Non togliete mai?

DN: Magari togliamo, ma complicando: quello che era più lineare diviene sempre più complicato.

Voi spesso presentate gli spettacoli una prima volta e poi li rimaneggiate. Che importanza date al primo confronto con il pubblico vero?

EC: È importantissimo: noi *vediamo* davvero lo spettacolo solo insieme al pubblico della prima. In quel momento, e solo in quel mo-

mento – non so perché –, ci rendiamo conto di quel che funziona e di quel che non funziona.

DN: E magari cambiamo già alla replica successiva.

EC: Il culmine è stato toccato anni fa con l'*Orlando Furioso*, durante la prima alla Rotonda della Besana a Milano. Abbiamo fatto due repliche e tra lo spettacolo delle nove e mezzo e quello delle dieci e mezzo abbiamo cambiato totalmente lo spettacolo. Per esempio Daniela la prima volta era in scena e la seconda non c'era...

E invece sembrano spettacoli "intoccabili"...

DN: Perché c'è una cura maniacale nella realizzazione e un rapporto molto stretto con la tecnologia digitale. Il che vuol dire fissare rigorosamente i tempi dei suoni e delle immagini e i loro incastri. Ecco perché noi stiamo in regia: puoi avere tutte le idee che vuoi ma se poi ti partono le immagini al momento sbagliato è un disastro...

EC: L'ultimo lavoro, *Rumore rosa*, è il più difficile dal punto di vista tecnico; la scenografia è un semplice pannello bianco su cui vengono proiettate delle animazioni. Tutti gli ambienti sono animazioni. Però anche in quel caso fino alla sera prima del debutto a Torino sia-



mo stati con il Mac G5 a fare tagli. È necessaria una precisione estrema: l'attore entra in vari ambienti, che devono tutti "apparire" al momento giusto, e nello stesso tempo non deve essere un robot. In questo momento abbiamo dei collaboratori bravissimi, che si sono affinati nel corso degli anni.

Ci rendiamo conto che questa relazione con le tecnologie è anche un limite. Le innovazioni hanno un ritmo velocissimo e occorre un impegno enorme per tenersi aggiornati. E tutto per una cosa che all'interno degli spettacoli non è proprio centrale.

Ci potete raccontare del rapporto tra la macchina e l'uomo, dell'interazione tra la tecnologia e gli attori all'interno dei vostri spettacoli?

EC: Ci sono spettacoli, come *L'ospite*, in cui davvero la macchina schiaccia l'attore: poche parole, uno schermo che sale, uno che scende, quattro tecnici che lavorano con gli attori, i quali a quel punto sono solo la rotellina di un ingranaggio. In altri spettacoli – come *Twin Rooms*, in cui la recitazione ha un altro tipo di forza – sono gli attori che determinano i nostri ritmi.

Il "macchinone" più grosso che abbiamo creato è sicuramente *L'ospite*. Un pachiderma che ha avuto anche grosse difficoltà di distribuzione, perché in questo momento il sistema teatrale italiano non se lo può permettere. Lo spettacolo non ha seguito l'iter usuale: per noi uno spettacolo, dopo che lo fai dieci, venti volte, prende veramente una sua anima e a quel punto riesci a giocarci anche meglio, perché tutto il meccanismo è ormai ben oliato. *L'ospite* non è mai riuscito a superare questa soglia, anche se è un lavoro che amo e che è andato assumendo piccole cose in più. Uno spettacolo la sera della prima è bello perché è emozionante, però non è ancora davvero vivo. È un concetto, più che uno spettacolo.

*Forse per deformazione professionale, noi pensiamo a questi spettacoli come a sintesi che stanno in un'inquadratura, in cui l'aspetto del quadro ha una sostanza cinematografica. In *Twin Rooms*, soprattutto, la dimensione della profondità è meno rilevante della superficie; in *Piccoli episodi* ci sono entrambe. Come costruite queste inquadrature nella pratica, le disegnatte? Pensate a qualche film?*

DN: L'ossessione per il quadro è nata prima di *Rooms*, c'è sempre stata. Siamo partiti dalla scelta di delimitare il campo visivo per poi lavorare sul rapporto tra le figure e lo sfondo, introducendo una spe-

cie di *voyeur* interno, un attore che fotografa o filma in scena e crea una nuova linea di attenzione e di sguardo. L'abbiamo fatto fisicamente, con strutture sceniche, in *Orlando Furioso* e in *Catrame*, lo spettacolo precedente, che era disegnato con il ferro ma in cui c'era un parallelepipedo molto piatto che, piazzato in fondo, creava in un certo senso lo schermo. In *Rooms* poi la cosa è evidentissima: c'è una cornice che crea uno schermo assente, il quale è riprodotto a sua volta in una specie di duplicato video. Quando costruiamo uno spettacolo non viene fatto un disegno, però abbiamo molto chiara la necessità di creare all'interno di questa delimitazione.

EC: In *Twin Rooms* c'era anche l'ossessione citazionista del cinema: ci sono tantissime voci di film. Per dire le cose che ci sembra giusto dire noi usiamo sempre richiami a qualcos'altro, ma senza dichiararli apertamente. In *Twin Rooms* i rimandi sono tantissimi, da *Occhi di serpente* di Ferrara fino a Gus Van Sant, Wong Kar-wai, David Lynch. Questi film sono anche veicoli per lavorare con l'attore e vedere insieme tantissimi film... Quel lavoro, nella struttura, può anche ricordare *Mulholland Drive*. E magari fosse così!

Però il vostro spettacolo è precedente...

EC: È vero. Comunque in *Twin Rooms* era la prima volta che introducevamo uno schermo in scena, e anche la prima volta che c'era tanta voce-cinema all'interno del lavoro.

DN: Avevamo fatto la scelta molto precisa di attingere al metacinema, ai film che riflettono sul cinema. Con i ragazzi avevamo scelto di vedere molti film in cui ci fosse questa dimensione.

EC: Avremo visto *Il cameraman* e *l'assassino* almeno dieci volte!

DN: Poi, lavorando sulla frammentarietà, abbiamo voluto far rivivere la situazione dell'essere dentro e fuori, del set, del fare una scena, interromperla, uscire dal personaggio. Prima non avevamo mai lavorato sui personaggi e non eravamo davvero convinti di voler mettere in scena una storia in cui i personaggi fossero credibili, non riuscivamo neanche noi a credere fino in fondo a quella storia; quindi abbiamo scelto di lavorare su attori che a loro volta lavoravano sui personaggi.

EC: Siccome il tema di fondo era la stanza d'albergo, ci siamo anche guardati i film dove questo luogo è ricorrente, da *Psycho* a *Memento*. E abbiamo discusso insieme agli attori del "sentirsi dentro", dentro la stanza, nel set, del vivere un rapporto ravvicinatissimo con

la telecamera. Tutte esperienze più vicine al cinema che al teatro. Penso che così siano maturati tanti pensieri che partivano dal progetto *Orfeo* e che però erano ancora in divenire: ancora oggi, per quanto sia durato poco – perché poi il teatro cade, muore, non ha futuro –, ritengo che *Twin Rooms* sia uno dei nostri lavori più attuali e importanti.

C'è stato un primo periodo, fino a *Catrame*, in cui abbiamo scoperto certe filosofie – i francesi, Baudrillard – ed è stata una spinta per noi a conoscere cose nuove; con *Twin Rooms* invece ci siamo impadroniti del meccanismo che cercavamo già prima ma di cui fino ad allora non eravamo riusciti a cogliere l'essenza.

Voi però usate lo schermo anche, appunto, per schermare, non solo per delimitare. Molto teatro italiano, da Teatrino Clandestino alla Raffaele Sanzio, usa questi filtri, veli, diaframmi tra l'azione in scena e lo spettatore. Non è una cosa nuova, ma se qualcuno penserà al teatro italiano di questi anni penserà anche a un velo tra spettatore e azione. Come mai questo strano rapporto con il pubblico?

DN: Il classico filtro, il tulle, crea un annebbiamento, una sfocatura, e serve ad aumentare l'impressione di irrealtà; quindi ha anche un effetto puramente estetico, lo dico con tranquillità. Nella percezione della presenza di un attore si crea una specie di alone che gli dà una certa innaturalità o di evanescenza, a seconda delle esigenze.

EC: C'è anche un altro effetto. Il tulle si è molto diffuso perché, prima degli schermi trasparenti, era l'unico materiale che consentiva di sovrapporre il video allo spettacolo.

È una soluzione che permette di instaurare un rapporto teatro/cinema particolare (il Teatrino Clandestino ne ha fatto largo uso), molto diverso da quello creato dalla proiezione sul fondo, usata spesso dalla danza ma più decorativa. Lì l'immagine proiettata rimane *la cosa ultima* da vedere, mentre se la metti tra lo spettatore e l'attore l'effetto è più forte. Attraverso un uso accorto dell'illuminazione è possibile mescolare due tipi di immagini e avere un'interazione pura.

Bisogna anche specificare la differenza tra il plexiglas e il tulle, che per l'attore, costitutivamente narciso, è fondamentale: quando sei sotto plexiglas con la luce accesa, dentro, infatti, vedi solo te, ti guardi.

In *Catrame* c'era una trasposizione immediata del concetto di Virilio del sottovetro e del sottovuoto, e si trattava di mostrare gli esseri

come se fossero nel proprio mondo interiore, come in un abitacolo di automobile, qualcosa da cui il mondo esterno è separato e in cui nello stesso tempo si riflette. Per noi è stato fondamentale crearci questa cellula di isolamento, perché ci sentivamo così anche nei confronti del teatro. È la classica situazione giovanile: avevamo voglia di rompere, di rompere i coglioni perché non ci pareva bello il teatro che si vedeva fuori...

DN: Fuori dalla nostra teca di vetro...

EC: ...E di rompere anche con alcuni nostri segni teatrali precedenti. Anche l'idea di prendere come riferimento Ballard – *Crash*, *La mostra delle atrocità*, altra fonte di ispirazione per l'esposizione sotto-vetro –, autore poco frequentato dalla gente di teatro, era una di quelle suggestioni che a venticinque anni ti danno la forza di sopravvivere in un mondo teatrale difficile e di crearti un tuo percorso.

DN: Anche Fassbinder, che abbiamo rifrequentato in occasione dell'ultimo lavoro, usava porte, finestre, vetri smerigliati come filtri, che creano un effetto di distanziamento e accentuano però anche la componente voyeuristica... Con gli altri gruppi romagnoli abbiamo teorizzato il distanziamento combinato con il voyeurismo. Nei primi anni novanta, a cominciare proprio dalla Raffaello Sanzio, c'era una vera tensione verso il *sacrificio*, proprio nel senso del “darsi in pasto”, con una forte esposizione dei corpi e azioni molto forti. In *Etrangeté* il voyeurismo era sui due lati: noi eravamo osservati attraverso cornici-finestre, ma allo stesso tempo spiavamo gli spettatori.

EC: Infatti una certa parte di critica ci ha sempre accusato di essere esibizionisti, provocatori.

È curioso il fatto che la Romagna sia diventata, dalla Raffaello Sanzio in poi, la patria del nuovo teatro degli ultimi vent'anni. Ed è molto sottile e mutevole il rapporto con il territorio come fonte di ispirazione: a tratti fortissimo nel Teatro delle Albe, inavvertibile altrove, o usato ironicamente. E comunque anche in voi, così “astratti”, alla fine questo elemento viene fuori. Alla fine dell'Orlando c'è il liscio e anche alla fine di Piccoli episodi di fascismo quotidiano compare la balera.

EC: Certo, il territorio; non è un caso che questa regione rimanga la più fertile teatralmente: la generazione che va da Castellucci e le Albe fino a Fanny & Alexander, che sono i più giovani, ha stretto rapporti di scambio e di aiuto reciproco molto forti. A fronte di un isolamento anche di linguaggio con il resto dell'Italia, noi ci frequen-

tavamo molto, passavamo da una sala all'altra, organizzavamo rassegne che nessuno veniva a vedere se non i componenti degli altri gruppi. La realtà restava fuori. Tutto era implosivo, ma questa implosione ci ha permesso di rimanere puri rispetto a un altro tipo di teatro e di linguaggio che si stava srotolando fuori.

DN: Molto più naturalistico, neo-neorealistico...

EC: Un teatro che io nemmeno credevo che esistesse! Io il teatro non l'ho mai seguito prima di farlo: abbiamo cominciato completamente ignoranti, dal nulla. All'università abbiamo frequentato alcuni maestri, alcuni laboratori: per me il teatro era quello! Vedevamo altra gente che faceva così (allora era più che altro gente barbiana, "terzo teatro"), abbiamo cominciato a farci le nostre idee, siamo venuti ad abitare qui e abbiamo conosciuto la Raffaello Sanzio... Il teatro rimaneva per noi abbastanza diverso dal cinema e dalla narrativa; poi (la faccio un po' favolistica) quando abbiamo visto che c'era "quell'altra cosa" siamo rimasti allibiti: ma come si fa a fare così? Era incomprensibile.

Più in generale, se al cinema la realtà si rispecchia più facilmente, anche nei vostri spettacoli c'è l'Italia con i suoi cambiamenti. E il tempo



che muta lo si avverte anche nel vostro tono generale, nel passaggio da una certa baldanza iniziale a una cupezza di fondo, cui forse non è estraneo il confronto con Pasolini.

EC: Quanto alla cupezza di oggi: noi a un certo punto abbiamo cominciato a non trovarci bene con il sistema-Italia. Prima di tutto politicamente: credo che negli ultimi sette, otto anni questa Italia sia stata rovinata da tutto quel che la politica può fare di peggio. Poi professionalmente: quando all'estero abbiamo avuto contatti con realtà dove si pensa in modo del tutto diverso al teatro (per esempio ci sono direttori di teatro giovani!) l'idea di ritornare a casa ci opprimeva un po'. Tutto questo è passato nei nostri ultimi spettacoli: abbiamo sentito davvero un'oppressione *fascista* sulla testa, anche se non per forza in senso ideologico. Credo che si stia andando indietro, in qualche modo: non so perché, non capisco cosa sta succedendo, ma credo profondamente che sia così. E non ci sto. Quindi c'è da parte nostra un affanno a cercare una nostra dimensione e a denunciare tutto questo: poi non so se ci riusciamo, se siamo retorici o no...

DN: Abbiamo sempre sentito la necessità di confrontarci con la contemporaneità e con la politica senza fare il teatro-manifesto, declamatorio. Anche perché non ne saremmo capaci. E allora abbiamo cercato forme che si staccassero, che fossero non dico più astratte ma fornite di una loro dimensione poetica altra, non naturalistica. Cercando di dire, colpire, denunciare. Questo è il crinale su cui ci siamo mossi con tutti i nostri spettacoli ed è sempre stato molto difficile, perché il rischio della retorica, e pure della dietrologia, è sempre in agguato.

C'è una componente di disperazione che emerge nel finale di *L'ospite* e in *Piccoli episodi*, spettacolo nato nel momento più buio della nostra compagnia, con problemi di sopravvivenza non solo economica ma proprio culturale, di isolamento. Un fatto drammatico di questi anni è che, lentamente, le ristrettezze hanno indotto alla competizione gruppi che prima collaboravano o comunque comunicavano tra loro.

Quanto costa un vostro spettacolo?

EC: Si va dal più costoso, *L'ospite*, prodotto dai francesi, che è costato sui duecentomila euro (tutto compreso: vitto, alloggio, spostamenti ecc.) a *Piccoli episodi* che è costato nemmeno diecimila euro.

DN: Ci vuole una grande elasticità da parte nostra nel gestire le risorse.

Sembrano sempre spettacoli "ricchi", comunque...

EC: Questo perché possiamo contare su una buona conoscenza dei materiali. *Piccoli episodi* è realizzato con quanto c'era di riciclabile e avanzato. Il pavimento bianco spezzato viene dall'*Orlando Furioso*, per esempio. Avevamo poi dei plexiglas vecchissimi, impolverati: abbiamo provato a proiettarci sopra e abbiamo scoperto che la polvere teneva la proiezione. E così l'abbiamo fissata sulle superfici. In generale, credo che uno spettacolo da cinquantamila euro sia comunque uno spettacolo ricco.

Si tratta di un'economia molto diversa da quella del cinema, visto che un film medio italiano prodotto all'interno dell'industria ormai si aggira intorno ai tre milioni di euro. Ci spiegate, quindi, come siete arrivati al progetto cinematografico che avete annunciato? Di che cosa si tratta?

EC: Dovremmo girare qualcosa a giugno 2007. Non c'è ancora il titolo, solo un abbozzo di soggetto. Questo progetto sarà una cosa nuova anche rispetto al tentativo di fare cinema che abbiamo praticato senza successo negli ultimi due anni. La macchina del cinema è talmente lenta e arrugginita che ci siamo chiesti: ma perché?

L'errore di fondo era pensare che dal teatro potesse arrivare qualcosa che potesse inserirsi direttamente nel cinema, usando i mezzi produttivi, comunicativi e distributivi di quest'ultimo. Grazie a Marco Müller e al suo entusiasmo abbiamo avuto il contatto con l'industria del cinema, ma abbiamo capito che quel tipo di processo non ci appartiene. Crediamo che seguendo i canoni tradizionali (sviluppo della sceneggiatura, prima stesura, seconda stesura, riunioni con i produttori) finiremmo per fare anche noi un film *italiano*, normale, come i film che già esistono, nient'altro.

DN: Le esperienze di gente di teatro fatte con quel formato – penso a Paravidino e al suo *Texas* – non ci interessano.

Di che cosa parlava il film che volevate fare?

EC: Era un progetto da *Malcolm* di James Purdy, ma c'erano stati dei problemi con i diritti d'autore; Müller si era messo in mezzo sperando che il film nostro costasse massimo un milione e duecentomila euro, ma ci sono stati chiesti duecentocinquantamila euro solo di di-



ritti. Noi abbiamo incontrato Purdy, siamo stati a casa sua – vive in un appartamento minuscolo a Brooklyn; ma negli anni sessanta lui aveva venduto i diritti a Edward Albee, quello di *Chi ha paura di Virginia Woolf*. Purdy era molto contento, sperava di riaprire il mercato europeo, ma ormai tutto dipendeva dall'agente letterario...

DN: Comunque il vero problema era un altro. A un certo punto abbiamo capito che Müller pretendeva che tutti facessimo questo iter: sceneggiatura, revisione, ricerca dei produttori che a loro volta intervenivano sulla sceneggiatura. Uno sbalestramento totale, anche perché l'idea iniziale cercava di fare tesoro dell'esperienza autarchica dei gruppi teatrali, delle loro competenze e capacità di sviluppare progetti in maniera anomala, di fare un lavoro sul territorio e spostare tecnici dal teatro al cinema per non dover ricorrere a Roma.

EC: Si è creata un bel po' di confusione e abbiamo corso il rischio di rinchiudere il grande fermento del teatro nel meccanismo-cinema. Alla fine abbiamo detto di no. Pietro Babina del Teatrino ha fatto una scelta diversa e, dopo quattro anni di lavoro e un iter massacrante, sarà il primo a partire. Ma è un modo di lavorare davvero molto distante dal nostro. Noi teatranti abbiamo questo di diverso: pensiamo e agiamo. Sapere che la cosa pensata oggi la dovrò mettere in scena fra quattro anni è terribile. Non ho quella parsimonia e persistenza che ho riscontrato in tanti cineasti italiani, che convivono per anni con un testo in cui sono obbligati a continuare a credere. Per noi è ora di aprire una porta, ne abbiamo sempre parlato: far re-

spirare il cinema all'interno dei nostri spettacoli è un conto, è più facile, siamo comunque in un contesto protetto, è teatro, c'è il mix; ma per passare direttamente dall'altra parte ci vuole del tempo, quindi se un'opera prima non costa milioni di euro (tipo *Texas* o *B.B. e il Cormorano*) è anche meglio.

Santarcangelo di Romagna, 28 agosto 2006

Cinema e teatro nel secolo delle avanguardie (e delle democrazie)

Goffredo Fofi

Prendiamola alla lontana. Ci sono stati momenti in cui il cinema ha dato di più, molto di più del teatro, e sono stati quelli in cui ha voluto uscire dal ricatto del naturalismo, della narrazione e della rappresentazione della vita “com’è” o della sua riduzione a vicende e personaggi in cui, coerentemente con i *limiti* del cinema, gli spettatori, la massa degli spettatori, potessero identificarsi. Ha vinto, grazie soprattutto al sonoro, la seconda opzione, più tranquilla ma fondamentale per la storia della democrazia e del Novecento, perché ha avvicinato alla cultura e alla conoscenza del mondo e perfino di sé milioni di spettatori non borghesi o addirittura analfabeti.

Subito si è creata una demarcazione tra un cinema per le masse e un cinema altro, “di ricerca”. In entrambi i casi si cercava una forma nuova, adeguata ai tempi, alla modernità, ma diverso era il progetto: da una parte un cinema che parlasse alle masse, in chiave sostanzialmente democratica (nei suoi autori più coscienti, nati nel cinema e per il cinema – possiamo fare i nomi dei “narratori” cinematografici per eccellenza, da Ford a Lubitsch, da Wilder a Monicelli, da Lean e Duvivier a Minnelli, davvero tanti), dall’altra un cinema che si voleva rivoluzionario e puntava, con Majakovskij, all’invenzione di nuove forme, adeguate alla nuova società rivoluzionaria e dunque antiborghesi.

Poesia, cinema, letteratura, teatro, fotografia, musica puntarono sulla stessa speranza. Il teatro (Mejerchol’d) anche più del cinema. Ma è Stanislavskij che le autorità amarono e che vinse – per modo di dire. È su questa linea che si sono mosse le avanguardie più coscienti, dopo il disastro della Prima guerra mondiale e poi, con le *nouvelles vagues*, della Seconda e della Guerra fredda. Sappiamo com’è finito Majakovskij e com’è finita la rivoluzione. Le *nouvelles vagues* (con la loro influenza anche sul più “massificato” dei cinema, quello degli Usa, anche se lì ha contato più la memoria di Stanislavskij che non quella di Majakovskij o di Artaud) avevano un progetto forse meno ardito ma certamente non meno forte, basato su cambiamenti

sostanziali del mondo e su uno sviluppo tecnico che permetteva di strappare il cinema alle grandi produzioni e agli studios e farne di nuovo uno strumento di emancipazione anche se per un pubblico più ristretto, per i giovani. In quegli anni si creò una grande sintonia fra le varie arti, e il teatro (Grotowski, Julian Beck, Carmelo Bene...) partecipò della stessa tensione, della stessa novità, in modi non meno radicali. Alegggiava su molti non lo spettro di Majakovskij e l'utopia comunista ma una sorta di coscienza delle difficoltà, della forza sovrana di un nemico dai mille volti e capace di tutto, e l'ossessione della "récupération" era molto giustificata.

Con la fine degli anni settanta (in Italia potremmo dire con la morte di Pasolini nel 1975, in Usa con quella di Peckinpah dieci anni dopo – davvero Peckinpah era un sopravvissuto ed era, coerentemente, un disperato, non meno di Pasolini) finisce la speranza del procedere parallelo di un buon cinema di massa (attraverso i generi e la vitalità del noir, del western, del grande melodramma a sfondo storico o sociale, della fantascienza e, con Jerry Lewis, del comico) e un buon cinema "d'avanguardia". Il cinema di massa diventa succedaneo della televisione e rende pornografia i sentimenti, la violenza e la Storia stessa. Il cinema d'avanguardia si arrende alle gallerie d'arte, ai musei, alle fondazioni, un giochetto in più per la cultura dominante. Resistono pochissimi autori, che anzi approfittano della morte del cinema di sala per affermare una diversità autoriale più radicale che mai, con tutte le difficoltà di realizzazione che ne conseguono:





registi come Tsai, Cronenberg, Lynch (misticismi a parte), Kaurismäki, Ciprì e Maresco (i più teatrali di tutti, cioè i più vicini, coscientemente o meno, alla tensione del miglior teatro, come fossero degli Artaud – o anche dei Pasolini – lungo vie crucis senza nessuna resurrezione) o, più tradizionalmente ma rinunciando al suo stesso teatro, Chéreau.

Oggi, nel mondo – e anche in Italia, dove il “cinema di ricerca” si è ucciso da tempo o è stato ucciso dalle logiche centralizzatrici e manipolatrici –, il cinema “normale” è pessimo, televisivo, moralmente miserabile. Oppure robotico, dopato dagli effetti speciali, volto a un pubblico robotizzato. Un cinema diseducativo nel più completo senso del termine, un cinema “fascista” nelle sue due forme centrali e quasi uniche, soprattutto quello statunitense, ma anche gli altri non scherzano!

In Italia il ricatto della narrazione codificata pesa anche su quei pochi autori che ne vorrebbero uscire (compresi Amelio e il redivivo De Seta), e possiamo salvare ben poco: una marginalità di scelta, qualche documentarista, Garrone, due sardi, qualche giovane velleitario di ambizioni mediocri e con difficoltà di crescita... Cos’altro? Non si crede nel digitale e nelle tecnologie nuove, mai così leggere e mai così precise. Domina nella pratica e nel gusto una romanità veltroniana accentratrice e conformatrice, incapace di dialogare con il presente e tanto meno con il futuro, che svillaneggia e tradisce quel passato che, a parole, non cessa di celebrare.

Il cinema ha attraversato una lunga agonia, cominciata sul piano delle idee nel lontano 1963, anno della fine del boom e della capacità del cinema a tutti i livelli di dialogare con il paese e le sue mutazioni, molto dentro ma anche molto avanti... Dopo i micidiali anni ottanta ben poco di nuovo è riuscito a nascere, ed è arrivato molto presto a morire. È morto il cinema delle sale, è morto il cinema della democrazia; è morta, in definitiva, la democrazia. Ed è difficile prenderne atto per chi di cinema vive. Abbondano dunque le menzogne, cresce l'ipocrisia, dilaga la stupidità. Anche critica: professori universitari che al meglio eseguono autopsie o imbalsamano cadaveri; giornalisti che fanno pubblicità; qualche emerito divetto annidato alla Rai o in qualche "giornale di sinistra", esaltatore delle comunicazioni di massa diventate pura manipolazione; funzionari e direttori di festival solo o troppo attenti al potere e al mercato.

Il peggio è che il discorso vale anche per il teatro. Anche qui vige la regola della "narrazione": un teatro peggio che "tradizionale" che cerca il consenso del pubblico, la comunicazione, lo spettacolo. Da un lato una logica da Teatro Sistina ma a livelli davvero bassissimi, paratelevisivi; dall'altro l'immortale teatro di regia, narcisistico e sterile, quando non è da bassa accademia, servito per di più da attori insopportabili, con l'eterno birignao delle scuole. Resiste poi un teatro pseudosociale o di denuncia, che manipola le forme più diverse e mischia nuovo e vecchio nei modi più consoni a strappare l'applauso di un pubblico che non cerca altro, logorato mentalmente dalla televisione o dai giornali. Il meglio sta nella macchinosità ronconiana senza perno né anima, divoratrice di risorse e noiosamente ripetitiva. Il peggio, cioè il massimo di ipocrisia, è rappresentato da Fo&figli, e forse è sempre stato così.

Morto il "terzo teatro", morta la passione di una, due o tre generazioni che cercavano nella vita da teatranti, marginale per scelta, un modo di coniugare vita e arte e di fare comunità, c'è stato però tra gli anni ottanta e novanta un fiorire di nuovi gruppi, più motivati, più pervicaci, che non hanno rinunciato alla "ricerca" e a una loro forma di utopia. Grandi gruppi non per numero di componenti ma proprio per qualità di ispirazione e di lavoro, per consonanza con le mutazioni del mondo e con ciò di cui il mondo sembra avere ancora bisogno: *che non lo uccida*. Questo teatro è, alla rinfusa: la Raffaello Sanzio, che appare ora troppo soddisfatta del suo successo e della sua bravura e sconta il suo isolamento e la sua gnosi; i Motus, mai

fermi; Fanny & Alexander, forse i più adolescenti e però i più artaudiani di tutti; Teatrino Clandestino, affascinato dal cinema e dalla crudeltà del mondo; le Albe, splendidamente pedagogiche ma anche, non è una contraddizione, rigorosamente ed ecletticamente aperte; i Kinkaleri, solo apparentemente minimalisti, tra danza, ironia e filosofia; esperienze varie di teatro-danza; la marginalità ora difesa e ora esibita di Manfredini; l'elenco potrebbe continuare, perché c'è dell'altro e del giovane che si muove, e se alcuni gruppi si chiudono di fronte alle difficoltà della sopravvivenza altri si ostinano a volere “far figli”...

In Italia questo teatro è tecnicamente più avanti di quasi tutta l'arte visiva o performativa, della letteratura, della poesia e di altre arti ancora, e soprattutto è più avanti del cinema, che solo in rarissimi casi lo segue e cerca il confronto (Garrone). Questo teatro non è “sociale”, non è “di denuncia”, e soprattutto non è consolatorio. Non è il cinema, ma non è neanche il teatro che piace alle masse acculturate e ai politici che credono di capire e non hanno nessun rispetto per un'arte che sia arte – e come tale va interrogata e studiata –, non hanno occhi per vedere e orecchie per sentire altro che la “comunicazione” diventata, né più né meno, propaganda e pubblicità più o meno occulta. Questo teatro ha la capacità di inventare ancora forme e discorsi e di sentirsi dentro il presente in modo attivo, rigoroso, intelligente, sapendo quel che se ne può e quel che non se ne deve prendere. Non è e non può essere, è ovvio, un teatro “ottimi-



sta”, ma è un teatro vivo. Non crede nel futuro ma non si arrende, difende spazi di intelligenza e di verità, ricerca il senso – un senso. Per sé e per tutti. E le sue forme le vuole adeguate alla sua tensione, alla sua vitalità, alle sue paure, alle sue angosce. Non scava nel sociale perché non ci crede. Non è sentimentale perché non ci crede. Non è politico e neanche democratico, perché la politica e la democrazia hanno fatto cilecca e consegnato il mondo alla violenza, all’ingiustizia, all’orrore. Non crede nella rappresentazione, nel messaggio, ed è per forza di cose un teatro filosofico, teorico, di idee e insieme però di visioni, nella costruzione di un immaginario perfettamente attuale, nato dalle nostre esperienze e conoscenze e soprattutto dai nostri incubi e sogni... È un teatro vivo, che molti cercano di ammazzare, e sono gli stessi che hanno ammazzato il cinema. Il cinema, se vuole ancora un senso, deve ripartire da questa esperienza, da questa lucidità, da questo entusiasmo nonostante tutto. Minoritario e povero, per pochi e cioè per tutti.

Esempi tra cinema e teatro nel nuovo millennio italiano

Rodolfo Sacchetti

Nel 2004, a distanza di pochi mesi e di pochi chilometri, Motus e Teatrino Clandestino debuttano con due lavori che, oltre a essere momenti culminanti dei loro percorsi, rappresentano casi estremamente significativi e fecondi di un'influenza nuova tra cinema e teatro. Non sono certo gli unici esempi disponibili, ma senza dubbio sono fra i più importanti del nuovo millennio, in particolare per la capacità rara di saper leggere e interpretare l'immaginario contemporaneo. Non si vuole parlare tanto di esperienze di videoarte o di videoteatro, e nemmeno dell'utilizzo del video in scena, oggi ormai banalmente comune e diffuso già dalla fine degli anni settanta. Si tratta piuttosto di vedere come il linguaggio del cinema entri con prepotenza nella creazione delle opere: come immaginario, come tecnica, come citazione, come dispositivo ottico.

Madre e Assassina del Teatrino Clandestino e *L'ospite* dei Motus possono essere letti insieme; si presentano assonanze e parallelismi e soprattutto, in fin dei conti, provano a dare risposta a un medesimo quesito: l'origine del male. Del male di oggi, quello privato e quello pubblico, il male di una società marcia e in disfacimento e il male di un teatro in ristagno, sempre più propenso a premiare gli intrattenitori e quelli che, senza fiato, replicano il già replicato o inventano le "novità". E proprio sulle novità anche le istituzioni hanno vinto molte resistenze, prova ne è che la contaminazione e l'arte multimediale sono diventati *passepourtout* validi per ogni stagione, vessilli sbandierati anche dall'ultimo assessore alla cultura, dall'ultimo burocrate del teatro. Solo nelle parti più ottuse delle Istituzioni teatrali si alzano ancora muri, anacronistici e dogmatici. Così oggi l'equivoco sui "contenuti" è passato pari pari a quello sulle "forme" e certi gruppi "di ricerca" (di che? di cosa?), affermatasi soprattutto negli anni ottanta – insieme ai videoclip –, appaiono adesso sfacciatamente e inconsapevolmente kitsch. Come guardare le copertine di "Glamour"

di dieci anni fa, in ritardo rispetto a esempi televisivi e della moda presi stupidamente a modello.

L'appello provocatorio da fare mira a "contenuti" che abbiano almeno il peso specifico sufficiente per trattenere un teatro che, nella sua leggerezza, perde spesso ogni tipo di consistenza. Contenuti che siano certo lo spessore dell'immagine e che ovviamente rappresentino l'imprescindibile necessità rispetto ai nodi, alle figure, alle domande del contemporaneo.

Madre e Assassina e *L'ospite* sono lavori "pesantissimi" e ambiziosi, segnati dall'utilizzo di varie tecnologie, che non appaiono posticce perché rispondono a un'estetica e a un chiaro progetto di poetica e perché sono pienamente inserite nella genesi e nella formazione di entrambi i gruppi. Due compagnie esemplari dell'ondata degli anni novanta, che guardano, da sempre, più al cinema, alle arti visive, alla musica, al fumetto che non al teatro stesso (se non quello dei "compagni di viaggio" o di qualche esperienza precedente, almeno per alcune dichiarazioni teoriche: Carmelo Bene, Samuel Beckett, i primi Magazzini...).

Entrambi i lavori partono da alcune riflessioni di Pier Paolo Pasolini, Teatrino Clandestino scava negli anni cinquanta soffermandosi all'inizio del boom economico e a una minacciosa e selvaggia industrializzazione, i Motus guardano alla fine dei sessanta, alle famiglie di ricchi industriali, arroganti e razzisti ma profondamente piccoloborghesi nei desideri e nelle nevrosi.

Appaiono come due bestemmie esplosive e provocatorie, spettacoli frontali che inchiodano il pubblico spalle al muro, solo in apparenza didascalici, e che si prendono il rischio costante di implodere, di collassare su se stessi. Entrambi i lavori sono profondamente cinematografici, anche se le finestre virtuali non vogliono mai fuggire la scena, piuttosto scelgono di minarla alle basi, di sfasciarla, di portare avanti una loro personale rivoluzione. Teatrino Clandestino – prima con *Si prega di non discutere di Casa di bambola* (1999) poi con *Otello* (2000), *Hedda Gabler* (2000) e *Iliade* (2002) – ha sperimentato a lungo le possibilità del "linguaggio cinema" sulla scena del teatro. La ricerca verte soprattutto sul meccanismo visivo che un diaframma posto tra scena e pubblico può innescare. L'inquadratura della scena, la cornice dell'immagine – costitutiva di ogni tipo di visione –, la prospettiva e le profondità sono i campi che il gruppo bolognese ha indagato, guardando

molto più alle origini del cinema e a Ejzenštejn che non al contemporaneo.

In *Si prega di non discutere di Casa di bambola*, dietro il tulle sul quale vengono proiettati in primissimo piano i volti dei protagonisti si scorgono azioni teatrali che si svolgono a grande distanza, tanto da creare una sorta di cortocircuito dimensionale, recuperando in modo tutto moderno una sorta di intimità ibseniana. Per *Otello* l'immagine proiettata diventa invece una sorta di scenografia mobile (virtuale ma più "vera" di una ricostruzione teatrale possticcia) in grado di dilatare lo spazio scenico rubando al cinema la capacità, assai agognata dal teatro, di saltare da un luogo all'altro, di muoversi nel tempo senza l'obbligo di doverne spiegare i passaggi. *Hedda Gabler*, di nuovo Ibsen, indaga ancora lo scarto tra gli



enormi primi piani – affrontati come paesaggi – e la profondità dello spazio scenico.

Dopo avere così affrontato in modi diversi le potenzialità e le implicazioni di un diaframma di tulle davanti al boccascena che chiude la visione, con *Iliade* la proiezione è diventata ancor più una presenza fisica, quasi materica. *Iliade* colpisce per un'incredibile volontà di apparire inattuale, nonostante la forte presenza di nuove tecnologie e un complesso sistema di piani: per la precisione, sei piani di profondità, tra cui uno schermo, largo come un cinemascope, sospeso sulla scena quasi a voler opprimere gli attori sottostanti; su di esso si proiettano i volti degli eroi greci in bianco e nero, truccati come nei film muti degli anni venti. Le immagini scorrono simili a una pellicola – fotogramma per fotogramma – aparendo come scavate, in-





cise su una superficie dura, quasi fosse una pittura vascolare che accompagna la narrazione.

Pur nell'ebbrezza dell'invenzione tecnica Teatrino Clandestino rimane fedele a un progetto molto chiaro che, nonostante tutto, pone la figura dell'attore al centro della composizione scenica. Il cinema, attraverso uno specifico linguaggio, entra come filtro per creare un'immagine che sia il più possibile prossima all'idea di fantasma, inteso come nucleo primigenio e presenza vera del corpo dell'attore. Per questo occorre spostare la visione, suddividerla in piani di profondità alla ricerca di un'evanescenza, di una vibrazione, magari virtuale ma che risponda a questa istanza primordiale di scavo e di scoperta.

Semplificando, potremmo dire che *Madre e Assassina* raggiunge una sorta di apice creativo: sulla scena le immagini hanno uno spessore anomalo, emergono e annegano nel buio in continue dissolvenze, sembrano a tratti aloni fantasmatici, a tratti figure concrete ma come ingrigite. Lo spettatore rimane interdetto rispetto alla natura dei corpi, in costante dubbio che si tratti di immagini reali o virtuali.

Solo alla fine è svelato il meccanismo visivo: le immagini sono tutte proiettate su un secondo fondale e le voci e i suoni sono invece incredibilmente doppiati dal vivo. Anche in questo caso un diaframma divide pubblico e scena, ma ha la forma di un vero schermo cinematografico sul quale si proietta, in lunghe carrellate, il viaggio in automobile nelle periferie industriali. Alle evocazioni fantasmatiche si

contrapporrà unicamente la presenza fisica, concreta, infernale di una presentatrice televisiva che trasformerà il cinema in televisione, l'infanticidio in spettacolo dell'infanticidio, la tragedia di Medea in Cogne.

Se per Teatrino Clandestino il cinema arriva dunque soprattutto come architettura e dispositivo ottico, per i Motus è l'“universo cinema” a rappresentare il vero serbatoio di immagini e lo spazio privilegiato da abitare. Lo si avverte fin da subito anche in quei lavori privi di presenze video come *Orpheus Glance* (2000) (ma tutto inizia prima, almeno da *Occhio belva* e Beckett, da *Catrame* e *Orlando Furioso*), nel quale un'imponente scenografia su due piani ricostruisce una sorta di appartamento-Ade. È una struttura autonoma e indipendente, una scenografia che diventa set e dove quadri sonori e visivi sono montati cinematograficamente attraverso lo specifico utilizzo delle luci, che è come se guidassero lo sguardo fotogramma per fotogramma. Il progetto *Rooms* ha ancor più come riferimento esplicito e persistente il mondo-cinema e il *blue movie*. La stanza d'albergo con annesso bagno perfettamente funzionante diventa lo schermo cinematografico, il set dove presenze reali entrano ed escono munite di telecamere. In *Twin Rooms* (2002) viene affiancata una stanza gemella ma virtuale dove si proiettano i dettagli, i primi piani, si imbastisce un costante dialogo tra vero e falso, virtuale e reale, e il cinema appare il mezzo privilegiato per raccontare quelli che sono i frammenti di un'unità perduta. Raccontare schegge di storie senza



togliere loro asperità e utilizzando una tecnica precisa di tagli, dissolvenze, sequenze accostate. Si provano scene, si replicano, i dialoghi sono presi a prestito da alcuni film e non è un caso che ci sia di mezzo anche Abel Ferrara con *Occhi di serpente*. Anche gli “attori” abitano lo spazio in modo nuovo e la necessità è quella di raggiungere una freddezza e un nitore estetico che forse solo il cinema può dare al teatro. Ora gli attori, armati di telecamera, portano all'eccesso quel meccanismo di in e out che permette di entrare in una parte con un semplice “Ciak! Si gira!” per poi tornare nell'anonimato una volta conclusa la scena. Ma siamo a teatro e uscire dalla “room” provoca lo stesso effetto della mano che esce dal televisore in *Videodrome* di David Cronenberg. La camera a mano inoltre si pone come occhio soggettivo, come presenza enigmatica che apre e amplifica quel rapporto quanto mai ambiguo di uno spettacolo che, oltre a essere guardato, si guarda più volte con forte distacco e ironia. Poi è arrivato Jean Genet, con *Splendid's* (2002), messo in scena in suite lussuose di grandi hotel, da cui è venuto fuori un mediometraggio di lunghi piani sequenza che appare paradossalmente, tra i tanti lavori dei Motus, il più “teatrale”.

Infine Pasolini, con *Come un cane senza padrone* (2003), lettura di alcuni appunti da *Petrolio* con Emanuela Villagrossi. Dietro l'attrice tre schermi mandano immagini di periferie italiane, sulla destra un altro video di bambini che giocano e sulla sinistra un video con Dany Greggio e Frank Provvedi, un piccolo film doppiato in diretta dai due attori, una sorta di “messa in video” degli appunti pasoliniani.

Sempre di più l'immagine video acquisisce autonomia e rigore, eppure tutto è sempre pensato per il teatro, a tal punto che in *L'ospite* lo spazio è delimitato attraverso un perimetro di schermi sui quali appare una scenografia virtuale che rimanda a certi quadri di Hopper: è la villa borghese dove risiede la famiglia di *Teorema*. Ma tutta la visione viene filtrata da un ulteriore schermo su cui si presentano i personaggi e si proietta l'ultima corsa disperata di Paolo nel deserto.

Dentro c'è tanto cinema, ma c'è anche la forsennata ricerca di costruire una macchina scenica che giri intorno a un vuoto pneumatico. Costruirsi un'architettura virtuale da abitare per poi tirarla giù, verso una deriva di implosione che fa i conti con l'ingresso della Storia, con il terrorismo, piazza Fontana e il crollo del teatro stesso.

Se l'occhio dei Motus è incredibilmente cinematografico, lo è – almeno fino a ora – prevalentemente in funzione di uno spettacolo

teatrale. E in un certo senso possiamo dire che i “film” più belli dei Motus e del Teatrino Clandestino sono davvero il loro teatro, anche se attendiamo speranzosi sviluppi dai progetti più letteralmente “nel cinema”.

Lo stesso vale per un'altra compagnia romagnola che ha scelto come nome il titolo di un film, *Fanny e Alexander* di Bergman. In questo caso – e il progetto *Ada* da Nabokov, ma anche il recentissimo *Heliogabalus* sono esempi lampanti – interessano i dispositivi ottici. La forma e la struttura dello sguardo è anche la forma e la struttura della scena e così vale per la drammaturgia. Le “figure retoriche” che soggiacciono a ogni loro lavoro trovano un rispecchiamento diretto nelle “figure” della scena e viceversa. Più di una volta si è trattato di cinema da camera, intimo e angusto ma proteso a una relazione amorosa con il pubblico.

Vi è poi l'esperienza della Società Raffaello Sanzio, che fa storia a sé ma che con *Oresteia*, *Giulio Cesare*, *Genesi* ha realizzato una sorta di “film in carne e ossa”, soprattutto per un incredibile lavoro sulle “immagini necessarie” e sul montaggio, dando vita a una delle esperienze più visionarie degli ultimi anni. Nel recente lunghissimo progetto della *Tragedia Endogonia*, che ha impegnato la compagnia per circa tre anni, la loro cifra si è andata un po' indebolendo, soprattutto perché le forme e le figure, come sbiadite per l'eccessiva iterazione, hanno preso a tratti una piega affannosamente spettacolare. Lo stesso ritmo tellurico e il montaggio visionario rischiano di ricalcare moduli ed estetiche ampiamente indagate e proposte, trovando motivazioni teoriche non sempre condivisibili. In *C#11*, l'ultima tappa del progetto (forse la più bella) è proprio il cinema a entrare in una stanza: una sorta di western romagnolo non privo di un'anomala pseudonarratività. Nella stanza successiva l'immagine terminale: la morte di un bambino in un bosco ricreato sulla scena che ricorda le atmosfere da favola nera di Tim Burton per apparire poi più esplicitamente come la selva oscura – illuminata da qualche faro di automobile – di *Mulholland Drive* dell'amato David Lynch.

Teatrino Clandestino: il fantasma del cinema

Intervista a Pietro Babina e Fiorenza Menni

Sarah Branduardi e Silvia Bottani

Teatrino Clandestino nasce a Bologna alla fine degli anni novanta. Lo fondano Pietro Babina e Fiorenza Menni, regista lui, attrice lei, entrambi ideatori, nucleo stabile di un gruppo di artisti che da allora non mai ha smesso di fare ricerca e sperimentazione nel campo del teatro. Gli spettacoli e i progetti artistici del Teatrino si sono succeduti o alternati come le tappe di un percorso intelligente e multiforme, che avanza e recede, prosegue e poi devia, in un processo non lineare: alle spalle un'ampia cultura, teatrale e non solo, con una forte impronta visiva e musicale, all'orizzonte l'utopia dell'illusione artistica perfetta. Lungo la strada, il Teatrino ha incamerato nelle sue macchine via via più complesse i trucchi dell'artigianato e quelli della tecnologia: dal video ai carrelli, dai veli di tulle agli effetti sonori, le macchine settecentesche dell'elettricità e gli artifici della fantasmagoria: tutto questo è entrato in Teatrino Clandestino, che ha visto crescere il suo bagaglio da illusionista fino alla perfezione della recente, e terrificante, macchina di *Madre e Assassina*. Il rapporto del Teatrino con l'immagine riprodotta e con le tecnologie è frequente e importante e almeno altrettanto necessario di quello con la parola, con il corpo dell'attore o la musica. Si tratta di precise esigenze drammaturgiche, tanto radicate nell'idea dello spettacolo da non poter essere in nessun modo rinviate o trascurate. Che risponda alla necessità della vicinanza visiva e sonora agli attori, come in *Si prega di non discutere di Casa di bambola*, o a un'esigenza ritmica della messa in scena, come in *Madre e Assassina*, l'immagine digitale è una risposta a un'urgente necessità creativa.

Per questo il Teatrino sfugge a certe derive postmoderne del teatro contemporaneo e usa le tecnologie e i prestiti linguistici extradisciplinari per esprimere qualcosa che gli preme. Non è il compiacimento formale a condurre la sperimentazione sull'immagine, né c'è ricerca del colpo di scena nell'uso dei veli o degli schermi; semmai vi si legge il piacere, di sapore un po' ludico e infantile, di fronte al pro-

digio dell'illusione, e un'inclinazione quasi illuministica verso l'entusiasmo rivelatorio dell'esperimento scientifico, come per esempio in *L'idealista magico*.

Ma se da una parte il rapporto tra Teatrino e cinema è dunque quello di una relazione d'uso, in cui gli strumenti del cinema entrano nel meccanismo teatrale semplicemente per prestare allo spettacolo i propri mezzi, senza che la specificità cinematografica sia spesa in pieno dall'ideatore o riconoscibile in quanto linguaggio per lo spettatore, dall'altra le cose sono molto più complesse. Lo testimoniano le atmosfere pregne di cultura cinematografica di *Iliade* o dello stesso *Madre e Assassina*, oltre all'incursione nel cinema indipendente che il Teatrino fece, nel 2000, con *2 volte a te*.

Ma, ancora più significativamente, è qualcosa di profondo e costitutivo a legare il Teatrino al cinema. Qualcosa che risiede nelle loro comuni radici e nella tensione che entrambi ne ricavano. Babina riconosce a fondamento del suo teatro la fantasmagoria, spettacolo sette-ottocentesco che al prodigio visivo della lanterna magica univa quello del movimento, una macchina complessa al servizio di un'illusione ottica, a tema soprannaturale. Era un'invenzione dallo statuto ambiguo, come l'epoca in cui si situava, in bilico tra la fiducia illuministica e l'oscurantismo della superstizione che avrebbe portato di lì a poco all'avvento del Terrore. Ma, soprattutto, la fantasmagoria è uno degli antenati del cinema, che da essa eredita il meccanismo illusorio della proiezione, già tramandato dalla lanterna magica, insieme al movimento, che gli viene invece dai tanti esperimenti coevi, dal praxinoscopio al fantascopio... In attesa della fotografia, gli ingredienti tecnici c'erano quasi tutti.

Non è difficile vedere quanto della qualità spettrale dell'attore di cui parla Babina, e che la fantasmagoria cercava nei suoi spettacoli, il cinema incarni. Straordinaria e potentissima macchina dell'immaginario, il cinema moltiplicava all'infinito le potenzialità della fotografia di fissare ciò che era transitorio ed effimero, una macchina essa stessa posta sulla soglia.

Capacità di creazione dell'illusione, spettralità, rapporto con la morte: questa è la parentela del cinema con il teatro di Babina, che non è l'unico teatro possibile e che trova la sua specifica qualità, tra l'altro, proprio in questa parentela di intenti profondi. Reale immaginario, corpo spettro, presenza assenza. Del resto – e questo è lo spunto più ardito – i due mondi mantengono una vicinanza che, arti-

ficialmente ridotta nel corso della storia, andrebbe ripristinata. L'idea che il cinema debba ritrovare il teatro, anche per ritrovare se stesso al di là di un realismo stanco e ripetuto, che ancora confonde la realtà con il vero, è un'indicazione da tenere in seria considerazione. Soprattutto in Italia, dove molti autori di cinema faticano ad affrancarsi dall'estetica post-neorealista. Dietro lo scarto di Babina, i cui riferimenti cinematografici sono Dreyer, Antonioni, Fellini, Cassavetes, c'è l'utopia dell'illusione perfetta, del confronto artistico più elevato con l'oltre, che tocca forse quella del teatro totale, l'idea wagneriana – non a caso, come nota Tom Gunning, anch'essa debitrice della fantasmagoria.

Del resto, Ejzenštejn sognava lo scafo di una nave che dal film improvvisamente, rompendo lo schermo, irrompesse in sala...

Nei vostri allestimenti, da molti anni ormai, fate largo uso dell'immagine digitale. Come è nata l'idea di fare entrare il video nei vostri spettacoli teatrali?

Pietro Babina: L'idea è nata mentre preparavamo *Si prega di non discutere di Casa di bambola*. Era il 1999, si trattava di uno spettacolo breve, di venti minuti, il nostro primo incontro con Ibsen. Affrontavamo allora la forma dialogica, cercando di verificarne le necessità, e ci siamo resi conto che facendo un lavoro tradizionale, a tavolino, sui dialoghi emergevano i limiti del teatro tradizionale: sentivamo che mancava un certo grado di intimità. A teatro non potevi sussurrare, perché non si sente, non potevi minimizzare perché non si vede il gesto ridotto...

Noi ci siamo sempre detti che il teatro, quando è sano, non è una cosa ferma. È in grado di raccogliere in sé tutto l'esistente e quindi abbiamo deciso di introdurre nello spettacolo l'immagine elettronica. Anche perché in quel momento per la prima volta potevamo avvalerci di un'attrezzatura come il proiettore monoluce... È importante sottolineare come in questo tipo di scelte siano determinanti anche questioni tecnologiche: solo alla fine degli anni novanta, con la nascita dei proiettori monoluce, molto più leggeri e trasportabili, è stato possibile utilizzare questo tipo di attrezzature in tournée. La tecnica era arrivata a un punto tale che il teatro, e persino una compagnia con pochi mezzi come la nostra, se ne poteva avvalere.

A quel punto l'immagine digitale diventava per noi un elemento come tanti altri, come la scenografia, la musica, il suono: assumeva

un valore drammaturgico. In *Si prega di non discutere di Casa di bambola* la necessità drammaturgica che ci spingeva era quella di avere in contemporanea due livelli, la distanza e la vicinanza. Che sono entrambi, pur essendo diametralmente opposti, due valori dell'intimità. Quando due persone hanno la loro intimità sei molto distante da loro, e se decidi di conoscerla ti devi avvicinare parecchio. Da questa esigenza è nata l'idea di utilizzare il film in maniera assolutamente sperimentale.

Così in *Hedda Gabler*, l'anno successivo, pensammo di mettere un tulles davanti al palcoscenico e far apparire gli attori sulla scena da dietro uno schermo. Sullo schermo intanto proiettavamo immagini degli attori stessi, soprattutto dettagli e primi piani. Il doppio valore, della distanza e della vicinanza, secondo noi coglieva drammaturgicamente il tema dell'intimità nel dialogo.

Prima di arrivare al video e poi allo schermo, avevamo lavorato molto a lungo sul testo, in modo classico. Ma il risultato ci sembrava inascoltabile, inguardabile. Quest'idea invece funzionava, anche a livello teorico, nonostante all'inizio non fossimo affatto certi che si potesse realizzare. Comprare quel videoproiettore è stato anche un rischio!

In un secondo momento abbiamo portato lo stesso lavoro anche sul piano dell'audio, della voce. Di nuovo, perché nel risultato che avevamo ottenuto fino a quel momento qualcosa non ci soddisfaceva. In una prima ipotesi dovevamo essere noi a doppiare in diretta il



film, nel corso della proiezione. Ma per poter rendere il doppio livello della distanza e vicinanza anche sul piano dell'audio, abbiamo deciso di registrare il suono con tutta una serie di effetti, inserendo un'eco che rendesse la voce degli attori molto distante. Cercavamo un effetto "pensato": il testo era recitato e reso acusticamente come se registrasse solo pensieri. Con questo uso della tecnologia raggiungevamo la distanza, e contemporaneamente un sentire e una forma del pensiero che è qualcosa di molto intimo. E su tutto questo si inseriva un terzo effetto: il fuori sincrono. La combinazione di questi tre movimenti dava il risultato che volevamo.

L'importante non era duplicare il cinema nel nostro teatro o portare il cinema dentro al teatro: era far evolvere la drammaturgia. La stessa ricerca coinvolgeva l'immagine, il playback, la moltiplicazione dei piani. E successivamente, grazie all'efficacia di questa ricerca, abbiamo continuato a lavorare, indagando ancora di più. Abbiamo sperimentato drammaturgicamente tutte le possibilità del video, abbiamo cercato tutte le potenzialità che l'immagine digitale proiettata poteva svolgere nella drammaturgia.

Questo ci porta a un altro elemento evidente del vostro lavoro. L'uso dell'artigianato da una parte e della tecnologia dall'altra per costruire le macchine dei vostri spettacoli.

Fiorenza Menni: Ogni spettacolo è il risultato di una serie di soluzioni a dubbi e difficoltà superate. Dubbi e difficoltà contenutistici e formali. Credo che ogni buon artista sappia usare la tecnologia senza che questo porti a una ricerca spasmodica fine a se stessa: l'impiego della tecnologia rappresenta sempre una soluzione. Quella che noi usiamo non è alta tecnologia: sono mezzi disponibili a tutti. L'uso della tecnologia, è vero, può essere bieco e non fantasioso, o artisticamente piatto. Ma gli artisti sanno sovrastimare certi mezzi: noi con programmi semplici abbiamo fatto cose stratosferiche. Penso per esempio ai proiettori di cui parlava prima Pietro, che abbiamo sfruttato in tutte le loro caratteristiche e anche di più. Utilizzando tecnologie semplici per fare cose complicate puoi scoprire delle forme molto stimolanti.

L'artigianato per noi è invece una condizione produttiva e creativa: se non riusciamo a ottenere qualcosa per problemi tecnici, non è detto che ci rinunciamo, anzi, ci lavoriamo finché non l'otteniamo. Non accontentarsi può essere anche molto divertente.

Più importante è la questione della costruzione di quelle che voi avete chiamato “macchine”, che coinvolge lo spettacolo e la drammaturgia nella loro sostanza. Certo, i nostri spettacoli hanno una struttura drammaturgica tale che capisco che possano essere definiti macchine: è come se cominciando a lavorare a uno spettacolo partisse un meccanismo... Sicuramente per noi uno spettacolo non è semplicemente la cronaca di uno sviluppo psicologico o l'andamento di una storia, uno spettacolo ha più a che fare con una situazione, con una visione, con la sensazione di trovarsi davanti a qualcosa che ha un suo inizio, un suo sviluppo e una fine. Il risultato può anche essere la coscienza che tutto questo non lo hai visto, non lo hai vissuto come reale ma solo come una forte sensazione. Una macchina, in altre parole una fantasmagoria, funziona perché ti permette di rimanere attaccato a una visione grazie alla sensazione, e non perché ti è stata narrata una storia: nel nostro teatro non sono i casi dei personaggi che ti restano nella memoria.

Naturalmente le narrazioni sono strumenti: puoi usarle o non usarle. Le usi per smascherare il reale oggetto che ti si scaraventa addosso dalla scena, ossia un'idea sulla vita o sulle modalità degli umani, più che la storia della vita o la storia degli umani.

Una macchineria come *Madre e Assassina* (lo spettacolo dello scorso anno in cui abbiamo usato in modo innovativo il video, gli schermi e i veli) era nettamente una costruzione volta a creare un'illusione.

Lì moltissimo era legato alla proiezione dei filmati, con un sistema tale da creare un'illusione perfettamente credibile ma insieme ambigua e instabile. L'attore si limitava a doppiare la propria immagine digitale. Perché non fare realmente quelle cose, perché non mettere in scena le azioni che proiettavamo? Al di là della necessità drammaturgica – perché naturalmente, come diceva prima Pietro, si è arrivati al video per sciogliere dei nodi drammaturgici – in *Madre e Assassina* l'uso del video ha risposto a esigenze ritmiche: per esempio i cambi di scena hanno un ritmo cinematografico. Con il video abbiamo eliminato i tempi morti dei cambi di scena tradizionali. Dall'altro lato, però, l'illusione acchiappa di più l'uomo. L'uomo davanti all'illusione ha una reazione molto diversa. Il fascino di quella situazione è che, pur capendo solo alla fine il regime illusorio dello spettacolo, il pubblico si trova sin dall'inizio in una situazione di imbarazzo, in uno stato emotivo che non gli è chiaro immediatamente. Con l'immagine digitale e gli schermi gli hai sottratto la profondità e

questo lo fa vacillare. Quando alla fine dello spettacolo irrompe dalla scena un'attrice in carne e ossa che modifica completamente la situazione, lo sbalzo percettivo è fortissimo.

Che cosa significa tutto questo dal punto di vista dell'attore? E nel lavoro del regista con l'attore?

PB: C'è distanza e insieme comunanza. Per un regista la presenza in scena della figura umana e dell'attore è una cosa, per l'attore, che vive quella situazione in carne e ossa, è un'altra. Risponde a esigenze diverse. Condividiamo lo stesso luogo e lo stesso tempo, abbiamo bisogno gli uni degli altri ma nello stesso tempo abbiamo necessità differenti.

Dal punto di vista della regia, io credo nella presenza dell'attore in forma di fantasma. O meglio, non è tanto l'attore a essere fantasma quanto il personaggio. Perché è di questo che ha bisogno la regia: di personaggi.

I personaggi sono di vario tipo e di varia natura per un regista e per un ideatore. A volte, ti rendi conto che un certo oggetto nella scena è personaggio, e con esso sia il regista che l'attore instaureranno un rapporto privilegiato. Uno spettacolo in cui avevamo teorizzato questo tema era *La tempesta*. Era il 1998: si trattava di un lavoro tratto dall'opera shakesperiana in cui usavamo i carrelli per fare entrare e uscire dalla scena personaggi e oggetti. Lo spettacolo esplorava tra le altre cose la relazione degli attori umani con gli attori inumani. Per un regista il lavoro dell'attore deve essere indirizzato al presentarsi sulla scena del personaggio. Ecco che se io mi riferisco all'attore in carne e ossa, all'essere umano, con il suo specifico psichico e emotivo e di dignità, mi viene da definirlo uno spettro, un fantasma. È come se l'attore si trasfigurasse in qualcosa di superiore.

Per essere importante sulla scena la figura umana deve raggiungere questo limite, in cui non è più solo un uomo, diventa figura antropomorfa, a un livello di rappresentazione più alto della banale essenza di uomo. Perché, nel nostro lavoro, quello che fai non è prendere l'uomo della strada per guardarlo nella sua normalità e nella sua realtà. Al contrario, quando metti l'uomo sulla scena sei già nell'ordine della rappresentazione. Compiere questo processo per me significa portare l'umano, l'attore uomo, a un livello di spettralità. Per guardarlo come qualcosa che è un uomo e nello stesso tempo non lo

è. Come i fantasmi: un fantasma è un uomo e nello stesso tempo non lo è, e questo lo rende spaventoso. Questa è un'esigenza rappresentativa della regia, uno scopo che ho perseguito battendo diverse strade, a volte correndo dietro all'immaginario del fantasma in modo esplicito. Ma in sostanza ho sempre avuto l'impressione, e questo è forte in *Madre e Assassina* ma anche in *L'idealista magico*, che nell'umano ci sia qualcosa di indefinito, qualcosa che ti sfugge. Razionalmente sai che quelli sono attori, che sono vivi, ma è importante che nello spettatore resti un dubbio e che sia forte. Non un dubbio cosciente ma un dubbio percettivo. Le macchine, per fare un salto indietro, hanno aiutato, per questo aspetto, a "personaggizzare" un oggetto per metterlo di fianco a un essere umano: riuscire a carpire in entrambi una simile energia mi aiutava e rafforzava il concetto di spettralità.

Si tratta in sostanza di un rapporto costante, in senso alto, con la morte. Nel senso del *memento mori*, che secondo me è fondamentale nell'atto della rappresentazione. Per me tutte le opere di un certo peso sottendono questo rapporto. La spettralità dell'attore, anche se non rappresenta un fantasma, ha una funzione di collegamento, di soglia. A un attore chiediamo che ci metta in tensione e ci tenga sulla soglia. Quando entra in scena, il fatto che ti faccia sentire che è presente ti mette in contatto con quella soglia, con quella caducità, con il senso della morte. Percepisci il passaggio. Per me, che mi occupo della regia, la presenza dell'attore è questo. Poi invece per l'attore...

FM: Questa considerazione dell'attore come fantasma dà a me, concettualmente, la piena libertà creativa. Un regista che non ha nessuna idea sul lavoro dell'attore per me è il regista ideale. Perché io aspiro a centrare con precisione sempre maggiore l'essenza dell'atto dell'attore. Il problema dell'attore è quello di azzeccare la necessità della drammaturgia. Devi avere sentimentalmente chiaro quello che devi essere, non come personaggio ma proprio rispetto alla tua qualità umana. Questa qualità te la crei vivendo, essendo molto vigile sulla vita, da un lato, e dall'altro mantenendoti aperta a tutte le richieste. Chiaramente in questo, come essere umano, hai dei limiti; per esempio per me un limite enorme come attrice potrebbe emergere se dovessi girare una scena su un ghiacciaio, perché ho paura. Però posso benissimo concepire che un essere umano si trovi su un ghiacciaio, agli esseri umani è possibile tutto. Se solo un regista chiede a un attore di incarnare un sentimento o un passaggio narrati-



vo, per il fatto stesso che lui l'ha concepito questo esiste. E a tale esistenza l'attore non può porsi come freno.

Non trovo invece differenze sostanziali tra il lavoro dell'attore con il video e in teatro. Ci sono differenze marginali, sì, solo da un punto di vista tecnico. In teatro sei obbligato a raggiungere una platea molto più ampia, in video sei davanti all'obiettivo che è più o meno il tuo spettatore. Nel nostro lavoro la presenza dell'attore in quanto voce, corpo e immagine è spesso esplosa e rimescolata attraverso le combinazioni di audio, video e presenza reale. In *Madre e Assassina*, per esempio, dove la mia immagine è proiettata in video e sono in scena senza mostrarmi fisicamente per dar voce dal vivo a questa mia immagine, tutto ciò comporta sostanzialmente solo un'altra sfumatura tecnica nel mio lavoro d'attrice, non certo una menomazione.

In generale, non riesco a concepire il lavoro dell'attore lontano o al di là dell'ideazione dello spettacolo. Come può un attore non chiedersi il perché di ogni gesto, non farsi una domanda ontologica? Adirittura, se in scena devo avere sete, non mi chiedo perché ho sete: la questione diventerà cos'è la sete. La centralità dell'attore deve avere a che fare con questo. È quello che chiedo sempre ai miei collaboratori, ai miei allievi: lavorare sullo "strapensarsi".

I discorsi sullo spettro e la smaterializzazione si potrebbero in qualche modo applicare anche al cinema?

PB: Da un lato mi lusinga che ci sia un parallelo tra il nostro lavoro

e il cinema, perché il cinema per tutti noi è non dico un'aspirazione ma sicuramente un'arte che amiamo, alla quale vogliamo bene, che sarebbe bello fare, anche se non è così semplice...

Che avete anche fatto!

PB: Sì, che abbiamo fatto... Però io mi sentirei di dire che *Madre e Assassina*, che per la preponderanza dell'immagine molti hanno visto come il più cinematografico di tutti i nostri lavori, è esattamente l'opposto. Forse è il più teatrale di tutti e lo è per un motivo quasi banale: in *Madre e Assassina* è fondamentale che si creda che le figure proiettate sul tulle siano materiche, che siano lì presenti. Ciò che è fondamentale è che si creda nel teatro.

Questo al cinema non succede assolutamente, anzi: entri al cinema sapendo che ciò che vedi non sta accadendo. Che quella è un'immagine falsa, sebbene vera per altri motivi, non pensi mai neanche per un secondo che l'attore che hai davanti sia lì fisicamente.

Cosa che invece credi nel teatro. Non a caso questo è proprio ciò che a teatro, quando il teatro non funziona, scompare. Quando vai a vedere uno spettacolo dove il teatro non c'è, l'attore scompare, scompare il personaggio. Ossia, in sostanza, scompare il teatro, la materia pura del teatro.

Invece *Madre e Assassina*, sebbene questo possa sembrare un po' idealistico, dimostra in modo scientifico l'essenza del teatro, cioè la presenza del personaggio. Importante è che il personaggio nella sua tridimensionalità e nella sua forza sia lì, lui, in quanto tale. A quel punto il personaggio diventa materico, a quel punto da fantasma vero, da proiezione di luce, diventa il vero fantasma, cioè qualcosa che mi può toccare. Diventa teatro veramente, qualcosa che opera nel qui e ora.

Questo spettacolo formalmente ha tutta una serie di riferimenti culturali, e in primis si rifà alla fantasmagoria, che è una delle basi del teatro. È vero che lo è anche per il cinema, ma il cinema tecnicamente sta su una soglia: perché a teatro c'è l'illusione della presenza reale, mentre nel cinema la presenza si trasfigura. La proiezione nel mio teatro, invece, facendo riferimento alla fantasmagoria, cerca la materializzazione di un'immagine. Questo è spaventoso. E per me lì sta il punto più puro del teatro.

Gli studi sulla fantasmagoria li avevamo già cominciati lavorando su *L'idealista magico*, in cui riproducevamo a teatro una serata elettrostatica ottocentesca, ma anche, seppur più tematicamente che

tecnicamente, in *La tempesta*. Scegliemmo non a caso uno dei testi esoterici fondanti di Shakespeare: è un'opera in cui si parla di spiriti, in cui tutto si basa sull'essenza spiritica, sin dal celeberrimo incipit "Noi siamo fatti della stessa materia di cui sono fatti i sogni". Questa riflessione il drammaturgo la sta facendo in teatro, non in letteratura o al cinema... questa è una frase che nasce in teatro, in un contesto espressivo e formale che è quello del teatro. Io credo che questa sia una prova della vera essenza del teatro, che è pura illusione.

In *Madre e Assassina* abbiamo raggiunto questo scopo quasi totalmente. Si tratta di uno spettacolo in cui l'illusione tecnologica funziona perfettamente; noi stessi lo guardavamo e ci dicevamo che era incredibile. Noi che l'avevamo fatto! Ma la cosa ancora più forte, che ci ha dato la conferma di quello che stavamo facendo, accadeva proprio quando, alla fine dello spettacolo, la Madre usciva in platea e il suo personaggio diventava fisico. La gente aveva paura. La ricerca della paura dello spettatore non va alla conquista di un effetto emozionale. Il fatto che il pubblico abbia veramente paura vuol dire che lì è la nascita del personaggio. Gli spettatori sono in pieno dentro l'illusione: avere paura di quella donna vuol dire essersi attaccati all'illusione dello spettacolo. È questa l'essenza del teatro.

È molto interessante che questa vocazione di cui tu parli sia quella che molti hanno attribuito al cinema, soprattutto alle origini della sua teoria. Ma forse ci vuoi dire che il teatro riesce meglio allo scopo?

PB: Se mi posso permettere, mi sembra che a volte al cinema manchi il teatro. Non sto parlando della performance teatrale, quella dell'attore trombone che recita in modo non credibile, non plausibile. Molti confondono il teatro con questo, purtroppo.

Ma se penso a un film di Dreyer, per esempio, la sua grammatica cinematografica è diversa da quella di oggi: i campi lunghi, le figure intere... Le scenografie dei suoi film devono molto al teatro. Lì si capisce come un cinema che non sia legato all'esperienza del teatro sia un cinema monco.

La ricerca di Cassavetes porta a questo. Ritorna indietro, andando avanti: o meglio, va avanti, ma perché ritorna indietro. Bergman, Fellini, Antonioni fanno lo stesso. Quelli che al cinema sanno veramente tirare un pugno nello stomaco fanno il teatro.

Io trovo che queste due arti siano state scisse in modo storicamente scorretto. Chissà se mai riusciremo a tornare indietro e a met-

terle un po' insieme. Penso che un po' più di cultura su quello che è il teatro non guasterebbe. Anche a teatro: se all'interno del teatro ci fosse un po' più di cultura su che cosa è veramente il teatro, forse vedremmo del teatro migliore.

A un certo punto, il grande difetto del teatro e del cinema è stata la ricerca del vero: il verismo. E forse non è un caso che dopo il neorealismo in Italia sia crollato tutto, che non siamo andati oltre. È banale dire che il vero è ciò che è vero; in realtà il vero è ciò che è verosimile. Ma non molti sono capaci di lavorare su questa dimensione. Questo neorealismo trito e ritrito non significa più nulla, perché non è più vero nemmeno lui.

Se devo trovare un collegamento tra cinema e teatro, lo trovo in queste cose, in questo tipo di problematiche, legate all'illusione, alla spettralità... Se storicamente le hanno attribuite al cinema in toto è stata una forzatura, hanno dimenticato alcune cose. E non a caso, prima che al cinema, gli attori venivano definiti divi a teatro: erano delle divinità, erano collegati con un aspetto immateriale, legati in un certo senso alla fede, al credere. Ecco, secondo me il teatro deve puntare a questo, come anche il cinema.

Prima facevo l'esempio di Cassavetes... Fiorenza diceva che il regista senza un'idea su come deve lavorare l'attore è fantastico. Lo condivido, e Cassavetes faceva la stessa cosa: buttava addosso agli attori una quantità enorme di responsabilità, tanto che alcuni venivano presi dal panico, perché lui non dava alcuna indicazione. Ma non c'è niente di più potente degli attori di Cassavetes.

In questo, secondo me, sta la regia: nel contestualizzare il lavoro dell'attore, nel dargli situazioni nelle quali quel lavoro possa trovare sostanza. E a quel punto la persona trascende se stessa, diventa personaggio. Altro esempio di questo processo sono i "sei personaggi in cerca di autore" di Pirandello. Sono fantasmi che diventano attori: è geniale. Ma anche in *I giganti della montagna* c'è un'allusione a tutto questo, all'immateriale. Come in tanto Ibsen. Non esistono testi molti belli o molto profondi che non riflettano su questo rapporto.

Passiamo alle questioni produttive: come si "monta" un vostro spettacolo? Quanto costa?

FM: In Italia esiste un curioso ribaltamento storico: le compagnie di ricerca, che sono le più innovative, hanno la struttura più antica. Siamo una compagnia all'antica e anche se tra noi non ci sono legami

di sangue sembriamo un po' una famiglia. In termini contemporanei siamo un nucleo artistico, artisti in sintonia che non smettono mai di lavorare allo scopo di concretizzare le loro idee. Questo significa che la compagnia è una struttura fissa che di volta in volta cerca risorse per realizzare i suoi progetti. Siamo simili a una produzione cinematografica: progettazione, budget e quindi, se trovi il finanziatore, produzione. Quando mettiamo insieme delle coproduzioni con strutture straniere arriviamo a produzioni piuttosto grosse, anche se non si parla mai di più di centocinquanta, duecentomila euro a spettacolo. Teatrino Clandestino esiste perché riesce a trovare coproduzioni all'estero. Le realtà produttive italiane che hanno coprodotto nostri spettacoli infatti si contano sulle dita di una mano e le sovvenzioni ministeriali non bastano.

Però, cosa molto importante, alle coproduzioni alterniamo autoproduzioni sostanzialmente a costo zero, che ci servono per fare il punto della situazione formale, artistica. Queste produzioni rappresentano sempre delle nuove partenze. Dei passi indietro per andare verso nuove direzioni.

Questa è la situazione italiana?

PB: Dipende dalla fascia in cui ti poni. Per quanto riguarda la nostra, quella del teatro d'innovazione, sicuramente la situazione è dura: pochi soldi, pochissimi investimenti, leggi che non aiutano. I tentativi di regolamentazione in realtà hanno irrigidito la situazione, perché con il passare del tempo molte cose sono cambiate e le leggi non sono state adeguate. Attualmente non abbiamo una legge sul teatro. Per quanto tutti i governi ci abbiano provato, non si capisce perché ma la legge è stata sempre affossata. Quella che abbiamo risale all'epoca fascista, è la legge quadro sul teatro, a cui sono state aggiunte clausole, postille, circolari, per adattarla... Una legge vera provò a farla la sinistra nell'amministrazione precedente. Poi, ormai in fase finale, pare a causa di certe pressioni dei teatri stabili, il progetto si incagliò. E quindi siamo rimasti a zero. Il governo Berlusconi ne ha parlato ma non ha fatto neppure un tentativo concreto. Staremo a vedere il prossimo, ma per ora non è stato fatto alcun discorso...

Ma in sostanza, la situazione produttiva per questo tipo di gruppi, anche un po' più grandi, non è certo una buona situazione. In generale il teatro non è in buona salute. Chi lo fa come arte fa fatica, chi lo fa come forma di intrattenimento riesce anche a farci soldi. Nel teatro

c'è questa doppia velocità che complica le cose: c'è il teatro di intrattenimento e il teatro come forma d'arte, ma le due forme non vengono in alcun modo distinte. La gente, il pubblico, i ministeri non fanno questa distinzione. Se per il ministero Aldo, Giovanni e Giacomo sono teatro come il Teatrino Clandestino, non è facile uscirne.

Il pubblico?

FM: Il teatro rimane comunque una realtà piccola, marginale o marginalizzata. Noi non abbiamo problemi di pubblico, il problema è che il pubblico non ha accesso ai nostri spettacoli. I programmatori temono che mettendoci in cartellone finirebbero per perdere quella fascia di pubblico, ancora importante, che preferisce un teatro di intrattenimento e le piatte messe in scena di Pirandello. Certi teatri ci sono preclusi, perché i programmatori non aprono le porte a un pubblico che vuole vedere altro. Così, a livello promozionale, la nostra strategia non cerca più di raggiungere gli operatori che ci conoscono bene. Ora puntiamo ad avere un pubblico numeroso al punto da obbligare gli operatori a prenderci.

Qual è il rapporto del vostro teatro con la parola scritta?

PB: Nella dinamica dell'artista nulla preclude nulla. Se sei intelligente non fai mai dichiarazioni definitive, perché queste ti incastrebbero, non potresti più muoverti da lì. La dichiarazione definitiva è un risultato di fine carriera, quando ormai sei il monumento di te stesso e ripeterti è una sicurezza.

Oggi ti posso dire che a volte è la scena che scrive le parole, altre volte sono le parole che vengono scritte per andare in scena, altre ancora partiamo da un testo preesistente, lo smontiamo e lo rimontiamo.

In *Madre e Assassina* sono stati fatti tanti avanzamenti sul testo basati sugli snodi drammaturgici, e solo alla fine, a tavolino, io e Fiorenza abbiamo stilato una scaletta narrativa. Io mi sono occupato di scrivere i dialoghi. La scrittura è stata fondamentale ma solo alla fine, quando si trattava di chiudere e mettere insieme gli snodi drammaturgici che avevamo già elaborato.

La sceneggiatura cinematografica è una cosa diversa. Se la si intende non come scrittura definitiva dei dialoghi ma come strutturazione del progetto credo che sia un momento fondante dell'esperienza cinematografica. Ogni forma ha i suoi imperativi: anche quando abbiamo fatto cinema in modo totalmente indipendente, con 2 volte

a te (2000), ci siamo resi conto che era il cinema in sé a portarci in certe direzioni. Poi, quando sei all'interno di un certo sistema creativo e produttivo, puoi muoverti, puoi semplificare le cose, renderle snelle, darti uno spazio di improvvisazione. Ma in sostanza credo che la scrittura "a priori" sia un momento fondamentale del cinema. Non puoi girare e dopo scrivere. Non funziona, è controproducente, non crei veramente, perché la macchina è troppo complicata, ha bisogno di troppe cose, per domarla hai bisogno di avere le idee molto chiare. Mentre il teatro è una macchina nella quale se sei esperto ti muovi nel caos, fino a domarla. Quindici persone in scena a teatro riesco a tenerle a bada, al cinema no.

Lido di Venezia, 6 settembre 2006



Corpi fuori luogo, ovvero perché il cinema italiano non sa che farsene del teatro

Dario Zonta

I rapporti e gli scambi (di professioni, immaginario, linguaggi e metodi) tra il teatro di ricerca e il cinema italiano contemporaneo sono pochi e modesti nei risultati. Pur allargando lo spettro al massimo (da Martone fino a Motus e Teatrino Clandestino) ed escludendo, per intenderci, attori ronconiani alla Galatea Ranzi e Massimo Popolizio o registi alla Scaparro (che pure un film ha fatto, *America*, tratto da Kafka, ma come semplice ripresa dell'omonimo spettacolo teatrale), non rimane che una manciata di esempi. Ognuno di questi è, a modo suo, fallimentare, tanto da far sospettare che l'incontro mancato sia anche impossibile.

Dall'analisi dei pochi casi di registi e attori del teatro di ricerca chiamati dall'industria cinematografica, anche quando più consapevolmente sperimentale, si intuisce che i due soggetti non possono dialogare, che le differenze sono troppe, che i mondi non si guardano. Anche nel caso (tutto da verificare) che produttori e registi di cinema frequentino il teatro e ne conoscano le espressioni, le ricerche linguistiche, le innovazioni e gli scardinamenti, l'immaginario e la visionarietà, non è detto che riescano anche solo a immaginare come far entrare in dialogo quell'universo (così alto, spesso ostico, anche intimamente chiuso alle logiche della narrazione e della recitazione) con la consuetudine del cinema nostrano, che sia medio (quasi sempre) o, raramente, coraggioso, d'autore. Non usiamo il termine cinema sperimentale, o di ricerca, perché nell'Italia dell'ultimo decennio non vi sono esperienze simili, e gli ultimi veri esploratori sono Alberto Grifi e Gianikian-Ricci Lucchi.

Il dialogo, se così vogliamo definirlo, potrebbe avvenire su diversi livelli. Escludiamo da subito (e da qui, a cascata, s'irradia il problema) la possibilità che il cinema italiano tragga ispirazione, intuizione, slancio dalle esperienze del teatro di ricerca. Motivo immediato: la sperimentazione delle punte della nostra avanguardia (Motus, Societas Raffaello Sanzio, Albe, Teatrino), oltre a essere radicata in una ri-

cerca “personale”, biograficamente unica e particolare, ricorre a linguaggi e modi inaccettabili per il nostro cinema. Persino i “temi”, l’oggetto dell’indagine e della riflessione non confortano anche il più audace dei registi italiani. Anche se, per esempio, i Motus hanno lavorato su Pasolini, lo hanno fatto nei modi profondi di letture che escludono la banalità, la retorica, il luogo comune, andando dritto al cuore di un percorso che parte da prima, che si muove dal paradiso di *Visio gloriosa* per arrivare all’inferno di *Petrolio*, che gesticola nelle performance atletiche dei corpi per finire con le prestazioni di marchettari, che nasce dalle stanze bianche di De Lillo per definirsi nella terra delle periferie romane. Insomma hanno messo Pasolini dentro un loro percorso di ricerca. Cosa ne ha fatto, invece, il cinema italiano? Film sul “caso” della sua morte. È questo che piace, non certo interrogarsi e leggere in profondità il cuore della sua opera.

Un piccolo esempio per dire come sono distanti teatro e cinema. I Motus, nell’intervista pubblicata in questo volume di “Brancaleone”, spiegano bene l’insofferenza verso il copione, la sceneggiatura, la bibbia sacra cui s’aggrappano i produttori come il testo unico, visione anticipata, garanzia di controllo. E qui veniamo a un altro problema. Se il cinema non va al teatro, il teatro potrebbe fare cinema. È stata l’idea a lungo coltivata da Marco Müller in veste di produttore per la Downtown. Attento più di altri alle dinamiche del teatro, ha pensato di coinvolgere direttamente i gruppi teatrali in progetti cinematografici. Le Albe, i Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander... Il progetto è fallito e, a tutt’oggi, prosegue solo con Teatrino Clandestino.

La domanda è: come fare cinema senza trasformarsi in fenomeni da baraccone? I Motus dopo la ventesima riunione sulla sceneggiatura hanno mandato tutto all’aria (perché loro della sceneggiatura non ne hanno bisogno, ma l’industria cinematografica sì, per controllare meglio), intuendo la lenta e logorante trasformazione verso una modalità che non gli appartiene più. E a citare il caso di Fausto Paravidino si fa presto. Certo, il suo non è un teatro di ricerca (nasce come drammaturgo, poi regista e attore delle sue *pièces*, fondate sulla parola e il dominio della recitazione), però è un esempio del tentativo di portare al cinema un autore teatrale. *Texas* è il risultato, tutt’altro che sconveniente anche se un po’ approssimativo. Ma a studiarlo bene si capisce come Paravidino abbia voluto dialogare con il meccanismo cinematografico (e la produzione Fandango), volendo fare cinema e non semplicemente per portare sul grande



schermo i suoi spettacoli. Il problema, semmai, è che Paravidino ha ceduto a quella macchina, facendo un film un tantino più esotico della media nostrana ma sempre dentro quel contesto, quel mondo. Non è arrivato a rinfrescare l'aria con le bocche del suo teatro.

Altro caso, opposto, è quello di Pippo Delbono. Il suo cinema (*Guerra* e il recente *Grido*) altro non è che un prolungamento dell'esperienza teatrale. Delbono non fa film per fare cinema, ma per dire altrimenti quello che esprime nei suoi lavori teatrali. *Grido*, che ha una struttura più complessa di *Guerra* (sulla tournée dell'omonimo spettacolo in Palestina e Israele), è un racconto biografico, dichiarazione di poetica, presentazione di personaggi. Quanti altri registi di teatro hanno fatto cinema? Viene in mente l'esordio di Mario Martone, che appare ormai frutto di una stagione passata. *Morte di un matematico napoletano* era il frutto di una "comunità", quella napoletana dei Teatri Uniti. Il teatro è fatto di gruppi, famiglie. Il cinema vive nel mito del regista, del singolo. Martone, che poi è diventato un "single", prima godeva dell'apporto della comunità dei teatranti. *Morte di un matematico* nasce da quell'esperienza e segna, anche nella sua unicità, la fine di una possibilità (in parte rianimata con *Teatro di guerra*). È proprio il meccanismo cinematografico che disgrega, il suo tentativo di parlare ai più, l'anima spettacolare che si contrappone a quella marginalità voluta e anche necessaria dell'esperienza teatrale. Il teatro può permettersi di non farsi capire, di non comunicare. Il cinema non può svincolarsi da questo ricatto.

Alcuni giovani registi hanno legami con il teatro. Di quelli che sappiamo avere una buona frequentazione, riusciamo a vedere solo nel cinema di Matteo Garrone possibili ispirazioni, se non altro di metodo. Nel suo *Primo amore*, il girato è stato preceduto da lunghe prove il cui sonoro è stato registrato e pre-montato a formare una sorta di sceneggiatura teatrale o teatralizzata. E, ancora, in Garrone e parzialmente in Paolo Sorrentino c'è il tentativo di utilizzare attori teatrali, come Toni Servillo (in *Le conseguenze dell'amore*) e Michela Cescon (poi diventata una caratterista molto richiesta da esordienti e autori di media levatura).

Parlando di attori si potrebbe lamentare, anche qui, il poco travaso dall'una all'altra sponda. Ma quali attori di Motus, Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander e Albe potrebbero calarsi in altri luoghi? Il teatro di ricerca non ha certo lavorato sulla recitazione, sulla parola; casomai sul suono, sulla voce, sui corpi. Roberto Magnani delle Albe

ha fatto il carabiniere per Sanna in *La destinazione*, portando al film la sua freschezza, ma non si può dire che quel ruolo richiami qualcosa delle sue passate esperienze. Ermanna Montanari (che potrebbe fare tutto ciò che vuole, perché è un mostro di bravura), a parte qualche apparizione (anche in *Il mnemonista*) certo non ha fatto cinema. E poi? In quale film potreste immaginarvi Fiorenza Menni del Teatrino? Forse l'unica palestra che può fornire attori anche per il cinema è quella di Emma Dante. Anche fra le figure d'attore-autore più forti del teatro recente gli scambi sono sporadici. Prendiamo Sandro Lombardi. Negli ultimi anni ha partecipato a tre film: *Il mnemonista* di Paolo Rosa, *Lei* di Tonino de Bernardi e *Pontormo* di Amedeo Fago. Lasciando da parte quest'ultimo, film modesto in cui Lombardi (in un ruolo secondario) sembra un corpo estraneo, gli altri due esempi provengono, non a caso, da esperienze di sperimentazione, prontamente espulse e non riconosciute, intrinsecamente non ripetibili e non ripetute (come era da aspettarsi dal fondatore di Studio Azzurro, laboratorio di ricerca nei linguaggi interattivi e di video arte) o di marginalità produttiva e giochi d'autore (nel mondo tutto suo di De Bernardi). La faccia di Lombardi, così keatoniana, così elastica, non trova asilo nel cinema corrente.

Scorrendo l'elenco – ma siamo già fuori dall'area che abbiamo circoscritto – si possono citare i casi di Claudio Morganti (in *Pesi leggeri* di Enrico Pau) e di Toni Servillo al servizio del cinema di Martone, di Antonio Capuano (*Luna rossa*) e del già citato Sorrentino. Poi tutto il gruppo napoletano da Iaia Forte ad Andrea Renzi, richiestissimo anche perché funzionale alla medietà domestica del cinema italiano; e Silvio Soldini che ricorre a Licia Maglietta e Giuseppe Battiston. Più curioso il caso di Marco Foschi che passa con disinvoltura dal teatro di Antonio Latella a *Fame chimica* di Antonio Bocola e Paolo Vari. Ma si tratta di casi sporadici, nessuna continuità, nessun passaggio di esperienza. E si possono citare Marco Baliani e Marco Paolini, più spostati sul versante teatro e quasi sempre male usati al cinema (così come Sonia Bergamasco), fino a Fabrizio Bentivoglio o Luigi Lo Cascio la cui provenienza teatrale è ormai secondaria rispetto al loro lavoro per il cinema. Fabrizio Gifuni, più anfibio e sottile, al cinema (per non dire in televisione) si adatta con maggiore duttilità a vari ruoli senza negarsi a esperienze eccentriche come il Pasolini di *'Na specie de cadavere lunghissimo* per la regia in teatro e in video di Giuseppe Bertolucci.



Discorso a parte (ma è doveroso citarlo) riguarda Antonio Rezza, anche lui male usato o forse inutilizzabile al cinema (*Paz!*, *Musikanten*). Le sue esperienze d'autore di cinema (sempre con Flavia Mastrella, dal corto *Il piantone* ai lunghi *EsCoriandoli* e *Delitto sul Po*) sono interne a un percorso poliedrico fra teatro, scultura e scrittura. Ancora, in questo caso, si ha conferma che per taluni, come Rezza, il cinema è la tappa di un viaggio, una stazione in più, forma altra di espressione di un mondo interiore e di un approccio artistico, ancorato al linguaggio (video) di cui fa uso (non come Delbono, per intenderci).

Ma ci siamo ormai allontanati dal cuore dell'argomento. Se dovessimo tirare le conclusioni, rispettando le premesse, dovremmo ammettere l'incongruità del cinema italiano alle dinamiche del teatro di ricerca. Ma questo non basta. Quel che dovremmo auspicare, e che dà senso a una riflessione che non vuole essere solo un *de profundis*, è il nascere di esperienze cinematografiche che, rompendo con la quotidianità, facciano un passo in avanti, verso quel futuro tracciato dal teatro di ricerca. L'idea di "assumere" quel teatro dentro il cinema, così com'è, è fuorviante e sicuramente limitata a singole e non ripetibili esperienze. Quei film, se mai si faranno, sarebbero delle superfetazioni, nemmeno spine nel fianco.

Ai futuri cineasti va il nostro invito a vedere, frequentare, studiare il teatro di ricerca, non per trasporlo in forma cinematografica ma per cogliere l'intimo spirito che lo anima, così lontano dalle aspettative, dalle mode, dalle ripetizioni coatte, dall'inseguimento di ciò che piace o dall'isolamento stupidamente orgoglioso di registi-autori.

Dieci spettacoli che ogni cinefilo dovrebbe avere visto

Societas Raffaello Sanzio: *Orestea* (1995)

Massimo Marino

Inizia con fiamme sulla bocca del palcoscenico, caverna oscura, anatro delle apparizioni di ombre inquietanti che arrivano dalle origini barbariche del rito, del teatro, della favola della nostra civiltà occidentale. La sentinella, che aspetta la notizia della caduta di Troia su una sedia girevole sotto un ombrello scassato, precipita nella gioia alla vista del segnale di fuoco della vittoria mentre suoni, rumori, voci deformate avvolgono la scena ed entra il coro: il coniglio di Alice, accompagnato da una fila di coniglietti di gesso. Esplode la tragedia,



nell'enorme corpo nudo, matriarcale, di Clitemnestra, nello sguardo dolce dell'Agamennone interpretato da un ragazzo mongoloide che indossa la suprema idea di regalità come distanza assoluta e come innocenza, perfetta vittima sacrificale di un delitto che inonderà la scena di sangue. Nel sangue, finto, nelle frattaglie, in un acquario di plastica è soffocata la profetessa Cassandra, come un quadro di Francis Bacon fatto spazio e urlo fisico.

In *Oresteia* (una *commedia organica*?) della Società Raffaello Sanzio del 1995 le immagini si sovrappongono, come i riferimenti e le emozioni; i paesaggi, i corpi degli attori cambiano di intensità, di dimensione, man mano che si snoda la saga degli Atridi, dall'assassinio del padre fino alla vendetta, all'arrivo di Oreste in uno scenario di polverosità lunare – clown magrissimo, macilento, con il suo consimile Pilade; fino al gesto matricida, reiterato da un braccio meccanico armato di pugnale, e fino al giudizio degli dèi contro il figlio assassino nel tribunale di Atene, fra le ombre inquietanti delle infere vendicatrici Erinni, incarnate da alcuni babbuini, un Apollo attore senza le braccia (nero e luminoso) e la madre, la gigantesca madre che ritorna in un'inquadratura che ricorda un occhio e l'utero, il luogo dell'origine, del riposo amniotico.

L'*Oresteia*, come *Amleto* del 1992, come *Giulio Cesare* del 1997, come *Genesi* del 1999, rifiuta il testo drammatico, alla base di ogni consuetudine teatrale, per forgiare immagini dalle pagine di un libro lontano, reso di nuovo materia pulsante attraverso un atto teatrale totale, eccessivo, che usa la violenza come scandalo, come insidia del pensiero e della percezione addomesticati dall'abitudine. Come l'Alice di Carroll, un'altra delle sue fonti, l'*Oresteia* va oltre lo specchio del testo, nel cuore ancora pulsante di forze urgenti e contrapposte. Respinge o affascina, attingendo l'ombra, scandagliando ogni eccesso dell'esibizione di choc, di immagini e soprattutto di corpi, corpi smisurati, corpi diafani, corpi animali, corpi diversi, mutilati, corrispettivi oggettivi dei corpi patinati dell'imperante pubblicità. In questa ossessione artaudiana è anche la base di successive invenzioni, come il recente ciclo della *Tragedia Endogonidia*, tentativo di costruire una tragedia antiletteraria, figurale, contemporanea, che non guarda più al teatro attico ma all'eroe di oggi, anonimo, solo, smarrito, senza una comunità di riferimento.

Motus: *Rooms* (2001-2004)

Vincenzo Buccheri

Pensato e diretto in coppia da Enrico Casagrande e Daniela Niccolò, *Rooms* è un progetto in più tappe che prevede spettacoli, performance e installazioni video. In *Vacancy Room* (2001) il gruppo costruisce uno spazio claustrofobico dove “esplodono microrelazioni umane”, e dove “cinema e letteratura convergono, collidono e si fondono”, con escursioni fra le pagine di Don De Lillo e Bret Easton Ellis. In *Twin Rooms*, del 2002 (frammenti di esistenze alla deriva in due stanze d’hotel affiancate), la composizione scenica è quasi un montaggio cinematografico, il *décor* sembra un misto di Lynch e Abel Ferrara e gli attori si riprendono a vicenda con piccole telecamere che rimandano la loro immagine su grandi schermi. In *Splendid’s* (2002), allestito per pochi spettatori in una vera stanza d’hotel, il gruppo rilegge Genet alla luce del gangster-movie e di Tarantino, ricavandone un mediometraggio (*Splendid’s – Il film*, 2004) girato in digitale al Grand Hotel di Rimini con macchina a mano e carrellate nei corridoi. Recitazione straniata, per non dire azzerata, scenografie come set, schermi, monitor, proiezioni, giochi di doppiaggio in scena, drammaturgie che traboccano di riferimenti letterari e cinematografici... Quello dei Motus è un teatro citazionista, postmoderno e multimediale, che a volte rasenta l’estetismo ma che utilizza le immagini e l’immaginario non per abbellire la scena ma per svelare l’altra faccia, quella scom-



da e rimossa, del mondo mediatizzato, l'incubo dietro la superficie: la solitudine dei paesaggi e delle anime, il senso di morte sotto il benessere dell'occidente tecnologico, la violenza e il fascismo latenti. Difficile dire quale cinema potrebbe nascere da un teatro così impregnato di immagini: in fondo quel cinema esiste già, e lo fa David Lynch. Staremo a vedere, anche perché una via italiana al postmoderno "antagonista" è quello che manca in un panorama, il nostro, che è sempre la solita altalena tra telefoni bianchi e cascami del neorealismo.

Teatro delle Albe: *L'Isola di Alcina* (2000)

Emiliano Morreale

Il Teatro delle Albe costituisce in un certo modo il "ponte" generazionale tra la Raffaello Sanzio e la più recente ondata di teatranti romagnoli (Teatrino Clandestino, Motus, Fanny & Alexander). Anima del gruppo è una straordinaria figura di regista e insegnante, Marco Martinelli, che di recente ha regalato alle platee italiane l'irripetibile evento di *Arrevuoto* (2006), libera rilettura da Aristofane realizzata mettendo a confronto i ragazzi di una scuola di Scampia con quelli di un liceo napoletano "bene". Martinelli, che è uno dei registi più inventivi e geniali del nostro teatro, non ha le megalomanie che potrebbe pur permettersi, e ha preferito farsi coordinatore, maieuta, osservatore dialogante.



Una delle cose che sorprendono nelle Albe è, intorno a un nucleo di interesse preciso e ritornante, la varietà, l'eclettismo: dall'opera rock (*La mano*, 2005) al "saggio di fine anno" (*Arrevuoto*, appunto), alla lettura scenica (*La ballata degli F.P. e degli I.M.*, 2006), quasi andando alle radici del teatro. Ma senza irrazionalismi: anzi, un'altra delle loro doti è un ironico e religioso laicismo, senza le tentazioni orfiche e mistiche di tanti gruppi. Da un episodio dell'*Orlando furioso* nella versione in romagnolo del poeta Nevio Spadoni, il Teatro delle Albe costruisce un "concerto per voce e corno" che ruota tutto intorno alle stupefacenti potenzialità vocali di Ermanna Montanari, unica erede (in questa direzione) degli irripetibili exploits di Carmelo Bene; dal gruppo è venuta fuori anche un'altra figura di agilità ultraterrena, Robertino Magnani, visto anche al cinema (*La destinazione di Sanna*). Il "concerto" ha anche una potenza visiva fortissima, e la Montanari-Alcina diventa una figura demoniaca o eterea, che sembra quasi crescere o rimpicciolirsi sulla scena senza effetti speciali se non quelli di una scenografia lievemente deformante, come "fuori asse", che seduce e fa paura. Pur se dei grandi gruppi teatrali degli ultimi tempi le Albe è fra quelli meno lugubri, fra quelli più legati a una dimensione ludica, al fondo della loro ispirazione rimangono tonalità davvero infernali; la loro ossessione è pur sempre quella della rovina del mondo e del trionfo della stupidità (come in *Sogno di una notte di mezza estate*, 2002, o nel finale cannibalico di *Arrevuoto*). Il rapporto di Martinielli & C. con il presente è quello dei grandi maestri: di empirica amarezza e perfino cupezza verso la natura umana, e di aerea utopia nella pratica, nei gesti e nei ritmi del proprio operare.

Teatrino Clandestino: *Madre e Assassina* (2004)

Silvia Bottani

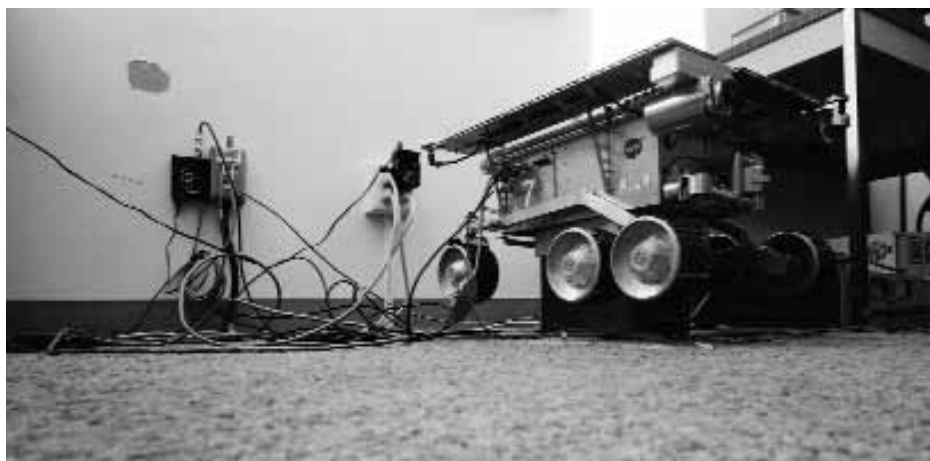
Anni cinquanta. Mattina; una madre, due figli, l'ora della colazione. Maddalena Sacer uccide i suoi figli. *Madre e Assassina* racconta ciò che accade nella vita di una donna comune stravolta dall'eccezionalità di un gesto terribile. Un nucleo di vuoto e tutto attorno il fragore. *Madre e Assassina* è il racconto e la rappresentazione di quel vuoto indicibile che è l'orrore, incarnato nel gesto spaventoso e ancestrale dell'infanticidio. Basta una mattina qualunque e una donna che uccida i propri figli per far sprofondare il reale, incuneandovi

una scheggia d'incomprensibilità inesorabile. Non bastano più neppure il corpo e la materia, nella rappresentazione solo la voce sembra in grado di farsi carico di questo racconto, accompagnando i fantasmi dell'immagine. Gli attori sono simulacri, la *phoné* rimane testimone assoluta del mistero. Evocando il tema classico della fantasmagoria, caro al Teatrino Clandestino, il regista Pietro Babina raggiunge quello che forse è il vertice della propria ricerca sulla messinscena, intrapresa con *L'idealista magico*, nel tentativo di far recitare dei fantasmi: lo spettatore assiste, inconsapevole, alla proiezione di un filmato, doppiato dal vivo dagli attori nascosti. Tale messinscena è resa possibile da un sistema incrociato di proiezioni ideato dallo stesso regista, che mette lo spettatore in una condizione di dubbio, una posizione di fruizione "attiva", sino alla comparsa materiale di Maddalena Sacer-Fiorenza Menni, sul palcoscenico, nello sconvolgente finale rivelatore. Attraverso il codice della tragedia, *Madre e Assassina* si dispiega offrendo allo spettatore delle domande impiegate, a cui non è certo esista una risposta. La compiutezza della forma – guscio durissimo e levigato a contenere l'assenza – è l'equivalenza dell'immagine che si sostituisce alla presenza, l'occultamento dell'attore per lasciare spazio alla sua apparizione. Il cinema e il teatro convergono a scambiarsi le nature proprie, bidimensionalità che diviene illusione di realtà e terza dimensione che si finge proiezione, in un gioco di illusione tecnologico che rende labili i confini delle cose, lasciando che la narrazione emerga potente dal buio, nel riflesso visivo evocato. L'eco di Medea risuona sordo nei gesti straniati di Maddalena, si perde nel calvario dei media che travolgono la donna e la sua verità insondabile facendosi coro grottesco, inquisizione vana. Non si assiste al tentativo di trovarvi ragioni, né motivazioni plausibili e sommarie analisi. L'affanno della ricerca di spiegazioni si rivela un tentativo di arginare l'orrore suscitato dal fatto di rispecchiarsi nel "mostro", di guardare negli occhi Medusa e vederci riflessi come in uno specchio.

Emma Dante: *Trilogia di Palermo* (2001-2004)

Emiliano Morreale

Mpalermu (2001), *Carnezzzeria* (2002) e *Vita mia* (2004) sono il punto più alto di uno degli esordi più potenti del teatro italiano di inizio



millennio. Tre azioni sceniche piuttosto semplici, su palcoscenici nudi, con pochi oggetti, tre “situazioni” che si evolvono secondo moduli non tanto narrativi quanto musicali: una situazione iniziale di stasi monta fino a un crescendo convulso ma in fondo funereo, e la ricerca finale della catarsi ha un’evidenza quasi primitiva. Una famiglia non riesce mai a uscire di casa per andare da una parente, come nell’*Angelo sterminatore* di Buñuel; nel frattempo la nonna muore. Tre fratelli accompagnano la sorella incinta e un po’ ritardata a un matrimonio riparatore, ma su tutto grava l’ombra di una violenza familiare. Una madre sta apparecchiando un rito funebre con tre figli intorno, e non sappiamo quale dei tre è il morituro.

Il tema ossessivo, l’interno da cui partono (anzi, non riescono a partire) gli spasmi dei personaggi, è la famiglia e una delle novità di Emma Dante è di offrircene una riscrittura (e non solo della famiglia meridionale o italiana) dal punto di vista delle donne, o meglio delle figlie e delle sorelle. Mai si era vista così da vicino la paura che fanno i maschi, l’attrazione invincibile e insieme la repulsione per i loro corpi e i loro insensati e rozzi pensieri. I maschi, minacciosi e terribili, vittime-carnefici in *Mpalermu*, segnati da una violenza che sono condannati a perpetuare, vengono in qualche modo accolti e perdonati nell’approdo finale della trilogia. Figli-morti, fratelli minori malaticci e tutti in fondo morituri, accuditi e contemplati da uno sguardo commosso ed estraneo, che fa di quel lungo rito d’addio che è *Vita mia* una lunghissima catarsi in forma di veglia.



L'angoscia che pervade le stanze squallide di Emma Dante è figlia di un sentimento assolutamente contemporaneo: la sensazione di contemplare, nel sottoproletariato e nella infima borghesia di oggi, dei fantasmi. I nomi di Franco Scaldati e di Ciprì e Maresco sono riferimenti obbligati e riconosciuti dall'autrice. In più, accanto alla rivendicata senescenza dei modelli, Dante si avvale di attori giovani, scattanti, energici, ragazzi e ragazze che lottano con un dialetto arcaico, lo ibridano, ne fanno gioco e filastrocca. E il fatto che dei giovanissimi si travestano da padri e da nonni dà alla mascherata un nuovo carico d'orfananza. La spia fondamentale è forse il dialetto, che è lesionato nella pronuncia da lingue giovani e impure, contaminato da parlate gergali e dall'italiano. Questi ragazzi non hanno ereditato davvero nemmeno parole che possano dirsi loro, che possano proteggerli/escluderli. Allo stesso modo sono orfani di ogni trascendenza. I riti religiosi e parareligiosi che inscenano non rimandano a nessun contenuto, eppure nella loro pietà insensata e quasi idiota trasuda una quintessenza di umanità.

Pippo Delbono: *Barboni* (1997)

Mariapaola Pierini

Ha portato sui palcoscenici dei più importanti teatri italiani ed europei chi sui quei palcoscenici e in quei teatri non sarebbe mai nemmeno

entrato. Persone ai margini, persone con disagi fisici e mentali, barboni come titola uno dei suoi spettacoli più noti. Lui, regista-drammaturgo-attore, sta in scena con loro, li conduce, li sorveglia, li guida con attenzione, con divertita e sofferta complicità, con paterno ma non pietistico affetto. Pippo Delbono ha posto un problema, anzi, più di uno. Chi sono queste persone che agiscono in scena senza la piena consapevolezza di ciò che fanno? Chi siamo noi che li guardiamo? Qual è la soglia tra finzione e realtà, tra la cruda verità di quei gesti e di quei corpi e il senso di violazione della loro integrità che proviamo nel guardarli? Forse il sentimento del suo teatro sta proprio nel non rispondere fino in fondo a queste domande, ma nel porle. Lo si ama o lo si detesta ma non si può restare indifferenti, non ci si può sottrarre a quel cortocircuito di pensieri su “che cosa sia il teatro” che ogni suo spettacolo inevitabilmente mette in atto. Delbono non cura, non è uno che tenta di sanare le ferite attraverso il lavoro teatrale. Piuttosto le mostra, le urla e libera, le ostenta e, talvolta, sa anche sorriderne. Il dolore, l'emarginazione, l'handicap sono la materia su cui lavora, la creta che lui modella per creare il suo teatro. I suoi spettacoli non risolvono e non pacificano, parlano di contraddizioni, sono contraddittori: sporchi e candidi, violenti e poetici, farraginosi e limpidi.

Il percorso era iniziato con *Il tempo degli assassini*, nel 1987. Un piccolo gioiello, semplice e pungente, in cui Pippo e Pepe Robledo duettavano, danzavano con gioia infantile, portavano alla luce frammenti di sé, del proprio passato. Si mostravano con sfrontatezza e



pudore insieme e, nel finale, parlavano dello spettacolo che avevano portato in scena. Ma che cos'è? È teatro? Probabilmente sì, proprio perché ha il coraggio di chiederselo. E ancora oggi Delbono e compagni, in fondo, continuano a farsi e a farci la stessa domanda.

Danio Manfredini: *Al presente* (1998)

Vincenzo Buccheri

Un uomo solo, in scena con un manichino-sosia. Intorno, uno spazio bianco, ricordo di corridoi d'ospedale, istituti psichiatrici, sale d'esecuzione. È un uomo con le sue ansie, paure, desideri, bisogni. Un uomo diviso in due, in dialogo con se stesso: il manichino è la sua parte passiva, in balia della vita. L'altra è la parte che vive e ricorda, che salta da un pensiero all'altro, da uno stato d'animo all'altro e, come in un caleidoscopio, assume i comportamenti e le voci delle persone incontrate o sfiorate: parenti, amici, malati, emarginati, folli. Il Fuggiasco esibisce un corpo squassato dalla paura, il Nonno lancia urla laceranti mentre spinge il manichino sulla sedia a rotelle. E poi ancora il Marocchino, il Giudice, la Vittima... Una segreteria telefonica rimanda la voce della madre, proiezioni di acquerelli tristi invadono le pareti: panchine autunnali, alberi spogli, vespasiani, persone sole. A un certo punto l'uomo, seduto sul letto, fuma una sigaretta ascoltando *Sally* cantata da Vasco Rossi.



Come tutte le sue creazioni (una mezza dozzina in vent'anni), *Al presente* non è un semplice "spettacolo" ma un pezzo di vita nato da anni di prove e seminari che hanno sedimentato esperienze, letture, incontri umani. Alle spalle di Manfredini non c'è solo un rigoroso percorso di ricerca (gli studi con César Brie, l'Odin Teatret, Dominique De Fazio dell'Actors Studio) ma una ventennale attività nei centri sociali e negli istituti psichiatrici. *Al presente* è grande teatro d'attore – perché Manfredini è prima di tutto un grande attore –, a metà tra la pittura e la danza, dove il gesto, l'immagine, sono importanti quanto la parola. È un teatro in prima persona, di rievocazione, lirico e poetico, ricco di straziata pietà per i diversi e gli emarginati. Un teatro in cui il cinema non entra direttamente, anche se Manfredini ha progettato di trarre un film da *Nostra signora dei fiori* di Genet (e il film ha preso vita solo nella colonna sonora del suo ultimo spettacolo, *Cinema cielo*, ambientato in una vecchia sala a luci rosse di Milano), eppure un teatro "di montaggio", dove squarci lirici, immagini, folgorazioni pasoliniane rivelano una forza, un'inventiva scaturita dalla vita vissuta del tutto sconosciute al nostro cinema televisivo e piccoloborghese.

Compagnia della fortezza: *I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* (2003)

Rodolfo Sacchetti

Nell'estate più calda del secolo (luglio 2003) la temperatura nel carcere di Volterra raggiunge vertici inimmaginabili. Più di quaranta attori-detenuiti sotto la guida di Armando Punzo trasformano – per il quindicesimo anno consecutivo – gli spazi di reclusione in uno squarcio di grande teatro.

Il progetto iniziale è quello di rappresentare *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, ma al carcere i diritti – i diritti d'autore – non vengono concessi. Nasce così *I pescecani, ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*, che è in partenza la storia della proibizione della messa in scena e diventa poi uno dei lavori più esplosivi e importanti degli ultimi anni.

Si piomba in un cabaret infernale, sfacciatamente espressionista, che comprende anche lo spazio per la musica dal vivo, eseguita da orchestre sgangherate e tavolini per il pubblico fra i quali si muo-

vono, come usciti da un film di Fassbinder, camerieri possenti con bretelle sul torace nudo.

Tra sceneggiata napoletana, canzonette, monologhi, rulli di tamburi, cancan, grida e risate diaboliche lo spettacolo raggiunge un apice di intensità tale da debordare in ogni dove. Si parte da Brecht e si arriva a Nietzsche, si parte dalla “verità” di un luogo inequivocabile, quale è il carcere, e si approda alla “menzogna” pura di un teatro che sembra nuovamente capace di rivelare le ipocrisie di una società, di una borghesia e soprattutto di un uomo e di un’arte sconfitti.

“Tutto è già stato detto” si ripete più volte, e non resta allora che danzare sui cocci dei nostri desideri e poi prendere Brecht e distruggerlo, destrutturarlo a tal punto da renderlo irriconoscibile, perché “soltanto dal tradimento della forma può rinascere la vita”. E se “Brecht è morto” allora sono “Ballerine, Assassini, Magnaccia, Barboni, Puttane, Travestiti, Ricchi, Signori, Ladri, Ruffiani, Maniaci, Preti, Vescovi, Giocatori, Guardaspalle, Musicisti, Cabarettisti, Traditori e Giuda che si impossessano della scena”. Ma non esiste forma capace di contenere gli eccessi, le energie, i corpi muscolosi dei detenuti, ora scatenati in un cancan travolgente, ora a mimare bordelli e puttane. Il “vitalismo” di *I pescecani* è possibile solo perché la morte è lì a due passi e la denuncia e l’invettiva non lasciano respiro. La speranza non esiste e le “vie d’uscita” sono segnalate solo da “finti” cartelli brechtiani. Rimane la disperazione, una disperazione attiva e vitale.

Fanny & Alexander: *Ada, cronaca familiare* (2003-2005)

Alba Bariffi

Il lavoro di Fanny & Alexander sull’enigmatico ed enigmistico romanzo di Nabokov, *Ada o ardore*, è definito dagli autori spettacolo-caleidoscopio: in una decina di episodi ha preso via via forma di spettacolo, performance, installazione o concerto, la cui drammaturgia si declina come raffinata esplorazione e sintesi di linguaggi e di sensi (persino l’olfatto e il tatto, nel buio pesto del tunnel di Vaniada, in cui si annusano e si toccano rose) destinati a evocare brandelli di vissuto che lo spettatore potrebbe quasi essere tentato di riconoscere come propri, tanto è necessaria la sua collaborazione a una visione altrimenti criptica. Luogo di riflessione sul linguaggio e la memoria è

del resto il libro stesso, in cui la materia incandescente della lunga storia d'amore tra Van e Ada – cugini secondo l'albero genealogico ufficiale, in realtà fratelli – viene ricostruita dai ricordi di Van novantenne, con le note a margine di Ada a sottolinearne la relatività e continue interferenze di rimandi letterari e giochi di parole dai quali può emergere più verità che dai "fatti" stessi. Fatti che si svolgono in un geniale, irraggiungibile mondo d'invenzione (una terra americana impregnata di cultura russa tra Otto e Novecento) e racchiudono dolorosi o scabrosi segreti familiari, cui la messa in scena allude tramite sintomi, oggetti simbolici come in un sogno, giochi di parole inevitabilmente freudiani, corpi osservati nelle loro singole parti, voci che emergono dal passato.

Se con questa strategia, che dalla complessità del materiale di partenza distilla l'essenziale, importa sottolineare in particolare la contaminazione con il cinema, non è solo perché Fanny & Alexander hanno ribattezzato il luogo dell'episodio *Ardis I*, bergmaniana-mente, "cinema da camera", o perché negli spettacoli hanno una parte importante le proiezioni (video e 16mm) delle immagini realizzate dal collettivo Zapruder, o per quanto attiva è la suggestione del muto (assai adatta a evocare le atmosfere del romanzo) nel bianco e nero delle immagini proiettate, nella comparsa di bizzarre didascalie, nell'accompagnamento musicale dal vivo.

Infatti qui l'influenza maggiore del cinema è forse di metodo: nell'uso del dettaglio (mano, bocca, orecchio degli attori letteralmente



messi in cornice), nella narrazione frammentata e rimontata (sia nella dimensione del ciclo *Ada* sia nel singolo spettacolo), infine nell'esito di immaterialità della rappresentazione: se al cinema è una proiezione d'ombre a trovare risonanze nell'inconscio, nel teatro di Fanny & Alexander è un sistema di segni, altrettanto distante dalla sua materia prima, eppure di straordinaria intensità.

Fanny & Alexander: *Heliogabalus* (2006)

Rodolfo Sacchetti

Tra mito, leggenda e storia la figura di Eliogabalo suscita immediatamente alcuni temi fondamentali: anarchia, identità sessuale, adolescenza, teatro al potere... In questo ampio ventaglio Fanny & Alexander scelgono di partire dal "corpo", dallo "stare in scena", indagando prima di tutto le implicazioni che comporta costruire "una figura". Come se spiassimo un adolescente nel sacro luogo della sua cameretta o come se avessimo la possibilità di seguire da vicino un artista alle prese con la propria creazione, così in *Heliogabalus* possiamo condividere alcuni nodi tragicamente complessi del rapporto tra opera e pubblico.

Il tentativo è quello di inseguire la parabola di Eliogabalo, la costruzione della sua "figura" che nella fabula è rappresentata dalla proclamazione di imperatore, l'arrivo a Roma e l'inevitabile incom-



prensione e fine. Come Eliogabalo si presentò di fronte al potere e al popolo romano così questo *Heliogabalus* di oggi si presenta al pubblico con il corpo di tre giovani danzatori e attori, bellissimo e feroce, straniero e intimo.

La costruzione dell'icona imperiale ruba i segni dal contemporaneo e i tre Eliogabalo inseguono l'immagine dell'"atleta di Dio", Papa Giovanni Paolo II, munendosi di sci e racchette, stole e tiare. Nella superficie dei segni il potere del Vaticano diventa il serbatoio in cui pescare – per i giovani mitomani rinchiusi nella propria stanzetta tappezzata di vagine – i nuovi segni sacri dell'antico "impero". Così procede la costruzione della figura imperiale, come pure la nuova lingua "impossibile" che si apprende sulla scena: una lingua fatta di corpo (tiptostenografica), una musicale e una inventata da Tommaso Landolfi. Da straniero Eliogabalo crea una lingua che non sia semplice ponte con il popolo romano ma possa diventare il canale di un reciproco innamoramento, la base – in termini teatrali – per una relazione di tipo amoroso con il pubblico.

Dopo il lungo progetto *Ada*, che ha impegnato la compagnia ravennate per più di tre anni, *Heliogabalus* – nel segno di una profonda continuità ma anche di un altrettanto profondo mutamento – colpisce per la sua radicalità, con una riflessione che mina alle fondamenta il concetto di rappresentazione. Perché, con una feroce condivisione di tutto il dolore, la fatica e il vuoto del fare artistico, invita lo spettatore a percorrere la stessa strada di Eliogabalo, con amore e tragedia.

La chiamata alle armi: Welles e il teatro

Mariapaola Pierini

“Io appartengo al teatro; e anche se può sembrare un grido d’aiuto, per me è una chiamata alle armi”; così scrive il giovane Orson Welles. Appartenere al teatro significa militare, perseguire con ostinazione un obiettivo; significa, soprattutto, essere disposti a combattere. Il teatro di Welles, in particolare quello realizzato negli anni che precedono il cinema, possiede l’irruenza, la spavalderia, il coraggio e quella buona dose di inconsapevolezza e di utopica determinazione che sono propri di una giovane armata rivoluzionaria.

Come è finita questa battaglia? Pochi sembrano ricordarselo o volerselo ricordare, quasi non fosse mai stata combattuta. Forse perché gli spettacoli svaniscono, mentre i film tutto sommato restano, per quanto manipolati, stravolti, traditi. E, se il cinema ha storicamente sconfitto il teatro, è possibile dire che il cineasta Welles, a sua volta, ha avuto la meglio sul Welles teatrante. Possediamo i suoi film, abbiamo irrimediabilmente perso i suoi spettacoli.

Certo, esiste un’associazione riconosciuta tra Welles e il palcoscenico: il teatro si è sedimentato, ha lasciato tracce e ricorre spesso nelle parole, nei pensieri, del Welles regista di cinema e dei molti che ne hanno scritto. È costantemente presente come riferimento e modello, come termine di confronto, come contendente (sconfitto) del (suo) cinema. Ma gli anni spesi sul palcoscenico scolorano in un passato dai contorni incerti, in un tempo della giovinezza su cui lui per primo, in fondo, non amava soffermarsi. Il teatro diventa così una sorta di pensiero reiterato, dai contorni un po’ vaghi e nostalgici, qualcosa di simile alla signorina con il parasole bianco di cui parla Bernstein in *Citizen Kane*. Ridotto a *topos*, a passione giovanile, a *refugium* di un cineasta inquieto e sempre insoddisfatto, il teatro resta ai margini, relegato nelle prime pagine delle biografie.

Ma Welles il teatro lo ha fatto, e in teatro una battaglia l’ha davvero combattuta. Ed è importante ritornarci non perché sia arrivato il momento di dimostrare che Welles è prima di tutto, e soprattutto,

un uomo di teatro (e per contraddire almeno due generazioni di critici che si sono quasi totalmente dimenticati di questa fase della sua carriera): poco importa se Welles appartiene al teatro o al cinema, se è un teatrante prestato al cinema o se, viceversa, è un cineasta che si forma sul palcoscenico. Si tratta, piuttosto, di ritornare su quegli anni per capirli meglio: per liberare il binomio teatro-Welles da uno stato di indefinitezza e iniziare a considerarlo nella sua totalità di agire storico e politico. Se lo si vuole fare, ci si accorge che non è poi così difficile: perché, se è vero che abbiamo perso i suoi spettacoli, ci restano documenti, recensioni, bozzetti, fotografie, copioni e persino molti suoi scritti inediti. Una mole sterminata di materiale che sonnacchia nell'archivio della Lilly Library dell'Indiana University. Ci addentreremo tra i faldoni, useremo le sue parole per cercare di restituire lo spirito di quella battaglia che Welles combatte tra il 1936 e il 1939.

Leggiamo tra le sue note: "Il problema non è che cosa ci sia di sbagliato nel teatro, ma che cosa ne sia rimasto". E ancora "Noi dovremo lottare".

E così infatti è stato: quattro anni di attività frenetica e incessante, prima con il Federal Theatre e poi con il suo Mercury. Ma per capire questa lotta bisogna innanzitutto capire contro chi viene combattuta.

Gli spettacoli di Welles si snodano in anni cruciali in cui, tra problemi economici e crisi di pubblico, il teatro americano tenta di riavvicinarsi alla realtà; in cui si sperimentano azioni simili all'*agit prop* europeo e, a fianco dell'opulenza delle produzioni di Broadway, si fa strada il naturalismo psicologizzato alla Strasberg. Agli occhi del giovane Orson Welles, questi non sono modelli da emulare bensì nemici da sconfiggere, bersagli da colpire, in quanto emblemi della degenerazione e della decadenza del teatro. Infatti, se pure apprezza la vitalità dell'*agit prop*, Welles ne stigmatizza la sottomissione del mezzo al fine; se è affascinato dalla *grandeur* di Broadway ne prefigura però la disfatta di fronte allo strapotere di Hollywood. Se crede che il palcoscenico debba "presentare il mondo", ritiene tuttavia che la sua salvezza non stia nel realismo, nell'emulazione della vita, bensì nel recupero della sua componente convenzionale, del suo essere palesamente finto.

Per il giovane e agguerrito Welles il teatro è l'arma con cui e per cui combattere. Si deve lavorare sul palcoscenico perché c'è bisogno di dimostrare che ha ancora un senso farlo.

Nel 1936 Welles mette in scena un *Macbeth* ad Harlem, polveriera

di tensioni razziali. Più di cento attori, tutti di colore, riempiono il piccolo palcoscenico del Lafayette Theatre. La Scozia diventa un'ottocentesca Haiti, i costumi sono sgargianti e un po' bizzarri, il teatro è scosso dalla musica e dai ritmi delle percussioni. L'ardua impresa di mettere in scena uno dei testi più cupi e oscuri di Shakespeare viene superata da Welles con uno spettacolo corale, dinamico, che si fonda sul potere evocativo del movimento, della luce, del suono. Taglia, sintetizza, scarnifica il testo, enfatizza i momenti di alta tensione drammatica usando espedienti forse non tanto sottili ma certo di forte impatto per quella platea popolare che non ha dimestichezza con il Bardo. I critici storcono il naso, fanno commenti razzisti sul fatto che "i negri non sanno recitare Shakespeare", ma gli riconoscono di essere riuscito finalmente a risolvere uno dei grandi problemi del *Macbeth*, quello delle streghe. Chi sono? Semplice, siamo ad Haiti: sono le officianti di un rito voodoo.

Nel 1937 Welles è in scena, è Faustus nel dramma di Marlowe. Una parte da primo attore, che lui recita mettendo in risalto la sua voce altisonante e la sua già notevole mole fisica. Forse gigioneggia un po', ma a fargli da contro canto ci sono i clown, interpretati con maestria dai suoi fedeli compagni di palcoscenico: dal dramma alla farsa e viceversa, in un continuo altalenarsi di registri. La scena è foderata di velluto nero, gli oggetti appaiono e scompaiono misteriosamente grazie a rapidi mutamenti di luce, i magici sortilegi di Faustus e di Mefistofele sono resi concretamente sul palcoscenico attraverso trucchi che Welles, appassionato di prestidigitazione, conosce assai bene. Anche qui il classico elisabettiano viene manipolato, scarnificato; ne resta l'impianto, il tema centrale, ma ciò che più sembra interessare è di dimostrare che a teatro non ci si annoia, anzi: si palpita, si freme, ci si diverte.

Nel 1938, per il *Julius Caesar*, il palcoscenico è uno spazio nudo con piattaforme di diverse altezze; gli attori si spostano con movimenti dinamici precisamente coreografati da Welles, che qui recita la parte di Bruto. Le luci diventano scenografia, e i riflettori da terra proiettano verso l'alto cortine luminose che ricordano quelle delle adunate naziste. I costumi sono cappotti e cappelli di foggia contemporanea. Se Welles non è certo il primo a trasferire i classici al presente, è l'unico che in quegli anni riesce a farlo in maniera diretta ed efficace: per lui Shakespeare è lo strumento migliore per denunciare l'avanzata del nazifascismo in Europa. È facile accorgersi che quel



Giulio Cesare assomiglia molto a Benito Mussolini, e che l'uccisione del poeta Cinna stigmatizza la cieca e brutale forza della folla nei tempi bui della dittatura. Il pubblico applaude con fervore, perché il teatro ridiventa un luogo animato da sentimenti ed emozioni forti, in cui il debito con il passato (e l'amore per Shakespeare) sono assolutamente in sintonia con le esigenze del presente. E poi mette in scena un'opera musicale di stampo brechtiano, una farsa-*slapstick* giocata sul *nonsense* e sui doppi sensi, una commedia elisabettiana, un kolossal di drammi storici shakespeariani dal titolo *Five Kings* (in cui Welles recita la parte del suo amato Falstaff e realizza un complicatissimo palcoscenico rotante), e tanto altro ancora.

A un primo sguardo sembra non esserci un minimo comune denominatore: Welles spazia tra dramma e commedia, tra cultura alta e concessioni ai palati meno raffinati, tra palcoscenici nudi ed elaborate scenografie, tra il ruolo di regista demiurgo e quello dell'attore star, tra teatro impegnato e intrattenimento, tra clamorosi successi e altrettanto clamorosi fallimenti. Eppure, in questa frenetica e all'apparenza disomogenea attività teatrale, c'è, forte e nemmeno troppo sotterranea, una matrice, un obiettivo, una battaglia da combattere: "Vorrei restituire il Teatro al popolo", "Una democrazia teatrale, che appartiene al popolo, fatta dal popolo, per il popolo". Eccola, enunciata perentoriamente nelle sue note.

Può sorprendere questa veste militante e vagamente populista del giovane Welles. Arguto osservatore, stigmatizzatore, moralista di raz-

za, nel corso della sua vita si è a poco a poco fatto da parte, allontanandosi dalla vita attiva e dalla politica. Più apolide che cosmopolita, ha speso molti anni a guardare da lontano la sua America, divenendone una sorta di coscienza critica, ascoltata in Europa ma sostanzialmente ignorata in patria; tra spot pubblicitari e marchette d'attore, diventa sempre più una presenza scomoda, icona di un passato con cui Hollywood fatica a fare i conti (salvo poi cercare di salvarsi in extremis con un Oscar onorario e il premio dell'American Film Institute negli anni settanta). Ma quando sale sul palcoscenico, a vent'anni, Welles entra prepotentemente nell'agone teatrale e politico, perché la sua missione è quella di fare del teatro (e del suo teatro) il viatico per una società che si sta rinnovando: in un'America rifondata su basi sociali più eque, il teatro sarebbe "tornato al popolo", cessando di essere il piacevole svago di una ristretta élite che se lo può permettere.

Il suo teatro appartiene a un'America "pericolosamente" orientata a sinistra, in cui si comincia a mettere in scena Brecht e fioriscono i teatri proletari (sono anche gli anni in cui la politica e i soldi pubblici si intromettono, per la prima volta e in modo determinante, nel mondo dello spettacolo americano, sottraendolo per qualche tempo alle impietose ma "sacrosante" leggi del libero mercato). Welles respira, fa proprio e trasferisce sul palcoscenico lo spirito dell'America rooseveltiana, quella particolare commistione di populismo, riformismo, egualitarismo, antifascismo, pragmatismo e utopica prefigurazione di un futuro migliore. I suoi vagheggiamenti di una democrazia teatrale e spettacoli grandiosi come *Macbeth* o politicamente schierati come *Julius Caesar* ne sono la più chiara dimostrazione. Ma, se è vero che Welles si nutre di quel clima, è altrettanto vero per lui non c'è una bandiera sotto cui marciare, o meglio ce ne sono diverse, a seconda delle occasioni e delle necessità. Vicino al Fronte popolare, al Partito comunista, vicino a Roosevelt e ai suoi funzionari, Welles percorre la sua strada e conduce la sua battaglia difendendo prima di tutto la propria autonomia. Cerca interlocutori, non meri committenti. L'America del New Deal è, in senso lato, il mecenate del teatro di Welles, lo incoraggia, lo sostiene, gli fornisce una sorta di rete di protezione. Ma le casse del Federal Theatre Project sono anche, più semplicemente, quelle che gli permettono di mettere in scena i suoi spettacoli. Scaltro, combattivo, spavaldo, irruente, quando sente che il progetto federale rischia di arenarsi rompe clamorosamente, ostinandosi a debuttare con *The Cradle Will Rock* nonostante i divieti e la polizia che

presidia il teatro (su questo episodio insiste *Cradle Will Rock*, film di Tim Robbins uscito nel 1999).

Infine c'è il cinema, a rendere più ardua la sua missione. "Il pubblico cinematografico è cinquanta volte quello teatrale. [...] Io stesso vado cinquanta volte di più al cinema". Combattere vuole anche dire fare i conti con un cinema che per "un paio di spiccioli ti fa andare al casino con Jean Harlow". Welles sa bene che il cinema ha già vinto, ma il riscatto del teatro non sta nell'inseguirlo, nel tentare di emularlo, bensì nel tornare a essere un evento che si fonda sulla presenza e sul rapporto vivo tra attori e spettatori. E, anche se può stupire che ad affermarlo sia un futuro cineasta, la sua strenua difesa del palcoscenico si fonda sul fatto che "il cinema può farti guardare tutto, ma il teatro può farti vedere". Se il cinema è in grado di riprodurre la realtà, è però il teatro che "può aprirci gli occhi e il cuore di fronte alla realtà".

Torniamo alla battaglia. Come è finita allora? Da un certo punto di vista con una sconfitta. La rapida partenza per Hollywood e il contratto con la Rko suonano, per chi aveva cercato di fronteggiare il cinema e di sottrarre il teatro al suo declino, come una resa incondizionata. La democrazia teatrale vagheggiata da Welles non può realizzarsi, perché nella "terra della democrazia" è il mercato a reggere i destini del teatro, e della vita. Dopo il fiasco di *Five Kings* (1939), Welles sembra rassegnarsi all'idea che il palcoscenico è ormai un luogo obsoleto, antieconomico, i cui profitti – quando ci sono – sono incomparabili a quelli prodotti dal cinema. Ma Welles non approda a Hollywood solo e soltanto perché lì può avere i soldi e la libertà che a New York non gli sono più concessi. Dopo quattro anni di teatro, Welles sembra all'improvviso cambiare idea su quella che aveva definito "la fabbrica dei sogni incasellati": il cinema ora gli appare come la terra dei pionieri, la nuova frontiera da esplorare, perché è persuaso che "il Nuovo Teatro appartiene agli uomini con la macchina da presa". Il cinema diventa così la sfida più urgente, la nuova battaglia, ma anche l'occasione per dare di nuovo corpo a quel vagheggiamento di un'arte popolare, fatta dal popolo e per il popolo. Scoprirà sulla sua pelle che Hollywood è una grande fabbrica, capace di dire al popolo quali sono i sogni che deve sognare e ai registi i film che *devono* fare. Ma questo è un altro capitolo, l'inizio di un'altra e ben più nota battaglia.

Tutti i passi citati provengono da appunti inediti di Orson Welles conservati presso l'Archivio della Lilly Library dell'Indiana University di Bloomington.

Conversazione con Carmelo Bene

Adriano Aprà e Gianni Menon

Questa intervista, di cui viene qui riproposta la parte conclusiva, è frutto di un incontro acceso, abbondantemente irrorato di vino, avvenuto a notte inoltrata, in casa di Carmelo Bene in via Aventina a Roma, promosso da Gianni Menon e al quale ha partecipato anche Piero Panza. È stato Gianni che mi ha introdotto a Bene, di cui coltivava da anni l'opera teatrale. La familiarità che aveva con lui ha consentito di condurre l'intervista su binari polemici inabituali e assai fruttuosi. Tenere testa a uno come Bene non era cosa facile. Bisognava essere, o tentare di essere, alla sua altezza, intuire rapidamente, volare alto. Credo che ci siamo riusciti. Negli altri del gruppo di "Cinema & Film", pur con tutta l'ammirazione per il cinema di Bene, ci fu, quando si trattò di pubblicare l'intervista, qualche reazione perplessa, più che giustificata e in buona parte condivisa, visto il clima di tensione politica, e non solo estetica, che allora ci animava. Sentimmo quindi il bisogno – un po' come avevano fatto i "Cahiers du cinéma" con un'intervista a Rohmer – di premettere un testo di presa di distanza da alcune perentorie affermazioni di Bene che non potevamo condividere. Per quanto mi ricordi, questo testo è stato scritto da Enzo Ungari o da Franco Ferrini, o dai due insieme, e comunque accettato da Gianni e da me. Erano quelli i tempi, e quella la tensione propositiva e procreativa che ci animava e ci impediva di ammirare e amare le opere nell'assoluto dello schermo, spingendoci invece anche a un confronto/scontro con idee altrui per ampliare sempre più la nostra linea di confine. Di fatto, di lì a poco la rivista avrebbe chiuso (questo numero 11-12, estate-autunno 1970, è l'ultimo), non per ragioni economiche ma perché – ci eravamo detti – le nostre ambizioni non corrispondevano più alle nostre "possibilità" (psicoanalisi, semiotica, politica come superamento della cinefilia e radicamento del cinema in un dibattito culturale più ampio...). Lusso, quello di interrompere per eccesso di rigore, che potevamo permetterci perché coscienti del ruolo che svolgevamo in Italia e della responsabilità che ci assumevamo con la

rivista; e perché ciascuno di noi aveva ormai ambizioni che andavano al di là della scrittura critica. Di fatto, per me l'incontro con il cinema di Bene (con i primi tre film, perché gli altri due non mi convinsero) – e anche con lui, in quella e in altre occasioni – è stato il segnale decisivo di un passaggio di frontiera improrogabile, che solo l'immersione underground avrebbe altrettanto intensamente alimentato.

Adriano Aprà, Roma, novembre 2006

CINEMA & FILM: Non è meno faticoso per un critico mettersi davanti a un foglio e dover scegliere che per un autore mettersi davanti alla macchina da presa e dover ugualmente scegliere, rifiutando delle cose per dividere il mondo in inquadrature.

A questo punto, per il critico, uno degli atteggiamenti possibili davanti all'opera è quello di introdurre violentemente se stesso nell'opera rifiutandola ma per darne testimonianza a terzi, sperando che ne esca quella parte di se stesso che è stata riflessa dall'opera.

CARMELO BENE: La critica di Baudelaire a proposito di Delacroix era già arrivata a questo. Io rifiuto qualsiasi funzione di mediazione alla critica.

C&F: Ma guarda che quando uno scrive in una rivista che tira tremila copie il problema della mediazione non esiste nemmeno, non te lo poni.



BENE: Io non ci ho mai capito niente di quello che scrivete, mai. Vorrei farvi capire che ci troviamo davanti a una situazione a cui bisogna porre un argine, che bisogna sbloccare, liquidare. E per fare questo bisogna liquidare le novantanove pecorelle e tenerne una sola: di un film è il momento di dire che è un capolavoro o che è una porcheria. Non ci possono essere tutte le lettere dell'alfabeto, solo a e b, ma interne all'opera pure queste. Dopodiché possiamo anche scrivere, io, tu, un altro. Ma dev'essere una comunicazione di monadi e le monadi, come si sa, non hanno finestre.

Non si tratta di aprirci il cuore, nel modo più assoluto. Le persone nascono col cuore a sinistra, ogni tanto ne nasce una con il cuore a destra: si tratta di riscontrarsi e di riscontrare questa difformità



anatomica. Né più né meno. Che poi uno usi la critica non come fruizione ma come reinvenzione questo l'ha già fatto Mallarmé, Baudelaire, financo Gauthier, l'ha fatto Gide. Gide si è inventato Artaud: l'Artaud di cui si parla è Gide che l'ha inventato.

C&F: C'è un altro atteggiamento critico che mi pare importante, cioè quello dell'analisi scientifica dell'opera. Ma c'è un'*impasse* fondamentale: a quel punto tutte le opere si somigliano e questo è drammatico.

BENE: Questo è fondamentale. Noi facciamo un'analisi strutturale e troviamo che tutte le opere si assomigliano. Benissimo! Dunque tutte le opere che si assomigliano noi le bocchiamo: il che significa mandare a fare in culo le famose novantanove pecorelle buone. Co-



me rifiutiamo tutta la finta tradizione, neorealistica o realistica che sia, del cinema internazionale, così rifiutiamo tutto lo sperimentalismo, tutto il laboratorio che, lungi dal rimanere appunto laboratorio, ci viene sconciamente, impudicamente esibito.

Questo per riservare al cinema un posto, per liberare la critica.

Qui si mette il dito nella piaga, la mia piaga: io voglio eliminare dal giudizio, dalla conoscenza, dall'occupazione, e politicamente, tutte quelle opere che pur essendo splendide si assomigliano.

Perché abbiamo bisogno di pietre miliari che siano diamanti di paragone, tali cioè che, anche a costo dell'originalità, siano inattaccabili.

C&F: Una volta deciso di parlare di un film, come parlarne? Con l'atteggiamento scientifico? Nell'opera che mi fa impazzire allora cerco la razionalità, una nuova razionalità.

Ma per analizzare l'opera, perché non mi va più di esternare in poesia i miei sentimenti nei confronti di un'opera vista frettolosamente, per fare questo ho bisogno dell'opera. Ma non ce l'ho. E la memoria non è sufficiente.

PIERO PANZA: Questo è giusto. Comunque, saremmo allora davanti a un bivio: da una parte la critica soggettiva, fortemente soggettivizzata, il cui destino è l'assoluta estremizzazione; dall'altra il rinvio a una critica assolutamente scientifica, come la critica formalista che peraltro è già stata portata al suo estremo. Ma qui gli unici risultati raggiunti sono stati quelli a livello fonologico, protocritico e, a livello del romanzo, altri romanzi, quello di Sklovskij. È una strada chiusa, che appartiene alla storia della scienza, non c'è la possibilità di una scienza da fare.

BENE: Ti devo dire una cosa: se io faccio un saggio, pretestuosamente, perché di pretesti si parla, sulla *Messa da Requiem* di Verdi, o su *Un ballo in maschera*, o sul *Trovatore* io di queste opere potrò, se ne sono in grado, fare sì delle cose mie ma in tutti i modi non potrò che confermare che sono capolavori. Non ci sono santi! Il *Trovatore* sarà comunque superiore al mio saggio, se non altro perché viene prima, ma non cronologicamente: perché è stato già detto, pensato, "messo in opera".

Io per me avrò la stima dell'editore, dei contemporanei, e qualche soldo in più: tutto qui. Tutto è stato detto, già stato fatto.

Se poi parlo di una cazzata, allora io posso fare un capolavoro e l'altro che l'ha fatta rimane ed è uno che ha fatto una cazzata, e deve essere chiaro. Ma a che pro?

Dunque, a livello pretestuoso, a livello di reinvenzione come seconda mediazione e quindi di ambiguità anche della fruizione (ecco, in senso altamente teatrale preferisco adottare anche terminologicamente questa ambiguità della riproposta critica come scienza della critica), io una cosa farò palese: signori, io ho fatto di una cazzata un capolavoro oppure ho fatto di un capolavoro quello che potevo. Oppure, altri diranno, hai fatto un capolavoro di un capolavoro. Ma a livello della soggettivazione critica ci sarà anche un giudizio sull'opera – ineliminabile e da non eliminare – nel quale tu uscirai battuto se ti occuperai dei *Vespri siciliani* o di *La vita è sogno*. A meno che tu non abbia il necessario talento, il cervello, la fortuna (perché il talento è questione anche di fortuna), la capacità di notti di alcool bevuto nella giusta dose. Sarai allora sempre inferiore ma, comportamentisticamente, nel giusto antistorico, anzi antistoricistico, e quindi nel giusto politico nei confronti di Verdi o di Calderón. Chiaro?

Che poi tu riesca a fare un capolavoro di una qualche cazzata, che ne so, *Il giardino dei Finzi Contini*, allora la tua operazione mi interessa addirittura in due sensi: a) perché io posso apprezzare il tuo capolavoro letterario, b) perché dal tuo capolavoro mi riemerge chiaramente che quella è una cazzata.

Cioè mi offri la possibilità di due giudizi, perché mi dai due opere. Grazie! Vivaddio! La soggettivazione della critica, intesa in questo senso, non ci esime dal giudicare, cioè dalla conoscenza dell'opera, ma così noi offriamo a un terzo pubblico una doppia mediazione. Avremo un'ambivalenza, una doppia possibilità, perché il concetto scientifico sarà spostato in quanto la metodologia avrà acquistato in ambiguità.

PANZA: Ma tu con questa posizione rischi di avallare la figura del critico demiurgo, peggiorando...

BENE: No; con questo discorso, anzi, lo distruggo.

Perché il critico demiurgo, fortemente soggettivizzando, non ha fatto altro, a questo punto, che esporsi in modo tale da fare della sua opera su un'altra opera un fatto così rilevante che non se la potrà più rimangiare. Starà poi a chi legge, balzerà da sé l'oggettività. Che non è quella romantica ma casomai quella di atteggiamento che è del barocco; ecco dove rientra il discorso, il barocco, sì. Così noi daremo criticamente un metodo scientifico come ambiguo, nel senso altissimo della parola.

Le opere non ne scapiteranno.

Sarà sì una critica soggettiva ma se uno non è in grado di fare una prima analisi dell'opera, cioè di mettermi in fila tre, dico tre, elementi (su trecento, su tremila; poi te la faccio rivedere e ne scopri qualcun altro, un po' alla volta) vuol dire che non ha la dote, non sa "la virtù magica", cioè scientifica, e allora non avrà neanche quella ambigua, seconda, che autorizza a fortemente soggettivizzare. Quindi i terzi non avranno l'oggettività, e magari, del resto, non se la meritano nemmeno.

C&F: Sembri parlare d'altro ma in realtà non stai facendo, stasera, che parlare del tuo film.

BENE: Dovrei forse parlare di cose che mi sono estranee?

C&F: A dirlo schematicamente, il problema è quello della responsabilità della scrittura. Se è vero che la critica scientifica offre maggiori prospettive, le manca però, per definizione, una scrittura che sia di un individuo e non di un anonimo. Mi interessa il risultato che potrebbe avere una critica scientifica scritta da chi usi la parola responsabilmente, cioè soggettivamente. Nel tuo film quello che colpisce è che l'esteriorizzazione apparente, alla *Nostra Signora dei Turchi*, il fuoco insomma, lascia il posto in realtà a una metodologia del fuoco.

BENE: Ecco, se si è capito questo, ma veramente, si capisce anche perché parlare del mio film non vuol dire solo parlare del mio film ma di problemi centrali.

PANZA: Vorrei che concludessimo un discorso ugualmente centrale, avviato ma non concluso.

Fuori dall'estremizzazione come salute e dalla scienza come curiosità rimane un fatto, che è quello della transcodificazione: su un materiale che ha una terminologia di immagini e suoni parlare, anzi scrivere.

Una domanda: anche estremizzando ulteriormente, anche utilizzando scientificamente con serietà alcuni metodi, per quanto questo lasci ben sperare, non rimane comunque il fatto che la transcodificazione, il doverne scrivere, nega definitivamente ogni possibilità, rinchiude il cerchio in uno zero completo, rimandandoti a un universo che con il cinema non ha più niente a che fare? Non è forse che la prospettiva unica del critico è quella di saltare questo fosso, uscire dal circuito chiuso che rischia di vivere su una metodologia essenzialmente schizoide, e comportarsi diversamente in maniera definitiva?

C&F: Non vorrei che fosse una domanda conclusiva. Allora faccio un'altra domanda a Carmelo Bene.

Si dà il caso che la poca critica italiana “impazzita” più o meno dignitosamente per i tuoi film continui a “impazzire” per i film di Rossellini, di Jean Renoir, di Jerry Lewis (in una intervista ai “Cahiers” quando hanno fatto per te un riferimento a Jerry Lewis secondo me tu neanche hai capito di chi si stava parlando).

BENE: *Pas possible!* Questa è megalomania.

Si impazzisce una volta sola, la seconda si può rinsavire, ma allora si cambia. Non si tratta di dire pane al pane e vino al vino, ma di rifiutare e il pane e il vino. Non è giusto per il paradosso, e questo non è un paradosso: paradosso è fede nella vita, questo è il problema.

Danton nell’Assemblea disse: “Noi non vogliamo giudicare Luigi XVI, vogliamo assassinarlo”.

Ora, visto che si può impazzire una volta sola, visto che rifiutiamo e pane e vino perché abbiamo lo stomaco rovinato, io dico che a chi piace *Don Giovanni* non può piacere né Hitchcock, né Renoir, né Bertolucci, né Pasolini, né Fellini né eccetera.

Se mi trovo davanti a un critico capace di calarsi nella forma scientifica intesa nel senso che dicevo, come ambiguità, e costui mi crea un’altra opera (confesso però che finora, dopo Gide, non mi è mai capitato, se non talvolta di applicazione alla storia, ma è troppo facile vaticinare il passato), se qualcuno dunque di un film di Hitchcock fa un capolavoro di scrittura sono contento così come sono contento che Prokof’ev abbia fatto della musica geniale per quella cazzata di battaglia sul ghiaccio di Ejzenštejn. Però che il film di cui parla sia una boiata la critica più estremista non lo deve celare o negare, perché attraverso quella ambiguità eletta a scienza non fa altro che conquistare quell’oggettività che gli consente di mettere a fuoco e sé e l’opera che tradisce, cioè riconosce. Ma a che pro?

Tuttalpiù, siccome il cinema è anche giovane, dal cinema si potranno trarre quattro o cinque film. Per il resto non occupiamoci del pane. Ci sono i fornai che lo fanno e per fortuna c’è anche chi lo mangia: lasciamolo sfornare, ingoiare, digerire, eliminare. Non ci interessa.

C&F: Tu citi in continuazione i nomi di vari autori, letterati, musicisti.

BENE: Sono i miei amici morti. Oppure, siccome spesso io mi sento morto, cito me stesso convinto di citare altri e viceversa.

C&F: Ecco, ci sono anche i miei morti, che poi non sono morti ma

per lo più vivi, ma fa lo stesso. Sono tanti e contano per noi oggi in quanto sappiamo che appartengono al passato. Tu, che parli di quattro o cinque film, ne hai visti certamente di più.

BENE: È un discorso troppo lungo. Vi basti questo: non occorre andare al cinema per criticare un film. La storia del genio – genio è chi fa quello che vuole e se ne procura i mezzi – è fatta di gente che non ha letto Alessandria – perché è inumano, le gare su chi ha letto di più non si fanno – ma che sa, che ha fortuna, che sfoglia un libro, legge una frase, gli interessa e scopre mezzo mondo.

Certo tu, che hai visto mille film e ne salvi dieci vali quanto me che ne ho visti dieci e ne salvo uno. Ma non di più, non di più.

C&F: Ma è importante vedere i film, non immaginarli.

BENE: Non mi interessa. Ma per favore! Borges dove lo mettiamo? Hai mai camminato con Averroè nei giardini di Arabia? Si è mai trovato in tasca lo zahir? Ma lasciamo stare. Qualunque tipo di prodotto filmato, di pellicola che scorre, che mi ponga problemi che riguardano l'uomo come cittadino, in veste sociale, non mi deve interessare perché esce da quello che devo desiderare. Mi interessa la misura antropologica, non altro, gli statuti interni e non quelli esterni. Ciò che esce da questo è genere, è "informativa", mi interesserebbe se fossi un filologo, o un filantropo piuttosto.

Non sono né l'uno né l'altro, sono un antropologo: mi interessa l'uomo da Adamo in poi, e i costumi che ha indossato a partire dal primo, la pelle. Tutto il cinema che minimamente, anche con prodezze e virtuosismi, con slancio e lirismo, con innocenza e fede, con generosità e abbandono si lancia in termini civici.

C&F: Ma questa è un'ovvietà.

BENE: No. Perché non c'è un autore, in tutta la storia del cinema, che sia immune da ciò. Escluso Buster Keaton.

C&F: Ma se non vai mai al cinema.

BENE: Non ne ho bisogno. Ma poi non credere. Ejzenštejn l'ho visto quasi tutto, e così quel coglione di Buñuel, e anche quel guittetto di Chaplin, ributtante. Sono tutti fenomeni meschini e piccolborghesi.

Qui non mi interessa di sapere se è buon cinema o no, se è cinema o no. Perché non si tratta di fare del cinema – vivaddio o abbassodidio che sia! – ma di fare dell'arte. È questo che conta. E arte vuol dire reclamare se stessi, continuamente. Se voi siete capaci di citarmi un autore che abbia fatto un film di uomini e non di cittadini citatemelo. È

importante. Perché io nego gli altri film. Io vi dico che non esiste altro che me.

C&F: Questo per sapersi si sapeva.

BENE: Malamente. Per una mia realtà di umanista, di antropologo, non per narcisismo da stronzo megalomane, come dicono gli infami gazzettieri, che d'altra parte non sanno nemmeno cosa voglia dire narcisismo.

In *Don Giovanni* io stesso mi nego come autore nel momento in cui nego tutto il cinema del secolo. Accusare me di narcisismo, nel senso in cui i volgari usano il termine, è il massimo dell'impudenza, è inaudito.

O ci si sintonizza su questo livello patafisico...

C&F: Su questo o un altro, va benissimo. Ma c'è bisogno di informazioni, per maggior chiarezza.

Nella sua lunga "carriera" teatrale e in occasione dei suoi due primi film Carmelo Bene non ha mai sentito il bisogno di fare un'operazione del tipo di quella che sta facendo ora. Un incontro – uno scontro – come questo, per esempio, sarebbe stato impensabile.

Adesso avviene, altri ne sono avvenuti, altri ne avverranno. Perché? E perché ti interessa improvvisamente entrare in contatto con quei pochi che scrivono di te? E perché non ti va bene quello che scrivono, ciononostante?

BENE: Perché vogliono il mio sangue e non il mio dolore. Perché non mi fanno né bene né male. Se esistesse, la Madonna farebbe i miracoli ma sentendosi bestemmata darebbe degli schiaffi. Io esisto, perché non dovrei compiere il miracolo di schiaffeggiare?

Per chi ha capito *Don Giovanni* (e parlo solo di questo) io voglio ottenere la grazia che riveda se stesso. Non si minimizzino queste cose.

C&F: La tua, come qualsiasi altra posizione, mi interessa e mi riguarda nel momento in cui la fai scontrare con altre. Sennò rimane sospesa lì, per aria, anzi nel vuoto.

BENE: Tu non hai capito: io sono un dogma. Non sono Gesù, non posso evangelizzare né essere evangelizzato. Sono la Madonna. Sono Vergine. E puttana. Ma per te sono un dogma: quindi tu ignorami, nel senso di conoscimi se vuoi, ma ignorami. E soprattutto non parlarne a nessuno: perciò puoi scriverne. Ma, in nome di Dio, si cerchi di far capire quello che è stato compiuto da un istrione quale io potevo essere considerato fino all'altro ieri in nome di una metodologia altamente critica. Non per megalomania ma per coscienza dei grandi



vivi morti e morti vivi. La critica non può essere che un nostro desiderio di essere, bisogna rinnegare quello che si è fatto finora, e farlo magari con i film. Tanto riusciremo tutti a fare i nostri film prima o poi, sapete com'è, e i film sputtaneranno quello che abbiamo scritto e viceversa.

Anch'io ho scritto tre libri, inutili, perché non c'è fruizione, non c'è neanche mancata fruizione, non ci si può neanche tradire. Insomma, se uno vuol fare la puttana non la può fare: neanche questo.

Sullo schermo invece c'è ancora modo di sputtinarsi. C'è l'avanguardia, sapete com'è. Ora io vi dico: viva questa confusione, questa situazione ambigua internazionale, non chiediamo statuti, facciamo un fascio di debolezze, non nel senso del fascio ma proprio del mazzo, del mazzolin di fiori.



C&F: Non accetto l'uccisione di tutti in nome di uno. Anche se quest'uomo è cosciente che nell'uccidere tutti uccide se stesso.

BENE: No, io non credo che il film sia un suicidio dell'autore. Così si adopera molto male la metodologia del fuoco.

C&F: Intendo parlare della lucidità. Insomma, il film non finisce sulla luce, finisce sul nero.

BENE: Il nero è la luce, il nero è la luce.

C&F: Una luce futura.

Bene: No, la luce presente. Ma andiamo, è la vecchia storia che la scoperta della morte autorizza l'immortalità. Borges.

C&F: Borges è citato in inglese, un'altra lingua: una maschera.

BENE: Borges cita in argentino, perché io non potrei citarlo in inglese? Insomma: lui fa il gaucho con i problemi più sifilitici dell'Eu-

ropa e io non posso fare il sifilitico con un gauchò? E poi l'inglese è una lingua commerciale e io non ho niente contro il commercio. Il film è internazionale e la lingua più adatta è quella più diffusa.

C&F: Quando dico suicidio dell'autore intendo suicidio di un certo autore, che significa nascita di un altro autore. In questo senso il film finisce nella luce presente, ma sul nero: un punto fermo.

BENE: Ma finisce così perché comincia. Si tratta di cambiare tutto.

C&F: Piuttosto si dica "cambiamoci", allora.

BENE: Tieni presente che, se io auspico un autore in *Don Giovanni*, è quello che in *Don Giovanni* già c'è. "Aspetti un'ora e già è venuta", diceva il figlio mio. L'autore non è da venire, è già venuto, non deve venire mai, non ci interessa che venga. Ci interessa questo giocare col fuoco. Scientificamente. Ma quell'autore lì ti ha fatto un film a cui non puoi togliere un minuto. Rigorosissimo. Perché barocco.

È il barocco che ha cominciato a fare della metodologia del fuoco e non una messa a fuoco.

C&F: Il barocco aleggia stasera su questa conversazione come un vivo fantasma. Mi sono domandato a un certo punto perché mai utilizzare il barocco tanto e poi invece non tenerlo affatto presente per una situazione quale quella in cui ci muoviamo, che non ha un solo punto di riferimento fisso ma ne ha tanti, proprio policentrica.

PANZA: L'uso sindacale del barocco. A tanto non si era ancora arrivati. Io speravo che tu dicessi che il barocco è lo stile, il solo modo che corrisponda alla attuale frantumazione del potere. E invece...

C&F: E invece lo uso per le difficoltà che implicano progettazione, organizzazione e metodologia del contropotere!

Certo, avrei potuto usarlo anche in senso governativo. E dire che magari Carmelo Bene rappresenta forse il potere, un potere, di oggi o di un prossimo domani.

BENE: Senti, non c'è esigenza al di fuori di se stessi. Quanto mi è estraneo deve restarmi tale: sarebbe quantomeno maleducato fare il contrario.

Solo così si può realizzare una nuova critica, come una nuova religione della vita, delle aspirazioni non frustrate.

C&F: Si tratterebbe allora di imporre, rigorosamente, su tutto e su tutti, le proprie proiezioni mitiche. Cosa che all'inizio di questa conversazione è stata bollata come caratteristica negativa della critica.

C&F: Insomma, una cosa almeno è chiara: che l'opera da sola non basta.

BENE: Non è vero. Avanza. È questo il suo torto, di essere un di più.

Questo è il guaio: l'arte è quello che vogliamo sia la vita e perciò non puoi dire "impara l'arte e mettila da parte", perché non puoi né impararla né metterla da parte. Detto questo c'è il problema della critica. Qui io non credo che la posizione mia sia molto chiara.

A questo punto la battaglia da fare è una battaglia di potere ed è quello che intendo fare, proprio perché abbiamo uno stato fantomatico e fino a prova contraria un film costa soldi. Ma voglio avere il potere per toglierlo ad altri, il mio avere il potere consiste nel fatto che essi non lo abbiano, in nome di nessuna ideologia, partito, classe. Noi, nell'intera Europa, siamo oggi in una situazione per cui, sfasciatisi certi codici, si può, si ha la fortuna di potere profittare di se stessi. Un abuso. Ma è l'unica possibilità.

Se agli statuti fantasma sostituiscono i fantasmi reali: se a questa assenza, che dà loro tanto fastidio perché la loro vocazione è il rimpianto, sostituiscono una presenza; se ci riusciranno, allora io sono sicuro che non nasceranno opere. Perché ti taglieranno braccia, mani, gambe, tutto.

Questo io voglio: che lo stato italiano sia sollevato di qualsivoglia responsabilità artistica, che il ministero competente si dedichi esclusivamente al turismo. Quindi io amo questo vuoto perché si è ancora in tempo a occuparlo. Ma è un vuoto pneumatico, se lo riempiono d'aria ci espelle. La storia, maledetta, me lo insegna, per chi voglia esistere esprimendo se stesso.

C&F: Però tu sai benissimo che qualsiasi battaglia presuppone uno spazio e che ci saranno delle convergenze, se non proprio delle alleanze, con forze ideologicamente etichettate, quali più quali meno, quali con forze dietro e quali no.

BENE: C'è un trono vacante, bisogna impedire che qualcuno lo occupi.

C&F: Ma tu senti veramente questa situazione più pericolosa di ieri? Più viva?

BENE: Sono dei morti, sì, ma i cadaveri si gonfiano, tendono a occupare più spazio. E i morti poi risorgono, bisogna ucciderli in continuazione.

Sono tanto ignoranti che ormai boicottano rassegne non si sa perché. Erano assenti, per ordine di scuderia, anche al recente seminario veneziano sull'underground americano, rifiutando così anche quel

minimo di conoscenza filologica di cui hanno tanto bisogno e che sarebbe loro dovere apprendere visto che si tratta di gente pagata.

C&F: È abbastanza ovvio. Ma sotto non c'è soltanto una normale battaglia di potere o, a seconda di come si mettono le cose, di rimpiazzo. C'è altro. C'è un partito che ha perso una ventennale egemonia sull'intelligentsia più o meno e bene o male rappresentativa del paese. Nel momento in cui, inaspettato, non voluto, tantomeno suscitato, un movimento di opposizione alle infrastrutture culturali gli scoppia fra le mani e crea spinte e contropunte che tendono a riunirsi altrove, sotto nuove etichette, con altre forze, minori, anche confuse, disperse, fastidiosamente impreparate, quel partito a questo punto non sa più cosa fare. Da un lato se ne appropria, dall'altro rivendica diritti mai conquistati, e infine si assenta, chiede tempo e lascia fare.

In questo senso la tua azione è correttissima, ma lo sarebbe assai di più se tu fossi più dettagliatamente informato sulle forze in campo, su quelli che forse ancora non sono. E in realtà, bisogna ammetterlo, si fa una grande fatica a supporne l'esistenza. Ma forse ne vale la pena. Uno dei risultati di un qualsiasi successo di opposizione da parte tua sarà una maggiore libertà di azione per autori che già lavorano ma che non sono certamente i compagni di strada che tu vorresti. Ed è solo uno dei problemi che non puoi non porti.

BENE: Tanto peggio, tanto meglio.

Ripeto: la critica come ambiguità scientifica nel senso che si è detto. Per concludere: io mi aspetto che in questo momento delicato si opti per me non perché si debba votare per una mia opera ma perché io rappresento, oggi, con documenti (opere) alla mano, lo stato ideale di liberazione da tutti gli statuti o gli pseudoproblemi e nelle opere e nella vita. Tutto qui.

Roma, maggio 1970

Questa intervista è tratta da "Cinema & Film", 11-12, estate-autunno 1970, pp. 276-279

World cinema

Il cinema che ci riguarda.

Godard, Farocki e le immagini di guerra

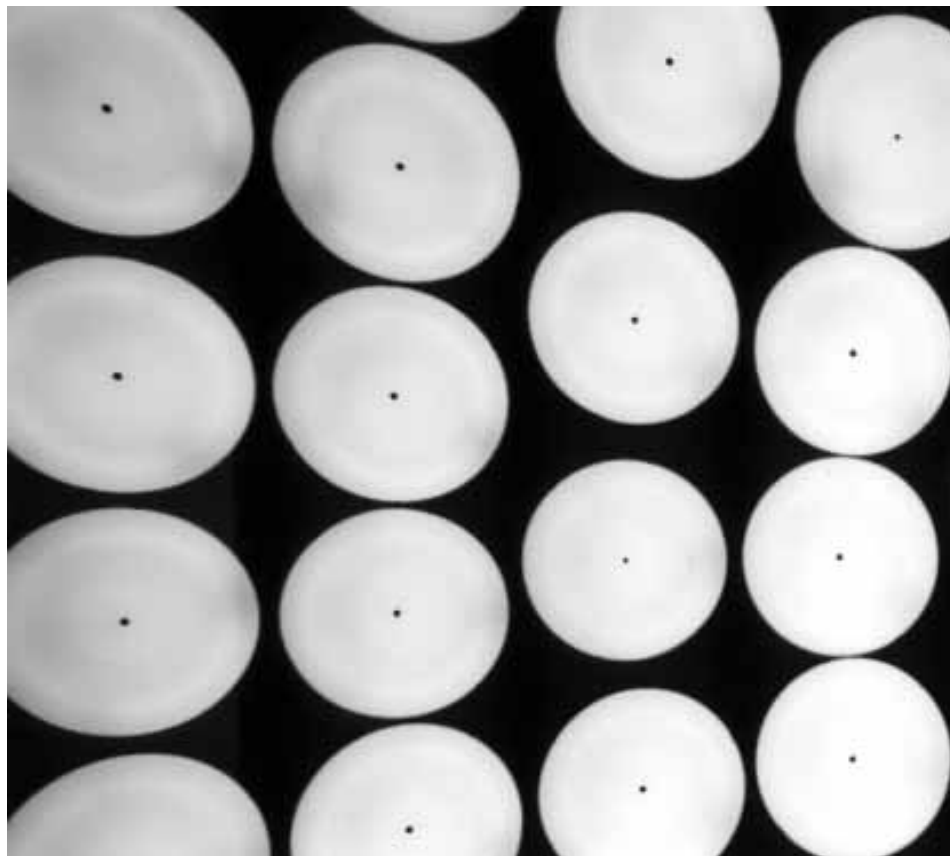
Barbara Grespi

Esiste un cinema che interviene sui grandi temi del presente – come la guerra – senza rinunciare a se stesso, cioè senza letali imbarazzi nei confronti dell'immagine. È sempre esistito, forse, ma in un tempo in cui ogni evento è prima di tutto evento mediale il cinema che pensa è costretto a farsi nuove domande.

L'alternativa documento/spettacolo diventa insensata oggi che la questione della guerra è la questione dell'immagine: il crollo hollywoodiano delle Torri, le decapitazioni in diretta televisiva, le fotografie delle torture dimostrano al di là di ogni ragionevole dubbio che la produzione di immagini costituisce un fine, uno strumento di guerra, e non il riflesso di uno scenario a sé stante.

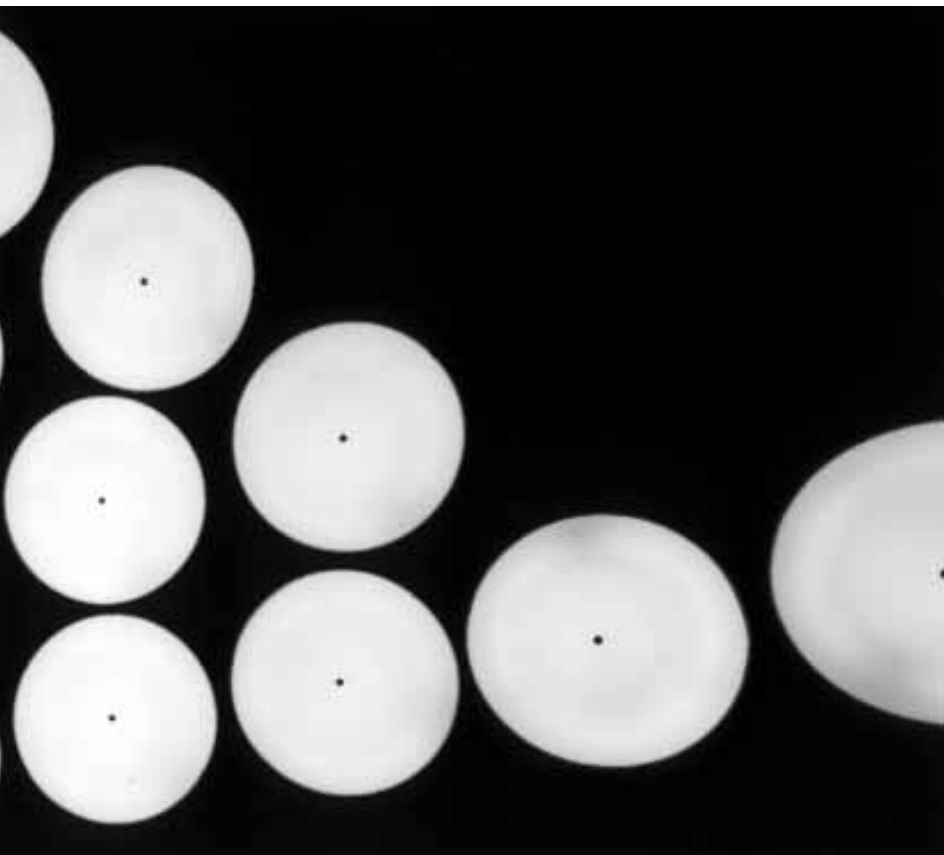
Se prima il punto era trovare il giusto sguardo (la buona distanza, la prospettiva meno complice), ora diventa cruciale la ricerca di giuste relazioni, di giusti nessi fra le cose mostrate. I limiti del rappresentabile sono un falso problema, ammesso che siano stati superati solo ora (e si direbbe di no, rivedendo la sequenza di atrocità fotografate durante le guerre novecentesche);¹ il vero problema, semmai, sono i cortocircuiti che si producono nelle nostre menti, quelli sì, inevitabilmente nuovi. Da dove vengono e dove vanno le figure che ci assalgono? Come si combinano certe visioni? Che cosa governa la loro misteriosa attrazione? Per Ejzenštejn le immagini si attraggono quando su una somiglianza di fondo si innesta una differenza "aggressiva" (o viceversa), e allora due rappresentazioni corrono l'una verso l'altra per scontrarsi e dal conflitto nasce il pensiero, la figura. È un fatto di montaggio, naturalmente, che però non interviene solo fra le inquadrature ma anche al loro interno: concepire l'immagine significa sempre fare i conti con le relazioni costruite dal nostro sguardo, quelle fra e negli oggetti ripresi oltre che quelle attivate dai nostri ricordi visivi. L'immagine è piena di "fantasmi", come li chiama genialmente George Didi-Huberman,² strati di memoria pronti a risvegliarsi a contatto con il presente e a inquietarci. Sono i *revenant*

che ci atterriscono nelle immagini choc, quelli che vede Godard nella fotografia del prigioniero iracheno torturato: “Passamontagna tipo Ku Klux Klan. Messa in scena che evoca una performance di Body Art, la silhouette è quella di un crocifisso moderno, dato che ci sono dei cavi elettrici che fungono da chiodi”.³ Se anziché alla scrivania fosse stato alla moviola, alle prese con le sue *Histoire(s) du cinéma*, avrebbe montato (in sequenza o no) ciò che “giace” nella foto, perché la vera immagine nasce fra, nel lampo che si accende fra i fotogrammi. Ma allora non si tratta di vedere, piuttosto di “sentire” il nero che c’è fra le figure, di ascoltare la musica prodotta dall’immagine, che è sempre la nostra musica. Così la chiama Godard in un film bellissimo, il penultimo (*Notre musique*, 2004), dove la guerra è sia la realtà del Medio Oriente sia un fantasma della memoria (le mu-



ra di Sarajevo bucate dai proiettili, la biblioteca mutilata della città, metafora della Palestina).

Notre musique si apre appunto con un brano di montaggio sul tema della guerra, in cui reportage televisivi, documentari, film classici, moderni e d'avanguardia sono tenuti insieme dalle musiche prodotte da Manfred Eicher della Ecm, storico collaboratore di Godard. È l'Inferno, il primo dei tre regni (seguono Purgatorio e Paradiso) che, dantesicamente, compongono il film, otto minuti in cui sullo schermo colano bombe, napalm, cadaveri e fumo, senza censure del visibile, senza pudori nei confronti della forma (immagini colorate, rallentate, sovrapposte...). Tutto si attrae, cioè tutto si scontra, finché dal nero nasce l'Immagine della guerra, che non può essere che guerra delle immagini. Così il saltello di un pinguino che



esce dall'acqua attrae lo slancio goffo delle scimmie sul bagnasciuga ma anche i fucili alzati dei marines in una palude vietnamita. I gesti rimano, a dire che la specie evolve non da primate a uomo ma da primate a guerriero: guadagnare la posizione eretta significa puntare il fucile, come i cavalieri schierati della British Army, o indicare il nemico come l'indiano di Fort Apache e il principe Nevskij, o ancora alzare scudi contro lance e bandiere a stelle e strisce contro il deserto. Ma allora alzarsi è come sprofondare negli abissi, lungo il fucile abbassato di un talebano che ci accompagna a terra, trascinati nella polvere come il cadavere di Ettore e ancor più giù, nelle fosse dove si rovesciano i poveri grovigli di carne ammutoliti nei campi di sterminio. "È terribile laggiù" dice la voce over, e si torna nelle acque, anzi, si fugge nelle acque, improvvisamente spettatori della fine del mondo (è il finale atomico di *Un bacio e una pistola*, dove un uomo e una donna, abbracciati, cercano scampo nel mare di Malibu, volgendo l'ultimo sguardo alla casa in fiamme). A esplodere in realtà è tutto il mondo: sull'acqua piovono bombe, e di nuovo i detriti delle esplosioni ci rialzano, insieme al decollo dei caccia, ai cannoni della guerra civile americana, agli elicotteri di *Apocalypse Now*, ai missili e a tutto quanto è distruzione di massa (anche la semplice pistola di un nazista). La musica si interrompe, precipitiamo al centro della Terra, dove un torturato è conficcato al suolo fino alla vita, come il Lucifero dantesco, una donna si inginocchia ai piedi di un soldato, le converse di Belfort si prostrano al pavimento, i fucilati si accasciano sulla neve: perché il cuore dell'inferno è gelato, e qui il corpo, l'uomo, non esiste più. Resta la mano fossile fra le rovine del World Trade Center a fare rima con la ferita di luce tra i due grattacieli. E del sangue su un muro crivellato: siamo arrivati a Sarajevo.

Il registro del film a questo punto cambia ("realismo", personaggi, una storia), ma in realtà la "musica" è la stessa, cioè le immagini e i mondi sono associati secondo gli stessi criteri. Se il Paradiso (una coda di dieci minuti) è un Eden lacustre, luogo biblico, più che dantesco, della pura illusione visiva (e forse per questo controllato dai marines), il Purgatorio è Sarajevo, una terra di mezzo in cui realtà e finzione si mescolano: le due eroine immaginarie, la studentessa di cinema israeliana Olga Brodsky e la giovane giornalista di Tel Aviv Judith Lerner, incontrano due mostri sacri della realtà: Godard *as himself* che tiene una lezione sull'immagine alla conferenza europea

del libro (svoltasi nell'autunno 2002) e il poeta musulmano Mahmoud Darwish, intervistato dai giornalisti di tutto il mondo (ma nel film appare anche lo scrittore Juan Goytisolo, che si aggira fra le macerie della biblioteca). Nella sua lezione Godard parla appunto di montaggio, e in particolare del campo e controcampo: "è sbagliato due volte la stessa cosa", dice commentando due fotogrammi di Hawks; il campo e controcampo serve a porre una questione, a interrogare dei fatti il cui legame è ignoto, non ad annullare le differenze. Il cinema di Godard ci dice che tutte le cose hanno un controcampo, e insieme si fa esso stesso, almeno a partire dalle *Histoire(s)*, controcampo di tutto quanto lo ha preceduto: cinema della proiezione, contro cinema della macchina da presa ("Oggi basta il proiettore per vedere ciò che non abbiamo mai visto").⁴

Tutti noi abbiamo un controcampo, anche se siamo vissuti nell'illusione di non averne, cullati dal mito dell'unicità e dell'origine. Il controcampo di Judith, che fotografa il ponte di Mostar in costruzione, cioè trova l'immagine (il collegamento fra passato e futuro), è Olga, che sparisce nelle immagini del proprio film, uccisa dai poliziotti a Gerusalemme, mentre finge di suicidarsi in un cinema con una sacca che contiene solo libri. La guerra stessa, come si è visto, è una questione di campi e controcampi, cioè di immagini che si rovesciano l'una nell'altra: così la fotografia dei musulmani che camminano sull'acqua significa realtà, documentario, incertezza, dice Godard, quella degli ebrei immaginario, finzione, certezza; i primi annegano, i secondi cercano la Terra promessa. Le foto dei palestinesi raccolte dallo storico Elias Sanbar⁵ sono citate nei *credits* alla sola voce "Memoria", ma in realtà sono una delle chiavi di lettura più importanti di *Notre musique*. Sanbar recupera cartoline, foto storiche, immagini propagandistiche, turistiche, cinematografiche, usando la fotografia come antidoto contro la sparizione. In un punto affianca il ritratto di una donna araba, la cosiddetta Maria di Betlemme, a quello di Daisy, una pellerossa del 1880, ritrovando in entrambe la stessa tensione all'invisibile, la stessa spinta verso il buio. Così costruisce una sorta di montaggio ejzenštejniano, in cui gli amerindi sono il vero controcampo dei palestinesi, quello capace di rivelare il loro destino: per questo, piumati e in costume, Godard li fa girare a Sarajevo come fantasmi, rimettendo la loro immagine in circolazione accanto ad altre solo apparentemente lontane. Un'immagine, da sola, non sottrae all'oblio, sono i rapporti che intesse con le altre a mante-

nere in vita il suo oggetto. Un'immagine da sola può anche non essere riconosciuta, può restare insignificante fino al momento in cui non viene presa nella giusta rete di relazioni.

È l'incredibile storia che racconta Harun Farocki nel suo *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), la vicenda di un'immagine capita solo trentatré anni dopo, quando altri eventi visivi ne risvegliano i fantasmi. Il 4 aprile 1944 la flotta aerea americana, durante l'operazione di controllo dei complessi industriali tedeschi, scatta una fotografia topografica dei campi di concentramento di Auschwitz, ma non se ne accorge; solo nel 1977 la Cia, riesumandola, vi riconosce finalmente la pianta dei campi di sterminio. Ma nel 1944 ricondurre una sottile linea sgranata a una fila di deportati in attesa di registrazione, un rettangolo fumoso alle camere a gas, era impossibile, bisognava essersi esposti ad altre visioni, avere visto altre immagini. Per esempio le quattro fotografie scattate dai membri del Sonderkommando dall'interno delle camere a gas, una delle quali – il gruppo di donne che si avvia verso i forni – viene montata in *Bilder der Welt* come controcampo dell'immagine aerea.⁶ Sono la stessa realtà ma non “due volte la stessa cosa”: una foto scattata a settemila metri di distanza dal proprio oggetto assomiglia meno a un'impronta e più a un codice da interpretare (bisogna risalire dalle forme ai fenomeni, e lo si impara, dice Farocki, abituandosi a riconoscere il volto delle cose dall'alto); al contrario, una foto strappata sul vivo, imprecisa ma fedele nel testimoniare prima di tutto un atto di resistenza, è immediata come un calco della realtà.

Ma non è tutto. Per Farocki quelle immagini devono entrare in un altro campo di attrazioni, che comprende le misurazioni grafiche di Dürer, i primi piani delle donne algerine (fotografate per la prima volta senza velo nel 1960, dai francesi) e le macchine ottiche di rilevazione militare. Rappresentare cioè misurare, fotografare cioè identificare, riconoscere cioè uccidere: gesti che intrattengono un rapporto perverso con la distruzione, perché conservano e insieme annientano, fissano qualcosa in via di estinzione, qualcosa che a quel punto può anche essere cancellato... È in fondo il senso di un soggetto consueto della fotografia militare, il paesaggio aereo sotto le bombe: si trattiene un mondo che già non è più, si fotografa un presente che sta per divenire passato. Non è diverso con le carte di identità delle algerine: farle apparire pienamente significa farle sparire nella loro identità storica, oltre che renderle riconoscibili, controllabili,

distruggibili. È l'immagine di guerra: un gesto in sé violento, che conserva per distruggere.

In *War at Distance* (2003), Farocki aggiorna il discorso ai tempi della guerra del Golfo, quando nuovi eventi visivi risvegliano vecchi fantasmi. Al precedente montaggio aggiunge il fotogramma del missile intelligente, che sa vedere e riconoscere il proprio obiettivo, macchina di distruzione senza l'uomo e che risparmia l'uomo, secondo la propaganda americana. Lo fa scontrare in split screen con qualcosa di apparentemente lontano, il processo di lavorazione dell'acciaio, cioè avvicina la "soggettiva" dei missili (distruzione) e quella di una telecamera in un laminatoio (produzione). Il nesso è filmare a distanza, al sicuro, cioè lontano dal fuoco di risposta o dal calore e rumore dell'acciaio, filmare e vedere senza metterci (e rimetterci) il corpo. È uno sguardo più preciso dell'occhio umano, che coglie il minuscolo (crepe e difetti delle lamine) o l'essenziale (la struttura di un paesaggio), ma è anche uno sguardo meno acuto che si limita a confermare la corrispondenza tra modello e oggetto: il missile registra il paesaggio in forma di dati e poi semplicemente lo confronta con il terreno che sorvola. È un riconoscimento, mai una scoperta (anche nel caso dell'acciaio: non si vedono i difetti, ma la non corrispondenza delle forme), e in questa "vigliaccheria" dello sguardo si ritrova la pura immagine della guerra, la violenza di una visione in cui l'osservatore non si mette in gioco.

Ecco allora che alle vedute scorporate, alle immagini prodotte senza corpi Farocki contrappone quelle che nascono al momento del montaggio, dove la fisicità dell'uomo sembra ineludibile: le mani tagliano la pellicola, avvertono il salto fra i fotogrammi, tastano il sottile strato di colla che li unisce, i polpastrelli pigiano i tasti della centralina video (oggi del computer). Lo vediamo in *Interface* (1995), dove Farocki riprende se stesso nell'atto di montare le immagini del colpo di stato del 2 dicembre 1989 (alla fine, anzi, impone le mani sulla tastiera come un mago sulla boccia di cristallo): sui due video della postazione ci sono il discorso ufficiale di Ceausescu in diretta Tv e la strada all'esterno. L'immagine della rivoluzione sono i pochi secondi in cui il primo schermo si oscura mandando solo la scritta "trasmissione in diretta", mentre il secondo continua a proiettare la strada, affollata e cangiante. La "musica" che si crea è quella di cui parla Godard; ma Farocki non la definisce in termini di campo e controcampo, bensì come gioco di "controimmagini", quasi si trattasse di reazioni naturali nel-

l'ecosistema del visibile. La controimmagine della guerra, di tutte le visioni che ci assalgono, si produce al banco di montaggio, reale o mentale che sia. È lì che il cinema, finalmente, ci riguarda.

Note

1. Giovanni De Luna analizza le immagini degli scempi compiuti sul corpo nemico e immortalati dagli stessi soldati o dai fotografi ufficiali nel corso di tutto il Novecento in Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
2. Negli stessi anni in cui Ejzenštejn parla delle attrazioni (1924), Aby Warburg, grande collagista di immagini e dunque grande teorico del montaggio, concepisce il progetto del suo *Mnemosyne*. Si veda George Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
3. Jean Luc Godard, *Photos à l'appui*, "Libération", 12 maggio 2004, p. 39.
4. Jean Luc Godard, *Documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006.
5. Elias Sanbar, *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et son peuple de 1839 à nos jours*, Hazan, Luçon 2004.
6. Le quattro immagini sono state commentate di recente da Didi-Huberman nel suo *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005.

Orientalismi: *anime*

Filippo Mazzarella

1. Innanzitutto: un *anime*, gli *anime*. Si declina al maschile, e dovrebbe essere pronunciato con un'impercettibile accentazione della E. Il vocabolo è un'abbreviazione di *animeshon*, ovvero la traslitterazione giapponese del termine inglese *animation*, che significa letteralmente – nientemeno – “animazione”. Per estensione, qualsiasi disegno animato proveniente dalle terre del Sol Levante viene oggi definito *anime*.

2. Il 4 aprile 1978, poche ore dopo che le Br avevano fatto pervenire il comunicato numero 4 del sequestro Moro, andava in onda sulla seconda rete Rai la prima puntata di *Atlas Ufo Robot* ovvero *Goldrake* ovvero *Gurendaizā* di Go Nagai. Facile intuire di quale dei due eventi la generazione di fine sessanta ha maggiore memoria. Non era il primo *anime* teletrasmesso: il primo canale (da poco policromo) aveva preso la rincorsa qualche mese addietro, nel dicembre 1977, con *Vicky il vichingo*, coproduzione nippo-tedesca, ma soprattutto – un mese esatto dopo – con *Heidi (Arupusu no shōjo Haiji)*, fluviale (52 episodi) adattamento a opera di Isao Takahata di un pessimo romanzo della svizzera Johanna Spyri, dalla memorabile sigla-tormento intonata da Elisabetta Viviani, poi signora Giannirivera e poi boh (posizione più alta raggiunta in classifica: terza, ma quindicesima nella Hit Parade dell'anno, davanti a *La Vie en rose* di Grace Jones e dietro *Un'emozione da poco*, esordio di Anna Oxa postpunk: pensa te come stavamo messi, altro che Tiziano Ferro).

3. La febbre iniziò lì. Il fenomeno no. Intendiamoci. *Goldrake* è considerato unanimemente il *big bang* degli *anime* in Italia, e si capisce: *Heidi*, in quanto tendenzialmente shojo – vedere alla fine del punto 5 –, la razza bambina-maschia-padrone-del-marketing che ancora infilava le cartucce SuperBum nei fucili Molgora aveva abilmente finto di schifarlo. Ma ora, con quello che più avanti avremmo saputo

essere (e c'è chi ancora non lo sa adesso) un *mecha* – vedere sempre alla fine del punto 5 –, ci si poteva esporre. Magli perforanti e alabarde spaziali: dal cinturone con le *baiaffe* del Far West e le avventure del Big Jim che andava a pescare trote salmonate con il camper o a caccia di rinoceronti e coccodrilli in jeep, il passo è senz'altro più lungo della gamba. E l'euforia per il robotico fa brutti scherzi alla memoria dei bimbi: compreso dimenticare che prima delle serie, in qualche sala parrocchiale o – per i più fortunati – qualche cinema di prima visione, pochi anni prima si erano senz'altro potuti intercettare diversi lungometraggi *anime* (prodotti in Giappone sin dal dopoguerra, e spesso dominatori dei patrii botteghini) acquisiti probabilmente a poco prezzo da impavidi distributori regionali e archiviati magari alla stregua di strani cartoni diversi dai Disney/Warner che ai



tempi circolavano, visti di sfuggita tra una riedizione di *Cenerentola* e una compilation di corti dei Looney Tunes tipo *Silvestro gatto maldestro* (e del resto, chi si ricordava di aver letto storie a fumetti di *Bugs Bunny* quando il popolare coniglio si chiamava da noi *Bubi Balzello*?): la trilogia del Gatto con gli stivali, per esempio. Ma anche 009 *Joe Tempesta* alias 009 *Cyborg/Saibogu* 009 di Yugo Serikawa, o *Gli allegri pirati dell'isola del tesoro* di Hiroshi Ikeda. E se neanche le fresche menti dei “piccoli” rammentavano di essere già state esposte a prodrumi del fenomeno, figurarsi quelle ottuse e rimminchionite dei “grandi”: completamente all'oscuro, benché bastasse informarsi, della portata mitopoietica del fenomeno nella sua patria d'origine. Genitori e commentatori dell'epoca, cresciuti nella convinzione ipnagogico/pedagogica (ancora oggi dura a morire) che l'animazio-



ne (soprattutto quella teletrasmessa) dovesse surrogare le cure della tata e giocoforza inoculare all'infanzia e a lei sola positività e valori standard (tapini: gli stessi che dieci anni prima odiavano l'antidismeyano e diseducativo *Fritz the Cat* di Crumb/Bakshi), tentarono di liquidare il fenomeno confidando nell'estemporaneità, sperando nella transitorietà modaiola. Stroncandolo con la forza della malafede più moralista (la violenza! *L'orrore!*) o con l'assurdità delle balle più campate per aria (i cartoni giapponesi come orridi prodotti creati "con il computer": c'è voluto quasi un quarto di secolo perché l'animazione diventasse digitale, e in Giappone ancora la tecnica è vista, per fortuna, con grande diffidenza). I bambini, sanamente, lasciavano che gli idioti si scannassero. Senza tornare sui propri passi. Ammettiamolo: una volta aperti i rubinetti, chi poteva tornare a casa e sintonizzarsi su Capodistria a vedere i polacchi *Bolek & Lolek* quando sulle tv private Hiroshi Shiba si faceva lanciare i componenti da Miwa per trasformarsi in *Jeeg Robot d'Acciaio* e Haran Banjo sfasciava meganoidi a mazze con il suo *Daitarn 3*?

4. Un bel gioco dura poco. Anzi, un casino. Altro che moda: gli *anime* erano comparsi per restare, e anche per riplasmare i gusti (e forse anche la morale) non solo di quella generazione ma – involontariamente o meno – di tutte quelle a seguire. Il loro segno si è riverberato nella cultura pop a ogni livello. E il loro avvento ha contribuito alla sana deoccidentalizzazione dello sguardo cinefilo. Senz'altro. È però interessante rilevare come il fenomeno, malgrado tutto, sia rimasto di nicchia. Un passo indietro. Dopo avere costituito una fonte d'ascolti e reddito prima per le reti di stato e poi per certe tv ex private la cui fortuna s'è costruita su palinsesti esplicitamente studiati per far fronte all'inaudita fame di prodotto, il fenomeno è gradualmente imploso. Vuoi per l'avvento dei *network* che hanno mangiato frequenze, falciato emittenti e di conseguenza inciso numericamente sulla quantità di serie programmate, vuoi per la tendenza delle reti rimaste (leggi: Mediaset) a fare scelte molto conservatrici e operare una censura deturpante sui prodotti: se è stato acquistato, ogni *anime* destinato a un pubblico maturo è stato maciullato e rimaneggiato da Fininvest e succedanei per essere "scalato" su target infantile, con il risultato spesso e (mal)volentieri di snaturare l'originale a livelli inaccettabili. Ogni nipofilo di quella generazione ha una (cinque, dieci) serie di culto, ed è inutile citarle: se ne andrebbero due pagine.

Per i fan ancora affamati, il tampone alla diminuzione di offerta pubblica è stato offerto da due fenomeni, uno vissuto con atroce ritardo e uno pressoché in presa diretta: i manga e gli Oav – vedi al punto 6 –, che hanno rivitalizzato il mercato espandendolo all’infinito e preparato un’offerta di prodotto con modalità più ragionate alle generazioni successive. Perché nel frattempo si è verificata una moltiplicazione e disintegrazione della base che ha ricevuto e metabolizzato quella sottocultura. E gli ex spettatori e lettori hanno fatto figli a loro volta lettori e spettatori in un quadro audiovisivo nel frattempo rivoluzionato.

5. Manga, ovvero *man* (caso) + *ga* (disegno), letteralmente “immagini casuali”, anche se non è facile capire bene questa etimologia. Manga in Giappone è il fumetto tutto. Cioè: Superman è un “manga americano” come Dylan Dog è un “manga italiano”. I “manga giapponesi” da noi diventano solo manga e per estensione indicano tutti i fumetti provenienti dal Sol Levante. Dai manga, tuttora la forma di letteratura popolare più diffusa in Giappone, discendeva pressoché la totalità delle serie tv degli anni settanta e la maggior parte di quelle attuali, oltreché un preciso sistema di segni per ciò che concerne la raffigurazione dei personaggi umani (caratteristiche canonizzate dal grande Osamu Tezuka, detto senza mezzi termini il “dio dei manga”). Le caratteristiche che li differenziano dalla produzione a fumetti occidentale sono poche ma fondamentali. E valgono anche per gli *anime*. Oltre a non avere alcuna limitazione di genere (vedi le innumerevoli serie di argomento sportivo o il filone altrove impensabile dell’“erotico per l’infanzia”), i manga finiscono. A differenza dei fumetti occidentali, caratterizzati o meno da una *continuity*, basati sulla ripetizione e sull’indefinita (leggi: determinata dalle vendite) permanenza dei personaggi principali in un dato universo di riferimento, i personaggi dei manga vivono le loro avventure nell’arco di episodi previsto dagli autori e poi cessano di esistere e non saranno protagonisti di null’altro. Fanno eccezione (ma si contano davvero sulla punta delle dita) personaggi così popolari da essere “richiamati in servizio” con veri e propri remake delle loro saghe, con minisaghe in forma di flashback dentro quella principale (come in certi sequel recenti della Disney), o con antefatti più o meno articolati delle loro vicende. È fatta salva la liceità degli autori di far incontrare diversi loro personaggi che si muovono

ufficialmente all'interno del medesimo universo, ma con storie e ambientazioni parallele (è il caso degli eroi di Go Nagai: Goldrake, Jeeg, Mazinga Z); ma anche di creare scenari contigui e perfettamente integrabili in una medesima linea narrativa (è il caso di Leiji Matsumoto, creatore di Capitan Harlock, che riesce a far confluire – all'americana – le sue creazioni all'interno di un continuum coerente). I manga si suddividono, per comodità, in due macrocategorie come *shojo* (per ragazze) e *shonen* (per maschietti), con le loro varianti *shojo-ai* (dove le ragazze hanno relazioni, platoniche o meno, con altre ragazze) e *shonen-ai* (idem, ma per maschietti): e all'interno di esse vivono un'altra infinità di classificazioni di cui le più note sono *seinen* (serie con tematiche adulte), *mecha* (robotiche), *bentai* (erotiche o pornografiche), irte di sottoclassificazioni anche infinitesimali.

6. Oav, ovvero *Original anime video*. Non è difficile capire cosa significhi. La tradizione dell'animazione giapponese, floridissima dal



dopoguerra ai primi anni ottanta nelle sale cinematografiche e nei palinsesti televisivi, subisce una modifica radicale con la diffusione di massa degli apparecchi per videoregistrazione e riproduzione di nastri preregistrati. Gli Oav sono l'uovo di Colombo degli *anime*: prodotti pensati, realizzati e distribuiti direttamente sul mercato homevideo, senza essere mai passati prima né in sala né in tv. E contributo decisivo a rinchiudere fra le quattro pareti di casa ancora più *otaku* (antico termine nobiliare diventato, grazie all'umorista Nakamori Aiko, un sinonimo con gli occhi a mandorla di "nerd" con ossessione maniacale per qualche branca della sottocultura pop, come videogame, *anime*, pop-*idol*, arti marziali, computer ecc.). Ovvero, quando i grandi studi si resero conto definitivamente delle potenzialità del mercato domestico: in Giappone, con l'espansione del mercato dei videoregistratori, la richiesta di *anime* crebbe a livelli impensabili. Ai fan non bastavano le versioni in videocassetta dei maggiori lungometraggi o delle serie televisive più amate e gli studios crearono film e serial pensati per consumatori disposti ad acquistarli in videoteca: sostanzialmente quello che in Occidente si chiamava *straight-to-video* ed era sinonimo di nefandezza sottocosto e per cerebrolesi destinata a non avere alcuna cittadinanza nella storia del cinema di serie A, con la differenza che gli Oav erano (sono) generalmente di buona quando non di ottima fattura e la loro diffusione per almeno un decennio (dai primi ottanta ai primi novanta) fece conoscere serie e personaggi oggi assolutamente degni di figurare accanto ai capisaldi del genere.

7. Veniamo a noi. Alla fine degli anni ottanta, segnatamente grazie alla defunta casa editrice Granata Press, il fenomeno torna alla ribalta e si stabilizza. Le sfortunate edizioni bolognesi fanno da testa di ponte al ritorno definitivo del prodotto: per la prima volta in Italia, seppur pubblicati con le tavole ribaltate (i manga si leggono da destra verso sinistra, ma proporli nella loro fisionomia originale avrebbe aggiunto choc allo choc), compaiono nella loro veste disegnata serie che hanno marchiato l'immaginario dei videodipendenti, come *Ken il guerriero*, *Lady Oscar*, *Mazinga Z*, *Lamù*, ma anche meraviglie inaudite come *Crying Freeman* di Kazuo Koike e Ryoichi Ikegami. Mentre la Granata pubblica una quantità impressionante di materiale e edita decine di vhs a completamento, nuovi soggetti editoriali come Star Comics e Play Press si affacciano alla ribalta comprando i

diritti di altre serie, conosciute e non, e inizia (nel 1991) l'avventura di Yamato Video, che grazie alla passione del suo *deus ex machina* Fabrizio Ferrario si propone di distribuire nell'homevideo le più importanti serie e lungometraggi prodotti in Giappone. Se nessun mercato occidentale (e forse neanche quello locale...) può tenere il passo con la produzione nipponica, che rappresenta il 60 per cento circa dell'animazione mondiale e occupa più di quattrocento società di produzione (di cui quasi trecento solo a Tokyo), l'Italia torna a essere un terreno d'elezione per la diffusione degli *anime*. Il fenomeno è di ampie proporzioni per ciò che concerne la vastità dell'offerta ma riguarda percentualmente solo una nicchia, per quanto estesa e agguerrita. E si intuisce il perché: le videocassette (e oggi i dvd), per rientrare dei costi d'acquisizione e doppiaggio, sono messe in vendita a prezzi molto elevati proprio nel momento in cui, pur con numeri meno allarmanti di quelli odierni, gli anni novanta iniziano a segnare una forte battuta d'arresto del cinema in sala. Oggi – con lo scaricamento selvaggio e il *file-sharing*, pratiche indispensabili agli appassionati di *anime*, anche solo per salvaguardare i loro patrimoni personali – la situazione non è cambiata di molto: al cinema escono pochissimi titoli, e in pochissimi vanno a vederli. Ma non c'è nipponofilo che non abbia nel suo hard-disk ogni singolo film distribuito nelle sale. Oltre naturalmente ai cosiddetti *fansubs*, ovvero versioni scaricabili, tradotte e sottotitolate da appassionati, di *anime* inediti (e che quindi non violano le norme sui diritti, perlomeno in Italia). Abitando un universo completamente autoreferenziale, ed essendo assai spesso giovanissimi, non in grado di esprimersi correttamente neanche nella loro lingua madre (so che questa considerazione scatenerà qualche ira: ma provate a leggere certi botte e risposta su un qualsiasi forum...), i fan sfegatati degli *anime* sono sovente incapaci di relazionare la loro passione ad ambiti che la eccedano: e in questa colpa (non di tutti ma di molti) credo vadano ricercate le cause della reiterata sottovalutazione intellettuale del fenomeno e dello scarso interesse della critica. La cui missione di proselitismo, posto che la si ponesse in essere, è pressoché impossibile: ché, se non si è riusciti a creare un interesse duraturo per il cinema asiatico *live action*, figurarsi per quello animato che ancora oggi colleghi anche illustri si ostinano ad avversare. Hai voglia a parlare di capolavori: perché si sviluppasse, come per Zhang Yimou e un po' Wong Kar-wai, diciamo, un minimo d'interesse da parte non tanto del pubblico *main-*



stream ma della cinefilia ortodossa, ci è voluto *La città incantata* (*Sento Chibiho no kamikakushi*, alias *Spirited Away*, 2001) di Hayao Miyazaki che non solo s'è guadagnato l'Oscar nella giovanissima categoria del film d'animazione ma ha vinto anche l'Orso d'oro a Berlino. Epperò, morta lì. Niente che abbia fatto emergere il fenomeno a livelli di vendibilità apprezzabili dalle major o da distributori di media stazza. Tant'è che malgrado non ci sia festival che ormai si faccia mancare un *anime* (*Inosensu/Ghost in the Shell 2* di Mamoru Oshii a Cannes 2004; *Gedo senki* di Goro Miyazaki, figlio di Hayao, e *Paprika* di Satoshi Kon a Venezia 2006), il passaggio in vetrine prestigiose del cinema "che conta" non agevola acquisto-distribuzione-promozione (*Inosensu*, rititolato *Ghost in the Shell – L'attacco dei Cyborg* è uscito in pochissime sale il 4 agosto 2006, e scomparso la settimana dopo). E sì che proprio il celebratissimo Miyazaki senior ha ricevuto il Leone d'oro veneziano alla carriera nel 2005, nell'ignoranza (in senso etimologico) dei più: da una ineffabile cronista del "Corsera" incapace di copiare correttamente dall'Imdb, che lo ha definito "il papà di Heidi" (in realtà del suo sodale Isao Takahata, che lo ha seguito quando si è messo in proprio fondando la sua casa di produzione, lo Studio Ghibli), alla maggioranza del pubblico italiano, che ha snobbato il suo successivo *Il castello errante di Howl* e neppure si è posto il problema di saperne di più. Anche perché, tecnicamente, l'impresa è insormontabile: una seria e/o organica edizione italiana del lavoro di Miyazaki (per non parlare degli altri autori di

anime, vedi al punto 8) non esiste. E il suo massimo capolavoro *Tonari no Totoro/Il mio vicino Totoro*, 1988, è rimasto misteriosamente assente, insieme con il non meno importante *Kurenai no buta/Porco Rosso* del 1992, sia dalle sale sia dai nostri listini homevideo.

8. La logica della produzione di *anime*, in patria, è sempre stata rigidamente commerciale. Ciò non ha tuttavia impedito la nascita di personalità eccentriche al sistema: con terminologia da vecchio continente, esistono “autori” di *anime*, indicando con questo termine (anche un po’ anacronisticamente) quei registi che sono riusciti, oltre che a imporsi nella logica degli studios, anche a imporre un’estetica personale e una continuità tematica con opere slegate dall’idea di serialità. I loro nomi sono molti, ma pochissimi se si considerano le moltitudini di registi che da sessant’anni siglano progetti anche importantissimi. I decani: oltre a Miyazaki (di cui ricordiamo anche, a ritroso: *Princess Mononoke*, *Laputa*, *Nausicaä*), Osamu Tezuka (di cui pare sarà presto disponibile l’opera omnia *courtesy of Yamato Video*), Go Nagai (i cui personaggi più popolari – Jeeg, Mazinga, Goldrake – sono gravati da problemi di diritti che si trascinano da tempo immemorabile), Leiji Matsumoto (tutta la saga della *Corazzata Spaziale Yamato*, composta da cinque film, ma anche *Interstella 5555* con musiche dei Daft Punk e la serie filosofico-introspettiva di *Capitan Harlock*), Isao Takahata (il suo capolavoro *Una tomba per le lucciole* è disponibile, ma mancano all’appello i non meno belli *Omohide poro poro* e *Pom Poko*, per dirne due). I “moderni” Katsuhiro Otomo (*Akira*, *Steamboy* e gli antologici *Memories* e *Manie Manie – I racconti del labirinto*), Mamoru Oshii (i due *Ghost in the Shell*, ma anche i più bei lungometraggi dedicati a *Lamù* di Rumiko Takahashi), Yoshiyuki Tomino (l’epocale *Gundam*, sventrato da Italia 1 e altra spina nel fianco dei fan che attendono da anni una versione filologicamente corretta e definitiva), Rintaro (la funambolica rilettura del langhiano *Metropolis*), Yoshiaki Kawajiri (il dittico *Demon City/Wicked City*, *Ninja Scroll*, *X* e *Vampire Hunter D: Bloodlust*) e il geniale Satoshi Kon che con i suoi *Perfect Blue*, *Millennium Actress*, *Tokyo Godfathers* e il recente *Paprika*, irti di riferimenti al cinema occidentale, è il più accessibile per i neofiti totali.

La regola senza più eccezione.

Note sul mercato, i media e la critica

Alberto Pezzotta

1. Sbaglieremo, ma la peculiarità di Venezia, rispetto agli altri festival del mondo, è che la sfilata sul tappeto rosso serve non solo e non tanto alle star ma soprattutto ai potenti italici del settore cinema e dintorni: presidenti di enti, holding, monopoli e consigli di amministrazione nonché titolari di cattedre. Forse vogliono intercettare un'aura di prestigio *d'antan*, senza rendersi conto che il cinema è ormai minoritario nei consumi, diciamo così, culturali della nazione. O forse (ipotesi dickiana) vogliono farci credere che il cinema è ancora importante (e infatti eccoli lì, a sgomitare per farsi fotografare accanto a Richard Gere), mentre sanno benissimo che i destini dell'*entertainment* si giocano altrove fra satelliti, guerre e reality show.

A sbeffeggiare il diario dal Lido di Carlo Rossella ci ha già pensato mesi fa Gianni Mura, e arriviamo buoni ultimi. Resta il fatto che mai come nel 2007 il cinema è diventato un tormentone mediatico, tra discussioni su una legge ancora da farsi, appelli dei cento autori al presidente della Repubblica e firme illustri che al cinema vanno un paio di volte all'anno quando va bene ma che nel vuoto estivo si mettono a discutere delle sorti della settima arte. La sovraesposizione mediatica è inversamente proporzionale alla realtà e incidenza del fenomeno? È una mossa di estrema difesa, fumo negli occhi per nascondere un decesso? Di certo quindici anni fa di cinema in televisione si parlava molto meno, eppure gli incassi erano più alti. I fratelli Muccino non andavano a "Porta a porta", ed Eugenio Scalfari non disquisiva di eredità del neorealismo nei suoi editoriali delle domeniche. C'erano alcuni buoni programmi di cinema in seconda serata; e in coda ai tg, se ben ricordo, non c'erano le ignobili veline e gli spottoni che adesso vengono propinati quotidianamente, e di cui beneficiano sempre i soliti titoli, spalmati con *par condicio* su tutte le reti.

Il cinema effettivo, quello che davvero esce in sala, oggi si avvia a diventare economicamente sempre meno determinante: il botteghi-

no ormai non fa nemmeno un quarto dei guadagni complessivi di un film. Il che significa che il successo di pubblico non è più un traino decisivo per lo sfruttamento del film nella filiera di homevideo, pay per view, satellite, tv generalista. L'importante è riempire uno spazio, colmare un vuoto, indipendentemente da un bisogno. Si intravede il sogno del capitalismo postmoderno: produrre oggetti che *garantiscono reddito senza venire neanche consumati*. Un sogno di purezza estrema che allontana ogni fecalità dalla produzione della merce.

2. In questa grigia fase crepuscolare e di trapasso, la pubblicità mediatica e i premi beneficiano solo chi avrebbe comunque successo, e poco possono per gli altri. Che *L'Enfant* dei fratelli Dardenne o *4 mesi 3 settimane 2 giorni* di Christian Mungiu abbiano vinto la Pal-



ma d'oro a Cannes non ha fruttato più spettatori ai film, né sul mercato italiano (dove il primo non è neanche tra i primi cento incassi della stagione 2005-06) né su quello inglese, per fare un esempio di quanto all'estero la situazione non sia molto più rosea.

Scorriamo le liste dei cento migliori incassi delle due passate stagioni: i titoli che una volta si sarebbero definiti d'essai sono pochissimi. Nel 2005-6 troviamo *Broken Flowers* di Jarmusch (64^{mo}, 409.815 spettatori, 2.349.011 euro di incasso), *Il regista di matrimoni* (71^{mo}, 340.388 spettatori, 1.940.863 euro), *Niente da nascondere* di Haneke (86^{mo}, 235.209 spettatori, 1.331.588 euro). Sono un po' più numerosi, invece, i titoli che arrivano nelle sale cosiddette di qualità e che nutrono i cineforum, ma che vent'anni fa non sempre avrebbero avuto patenti di nobiltà critica. Parliamo di *Munich*, *Syriana*, *Crash* –



Contatto fisico, *Good Night. And Good Luck*; e soprattutto della maggior parte dei film italiani: *La bestia nel cuore*, 29^{mo}; *Romanzo criminale*, 30^{mo}; *La seconda notte di nozze*, 43^{mo}; *I giorni dell'abbandono*, 46^{mo}; *La terra*, 66^{mo}; *Viva Zapatero*, 77^{mo}.

Nel 2006-7, alla prima categoria non va molto meglio, e sono quasi tutti film italiani: *Nuovomondo* (67^{mo}, 443.301 spettatore e 2.392.883 euro); *Centochiodi* (70^{mo}, 415.646 spettatori e 2.321.319 euro); *La stella che non c'è* (71^{mo}, 403.062 spettatori, 2.226.085 euro); *Il vento che accarezza l'erba* (82^{mo}, 287.233 spettatori, 1.556.358 euro). Si delinea chiaramente una nicchia di pubblico, uno zoccolo duro di 400.000 italiani ancora sensibile al richiamo dei Grandi Autori. Nel resto della classifica, sono davvero pochi i titoli da cineforum tra i primi cinquanta: e prima di *Le vite degli altri* (49^{mo}, 544.528 spettatori, 3.168.706 euro di incasso fatto quasi tutto nelle grandi città) si trova roba che nessun critico ha visto, come *La gang del bosco*, *Ti odio, ti lascio, ti...*, *Scrivimi una canzone*, *Step Up*, *Slevin* – *Patto criminale*.

Se i media hanno gioito per gli exploit di *Saturno contro* (19^{mo}), *Mio fratello è figlio unico* (25^{mo}) e *La cena per farli conoscere* (51^{mo}), tra i primi cento non si trovano fiori all'occhiello della produzione italiana recente come *Anche libero va bene*, *A casa nostra* e *L'aria salata*: film che hanno goduto di buona stampa, di premi e di una discreta esposizione mediatica. Il che non è tanto una prova della scarsa efficacia della critica quanto dal fatto che la distribuzione segue strategie del tutto indipendenti e che si identificano, in pratica, con l'imposizione del prodotto americano e dei cinepanettoni. Sul mercato, quando si tratta di occupare le sale, la "qualità" è inutile. Serve invece nelle alte sfere, come fumo negli occhi per dipingere un quadro rassicurante. Per alimentare l'illusione che in un mercato libero e sano ci sia ancora spazio per prodotti di qualità, specie se sostenuti con strategie di marketing adeguate (seconda menzogna, perché poi i suddetti titoli sono mandati allo sbaraglio, e scacciati dalle sale appena arriva il primo cartone animato o film di supereroi).

Tanti tirano in ballo la storia del cinema italiano per spiegare le mutazioni odierne, ma nessuno va a guardare i numeri. Gli 850.000 spettatori di *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini, i 664.000 di *La sconosciuta* di Tornatore e i 409.000 di Sergio Rubini suscitano orgoglio, fanno ben sperare, e sono certamente più evidenti, agli occhi dei media, 712.000 di *Quel mostro di suocera* o dei 695.000 di *Ti*

odio, ti lascio, ti... (e qui andrebbe aperta una parentesi sulla diversa incidenza della provincia e dei multiplex nella composizione del successo). Ma non sono neanche paragonabili ai 2,5 milioni di spettatori che faceva nel 1977 *Al di là del bene e del male* di Liliana Cavani, o al milione e sette di *Io ho paura* di Damiani. In quegli anni 850.000 spettatori li faceva un mezzo insuccesso come *Gran bollito* di Bolognini. E oggi 400.000 spettatori sembrano un miracolo e una *rara avis*, mentre trent'anni fa c'erano una dozzina di titoli che facevano altrettanto. Sono dati non paragonabili? Proprio per questo vanno ricordati. Se quello di trent'anni fa era un cinema già in crisi, quello di oggi è morto e sepolto.

Intanto i distributori piccoli e "colti" (Bim, Lucky Red, Mikado, la più giovane Teodora...) continuano a darsi un sacco di arie e a lamentarsi (e magari a tagliare e manipolare i film che comprano: la Bim in questo vanta una lunga tradizione); ma non si rendono conto di svolgere un doppio ruolo: carnefici e vittime. Sono nati di solito alla metà degli anni ottanta, sulla scia della defunta Academy, massima interprete del *midcult* borghese. E da tempo hanno smesso di fare scoperte: ormai arrivano tardi su tutti i trend, per usare il loro lessico. Parliamo del cinema iraniano: il primo Kiarostami ad avere un'ampia (si fa per dire) distribuzione fu il più difficile, *Sotto gli ulivi*; smerciato a un pubblico "colto", che non conosceva *Dov'è la casa del mio amico?* e *E la vita continua*, ebbe l'effetto di disamorare dal cinema iraniano un'intera generazione. Parliamo del cinema hongkonghese, di quello dell'estremo Oriente, dei giovani francesi e spagnoli: da anni i distributori ci affliggono con gli scarti di cinematografie che da un pezzo hanno smesso di essere indiscriminatamente interessanti. Questo perché i film davvero belli o costano troppo o sono considerati incommerciabili. Conseguenza: lo spettatore, abbindolato una volta, la seconda non ci casca più.

A volte i piccoli trovano il blockbuster da piazzare una tantum anche nei multiplex: vedi *I segreti di Brokeback Mountain* della Bim (38^{mo} nel 2005-6, 760.153 spettatori e 4.448.892 euro). Ma l'anno dopo è andata peggio, e chi ha fatto meglio è stata la Mikado con *Centochiodi*. Nel frattempo, i loro listini si affollano di titoli che poco hanno a che vedere con il mercato d'essai di una volta, e che nel migliore dei casi sono anonimi prodotti medi da eurocoproduzione (per cui avranno goduto di sovvenzioni e detrazioni fiscali) o filmetti americani con star di seconda fila, che si fregiano di quella garanzia

di mediocrità che è il bollino del Sundance. I risultati, ovviamente, sono disastrosi, dato che, come scrive Mario Calderale,¹ questi distributori raccolgono circa il 10 per cento degli incassi, pur rappresentando circa il 30 per cento dei titoli immessi in circolazione. L'omologazione verso il basso non crea pubblico, lo perde.

D'altra parte, nel Dna del capitalismo è inscritta una legge ferrea: quella di offrire il prodotto peggiore. Cambiamo categoria merceologica e parliamo di cinema di genere, e vediamo quante ciofeche riesce a piazzare la Eagle nei primi cento (nel 2005-6 *Final Destination 3*, *Nella mente del serial killer* e *Nickname: Enigmista*; curiosamente l'unico titolo del suo listino amato dai cinefili, *La casa del diavolo*, ha incassato poco; mentre nel 2006-7 è scesa un po' con *L'ultima porta*, *Perché te lo dice mamma* e *Domino*); mentre film come *The Descent* e *Wolf Creek*, per citare quello che di meglio ha prodotto l'horror negli ultimi anni, da noi non li ha visti nessuno. Certo, contano fattori come il potere contrattuale del distributore, il monopolio, l'imposizione di pacchetti di film agli esercenti. Ma il risultato è sempre lo stesso: lo spettatore, alla fine, non può scegliere, e si sorbisce prodotti sempre più mediocri finché alla fine smette di andare al cinema. E questo vale tanto per il cinema popolare che per quello cosiddetto d'autore.

3. La situazione è tragica ma anche ridicola: soprattutto quando ci si sposta sul terreno di chi scrive di cinema. I critici che ancora vengono pagati per esercitare il proprio mestiere sono spaventatissimi dalla perdita di influenza: sono passati i tempi in cui cinque stelline sui tamburini facevano impennare gli incassi nel weekend. Dovendo individuare i responsabili della disaffezione delle masse verso la settima arte, la maggior parte dei critici non cita la televisione, i telefonini e le pagine degli spettacoli dei quotidiani, dove si parla solo dell'*Isola dei famosi* e degli amori di Jude Law; trova invece il capro espiatorio nel povero regista cinese che fa recitare gente "in mutande e canottiera", in Manoel de Oliveira o in David Lynch, che con *IN-LAND EMPIRE - L'impero della mente* è stato eletto a spauracchio del cinema incomprensibile che piace solo ai cinefili. In questo modo hanno scoperto un ruolo nuovo, anzi antico: quello di essere "dalla parte del pubblico". E così qualunque film cinese, anzi orientale (ché questa gente confonde cinesi, giapponesi e coreani; come se noi confondessimo italiani, francesi e inglesi), sarà giudicato preven-

tivamente come “di lentezza esasperante”. Nessuno come Serge Daney ha saputo descrivere questa mutazione genetica:

Non si chiede più a colui che sa (o che ama o, peggio, che sa perché ama) di dividere il suo sapere con il pubblico, si chiede a colui che non sa nulla di rappresentare l'ignoranza (a volte crassa) del pubblico e, così facendo, di legittimarla.²

Lo affermava nel 1991, ma sembra parlare dell'Italia di oggi.

In un mercato sempre più ristretto, il critico “dalla parte del pubblico” vuole puntare unicamente sul cavallo vincente ma non si accorge che, così facendo, si condanna ad arrivare sempre dopo, ossia a essere sempre più accessorio. Certo, gli rimangono alcune carte da giocare per essere notato: la maleducazione, la volgarità, la cafonaggine di marca leghista, che si abbatte preventivamente su tutti i registi rei di essere omosessuali, comunisti, non bianchi. Questa neobarbarie è prerogativa di una fetta ancora ristretta della critica. Ma alla fine destra e sinistra trovano un terreno comune nel fronte contro il regista “che fa scappare gli spettatori”. Si è lieti di celebrare l'esistente come il migliore dei mondi possibili e di unirsi alla massa dei consumatori, sancendo la pigrizia della coppia borghese che, quando va bene, va al cinema una volta al mese. Perché, se *Volver* l'hanno visto un milione di italiani, gli spettatori di *Il grande silenzio* di Philip Gröning sono stati poco più di centomila.

Come la classe operaia, la borghesia è morta da un pezzo, e ancora prima di morire ha abdicato al ruolo di guida culturale della società. Gli storici del futuro probabilmente troveranno le origini di questa resa nel momento in cui Einaudi ha pubblicato un libro del dj Albertino, quando le guide di Slow food e *Il codice Da Vinci* hanno scalzato dagli scaffali Milan Kundera e Günther Grass, quando *Chocolat* ha conquistato gli schermi del milanese Anteo, tempio una volta di Wenders e Fassbinder.

Certo, non si può pretendere che le masse vadano a vedere de Oliveira e i Dardenne. La borghesia colta, però, dovrebbe. I professionisti, i medici, gli avvocati, i magistrati, gli architetti, i giornalisti, gli insegnanti: la cosiddetta società civile. Ma a far scappare questi spettatori, andrebbe detto una volta per tutte, sono anche i critici (magari insospettabili, e con un passato militante alle spalle) che ironizzano sui Dardenne, ed erodono ulteriormente lo zoccolo duro di



pubblico colto e cinefilo; sono i caporedattori dei quotidiani che concedono spazio al film di Gröning, se glielo concedono, solo un mese dopo che è diventato un piccolo caso, con le sue sole forze; sono i critici che dedicano sessanta righe sempre e solo al film hollywoodiano che non ha bisogno di pubblicità (e il cui pubblico elettivo non va a leggere le recensioni) e non al film del distributore piccolo, non per forza noioso e astruso. Il critico cinefilo-delirante alla Ghezzi, bersaglio preferito dei neobarbari, invece, non fa scappare gli spettatori dalle sale; al massimo disaffeziona i lettori dalla critica. Certo, fa molti danni anche lui, e la schiera dei suoi discepoli e imitatori è uggiosa e deprimente. Ma sono danni più limitati.

Il mercato, per conto suo (e lo si è già accennato), ha meno paura della cultura rispetto a chi dovrebbe farne la sua professione: infatti sa renderla innocua e servirsene come di un'etichetta. Negli anni settanta, Adriano Aprà poteva scrivere che una funzione della critica era quella di nascondere la natura industriale del prodotto-cinema e di individuare "puri cavalieri", gli autori, da opporre ai film commerciali: "Il discorso del critico al pubblico è di questo genere: ci circonda la merda, ma ogni tanto [...] c'è qualche stella che brilla e che ti risarcisce da tanto marciume".³

Oggi, quando tutti sono autori (anche gli esordienti, purché coronati da successo: vedi *Notte prima degli esami*), l'alternativa non è più tra la merce da supermercato (il cinema di genere) e la merce per negozio di lusso: c'è una sola merce, di lusso e per tutti, anche se pia-

ce molto meno. La promozione culturale non si nega a nessuno, tanto più che sono stati rivalutati i Vanzina e Neri Parenti. La conseguenza è anche che i registi ragionano da esegeti di se stessi, e gli uffici stampa forniscono già la critica bell'e pronta. Leggiamo il press-book di *Cuore sacro* di Ferzan Ozpetek:

Un film sul sociale, ma non sociologico. Un film sul “sacro” che è in tutti noi, ma non religioso. Un film sul conflitto all'interno del quale noi tutti viviamo oscillando tra maschile e femminile, ricchezza e povertà, materia e spirito, padre e madre. Un film in cui tutto è doppio. La protagonista ha due zie, opposte e complementari...

Che cosa può dire di più il critico, di fronte a un'analisi tanto dotata? E quello di Ozpetek non è un caso isolato: anche Michele Soavi, Alessandro D'Alatri o Roberto Faenza ragionano e scrivono così di se stessi.

Si ha un bel dire che la critica cinematografica è morta. Verosimilmente, è stata uccisa da molti di coloro che la esercitano. Probabilmente non la legge più nessuno, e pochi se ne lasciano consigliare per andare a vedere un film. Ma il suo linguaggio è traslocato ed è stato assorbito da chi deve promuovere se stesso e la propria merce, cercando, come ultima spiaggia, uno sbarluccichio culturale residuo.

Note

1. Mario Calderale, *(Re)volver a salve*, “Segnocinema”, 140, 2006, p. 11
2. Serge Daney, *Cinema televisione informazione*, edizioni e/o, Roma 1999, p. 76.
3. In G.B. Cavallaro *et al.* (a c. di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 151-2.

Il tramonto dell'essai visto da Udine

Thomas Bertacche

Chi scrive era un esercente d'essai di un cinema di provincia; era, perché ora è un esercente che programma cinque schermi (fino al giugno scorso sei) dislocati in due cinema diversi (fino al giugno scorso tre). Il cinema, ora chiuso, era il “mitico” (per chi ci ha lavorato e per chi lo ha frequentato) Ferroviario, baluardo del cinema d'essai dal 1978, gestito dall'associazione di cultura cinematografica Centro espressioni cinematografiche di Udine. I cinema ancora attivi sono il Visionario – conquista del Cec, il sostituto del Ferroviario, tre sale (una grande e due piccole), quasi interamente dedicato all'odierno cinema d'essai – e la doppia sala Centrale, l'unico cinema cittadino ancora in attività dopo l'arrivo dei multiplex, salvo solo perché il Cec ha deciso di gestirlo, dedicandolo tendenzialmente al cinema *mainstream*.



“Brancaleone” mi ha chiesto di descrivere l’attuale situazione del cinema d’essai, per accompagnare l’articolo di Alberto Pezzotta. Molto è cambiato in questi anni, a livello produttivo e distributivo, molte sale hanno chiuso, molte altre languono e nessuno, ma proprio nessuno, pensa ormai che il cinema in sala sia un affare economicamente rilevante.

Ma facciamo un passo indietro.

C’era una volta la Fice, Federazione italiana del cinema d’essai, associazione di esercenti che programmano in prevalenza film considerati istituzionalmente d’essai. Una minoranza di schermi, che godevano di un piccolo contributo annuale da parte dello stato (tra i 10 e i 15 milioni), contraddistinti da una comune “militanza”, un po’ *d’antan* e un po’ necessaria. Quasi aborriscono il film che portava troppo pubblico e, almeno in provincia, odiavano le lunghe teniture. Secondo chi scrive erano una pacchia per lo spettatore, cui erano offerti tre film diversi a settimana, rassegne, cinema muto e soprattutto quel senso di appartenenza e condivisione che talvolta fa bene all’animo. Lo erano un po’ meno per i distributori, che li vedevano come una *extrema ratio* in mancanza di meglio. (Prima parentesi: ora i film che si possono vedere sono molti, ma molti di più, il muto invece è quasi sparito, le rassegne sono orridamente realizzate in dvd e il senso di appartenenza è diventato snob.) Poi arrivano i multiplex, le vetuste sale cittadine cominciano a chiudere, si sparge la voce che in città al cinema vanno solo gli “intellettuali”: in città funziona il cinema di qualità. Dove c’era Disney ora c’è Wenders, dove c’erano i Vanzina ora c’è Sam Mendes (ogni citazione di film o registi non implica commenti o giudizi). Ma non basta e le sale cittadine continuano a chiudere, le città si spopolano, la struttura urbanistica delle città italiane formatasi nel secolo scorso cambia radicalmente, i luoghi di incontro, di ritrovo non sono più gli stessi (anche qui, che sia bene o male chi scrive non lo sa). Allora che succede? Da una parte lo stato è assente e cerca qualcuno che gli risolva (almeno un po’) i problemi; dall’altra c’è un’associazione, la Fice, che è stufo di essere composta da pochi coraggiosi sfigati e desiderosa invece di essere tanti, fighi e un po’ meno coraggiosi. Si spinge affinché i film che lo stato considera d’essai aumentino, affinché le valutazioni si ammorbiscano e siano più veloci e tempestive (fino ad allora si andava più o meno a naso, anche se un vero esercente d’essai sapeva benissimo quali film sarebbero poi stati considerati d’arte).

La scelta più forte e più esemplificativa è che tutti i film che vanno ai festival (in concorso, fuori concorso, per sbaglio) diventano d'essai; i giorni di programmazione necessaria durante un anno diminuiscono e l'associazione cresce, si ingrandisce, diventa potente. La Fice diventa qualcos'altro, il salvagente delle sale cittadine. Con un vantaggio forse per le distribuzioni d'essai, che vedono aumentare quindi i loro possibili clienti (il cinema d'essai), con l'isolamento e la perdita di rappresentanza delle sale originariamente d'essai (il cinema d'essai). Per essere più chiari, programmare per un mese e passa *Hannibal* di Ridley Scott significava fare tot giorni di film d'essai, e questo aumentava il punteggio. Ora è un po' diverso, non tutti i film che passano ai festival sono d'essai, ma per esempio *Manuale d'amore*, vincitore di non so quale premio ai David di Donatello, lo è (avete presente la tenitura del



film?) e, che ne so, *Reinas* no (ribadisco: ogni citazione di film o registi non implica commenti o giudizi). Per questo abbiamo cominciato scrivendo “c’era una volta la Fice”: ora essa ha una differente base sociale e ovviamente i suoi interessi sono cambiati.

Questa la situazione. I cinema d’essai sono una razza in via d’estinzione e, soprattutto in provincia, non possono esimersi dal programmare il cosiddetto “essai di massa” (parliamo di Almodóvar, non di *Manuale d’amore*), pena la chiusura. Sarebbe troppo facile e logico individuare dei colpevoli, dei cattivi, dei responsabili della situazione e mettersi tra gli altri puri, belli e indefessi. E sarebbe perfino ridicolo pensare che si stava meglio quando si stava peggio.

Per usare termini postmovimentisti in voga tra i movimentisti che stavano diventando adulti negli anni ottanta: i cinema d’essai dove-



vano contrastare la censura del mercato che nascondeva i grandi film, i grandi autori, perché non forieri di guadagni. D'essai era tutto ciò che non era allineato, digerito, sfruttato (bello o brutto importava meno). Ora l'essai è stato comprato, inglobato, può avere un pubblico, quindi deve essere programmato, porta soldi e prestigio. La Buena Vista ha comprato la Miramax. Tant'è che i multiplex che proiettano film d'essai o europei o nazionali vengono premiati nello stesso modo delle sale Fice. Nella Udine da cui scrivo, lo statale premio d'essai per il "mitico" Ferroviario è tre volte inferiore allo stesso premio per il nuovo multiplex, che tra manuali d'amore, Amelii e Comencini comunque riesce a far considerare d'essai tre delle sue dodici sale. Quindi il cinema d'essai non è più quello nascosto dal mercato. Non esiste più in contrapposizione di un "nemico" (e grazie a Dio, perché io purtroppo sono cresciuto con l'odio per il cinema di genere italiano, che era il cattivo del tempo).

E quindi, di cosa lamentarsi? *Still Life* è stato comprato da uno dei distributori indipendenti italiani che meglio difende le proprie scelte e i propri film, li porta il più possibile nelle sale, e se non si vedrà è perché non c'è un pubblico disponibile a vederlo. O al contrario perché il pubblico non è educato e preparato anche a causa di scelte distributive strane e schizofreniche.

Ma non basta. Il consumo di cinema è cambiato, il concetto stesso di multiplex ha spogliato i film dall'importanza del titolo, ha forse riscoperto il genere. A parte per quei tre o quattro blockbuster all'anno, non si va al cinema per vedere qualcosa in particolare: si va al cinema, punto. Andare al cinema è un'esperienza di una sera, uno dei modi per passare una serata. Non c'è più un pubblico militante, non si cerca più nel cinema curiosità, approfondimento, arte. Ma è anche vero che non c'è più quel cinema e, se c'è, è nascosto, sepolto da una marea di altri titoli. E non c'è più nessuno che quel cinema cerchi, e non c'è nessuno a cui quel cinema parli. Anche perché i modi in cui l'immagine in movimento racconta non sono più esclusivi della forma film. Non voglio scrivere "il cinema è morto", perché lo si scrive dal 1896 e perché non ci credo, ma sicuramente sta cambiando, e verso dove non è poi così chiaro.

Non c'è futuro per le sale d'essai, a meno di non trasformarle in musei, finanziati da qualcuno, con proiezioni esclusivamente digitali e senza doppiaggio. Può essere un sogno, può essere una baggianata.

I sogni nel cassetto

La Madonna della Mercedes.

Soggetto inedito

Daniele Cipri, Franco Maresco, Lillo Iacolino

Prologo.

Stagliata sulla profondità luminosa di un cielo cristallino, in completa assenza di ogni riferimento spaziale, la statua della Madonna della Mercedes rifulge di un carisma intensamente mistico. Qualche minimo movimento, appena percettibile, e il rumore vago delle onde marine suggeriscono che la statua si sta spostando, forse è in viaggio. Mentre uno stormo di gabbiani si allontana verso l'orizzonte, uno strano lamento si aggiunge al rumore di fondo; è un gemito soffocato, senza una provenienza precisa, una voce maschile ovattata da un'eco cavernosa. A poco a poco il lamento si trasforma in un'estenuata sequela di imprecazioni, pronunciate con voce flebile e sconsolata. In breve, però, il lamento riprende, sempre più disperato, e contrasta in maniera surreale con l'espressione estatica della Madonna.

Palermo. In un'atmosfera straniata, quasi sospesa tra la realtà e una dimensione temporale parallela, la chiesa della Madonna detta della Mercedes, una parrocchia del quartiere del centro storico, è affollata di gente. Sull'altare, sovrastato dall'imponente statua della Vergine, padre Giordano – un untuoso sessantenne sdentato che indossa una tonaca sudicia – sta officiando in un latino stentato il funerale di Don Pietro, noto mafioso. La bara si trova al centro della navata, circondata da familiari e conoscenti che si disperano con affettazione. Si distingue fra tutti la vecchissima madre del mafioso, una donnina prosciugata dall'età, che piagnucola senza sosta sovrastando talvolta con i suoi gemiti la voce del prete, che la guarda di traverso.

In un angolo appartato, invece, sono convenuti in segno di rispetto per il defunto alcuni uomini vestiti molto elegantemente che hanno tutta l'aria di essere pezzi grossi della gerarchia mafiosa della città. Fra loro si riconosce infatti il potente Don La Barbera, affiancato come sempre dal suo luogotenente più fidato, Gnazio.

In questo quadro di rispettoso e più o meno composto dolore, reso più solenne dal canto del coro delle voci bianche, c'è qualcuno che non riesce a stare fermo un momento. È Enzo Castagna, il titolare dell'impresa di onoranze funebri che ha organizzato il funerale. Castagna è un ometto basso e pelato, animato da un'energia nevrotica che gli impedisce di stare fermo e talmente convinto della sua posizione di "piccolo potente" che non si stanca di dare ordini a chiunque. Si guarda intorno nervosamente, cercando di prevenire qualunque cosa possa costituire un problema, coordina le attività dei suoi collaboratori, quattro o cinque uomini di età diversa, tutti fedelissimi di Zù Enzo, capeggiati dal monco Manuzza; percorre con incedere frenetico il perimetro interno della chiesa, ritoccando qua e là, aggiungendo, aggiustando, lustrando...



Il rispetto dei collaboratori per Castagna è, ovviamente, alimentato dal fatto che questi gode di una qualche considerazione da parte dei capimafia del suo quartiere. In particolare Saverio, uno dei collaboratori, nutre un profondo rispetto nei confronti di Enzo, che chiama con deferenza “parrinu” (padrino).

Saverio – un giovane sotto i trent’anni, sguardo idiota ed eloquio (spesso in un italiano ignaro della grammatica) reso ridicolo da un inverosimile accento “nordico” – esegue solerte gli ordini del capo, ma la sua attenzione sembra completamente catturata dal canto del coro. Mentre attraversa la navata carico di corone di fiori, non riesce a distogliere lo sguardo da quei bambini che “si esibiscono” durante il funerale. Finché nel corso di uno dei trasporti, approfittando del momentaneo silenzio del coro, si avvicina all’or-



ganista e con fare circospetto gli chiede se conosce una certa canzone napoletana.

Castagna, intanto, è stato chiamato a conferire con i boss. Dopo qualche ironica allusione al “defunto” Don Pietro e alla magnificenza del suo “funerale” i mafiosi giungono al dunque: mancano ormai pochi giorni alla ricorrenza della festa in onore della Madonna della Mercede e Don La Barbera, che ha affidato a Castagna l’organizzazione degli spettacoli di piazza, gli chiede un resoconto del preparativi. Castagna, che solo da qualche anno è riuscito a farsi conferire il prestigioso (e ambitissimo) incarico scavalcando uno stuolo di concorrenti grazie alla benevolenza del boss, ha un atteggiamento più che rispettoso, risponde alle domande in maniera sempre affermativa, quasi inchinandosi ogni volta, con la preoccupazione di chi sa che basterebbe poco per cadere in disgrazia presso Don La Barbera, e per lui sarebbe la fine...

Ma mentre Castagna è impegnato a garantire l’efficienza dei suoi servizi, il funerale ha preso una piega imprevista. Il prete ha ormai terminato la sua predica ma a fargli seguito non è il coro delle voci bianche, piuttosto qualcun altro, che, accompagnato dall’organo, sta cantando una melensa canzone napoletana.

Castagna capisce immediatamente. Scusandosi confusamente si congeda dal boss e corre verso l’organo imprecando a mezza voce. Arriva proprio mentre Saverio, tutto compreso nella sua esibizione, intona con potenza un finale di strofa in cui si sforza di tenere a lungo l’ultima nota. Un robusto ceffone di Castagna gliela ricaccia in gola, interrompendo l’inopportuno numero. Senza perdere tempo Enzo rimette ai loro posti i bambini del coro e fa ripartire la musica dell’organo chiudendo così l’incidente. Ai parenti del defunto, rabbiosi per l’accaduto, rivolge un sorriso accomodante.

Anche Padre Giordano non sembra averla presa molto bene. Odia Castagna da sempre, sia per il fatto che Enzo in passato non gli ha risparmiato in pubblico attestati di disprezzo e pesanti battute sulle sue “attenzioni” ai fanciulli del coro, sia perché non è mai riuscito, come fa con altri organizzatori, a combinare affari vantaggiosi con lui. Il fatto quindi che Castagna si occupi della festa della sua parrocchia impedisce da qualche anno a Padre Giordano lucrose speculazioni sull’evento. D’altra parte, però, anche lui è costretto a rimettersi alla volontà di Don La Barbera.

Trascinato per un orecchio, Saverio è costretto a seguire Casta-

gna in un angolo tranquillo della chiesa, alle spalle di un confessionale. Volano insulti e schiaffi. Castagna, su tutte le furie, maledice se stesso per essersi fidato ancora una volta di quello che considera un cretino. Il funerale è finto ma bisogna che sembri più vero di quelli veri. Una stupidaggine come quella rischia di far andare tutto a rotoli e di rovinare Don Pietro, che solo fingendosi morto è riuscito a sfuggire alla giustizia. Saverio tenta di giustificarsi: se solo volesse, il suo “parrinu”, nelle feste di piazza che organizza, potrebbe farlo cantare sul serio. Castagna gli ricorda che se lo ha preso con sé è per avere un aiuto nei funerali, certo non per dare da mangiare a un altro “artista”; e poi, una volta per tutte: secondo lui Saverio è troppo scemo persino per fare il cantante. Ma Saverio è convinto: quello del canto – dice – è un “dono” che ha ricevuto dalla Madonna. Castagna gli assesta l’ennesimo ceffone e sta per continuare quando viene raggiunto da Manuzza che lo informa di un decesso in un altro quartiere delle città. Come sempre gli informatori sono stati efficienti, ma adesso bisogna correre per impedire che qualcuna delle imprese funebri rivali arrivi prima di loro a soffiargli il funerale.

Sull’espressione ottusa e indecifrabile di Saverio risuona l’ultimo minaccioso avvertimento di Castagna, che si allontana velocemente dalla chiesa.

In riva al mare, in uno degli scorci più desolati dalla costa palermitana, il ristorante Spanò è chiuso al pubblico per ospitare, come dice un cartello, una cerimonia riservata. In realtà si tratta di una riunione di boss mafiosi – presieduta da Don La Barbera – organizzata nel corso di una mangiata che, come è d’uso in questi casi, è di proporzioni impressionanti. Data la luminosissima giornata di sole, il consenso ha luogo sotto un pergolato, sulla veranda del locale affacciata su cumuli di sterpaglie, detriti e altro pattume che il mare ha riversato sulla spiaggia. A rallegrare l’atmosfera (e anche per intrattenere durante i discorsi “seri” le mogli dei mafiosi, intervenute al banchetto) c’è anche Silvio Rocca, uno squallido presentatore di borgata che organizza spettacoli di canzoni napoletane nei locali ed è un assiduo di Spanò.

Corpulento e fortemente strabico, Silvio si esprime in pubblico con un lessico che lui pretende forbito ma in realtà trasuda volgarità e ignoranza. Se ne avverte la presenza anche a molti metri di distanza perché, a riprova di una certa raffinatezza, usa profumarsi in manie-

ra spropositata. Tra un'esibizione e l'altra dei suoi scadentissimi cantanti, sale sul palchetto, allestito all'aperto, per introdurli con magniloquenza. Ogni volta però va sempre peggio: i cantanti della sua "scuderia" sono uno più impresentabile dell'altro, tanto che, chiamato in disparte, Gnazio lo minaccia di una bella lezione se non si affretterà a risollevere il tono dello spettacolo, davvero offensivo visto il rango degli spettatori. Silvio si precipita al telefono del ristorante e lì apprendiamo il suo dramma: nella rivalità che da sempre oppone gli organizzatori di spettacoli in città, Silvio è stato schiacciato dalla rapacità di Enzo Castagna che gli ha sottratto, uno dopo l'altro, tutti gli artisti più bravi. Adesso, nonostante cerchi di convincerne qualcuno ad aiutarlo in quella situazione di emergenza, non riesce a farsi ascoltare da nessuno. Desolato, capisce ben presto che deve rassegnarsi: lo spettacolo proseguirà con i cantanti che ha lì a disposizione.

I discorsi dei mafiosi a tavola, intanto, rivelano la grande attenzione con cui Cosa nostra guarda alla festa. Dall'America, infatti, sta per arrivare a Palermo una delegazione della famiglia mafiosa degli Stati Uniti che, secondo la versione ufficiale, dovrà rendere omaggio alla Madonna e scortarla quando, subito dopo le celebrazioni, verrà spedita oltreoceano per essere festeggiata dalla comunità italoamericana; in realtà questo viaggio è anche la valida copertura che consentirà a Don Pietro, il mafioso di cui si è celebrato il "funerale", di espatriare.

Un altro cantante sale sul palchetto e inizia a esibirsi; canta una canzone napoletana cercando di dissimulare come può il suo evidente problema: una gravissima balbuzie. È uno spettacolo penosissimo, tanto che i boss si interrompono e si guardano increduli. Silvio, distrutto, si asciuga il sudore della fronte con un fazzoletto. Non osa neppure voltarsi a guardare la reazione dei mafiosi.

Giunto nel piccolo atrio di un palazzetto fatiscente del centro storico, Padre Giordano si ferma a osservare con un moto di disappunto il via vai di uomini carichi di ghirlande e ceri funebri sulle scale. È la squadra dell'impresa Castagna al completo, anche se manca il capo. Vanno e vengono da un appartamento al primo piano con la porta d'ingresso spalancata. Finalmente Padre Giordano si decide e prende a salire le poche rampe facendosi largo sgarbatamente fra gli uomini di Castagna. Al loro saluto risponde con un gesto benedicente mentre



mormora insulti volgarissimi. Nell'abitazione, piuttosto malandata, regna una gran confusione di vecchi che si lamentano e bambini che piangono. Vi dà un buon contributo anche la padrona di casa, Zà Concetta, che in fondo al corridoio litiga con due buffi figuri. Sono Pino Cortese, ridicolo cantante assunto a rapida fama da quando Castagna ha deciso di farne la stella del prossimo spettacolo in onore della Madonna, e il suo agente, un piccoletto con i capelli impomatati. Sono venuti a riscuotere il pagamento per una recente esibizione di Pino a un'altra festa di piazza, organizzata da Zà Concetta. La donna tenta pesantemente di tirare sul prezzo. Nonostante l'età avanzata, incombe sui due, forte della sua stazza, accusandoli di essere delle sanguisughe, di volerla rovinare. A questo punto l'agente, spazientito, commette l'errore di ricordarle che per fortuna "qualcun altro" ha saputo apprezzare il valore di un vero idolo delle piazze come Pino. Zà Concetta perde la pazienza e comincia a picchiarli a mani nude, cacciandoli di casa. Sulla soglia, prima di uscire, l'agente le annuncia che non li rivedrà mai più nei suoi spettacoli da morti di fame: da quel momento per Pino, grazie a Enzo Castagna, inizia una nuova vita artistica. La donna accompagna la loro uscita con uno sputo.

Grazie all'aiuto delle sue due figlie e a uno spiccato senso degli affari Zà Concetta ha trasformato la sua abitazione in un'improvvisata casa di riposo per gli anziani del quartiere. In poche stanze umide e anguste ha stipato una decina di letti e grazie alla complicità (interessata, ovviamente) di Padre Giordano ha raccattato i vecchi più

solli e malandati della zona con la promessa di un'assistenza "familiare". In realtà la donna spilla loro mensilmente i soldi della pensione in cambio di un trattamento infame; i disgraziati vivono infatti in condizioni di completo abbandono, sommersi dalla sporcizia, sottoposti a un regime alimentare più che parco; e se solo osano protestare sono la stessa Zà Concetta o una delle sue temute figlie a fargliene passare la voglia.

Mentre continua a imprecare all'indirizzo di Pino e del suo agente, Zà Concetta viene raggiunta sulla soglia da Padre Giordano, lo invita a entrare e si sfoga con lui: durante la notte una delle "ospiti" è deceduta e "qualcuno", infischandosene dell'odio che Concetta nutre nei suoi confronti, ha chiamato l'agenzia di pompe funebri di Enzo Castagna. Questi ha avuto perlomeno la dignità di non farsi vedere in casa di Concetta, ma i suoi collaboratori si muovono disinvoltamente per l'appartamento, carichi di attrezzi per allestire la camera ardente. Concetta è rabbiosa: questa intrusione degli uomini di Castagna le sembra un sopruso inaccettabile. Li osserva andare su e giù e li apostrofa a denti stretti con i peggiori impropri.

Gli uomini dell'agenzia Castagna la ignorano mentre Saverio, incurante della delicatezza della situazione, canta a voce sempre più alta una canzone napoletana con il chiaro intento di farsi ascoltare da Concetta. La donna è sempre più spazientita e sta quasi per esplodere in una crisi di rabbia, ma Padre Giordano la trattiene: è venuto il momento di occuparsi di una faccenda più seria, il vero motivo per cui Zà Concetta lo ha fatto chiamare. Il problema è costituito dalla signorina Zina, sorella della morta e anche lei ospite della casa di riposo. Zina, che è una vecchietta testarda e parecchio avara, si rifiuta di cedere a Zà Concetta i risparmi e gli oggetti d'oro appartenuti alla defunta; il prete, vista la caparbieta della signorina, sembra l'unica persona in grado di farle cambiare idea, l'unico capace di esercitare una certa influenza nel confronti della donna, fervente devota della Madonna. E difatti non appena Zina si accorge di Padre Giordano, che l'ha raggiunta nella camera ardente, gli bacia la mano e lo ringrazia commossa per la visita. Il prete, dopo qualche sbrigativa frase di circostanza, inizia un sermone sulla vanità dei beni terreni e la grande quantità di peccati di cui sono causa, di cui è facile intuire la conclusione. Zina lo segue appassionata ma anche intimorita dal tono minaccioso con cui Padre Giordano ammonisce i cupidi di ricchezze e gli avari.

Gli uomini di Castagna intanto hanno terminato il lavoro. Per

Concetta è una liberazione, tanto più che anche Saverio, mestamente, canta sempre più piano mentre raccoglie gli attrezzi.

Ma adesso anche Padre Giordano sembra congiurare contro la serenità di Concetta: lasciato solo per qualche minuto, non ha perso tempo e si è appartato in cucina con uno dei nipotini di Zà Concetta al quale, una volta scoperto dalla donna che con una manata lo allontanava dalla preda, pretendeva di volere insegnare una canzoncina da cantare alla Madonna.

Castagna, nel suo studio, è indaffaratissimo a rispondere al telefono e contemporaneamente a seguire i provini degli aspiranti artisti per l'imminente festa di piazza. Seduto dietro la sua scrivania, ostenta un'aria sicura e potente da piccolo padreterno. Alla sue spalle, su un basamento, si erge imponente una statua della Madonna di grosse dimensioni che, Enzo sostiene, veglia su tutta le sue attività e lo protegge dai nemici. Quando tra un cantante e un imitatore si fa avanti una vedova con tre bambini macilenti al seguito che chiede un aiuto per poter fare la spesa, Enzo non esita a mettere mano al suo portafogli per mostrarsi generoso con i bisognosi del quartiere. Intanto davanti a lui, in uno spazio ricavato in mezzo a pile di bare, circondati da poster di cantanti napoletani, gli artisti continuano a esibirsi. Tra un provino e l'altro Castagna trova il tempo di controllare l'arrivo di un quantitativo di denaro raccolto tra i fedeli del quartiere ai quali, come da tradizione, viene chiesta un'offerta per sostenere le spese dei festeggiamenti. Questa volta sono Prollo e un suo compare, due dei tanti incaricati della raccolta, a riportare in ufficio le tradizionali cassette di legno istoriate usate per contenere le offerte ottenute dai fedeli girando per le case e i negozi. Castagna le apre, conta molto sommariamente il contenuto della prima, poi considera soddisfatto che quest'anno, quando tutto il denaro raccolto, come è tradizione, verrà attaccato con degli spilli al manto della Vergine portata in processione, la statua ne sarà sommersa. La cassetta di Prollo, invece, è quasi vuota. Enzo osserva contrariato che Don La Barbera ha già saputo della scarsa raccolta di Prollo e che vuole parlargli personalmente. Questi intuisce che ci sono guai all'orizzonte e chiede a Castagna di intercedere presso il boss, ma Enzo allarga le braccia: quando si tratta della volontà di Don La Barbera lui non può intervenire. Per tagliare corto ordina a un altro cantante di farsi avanti. Questi, senza neppure una base musicale, attacca meccanica-

mente una lagna napoletana stonata che provoca un'espressione di disgusto sul volto di Castagna.

In chiesa, intanto, una piccola folla di disgraziati attende in fila di conferire con Padre Giordano. Sono ciechi, muti, monchi, uomini e donne con problemi di ogni tipo, che come ogni anno sono convenuti da ogni parte della città e del circondario nella speranza che la Madonna cambi la loro vita. Per tradizione, infatti, la Madonna della Mercede è prodiga di miracoli, particolarmente in coincidenza con la festa in suo onore. Ovviamente Padre Giordano ha trovato il modo di mettere a frutto anche i prodigi della Vergine e pretende da ciascun aspirante al miracolo il pagamento di una somma di denaro senza la quale nessuno può avvicinarsi alla taumaturgica statua e toccarla per riceverne la grazia.

Uno degli angoli più poveri della città. Un gruppetto di vecchie case disposte irregolarmente forma un cortiletto angusto dove il sole non batte quasi mai. Sono tutte abitazioni fatiscenti. Quelli che hanno potuto sono andati via e difatti i soffitti sfondati e gli infissi divelti denotano che molti appartamenti sono disabitati da tempo.

Solo i più indigenti sono rimasti a viverci, esposti ogni giorno al rischio di un crollo. In un'abitazione al primo piano, alla quale si accede per mezzo di una scala esterna pericolante senza più neppure la ringhiera, Silvio Rocca attende di concludere un affare. Nella casa abita Rosalia, una donna dall'età indefinita, segnata nell'aspetto da una vita di stenti e da troppe gravidanze; intorno, infatti, scorrazzano parecchi bambini di ogni età, tutti figli della donna che adesso è di nuovo incinta. Provvedere a sfamarli tutti almeno una volta al giorno è per lei un problema serissimo. Silvio è seduto su una sedia sgangherata che minaccia in continuazione di cedere sotto il suo peso e parla con il piglio sicuro di chi sa come condurre una trattativa: prima di parlare di soldi vuole vedere il bambino che Rosalia gli propone. Questa lo chiama subito ad alta voce e il bimbo arriva in pochi secondi; è magro, non molto alto e dimostra circa nove anni. Invitato dalla madre ad avvicinarsi all'ospite, il piccolo si rifiuta perché secondo lui Silvio puzza. Rosalia gli dà uno scapaccione. "Quello" gli spiega "è profumo". Per non perdere altro tempo, Silvio tira a sé il piccolo, lo squadra dalla testa ai piedi, poi tenendolo fermo per le spalle gli promette di farlo diventare un grande cantante se andrà con lui e farà

quello che gli dice. Mentre gli parla Silvio ne approfitta per palpargli le spalle attraverso la camicia lisa. "È tutt'ossa" dice a Rosalia, con l'aria di chi vuole tirare sul prezzo. Ma la donna è più combattiva del previsto: provi in giro a cercare di meglio, se vuole. In più il bambino sa già cantare. Per dimostrarlo la madre lo obbliga a cantare con voce stridula una canzoncina lagnosa e ripetitiva, quasi ossessiva, a cui Silvio pone termine immediatamente. Il bambino va bene; riguardo ai soldi troveranno sicuramente un accordo.

All'imbrunire una grossa nave attracca al porto di Palermo. Proviene dagli Stati Uniti e riporta in patria soprattutto emigrati legati da un voto che tornano in patria appositamente per partecipare alle celebrazioni in onore della Madonna. Fra gli altri passeggeri si distinguono due uomini ben vestiti dal portamento fiero; il più basso e tarchiato è Don Joe Morello, l'altro, più anziano e con la schiena un po' curva, è Don Frank Bonanno. Arrivano da Brooklyn e ad attenderli trovano Don La Barbera e i suoi uomini che si mostrano subito premurosi e ospitali. Dopo il cerimoniale dei saluti, i due vengono invitati a salire sulla lussuosa macchina del boss siciliano per raggiungere qualcuno che li sta aspettando.

Percorrendo i sotterranei della chiesa della Madonna al seguito di Padre Giordano che si fa strada con un lume a petrolio, Don La Barbera e i suoi ospiti giungono in quella che sembra una stanza ricavata nella roccia. Qui il prete ospita, per ordine di Don La Barbera, Don Pietro, il latitante che attende di espatriare. Come vede arrivare gli italoamericani, Don Pietro li abbraccia calorosamente e li invita ad accomodarsi. Il sotterraneo è stato attrezzato in maniera sommaria per consentire al mafioso di trascorrervi solo qualche giorno, ma non mancano, in un angolo, un inginocchiatoio e un altare con una statua della Madonna della Mercede, a cui il latitante è devotissimo. Mentre Don Pietro riceve le migliori assicurazioni sull'impegnativa trasferita che lo aspetta, il prete chiede rispettosamente al latitante se può prendere qualche misura. Poi, trattandolo con la massima deferenza, lo cinge con un metro da sarto mentre Don Pietro continua a parlare con i suoi amici.

È già notte. L'edificio del mattatoio è immerso nell'oscurità. Quasi tutti gli stanzoni piastrellati che si susseguono all'interno sembrano

abbandonati, inutilizzati da tempo. Dall'ultima delle stanze invece provengono il chiarore di una luce e le voci di diversi uomini. Uno di loro ha un tono lamentoso, quasi supplichevole, mentre gli altri parlano con lui in modo duro e inquisitorio. All'interno della stanza, infatti, è in corso un vero e proprio processo mafioso. Al cospetto di Don La Barbera e dei suoi uomini più fidati c'è Prollo, inginocchiato e immobilizzato da due scagnozzi che gli stringono un cappio di fili di ferro intorno al collo. Castagna assiste impassibile alla scena al fianco di Don La Barbera. L'interrogatorio è serrato e spietato: a ogni esitazione di Prollo i due scagnozzi serrano il cappio, costringendolo a parlare. Alla fine il disgraziato confessa: i soldi raccolti per la festa della Madonna li ha persi al gioco. Don La Barbera non si scompone e, sarcastico, chiede a Prollo di spiegargli a cosa, secondo lui, servissero realmente quei soldi. Il disgraziato elenca uno dopo l'altro i capitoli di spesa dei festeggiamenti, ma evidentemente Don La Barbera non ha ancora ottenuto la risposta che cercava, finché dopo un ulteriore, ironicamente paterno incoraggiamento, l'infame si decide a dire la verità: "I soldi raccolti servono a finanziare le spese dei mafiosi carcerati e delle loro famiglie". Don La Barbera, calcando il tono come in una sceneggiata, dipinge scene commoventi in cui povere famiglie mafiose si trascinano nell'indigenza a causa di Prollo, ed è per questo che all'improvviso sentenzia che il traditore deve morire. Tutti gli altri mafiosi annuiscono consenzienti, solo Castagna appare un po' disorientato e deglutisce attonito mentre i due scagnozzi incaprettano Prollo con perizia da professionisti, e a un cenno di Don La Barbera lo lasciano soffocare.

Il giorno dopo Don Giordano si aggira con aria competente nel laboratorio di un artigiano che fabbrica statue in gesso e oggetti sacri. Dopo una rapida occhiata in giro si dirige verso il proprietario del negozio, un gobbo di mezza età, alle prese con una copia a grandezza naturale della "sua" Madonna della Mercede. Giordano estrae un'immaginetta, la mette a fuoco con lo sguardo presbite e la raffronta con l'opera del gobbo. La somiglianza tra le due statue è già evidente ma Giordano, da vero perfezionista, non manca di sollevare qualche appunto e suggerire miglioramenti. Poi, srotolato il suo metro, verifica che le misure corrispondano a quelle di Don Pietro. Infine gli ricorda che manderà qualcuno a ritirarla l'indomani sera, prima che inizino i festeggiamenti per la Madonna.

Fuori dal negozio trova ad attenderlo Silvio Rocca, che tiene stretto per mano il bambino di Rosalia, mostrando orgoglioso al prete il nuovo acquisto per il coro delle voci bianche. Padre Giordano sembra soddisfatto, si china verso il piccolo, gli sorride mostrando la sua dentatura disastrosa e accarezzandogli il capo gli promette – se si comporterà bene – di essere generoso con lui.

Silvio approfitta della buona disposizione del prete per introdurre un argomento ben più serio: davvero non ce la fa più a tirare avanti con i miserabili spettacolini che è costretto a organizzare nelle piazze delle borgate o nelle trattorie. Sente che è arrivato anche per lui il momento di aspirare a una maggiore considerazione, a platee più prestigiose. Se, per esempio, avesse avuto l'opportunità di organizzare la festa di piazza in onore della Madonna tutti in città avrebbero avuto prova del suo reale valore. Purtroppo, però, non può contare, come "qualcun altro", sull'appoggio di importanti personaggi dell'organizzazione mafiosa. Bisognerebbe trovare il modo di mettere fuori gioco Castagna. In fondo per neutralizzarlo basterebbe trovare un punto debole e colpire rapidamente e con decisione. Il prete lo ascolta ormai distrattamente, assorto in un progetto che nella sua testa è sempre più chiaro e felice: Castagna sta rendendo la vita impossibile sia a Silvio sia a Zà Concetta, due persone che (per calcolo e per interesse, naturalmente) gli sono vicine, e forse lui ha trovato il modo per fargliela pagare. È necessario incontrare Zà Concetta al più presto. Rimandando le spiegazioni, Padre Giordano, impaziente di verificare il talento del piccolo corista, si congeda da Silvio; questi, però, è talmente eccitato dall'idea prospettata da Padre Giordano che fa per allontanarsi portandosi distrattamente appresso il bambino. Ma a un richiamo del religioso realizza di avere fatto una gaffe e torna indietro per consegnarglielo. Mentre stringe a sé il piccolo accarezzandogli (un po' morbosamente) il viso, Padre Giordano rassicura Silvio: il destino di Castagna adesso è nelle loro mani.

Intanto i preparativi della festa procedono a pieno ritmo. Castagna e Manuzza percorrono lentamente, a bordo di un'automobile, vie i cui muri sono tappezzati di manifesti che annunciano la festa e i suoi cantanti, ispezionano in piazza le ultime fasi del montaggio del palco, si raccomandano che non vi siano ritardi. Manuzza, si intuisce, in quanto braccio destro di Enzo è il responsabile dello svolgimento dello spettacolo.



Più tardi, rientrati in ufficio, i due terminano gli ultimi provini e ricevono altre cassette piene di soldi. Castagna, diffidente per natura e sospettoso di chiunque, non ripone vera fiducia nemmeno nei suoi uomini più fedeli. Come tutte le sere, infatti, attende che anche l'ultimo dei suoi collaboratori sia uscito dall'agenzia per riporre il denaro raccolto nel suo nascondiglio segreto. L'unica persona presente a questa operazione è Maurizio, il suo impiegato cieco che trascorre la notte nell'ufficio accanto al telefono, pronto a fare intervenire la squadra in caso di decessi notturni. Senza preoccuparsi della sua presenza, Castagna si avvicina alla statua della Madonna. Introducendo una piccola chiave nella fessura tra le labbra della Madonna, fa scattare una serratura che consente di aprire la statua come un sarcofago. Castagna la inclina appoggiandola al muro per evitare



che il contenuto si rovesci, poi la apre. All'interno stanno ammassati tutti i soldi raccolti fino a quel momento, un'enorme quantità di banconote stropicciate che colmano tutto l'incavo della statua. Osservandoli soddisfatto, Castagna si crogiola nell'immaginare la statua della Madonna completamente sommersa di banconote e acclamata dalla folla. Poi, pigiati dentro anche gli ultimi soldi arrivati, richiude con cautela e rimette tutto a posto. Prima di uscire raccomanda a Maurizio, pronto per affrontare il "turno di notte", la massima attenzione.

Nella cucina di Zà Concetta, in mezzo a un andirivieni di vecchi lagnosi e arteriosclerotici, Saverio, sguardo assente come sempre, sta mettendocela tutta per cantare una canzone napoletana accompa-

gnato da una base registrata su un disco. È così preso dalla commozione che non si rende conto di essere rimasto praticamente solo, ascoltato soltanto da Padre Giordano che di tanto in tanto simula un sorriso di approvazione. Appena fuori dalla cucina, invece, Zà Concetta e Silvio Rocca lo osservano parlando a bassa voce. Concetta è sicura di avere trovato la soluzione a tutti i problemi suoi e di Silvio: quel cretino non solo gli rivelerà dove stanno nascosti i soldi di Castagna, ma farà qualunque altra cosa loro vogliano; basta promettergli la possibilità di esibirsi su un palcoscenico. Silvio è un po' dubbioso, non riesce a credere che un marpione come Castagna si sia fatto scoprire da quel deficiente. Ma Concetta è sicura: basta solo cogliere l'occasione. Quello che invece la preoccupa è che quella carogna di Castagna riesca a trovare una giustificazione davanti ai boss: questo vanificherebbe tutti i loro piani. A questo problema, però, Silvio ha già una soluzione: il loro comune amico Padre Giordano non si tirerà indietro se gli chiederanno di scrivere una lettera anonima che incastri Castagna prima che possa trovare qualsiasi scusa. I loro guai sono finiti, quelli di Castagna devono ancora cominciare. Nel frattempo la base musicale è finita, Saverio smette e ringrazia il suo pubblico, sempre insensibile alle proteste e agli insulti dei vecchi. Zà Concetta e Silvio si scambiano uno sguardo d'intesa mentre Saverio, con disinvoltura da professionista consumato, annuncia una nuova canzone del suo repertorio.

È notte fonda quando nell'agenzia Castagna penetrano tre uomini a viso scoperto guidati da Silvio, che fa il suo ingresso cingendo con un braccio le spalle di Saverio. Gli uomini di Silvio mettono a soqquadro l'ufficio, rovistando ovunque e rompendo qualunque cosa capiti loro a tiro. Maurizio viene stordito con una bastonata, legato e imbavagliato; Saverio non sembra particolarmente turbato da ciò a cui assiste, tanto più che Silvio, per prevenire eventuali "crisi di coscienza" del giovane, gli ricorda ancora una volta i momenti più umilianti della tirannia di Castagna. Così, non appena Silvio gli chiede dove si trovi il nascondiglio dei soldi, Saverio indica con decisione la statua. Gli uomini di Silvio, sbrigativamente, senza nemmeno cercare di forzarne la serratura, la fracassano a martellate, facendo rovesciare sul pavimento, tra i cocci, come da un gigantesco salvadanaio, un'enorme quantità di banconote che si affrettano a raccogliere mettendole in un capiente sacco di iuta. Saverio continua a osservare,

ma è come se tutto questo non lo riguardasse: tutti i suoi pensieri sono ormai rivolti a un radioso futuro da artista.

Una luce fioca rischiarava una finestrella sul retro della chiesa della Madonna. All'interno Padre Giordano, seduto alla scrivania nella sua stanza, termina di scrivere una lettera di cui pare davvero soddisfatto.

Il mattino dopo Castagna, saputo del furto all'agenzia, vi si precipita per rendersi conto di ciò che è successo e per poco non si fa prendere da un infarto. La statua della Madonna che conteneva il denaro giace in frantumi ai suoi piedi. Dei soldi nessuna traccia. In compenso nell'ufficio aleggia un tanfo di profumo a buon mercato che chiunque, entrando, non può fare a meno di notare. Per Enzo è la fine di tutto. Se la prende persino con Maurizio, che accusa di complicità con i rapinatori; per fortuna Manuzza lo fa ragionare e il povero Maurizio viene lasciato in pace. Enzo però non riesce a darsi pace: il cieco era presente, se si sforzasse di ricordare sicuramente potrebbe tirare fuori perlomeno un indizio che lo aiuti a identificare i suoi nemici. Ma niente, Maurizio sembra ancora stordito dalle legnate ricevute. Come farà – si chiede Enzo – a giustificare la sparizione di tutti quei soldi con Don La Barbera? E che figura farà di fronte alla delegazione mafiosa venuta da oltreoceano? Constatati rapidamente i danni, Enzo ordina a Manuzza di radunare tutti i suoi uomini immediatamente, poi con fare circospetto si rinchiude nella sede dell'agenzia abbassando la saracinesca in pieno giorno: nessuno, finché sarà possibile, dovrà sospettare quello che è avvenuto.

In quel momento Don La Barbera, seduto in terrazzo a casa propria, si rigira nervosamente tra le mani una lettera sotto lo sguardo compiaciuto di Padre Giordano. Il prete dice di averla ricevuta da poco e di essere corso a informarne il boss data la gravità delle affermazioni che contiene. Vi si fa una sfilza di insinuazioni sul comportamento di Enzo Castagna e sull'utilizzo che questi fa del denaro raccolto per la festa. Padre Giordano istiga Don La Barbera a verificare immediatamente se si tratti di calunnie o meno: il momento cruciale dei festeggiamenti si avvicina e se il contenuto della lettera fossa vero per il boss, responsabile morale delle celebrazioni agli



occhi dei fedeli, sarebbe un colpo durissimo. Nonostante le insistenze del religioso, però, Don La Barbera è risoluto ad agire secondo i propri metodi. Verificherà quella sera stessa, nel momento in cui bisognerà addobbare la Madonna, se la lettera dice la verità. E in quel caso per Castagna sarebbe finita. Padre Giordano, che sperava di incastrare immediatamente il suo nemico, non riesce a trattenere un'espressione di disappunto. Ma nulla è perduto: si tratta solo di pazientare un po'.

Intanto gli uomini di Castagna hanno raggiunto il loro capo e si sono asserragliati nel negozio per tentare di elaborare un piano che li tirasse fuori dai guai. Castagna smania... Cerca di capire chi possa avergli fatto un simile affronto, passeggia nervosamente fra i pezzi di quello che era il suo quartier generale, si sprema le meningi tentando di venire a capo di qualcosa. All'improvviso si ferma, osservato in silenzio dai suoi uomini che non capiscono cosa stia succedendo. Raggiunge velocemente Maurizio e gli chiede se per caso ha sentito qualcuno dei ladri pronunciare un certo soprannome. Maurizio, che adesso è più lucido, ci pensa un momento, poi risponde di sì. Castagna ora ha capito chi ha osato derubarlo: Silvio Rocca, un rivale insignificante, una nullità, e adesso ne riconosce anche il disgustoso profumo. A questo punto Manuzza interviene per informare Enzo di un fatto che alla luce di questa scoperta acquista una certa rilevanza. Qualcuno, il giorno precedente, lo aveva informato di una strana riunione tra Silvio,

Padre Giordano e Zà Concetta a casa di quest'ultima. Saverio, che ha ascoltato con apprensione le parole di Manuzza, sembra tranquillizzarsi: fortunatamente nessuno ha parlato di lui. Adesso Enzo ha una risposta per tutto quello che è accaduto: Silvio e Zà Concetta, i suoi rivali più accaniti, stanno tentando di eliminarlo con la complicità del prete. Bisogna trovare una soluzione. Castagna si concentra, riprende a passeggiare nervosamente per la stanza, poi all'improvviso ha una folgorazione. Prima di comunicarla ai suoi uomini, però, annuncia loro che bisogna fare in modo che il programma dello spettacolo venga rispettato minuziosamente, come se non fosse accaduto nulla.

Innanzitutto le esibizioni in piazza devono iniziare in orario e svolgersi esattamente come previsto. Castagna si assicura che tutto sia pronto; poi, non appena il presentatore ha annunciato l'imminente inizio dello spettacolo, raduna tutti i suoi uomini (tranne Manuzza, che nomina suo vice durante la sua assenza) e insieme a loro corre a risolvere "una faccenda di estrema importanza".

È sera. Nella squallida casa di riposo gestita da Zà Concetta i vecchi si preparano per la notte. Alcuni già dormono, altri si aggirano per casa chiedendo medicine alle figlie di Zà Concetta, che li ignorano. Una radio trasmette una canzone napoletana ad alto volume. La voce del conduttore ricorda con orgoglio che l'emittente è collegata in diretta con i festeggiamenti in piazza in onore della Madonna. In cucina, intanto, dietro una porta chiusa a chiave, Zà Concetta e Silvio Rocca si gloriano del buon esito del loro piano e progettano le mosse successive. Sul tavolo, tra pantaloni e pile di piatti sporchi, l'ingombrante bottino. Ma, proprio quando l'atmosfera idilliaca comincia a incrinarsi e i due prendono a discutere animatamente a proposito della "spartizione" di alcuni cantanti, si sente un gran frastuono provenire dall'ingresso.

È arrivato Castagna con i suoi uomini; hanno tutti il volto coperto da una maschera ma è facilissimo riconoscere le loro buffe fisionomie. Appena entrati in casa cominciano a fracassare tutto quello che trovano sul loro cammino e a intascare qualunque oggetto che abbia un valore. I primi a farne le spese sono alcuni vecchietti ancora alzati che vengono perquisiti, bastonati e lasciati doloranti nel corridoio. I componenti della banda si sparpagliano per la casa seminando il panico. I vecchi nei loro letti ormai hanno capito cosa sta succe-

dendo e urlano, chiedono aiuto, aggrappandosi alle cose di valore che posseggono. Gli scagnozzi di Castagna non hanno pietà: picchiano duro e non si commuovono nemmeno davanti ai casi umani più disperati. Qualche anziano reagisce come può, magari assestando un colpo di padella per l'urina in testa a un rapinatore prima di essere sopraffatto da una scarica di pugni.

Ma Castagna va subito al sodo: recuperare i "suoi" soldi. Una rapida occhiata in giro per la casa non dà risultati; non rimane che sfondare la porta chiusa. Con un paio di spallate gli scagnozzi di Enzo abbattano la porta: appaiono Silvio e Zà Concetta, terrorizzati e rintanati in un angolo. Saverio, che è stato costretto a partecipare al colpo per non insospettire il suo "parrinu", si rende conto di non poter fare nulla per quei due. Sentendosi perduto, Silvio, che non fatica a riconoscere la sagoma di Castagna nonostante la maschera, prende ad accusare Zà Concetta di essere l'artefice di tutto. La donna, vistasi tradita, lo copre di insulti, gli sputa e comincia a picchiarlo con qualunque cosa le capiti a tiro. Ma gli uomini di Castagna non risparmiano nessuno dei due complici: si scagliano con violenza su entrambi e dopo una scarica di colpi di bastone li lasciano esanimi sul pavimento della cucina. Castagna recupera rapidamente il denaro rimettendolo nel sacco. Un fulmineo controllo per accertarsi che non manchi nulla e poi via, correndo giù per le scale del palazzo, togliendosi le maschere in strada per far prima. Il colpo è riuscito, e anche questa volta il vincitore è Castagna.

Sulla macchina che lo riporta in ufficio Castagna si bea, trionfo e sbruffone più del solito, del suo ennesimo successo. Sente che la sorte è tornata a sorridergli e non riesce a contenere la propria soddisfazione. Adesso che si è liberato anche di quei due nessuno, a suo dire, potrà fermare la sua ascesa verso chissà quali traguardi. E non appena la festa sarà terminata penserà personalmente a regolare i conti anche con Padre Giordano.

Sul sedile posteriore, schiacciato fra i complici della rapina, Saverio ascolta in silenzio lo sproloquio di Castagna. Con la sconfitta impressa sul volto, riflette sulla fine dei suoi sogni di successo. Vedendolo così assorto e non sentendolo fiatare Castagna lo invita provocatoriamente a rallegrare quel bel momento con una delle sue canzoni. Sulle prime il ragazzo fa finta di non sentire (o forse davvero non sente, sprofondato nel suo dolore), infine, quando il tono dell'invito



di Castagna si fa davvero minaccioso, si decide ad accontentarlo. La tristissima melodia napoletana che intona con voce flebile e rotta della disperazione si perde nella notte, mentre l'automobile sfreccia per le vie della città, deserte a causa dei festeggiamenti in piazza.

Lo spettacolo, infatti, ha già preso il via. La folla gremisce l'intera piazza e acclama con entusiasmo le esibizioni del cantanti, che si succedono sul palco introdotti da un presentatore-intrattenitore.

L'automobile dei rapinatori si ferma davanti all'agenzia di pompe funebri. Castagna tira un sincero sospiro di sollievo: solo adesso è certo di avercela fatta. Con l'animo rasserenato, preso con sé il sacco dei soldi, entra nel negozio buio facendosi strada tra le macerie lasciate dagli uomini di Silvio e raggiunge l'interruttore della luce. Non appena la stanza si illumina Enzo scopre di non essere solo. Ad attenderlo ci sono infatti Don La Barbera e i suoi luogotenenti. Il boss siede dietro la scrivania, sulla poltrona "personale" di Castagna, e prende a interrogare Enzo con tono bonario ma fermo, inflessibile. Ciò che il boss vuole chiarire, a questo punto, è la verità sulla lealtà di Castagna. Enzo ascolta intimorito le parole di Don La Barbera, deglutisce preoccupato, inventa qualche scusa nel tentativo di giustificare i suoi comportamenti sospetti, infine giura che non c'è alcun problema, che nulla impedirà l'impeccabile svolgimento della festa, fino alla spettacolare apparizione in pubblico della Madonna

ricoperta di banconote. Per evitare che il boss lo interroghi anche sul suo strano arrivo al negozio con il denaro, Castagna porge il sacco a Saverio con noncuranza, come se contenesse cose di poco conto, e chiede al ragazzo di andare nel retro del negozio a prendere i soldi per la Madonna. Ovviamente si aspetta che Saverio capisca e subito dopo gli riporti indietro lo stesso sacco. Don La Barbera, compiaciuto anche se i suoi dubbi non sono stati fugati del tutto, fa notare che sono appena in tempo per evitare che accada il peggio: bisogna correre subito in chiesa e affrettarsi a preparare la statua della Vergine per la processione. Castagna, che ha riavuto il sacco da Saverio e ha quasi riconquistato la sua solita spavalderia, dichiara che non c'è da preoccuparsi. "Ci vediamo in chiesa" dice al boss facendo per uscire dal negozio. "Ci andiamo insieme" decide Don La Barbera, mentre i suoi uomini si stringono intorno a Castagna impedendogli ogni via d'uscita. Enzo stringe forte a sé il sacco dei soldi e si rimette con rassegnazione alla volontà del boss.

In piazza, intanto, i festeggiamenti continuano.

Nella notte dei festeggiamenti la chiesa ha cambiato aspetto. Addobbata senza badare a spese e illuminata da centinaia di ceri (che conferiscono all'atmosfera festosa una sfumatura spettrale), sembra invasa da una folla indefinibile intenta alle più diverse, e tutte frenetiche, attività. I fedeli della confraternita si danno un gran da fare trasportando addobbi sacri, mentre capannelli di pie donne recitano il rosario prima dalla processione. Più irrequieti, invece, sono gli aspiranti al miracolo che assillano Padre Giordano, in impaziente attesa del momento in cui la Madonna darà una svolta al loro destino. Il prete li tratta con sufficienza, come una folla di scocciatori, dato che deve anche trovare il tempo per dedicarsi al suo adorato coro di voci bianche. In un angolo, impassibili, i mafiosi americani, in compagnia di amici siciliani, osservano tutto guardando spesso l'orologio. A un cenno di uno di loro Don Giordano accorre prontamente, sebbene con circospezione, per informarli che tutto procede secondo i piani e che Don Pietro sarà pronto tra breve; piuttosto, confessa con aria maligna, è preoccupato per il ritardo di Castagna.

In sacrestia, intanto, Don Pietro si appresta ad affrontare il lungo viaggio. Nascosto da una tenda che occulta anche le due statue della Madonna della Mercede (quella vera e quella cava, già spalancata e pronta ad accoglierlo), il latitante fischietta mentre davanti a un pic-

colo specchio finisce di radersi. Ha il buonumore di chi vede aprirsi davanti a sé un orizzonte luminoso dopo un gravoso periodo di privazioni. Viene interrotto da Don Giordano, che con tono quasi implorante lo sconsiglia di sbrigarsi e soprattutto di essere cauto: da quel momento dovrà fare tutto da solo, e dovrà far presto. Don Pietro sa bene come sistemarsi nella cavità della statua che di lì a poco, dopo che Castagna l'avrà addobbata, gli uomini della confraternita verranno a prelevare; lui dovrà farsi trovare già dentro, pronto a partire. Don Pietro ringrazia Don Giordano e gli promette di sdebitarsi quando entrambi saranno giunti in America.

Intanto in chiesa, "scortato" da Don La Barbera e dai suoi uomini, è infine arrivato anche Castagna. Avanza con portamento fiero, sicuro, accolto dagli sguardi di tutti quelli che conoscono l'importanza della sua funzione. Per prima cosa, in segno di rispetto, si dirige insieme ai suoi accompagnatori a salutare i boss americani. Don Morello e Don Bonanno li informano subito di un'inquietante notizia che hanno appena ricevuto: qualcuno, davvero non si riesce a immaginare chi, ha fatto irruzione nell'ospizio di Zà Concetta, devastandolo e rubando tutto ciò che era di valore. Zà Concetta è morta sul colpo mentre Silvio Rocca, che inspiegabilmente si trovava a casa della donna, per fortuna è ancora vivo. A questa notizia Castagna si sente gelare il sangue, ma tira un sospiro di sollievo nell'apprendere che questi non potrà rivelare nulla sui rapinatori, dato che in seguito alle bastonate ricevute è in stato catatonico. Intuendo cosa contiene il sacco che Castagna stringe in mano, Don Morello gli chiede a quanto ammonti la somma raccolta quell'anno. Prontamente Castagna schiude l'apertura del sacco per mostrarne orgoglioso il contenuto, ma quello che vede lo fa deglutire impaurito. Richiude immediatamente il sacco come se vi avesse scorto dentro un diavolo e, malcelando un assoluto disorientamento, farfuglia con un sorriso forzato che si tratta di una cifra mai vista prima.

I boss sono soddisfatti, si congratulano con Don La Barbera e gli promettono buoni uffici presso gli amici di Brooklyn. È un attimo, ma sufficiente a Castagna per dileguarsi nella confusione che regna in chiesa. I mafiosi si guardano interdetti. Tanto più che il sacco dei soldi giace lì per terra, ai loro piedi. Istinivamente Don La Barbera lo prende, vi infila dentro una mano e la estrae stringendo un pugno di spazzatura. Contraendo il volto in un'espressione furibonda ordina con voce tonante che Enzo venga ritrovato a qualunque costo.

I mafiosi si sparpagliano per la chiesa alla ricerca della loro preda. Creano scompiglio tra i fedeli, bloccano le uscite, perquisiscono persino la sacrestia. Uno di loro, scostando discretamente la tenda, chiede a Don Pietro se tutto è a posto. Il latitante risponde un po' seccato che non ne può più di essere sollecitato, tra un minuto potranno venire a ritirare la statua. Il mafioso richiude rispettosamente la tenda, lasciando intravedere così lo sguardo impaurito di Castagna, nascosto all'interno tra le pieghe del tessuto. Questi si guarda intorno cercando di capire cosa stia succedendo in quell'angolo di sacrestia; non si raccapezza: le due statue, quell'uomo elegante che lui vede solo di spalle... L'unica via di fuga che gli viene in mente è la possibilità di nascondersi nell'incavo della statua. Senza pensarci su, afferra un lungo candelabro e colpisce alla testa lo sconosciuto, unico ostacolo alla sua salvezza. L'uomo stramazza al suolo senza un grido. Castagna, soddisfatto, si china su di lui per trascinarlo da qualche parte; solo adesso lo vede in volto, lo riconosce. È atterrito: come se non bastassero gli altri guai, con quest'ultima azione Castagna ha firmato la sua condanna. Fuori dalla tenda le voci dei mafiosi sempre più furibondi gli giungono come il ringhiare di una muta di cani feroci. Ma non si perde d'animo: trascina il corpo fino a un armadio e ve lo chiude dentro a chiave. Poi corre a rifugiarsi nella statua cava e richiude dall'interno il coperchio senza lasciare traccia del suo passaggio.

La ricerca degli uomini di Don La Barbera continua infruttuosa e la rabbia dei mafiosi cresce insieme all'umiliazione per essersi fatti gabbare da quella mezza calzettina. Nel frattempo anche Padre Giordano ha cominciato ad agitarsi. Gli uomini della confraternita che dovrà trasportare la statua in processione sono quasi pronti. L'ultimo ad arrivare è proprio Saverio, che si sistema beato la veste votiva con la sagoma della Madonna. A un suo collega, che aveva creduto che ormai non venisse più, Saverio ricorda la sua incrollabile devozione nei confronti della Vergine, che è stata così generosa da offrirgli il "dono" di una bella voce.

Ma i festeggiamenti devono avere la loro degna conclusione. Tutti i fedeli aspettano il momento, acclamatissimo, in cui la statua uscirà dalla chiesa "vestita" di tutto il denaro raccolto per raggiungere la piazza dove si svolge lo spettacolo ed essere omaggiata dall'esibizione dell'ultimo cantante, il più prestigioso della serata. Solo che, per quanto si sforzi, Don La Barbera non riesce proprio a reperire la quantità di denaro necessaria a ricoprire la statua ed evitare così lo

scandalo. Il prete è sulle spine, tra i due mali (non fare uscire la statua o farla uscire spoglia) non sa quale scegliere. Chiuso nel suo nascondiglio, ormai Castagna ha capito, da alcuni discorsi uditi, di essersi messo nei guai. Deve cercare un nuovo rifugio e comunque uscire al più presto da quello in cui si trova. Solo che adesso attorno alla statua c'è un vero e proprio presidio di mafiosi che la sorvegliano.

I due italoamericani intanto, indignati e con il tono di chi parla in nome di una causa di superiore importanza, annunciano che si è fatto tardi. La nave sulla quale si imbarcheranno insieme alla statua non può aspettare, quindi, anche se ne andrà del prestigio di Don La Barbera, l'uscita della Madonna deve avvenire immediatamente. Don La Barbera non osa replicare, mentre il prete, che ha accolto la decisione come una liberazione, corre a prepararsi.

Raduna frettolosamente gli uomini della confraternita e ordina loro di collocare la statua sulla portantina che la condurrà per le vie della città. I confratelli obbediscono e in breve la statua, portata a spalla, esce dalla sacrestia. Ma nell'attraversare il vano della porta la grande aureola di stelle dorate della Madonna urta contro lo stipite e rimane a penzolare su una spalla della statua. Saverio non aspetta nemmeno che i confratelli abbiano depresso la portantina. Con un balzo è davanti alla Vergine per tentare di risistemare l'aureola, trovandosi così per la prima volta a pochi centimetri dal santo volto. Gli sembra addirittura di sentirne la voce che lo chiama per nome. Si ferma estasiato a osservarla, mentre gli altri gli suggeriscono come fare. La voce però insiste, continua a chiamarlo, a un certo punto gli dà anche del cretino. È a quel punto che Saverio riconosce la voce di Castagna, che gli chiede di aiutarlo a uscire di lì. Saverio, mentre finisce di sistemare l'aureola, lo rassicura: ci penserà lui al suo "parri-nu"; poi salta giù e insieme ai confratelli conduce la statua all'esterno, dove una gran folla la attende. Lo stupore per la mancanza delle offerte alla Madonna è enorme. La statua viene accolta da un silenzio imbarazzante. Padre Giordano, mortificato, guarda in cagnesco Don La Barbera che sembra annichilito. Il prete, con tono stizzoso e sottilmente sadico, annuncia alla folla degli aspiranti al miracolo che la Madonna, profondamente offesa, quest'anno non farà miracoli a nessuno. Sui poveracci che attendevano la grazia sembra calare improvviso un profondo abbattimento. Il prete, con tono ancora più maligno, ricorda loro che devono tutto questo a una sola persona: Enzo Castagna.



La stessa scena si ripete in piazza, dove la folla radunatasi per assistere allo spettacolo attendeva con impazienza che l'arrivo della statua desse il via all'esibizione di Pino Cortese. Ma l'apparizione della Madonna spoglia fa ammutolire tutti. Anche il cantante che si sta esibendo in quel momento si ferma sconcertato, tanto più che la mancanza dei soldi sulla statua è un pessimo presagio per chi al termine della serata deve essere pagato. Nel silenzio generale, la statua viene comunque condotta sul palco, come da tradizione, e sempre come da tradizione a questo punto Don La Barbera è atteso al microfono per parlare alla folla. Dietro le quinte del palco, mentre Manuzza cerca di resistere agli assalti di cantanti e agenti insospettiti dalla mancanza del denaro, Gnazio tenta di convincere il suo capo a fare il suo discorso. In un angolo, intanto, Padre Giordano, seduto su una sedia e in preda allo sconforto, si asciuga il sudore dalla fronte.

Alla fine Don La Barbera si decide: sale sul palco e, in un silenzio surreale, inizia il suo discorso accanto alla statua. Il boss esordisce dicendo che non ci sono giustificazioni per quello che è accaduto, ma la colpa di tutto è di un infame che ha osato tradire la fiducia di tutti i fedeli e degli amici che gli avevano accordato la loro benevo-

lenza, non facendosi scrupolo di recare una gravissima offesa alla Madonna. Per tutto questo il boss giura solennemente alla statua che ha accanto e ai fedeli che vendicherà il torto facendolo pagare a Castagna con la vita. Questi, dentro la statua, ascolta ormai distrutto; non può che tacere e sperare, per vivere, nell'aiuto promessogli da Saverio.

Ma il discorso del boss viene interrotto dall'arrivo di Gnazio sul palco che, agitatissimo, prende a parlare all'orecchio a Don La Barbera, costringendolo ad ascoltarlo. Don La Barbera è incredulo e rimane ad aspettare mentre Gnazio torna velocemente dietro le quinte; ricompare subito dopo accompagnando Saverio, che indossa ancora la veste della confraternita e stringe in mano un sacco di iuta. Il boss glielo prende di mano per controllare subito il contenuto e, sollevato, riprende il microfono per annunciare che anche questa volta la Madonna ha fatto il miracolo e ha trovato in Saverio lo strumento della sua potenza. La malvagità del traditore è stata punita grazie all'innocenza di un animo puro che ha scoperto il nascondiglio del maltolto e non ha esitato a restituirlo alla Vergine. La folla scoppia in un applauso: la festa può riprendere. Per prima cosa, invitato dal boss, Saverio con gli spilli attacca una per una le banconote sul manto della Madonna. Muovendosi intorno alla statua sente che Castagna lo insulta e lo minaccia, ma non perde la sua espressione contenta e, senza farsi scorgere, gli risponde a tono.

Terminata l'operazione tra le acclamazioni della folla, Don La Barbera, che nel frattempo si è consultato con Gnazio, dichiara al microfono di conoscere un modo per sdebitarsi con Saverio e annuncia la sua esibizione come cantante. Saverio ha gli occhi lucidi per l'emozione, dedica le sue canzoni alla Madonna che gli ha dato il "dono" di una bella voce e, indossata una giacca vistosa al posto della veste della confraternita, comincia a cantare accompagnato da un piccolo gruppo. Felice come se stesse vivendo in un sogno, Saverio sottolinea alcuni passaggi delle sue canzoni rivolgendosi alla statua; Castagna quasi si farebbe scoprire pur di avere la possibilità di mettergli le mani addosso.

È ancora notte quando l'auto di Don La Barbera si ferma sul molo del porto di Palermo affollato di fedeli, al quale è attraccata la nave che condurrà la statua della Madonna in America. Subito fra la gente si crea un varco per lasciar scendere i nuovi arrivati. Giunto in compa-

gnia dei due italoamericani, il boss si guarda intorno compiaciuto e non tarda a fare ai suoi luogotenenti il cenno che evidentemente attendevano. Qualche secondo dopo il cielo del porto viene illuminato da grandiosi fuochi d'artificio. I fedeli della Madonna si godono ammirati lo spettacolo, che stavolta è anche più grandioso che negli anni precedenti. Sul molo è arrivato anche Saverio che adesso, al fianco di Don La Barbera, osserva i fuochi con stupore infantile. A un altro cenno del boss palermitano, sulla nave viene azionato un argano. Una parte della folla si tira indietro creando lo spazio necessario perché la statua della Madonna che emerge dalla folla possa essere issata. Illuminata da un riflettore che la accompagna nel tragitto, la statua comincia lentamente a salire, rischiarata anche dai bagliori dei fuochi d'artificio. L'operazione di carico va a buon fine, nonostante uno strattone non previsto che provoca nei fedeli un momento di apprensione, e la statua, giunta sulla nave, viene accolta da marinai che provvedono a sistemarla. I mafiosi sembrano soddisfatti; è arrivato il momento dei saluti e tutti si abbracciano con commozione affettata. L'ultimo, enfatico abbraccio degli italoamericani è per Saverio, che raccomandano caldamente a Don La Barbera. Questi li rassicura senza esitare: sotto la sua protezione Saverio andrà sicuramente incontro a un futuro luminoso. A questo punto Don Morello e Don Bonanno, seguiti da Padre Giordano, si avviano a salire la scaletta che porta a bordo. Si fermano un momento a salutare dall'alto la folla che li osserva festante, quindi spariscono a bordo della nave. I fuochi d'artificio non sono ancora finiti quando la nave diretta in America finalmente salpa. A poppa, affacciati alla ringhiera, i boss salutano quella folla che rimpicciolisce, mentre la statua, collocata su una grossa cassa per essere meglio visibile ai fedeli, benedice con la sua presenza l'inizio del viaggio.

Epilogo.

L'inquadratura è identica a quella del prologo. La statua questa volta ha come sfondo un cielo notturno, nerissimo e sereno, fitto di stelle. Si ode una voce ovattata, cavernosa. Castagna, a voce bassa, impreca, insulta, maledice; infine, sfinito, si scioglie in un gemito patetico, forse un pianto di disperazione. Mentre scorrono i titoli di coda gli sembra persino di sentire la voce di Saverio che intona una delle sue insulse canzoni napoletane.

Dialoghi

Pensare il Novecento: cinema e filosofia

Conversazione tra Remo Bodei e Francesco Casetti

a cura di Emiliano Morreale

Quella dei confronti tra cinema e filosofia pare essere diventata negli ultimi tempi quasi una moda. Come tutte le mode, comporta diversi rischi, primo fra tutti quello della vampirizzazione, del non-ascolto reciproco, del tirare acqua al proprio mulino senza mettersi in gioco. I filosofi amano sempre più illustrare problemi filosofici con esempi tratti dai film, e i teorici e critici di cinema infiorettano spesso i propri saggi con citazioni di filosofi. In questo modo non si ampliano davvero i confini delle discipline, non ci si confronta con la concreta realtà storica e culturale; si creano arabeschi nel migliore dei casi ingegnosi ma più spesso dilettanteschi. E rimane inevasa la domanda che il cinema nel suo insieme pone alla filosofia, o meglio: il percorso parallelo che la filosofia e le immagini in movimento hanno fatto nel corso del secolo passato, anche e soprattutto per affrontare la nostra condizione presente. Parlare di cinema significa parlare del Novecento e delle sfide che esso ha lanciato al pensiero filosofico: significa parlare di individuo e massa, di percezione dello spazio e del tempo, di continuità e rottura, di illusione e realtà.

Su questo nodo centrale “Brancaleone” ha organizzato un incontro tra un filosofo, Remo Bodei, e uno studioso di cinema, Francesco Casetti, che in libri recenti (rispettivamente *Destini personali* e *L'occhio del Novecento*) hanno osservato la filosofia e il cinema all'interno dei grandi mutamenti culturali, sociali, percettivi. Questo confronto, pur muovendosi a un alto livello teorico, si relaziona anche con l'esperienza cinematografica concreta; è un riepilogo utile per chi si occupa di cinema e sente la necessità di un dialogo non superficiale con la filosofia, le scienze umane e gli studi culturali. (e.m.)

FRANCESCO CASETTI: In questo incontro tra un filosofo e uno studioso di cinema, un buon punto di partenza potrebbe essere un articolo di Papini, scritto nel 1907 per “La Stampa”. Dopo avere illustrato la travolgente fortuna delle sale cinematografiche, Papini dice: “I filo-



sofi, per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare codesti nuovi stabilimenti di passatempo alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni. Una simile fortuna, in tempo così corto, deve avere le sue cause, e il filosofo, quando le avesse scoperte, potrebbe trovare negli spettacoli cinematografici nuovi motivi di pensiero, e chissà?, perfino nuove emozioni morali e suggerimenti di nuove metafisiche. Per il filosofo vero – non per quello che sta in mezzo ai libri e che si potrebbe chiamare il rivendugliolo della filosofia – non c'è nessuna cosa al mondo, per quanto umile, piccola e ridicola sembri, che non possa divenir materia di pensiero [...]. Anche i cinematografi, dunque, sono oggetto degno di riflessione, e io consiglio vivamente gli uomini gravi e sapienti ad andarci più spesso. Essi potranno cominciare col chiedersi per quale ragione questi luminosi spettacoli incontrino così presto il favore della gente”.

Dunque andare al cinema per capire come va il mondo – per Papi-

ni, perlomeno, per capire che cosa sta succedendo nei tempi in cui si trova a vivere; oggi diremmo: per capire cosa sta succedendo nel cuore della modernità. Ma adesso tocca a Remo Bodei avviare il gioco.

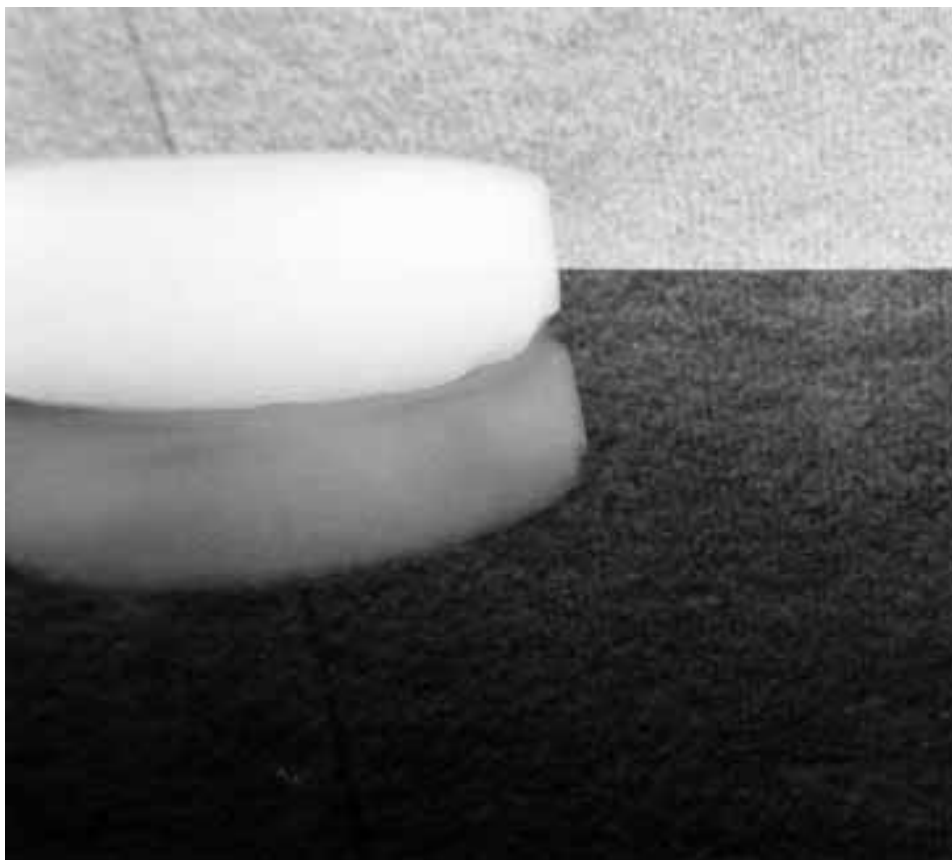
REMO BODEI: Vorrei partire da alcuni aspetti che a me, come filosofo non particolarmente esperto ma amante e assiduo frequentatore di cinema fin da ragazzo, interessano particolarmente.

Vi è intanto l'idea di Stanley Cavell che il cinema sia di per sé "autoriflessivo", non nel senso che si riferisce a se stesso ma perché convoglia e riformula la nostra esperienza e perché stando attento, per ovvi motivi commerciali, alle tendenze del pubblico, dà loro voce ed espressione. Il collegamento da lui istituito tra Kant e Capra, presentato come una provocazione, mi sembra istruttivo, in quanto serve ad avvicinare ulteriormente la filosofia all'esperienza comune di cui il cinema fa parte.

Ancora più degno di nota mi pare tuttavia il fatto che il cinema abbia moltiplicato le esperienze, nel senso che ha creato e promosso, a livello di massa, tante vite parallele. Prima il modello letterario di comportamento aristocratico delle élite occidentali era rappresentato da Plutarco oppure, nel mondo "borghese", dai romanzi, a partire da *La nuova Eloisa* di Rousseau o dal *Wilhelm Meister* di Goethe. I romanzi erano così diffusi e influenti che, come ebbe a dire Madame de Staël, "non si può fare più nessuna esperienza senza che ci sembri di averla già letta da qualche parte". L'esperienza diretta, se mai è esistita allo stato puro, cede così il campo all'esperienza filtrata dalla letteratura. Si trattava tuttavia di un fenomeno minoritario, mentre ora parliamo di un fenomeno di massa, che si riproduce – come noti nel tuo libro *L'occhio del Novecento* – in pubblico, nelle sale cinematografiche o nei salotti dotati di televisione, e ha modificato il nostro modo di percepire attraverso una serie di negoziazioni.

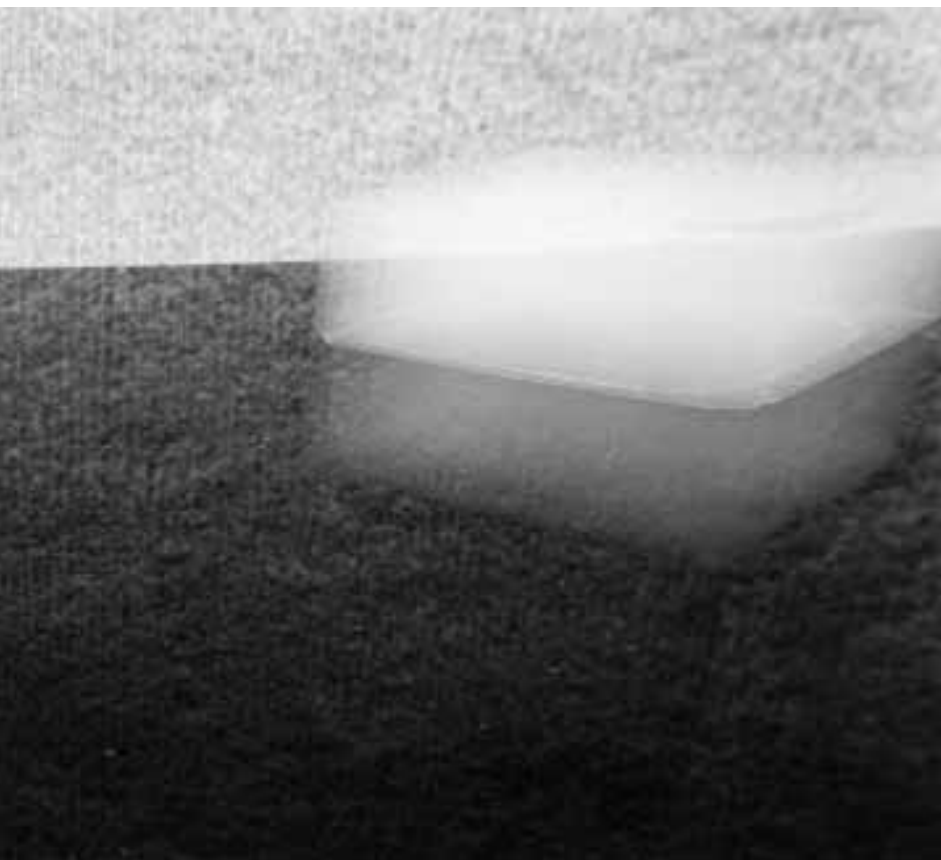
Un altro tema che vorrei toccare è quello della percezione alterata del tempo e dello spazio introdotta dal cinema, un aspetto che ci costringe a pensarlo diversamente.

Stephen Kern in *Il tempo e lo spazio* ha mostrato come, a partire da uno dei primi filmati dei fratelli Lumière, la *Charcuterie mécanique* del 1896 (in analogia con il kinetoscopio di Edison), si possa ripercorrere all'indietro l'esperienza, semplicemente proiettando al contrario la pellicola, così che si vedono le fette del salame ricomporsi in una *restitutio ad integrum* dello stesso. Qualcosa di simile



accade per il ricomporsi di un palazzo dalle sue macerie nella *Démolition d'un mur*, sempre dei fratelli Lumière. In tali alterazioni dello spazio e del tempo vi sono potenzialità esplosive nel mutamento della percezione e della mentalità stessa degli spettatori: vi è quella “dinamite” dei decimi di secondo di cui parla Walter Benjamin. Credo che all’interno delle forme ossimoriche del tuo libro il montaggio (che è frammento e totalità) sia l’esempio di una *ricostruzione* dell’esperienza. Anche in letteratura l’espressionismo tedesco deve molto alla tecnica del montaggio, come ebbe a suo tempo a spiegare Ernst Bloch.

CASETTI: Mi pare che tu sia andato subito al cuore del problema. Dopo avere percorso a lungo il cinema sul versante del linguaggio, è arrivata l’ora di interrogarlo sul versante dell’esperienza. Ora, tu



metti a fuoco tre questioni. La prima è l'autoriflessività. Un film è autoriflessivo come lo è ogni discorso: torna direttamente o indirettamente su se stesso, per offrire al destinatario una chiave di lettura. Ma, come noti, c'è anche una riflessività per così dire sociale: un film con le sue immagini e i suoi suoni "mette in forma" il sentire di una società, e con questo le offre uno specchio in cui riflettersi. Si tratta però di uno specchio deformato, in cui il riflesso non mima ciò che si è, bensì ciò che si vuole o si pensa di essere; quel che lo schermo restituisce è un "modello", non un "ritratto". Tuttavia l'immagine filmica, grazie alla sua natura fotografica, è anche un'impronta della realtà, che registra come un'orma ciò che è effettivamente passato davanti all'obiettivo; dunque il "modello" si cala in una "traccia". In questo senso la riflessività del cinema è del tutto particolare: nel ri-

tornare, oltre che su se stesso, anche sul mondo che ci circonda un film si assume la responsabilità di offrirne un ritratto; questo ritratto è declinato sul modo in cui una società “sente” il reale e nello stesso tempo, basato com’è su delle immagini traccia, sembra volerci anche dire che è la realtà stessa a parlare di sé... Il film è riflessivo per sé, per noi, e per il mondo.

La seconda questione che tu evidenzi è quella della molteplicità di esistenze che il cinema ci fa vivere. A questo proposito vorrei dire che il cinema, nel ripresentare sullo schermo la realtà, opera due mosse fondamentali: da un lato la ristrutturazione attraverso la proposta di precisi punti di attenzione (il film mi offre le cose da una prospettiva precisa, che sembra garantirmi il migliore punto di vista su di esse), dall’altro lato la moltiplica creando mondi possibili (il film allestisce universi che si aggiungono a quello in cui vivo, fatti della sua stessa stoffa – l’immagine traccia – e insieme altri – l’immagine modello). Attenzione e possibilità: l’esperienza che un film mi apre si basa su queste due dimensioni, simultaneamente.

Questo spiega anche il terzo punto che hai messo a fuoco: la ristrutturazione dello spazio-tempo. Sul tema, dopo Kern, è ritornata recentemente Mary Ann Doane con il suo bel libro *Emergence of cinematic time*, in cui ha insistito sulla capacità del cinema di mostrare (io direi: di negoziare) tra tempo strutturato e contingenza. Più in generale, va detto che il cinema accompagna e favorisce una ricategorizzazione dello spazio-tempo, lavorando appunto, grazie al montaggio, su una ridefinizione dei punti di attenzione e sulla costruzione di mondi possibili. In questo senso, vorrei invitare a una rilettura degli scritti di Pudovkin degli anni venti: non è un teorico all’altezza di un Ejzenštejn ma è lucidissimo nel descrivere come il cinema riconfiguri il reale a partire da una vera e propria “economia dell’attenzione” che ci offre alla fine un mondo parallelo.

BODEI: Un altro argomento di grande interesse è l’occhio del cinema inteso, alla Foucault, come *eterotopia* ed *eterocronia*. L’eterotopia è quel dispositivo in base al quale, per situarti nello spazio e nel tempo fisico, devi passare attraverso lo spazio e il tempo virtuali di uno specchio, reale o immaginario, che ti situa dove sei attualmente. In questo senso lo specchio fisico ti situa nello spazio tridimensionale e, aggiunge Foucault, la città dei morti, il cimitero, con il suo tempo altro, ti situa nel tempo che scorre e che per te non si è ancora fermato, non si è chiuso. A me il cinema sembra, appunto, lo schermo

virtuale, che non riproduce semplicemente la tua immagine attraverso l'alterità delle storie narrate ma ti situa e dà senso alla tua esperienza, arricchendola di nuovi aspetti.

Penso, per esempio, al cinema dei telefoni bianchi, al *Signor Max*. Non è detto che gli eventi rappresentati capitino davvero nella vita reale, perché non c'è soltanto la visione in quanto testimonianza di un mondo reale ma c'è anche una logica del desiderio, efficacemente espressa dal cinema. In questo grande specchio (che, paradossalmente, più è deformante più misura, attraverso lo scarto e il confronto implicito, la mia realtà) io non soltanto vedo eventi che intrecciano alla mia vita tante possibilità inimmaginate, facendomi intuire o sognare quello che avrei potuto essere e non sono, ma vedo in azione la logica del desiderio, che vorrebbe che io vivessi tante vite. Nello stesso tempo il cinema opera anche come una forma non di semplice manipolazione ma di strutturazione, di messa in forma dell'esperienza.

Il cinema è evasione nel senso dell'*ekstasis*, di ciò che, etimologicamente, mi porta fuori di me; ma, rimandando al confronto con la mia esperienza, le sue storie mi rinviano ancora più decisamente a me stesso. Succede, in un certo modo, come per la confessione cristiana: ci si apre a Dio, che dovrebbe saper tutto, ma, sprofondando ci nell'esame di noi stessi, scaviamo sempre di più nei meandri della nostra interiorità. Così è per il cinema: sembra che ci faccia evadere, ma in realtà fa rimbalzare le esperienze dello schermo sulle nostre.

In una simile prospettiva, quel che mi ha colpito del tuo libro è il tema della negoziazione. Attraverso il cinema vi è la possibilità di dare un valore esemplare alla nostra esperienza, di generare una "estetizzazione dell'esperienza", come dice Mario Pezzella nel suo *Estetica del cinema*.

CASETTI: Insistere su questo gioco dell'eterotopia, perché mi pare caratterizzare il cinema rispetto agli altri media. Ciò che mi presenta la televisione, per esempio, è caratterizzato da una prossimità che mi impedisce di uscire da me per poi ritornare meglio a me stesso. Quanto a internet, ciò che mi offre è un "accesso" diretto a uno spazio che non è altro dal mio, è semplicemente il nodo di una stessa rete. Solo il cinema, mi sembra, gioca fino in fondo con il "qui" dove sono e il "là" da cui devo passare. Lo fa appunto perché le sue immagini sono simultaneamente immagini traccia ("qui") e immagini modello ("là"); e sono traccia a partire dal loro essere modello. In altre

parole, il cinema mi fa “riscoprire” il mondo proprio perché per un attimo me ne sono allontanato; le cose sullo schermo “ritornano” reali, proprio perché hanno rivelato la loro faccia possibile. Si tratta di un percorso che consente a ciò che vedo, e a me che guardo, di diventare letteralmente quello che sono.

Mi fa poi piacere, naturalmente, che a partire da *L'occhio del Novecento* questa eterotopia richiami una “immagine di compromesso”, o uno “sguardo ossimorico”, come ho provato a dire io: il cinema non si limita a costruire uno spazio altro, da cui rientrare in noi stessi, ma nel farlo cerca di mediare tra il qui e l'altrove, l'io e l'altro, il desiderio e la necessità ecc. L'eterotopia al cinema è corredata da numerosi ponti e passerelle.

BODEI: Partiamo dall'aspetto industriale del cinema. Evidentemente, rispetto al vecchio sistema delle botteghe artigiane in cui il maestro operava, aiutato soltanto dai suoi allievi e apprendisti, il cinema presuppone un grande apparato produttivo con una divisione del lavoro estremamente articolata. Il che spinge a chiedersi in quale misura il cinema sia semplicemente una macchina per far soldi e in quale misura esista, all'interno di questo inaggirabile sistema industriale, un cinema critico.

Esiste poi un secondo problema, di tipo politico: in quale misura il cinema svolga funzioni di manipolazione esplicita. Al riguardo, ritengo che l'idea di manipolazione cosciente per cui il “popolo buio” beve quello che gli viene propinato dall'alto, dai ministeri della propaganda nei totalitarismi, da Hollywood o da Bollywood, sia vera solo a metà. Dato che questa industria ha bisogno che la gente consumi i suoi prodotti, che vada al cinema, chi li vende ha infatti bisogno di sondare e interpretare i gusti e le aspettative (anche inconsci) del pubblico dei potenziali spettatori. Ha bisogno che dentro i film vi sia traccia anche del “sogno di una cosa”. Ne consegue che i contenuti e le forme del cinema, specie quello industriale, risultano da un continuo feedback tra la volontà di dar forma all'esperienza secondo canoni commerciali o scelte politiche e la necessità di catturare le fantasie, i bisogni, le immaginazioni del pubblico e, talvolta, di esprimerli al livello più alto e intenso. E questo si può fare anche in modo leggero: per esempio, in *Accadde una notte* – come osserva Cavell – l'immagine di una donna che sviene per fame allude al dramma della Grande depressione. Nel cinema agisce pertanto una sorta di magia, in base alla quale da una parte agisce la seduzione (letteralmente *ad*

se *ducere*, attrarre a sé) e, dall'altra, si introduce una distanza di sicurezza tra gli eventi proiettati sullo schermo e gli spettatori. Qualcosa di simile accade nel sublime naturale, teorizzato da Burke o da Kant, quando si contemplan scenari potenzialmente distruttivi e ostili alla vita come vulcani, oceani o deserti ma stando al sicuro. Il cinema è ossimorico anche in questo suo unire distanza e prossimità.

CASETTI: Sono ovviamente molto d'accordo nel trattare con severità ogni teoria del complotto e della manipolazione, e trovo molto giusto ricordare questo gioco di feedback tra il cinema e i suoi spettatori. Parlando nel mio libro di "messa in forma negoziata", e cioè della capacità del cinema di incarnare nei suoi temi e nel suo linguaggio le differenti istanze del tempo, trovandone una sintesi, mi riferivo anche al fatto che questo lavoro viene fatto attraverso un confronto continuo tra chi produce e chi consuma un film.

Questa complicità del resto è legata al fatto che il cinema è un'arte industriale in un'epoca industriale. Il cinema è un'arte che vive nello stesso spazio in cui vive il suo fruitore. È un aspetto che Krauer ha messo in luce assai bene nei suoi scritti degli anni venti, in particolare in saggi come *Culto del divertimento* o *Piccole impiegate vanno al cinema*. E che si ritrova per esempio nella sua recensione agli spettacoli delle *Tillegirls*: il balletto meccanico è fonte di divertimento e di evasione, ma è anche la ripetizione dei gesti obbligati che lo spettatore che di giorno lavora in fabbrica conosce bene. In quest'ottica, il punto più alto che il cinema raggiunge non sta solo nelle "sinfonie delle grandi città" (di cui quella di Ruttmann è la più famosa) ma anche nelle straordinarie coreografie di Busby Berkeley, in cui si è messi di fronte al fatto di essere una rotellina di un gigantesco ingranaggio, sia pure stupendo.

BODEI: Lo stretto rapporto cinema e modernità, come accenni nel tuo libro, è tipico dei primi vent'anni della nuova arte. Più tardi il cinema è invece diventato un semplice oggetto estetico (o è stato fatto passare per tale). È quindi effettivamente la modernità industriale a caratterizzare quest'arte: mentre tutte le altre sono solitarie o collettive, il cinema è l'unica arte (con l'eccezione forse dell'architettura contemporanea) in cui essenziale è lo scambio diretto e continuo tra creatività e tecnica, fra comparti diversi dell'industria e tra i produttori e i consumatori.

Io, peraltro, non sottovaluto l'elemento della manipolazione: per esempio tutto il cinema fascista, o quello dei tempi di Stalin, aveva il

preciso mandato di fare proselitismo, di funzionare in un regime di propaganda di una fede politica. Mentre questo proposito sostanzialmente fallisce nei film più sfacciatamente propagandistici, consegue invece, paradossalmente, un maggiore impatto politico quando sembra che non parli di politica. Analogamente, la propaganda fascista ha un impatto minore di creature del regime quali l'Opera Nazionale Maternità e Infanzia o l'Opera Nazionale Dopolavoro.

Ma veniamo all'oggi. Tutti ci siamo accorti della caduta del muro di Berlino, ma nessuno si è accorto della caduta delle pareti domestiche, mentre prima persino Hobbes aveva considerato la soglia di casa quale linea divisoria invalicabile tra spazio pubblico e spazio privato. Entro le pareti domestiche neppure il sovrano assoluto può, infatti, sostituire il *pater familias*. Con la radio, ma ancor più con la televisione, il mondo entra in casa e con esso anche la politica attraversa le porose mura domestiche. La politica stessa – dapprima con la radio, poi con la televisione – ne risulta trasformata: tutti quelli che facevano parte dell'*oikos* tradizionale – donne, bambini e, oggi diremmo anche, pensionati e casalinghe –, i quali prima erano sostanzialmente sottratti alle influenze della politica, diventano ora permeabili a essa. Nella luce d'acquario del piccolo schermo non contano più i programmi o gli ideali ma la capacità oratoria del politico, che deve essere in grado di concentrare e rendere seducenti gli effetti del suo discorso di pochi minuti.

Si produce allora un effetto che non cessa di meravigliarmi: la casa sembra diventare una serra in cui si forza il consenso. Nella appendice alla quarta edizione (1919) delle *Riflessioni sulla violenza*, Georges Sorel aveva paragonato Lenin a Pietro il Grande, il quale aveva forzato il consenso nello stesso senso in cui i giardinieri forzano i pomodori o i peperoni a crescere velocemente in serra. La mia ipotesi è che la casa rappresenti oggi la nuova serra della politica, dove il consenso non viene ottenuto solo con i mezzi tradizionali (Consiglio dei ministri, manifestazioni di piazza) ma viene, appunto, forzato, drogato.

Rispetto alla televisione, il cinema – essendo dotato di quello spazio pubblico che è la sala – produce, per così dire, effetti di catarsi collettiva che la televisione non riesce a generare. Guardando insieme uno spettacolo, per una sorta di reazione chimica già studiata dalla psicologia delle masse, si suscitano negli spettatori non solo emozioni ma anche spunti di riflessione e autoriflessione. Non tro-

vo, quindi, che la “negoziiazione” di cui tu parli sia una negoziazione fra i vari aspetti del cinema (per cui il cinema con le inquadrature mi presenta dei frammenti ma aspira alla totalità, mi racconta storie più o meno esemplari che però rinviano a storie che possono capitarmi). Io userei a questo proposito l'espressione “luoghi comuni”, distinguendoli dalla banalità. I luoghi comuni sono quelli, come l'*agorà*, in cui gli uomini si incontrano. Ma spesso, quando si tratta di discutere temi più profondi e coinvolgenti (la morte, l'amore, la guerra), manca loro solo la parola, come si dice dei cani, pur riconoscendosi in quei grandi artisti, filosofi o scienziati che li sanno compiutamente esprimere. Il cinema mi pare sia stato nel Novecento e sino a oggi la grande *agorà*, il grande creatore di luoghi comuni, quello in cui la gente si è riconosciuta e ha *negoziato*, appunto, la propria esperienza, mettendola a confronto con quella del cinema. Il pubblico è stato così, da una parte, plasmato dal cinema, non solo sul piano mentale e affettivo ma anche pratico; e dall'altra ha scaricato sul cinema le proprie aspirazioni e i propri problemi. Esiste dunque la proiezione cinematografica – fisicamente il cono di luce che ci sovrasta nelle sale, rivelando la danza del pulviscolo (una volta le spesse spirali del fumo delle sigarette) – ma c'è anche una controproiezione mentale che ciascuno proietta *nelle* immagini dello schermo.

Un altro aspetto mi appare rilevante. Credo che il cinema sia stato, assieme al commercio, una delle maggiori forze di mondializzazione. Per la prima volta persino per i bambini (si pensi a Walt Disney e, più tardi, ai cartoni giapponesi o al fenomeno Harry Potter) sono fruitori di un folklore mondiale: i piccoli cinesi, argentini o finlandesi crescono ormai con un immaginario in gran parte comune, che ha sostituito le vecchie favole locali e i racconti attorno al focolare. Analogamente, gli adulti sono influenzati dai miti moderni (il cowboy, l'investigatore, la spia). Vorrei osservare, per inciso, come il cinema italiano sia oggi incapace di creare grandi miti.

CASETTI: Provo a reagire a queste molte sollecitazioni. Anch'io non sottovaluto la manipolazione del cinema di propaganda, ma se proprio devo trovare un motivo che legghi il cinema alla manipolazione, lo trovo nel fatto che esso, tutto intero, è stato uno dei luoghi in cui si è sviluppata una cultura disciplinare. Il cinema ha “disciplinato” i nostri occhi (e i nostri corpi); ha lavorato, per dirla con Foucault, per occhi (e corpi) “docili”. Lo ha fatto (soprattutto nella sua fase primitiva) “allenandoci” a far fronte agli choc percettivi: ci ha

abituato a resistere. E lo ha fatto (soprattutto nella sua fase classica) offrendoci una “grammatica della visione”: ci ha abituato a un ordine. Dunque resistenza e ordine: e tutto questo mantenendo un’aria di divertimento, di libertà...

Vengo invece all’idea del “luogo comune”, nel doppio senso concettuale e fisico. Non è un caso, mi sembra, che le grandi cifre del cinema siano da un lato la macchina, dall’altro la folla. La macchina, di cui cogliere l’intima bellezza, oltre che la – inquietante – funzionalità; la folla, da temere quando è come un fiume in piena ma da apprezzare quando diventa un corpo sociale, o un’opinione pubblica – quando, dentro una sala, diventa un pubblico. Arte industriale in un’epoca di massa, il cinema ha tematizzato se stesso e i propri fruitori costruendo un’estetica della macchina e una ritualità della folla. Sullo schermo e davanti allo schermo. Sono d’accordo con te che la crisi del cinema oggi non dipenda dai film ma dalle condizioni generali in cui il cinema opera. In un’epoca postindustriale e postmassiva – dopo la macchina, dopo la folla – ha ancora un senso il cinema? Ha ancora senso cercare di far emergere la bellezza del meccanico e la produttività del collettivo? Qui tu lanci una provocazione che mi colpisce: l’azione politica si è trasferita dall’*agorà* alla casa; il cinema è definitivamente tagliato fuori. Mi piacerebbe anzi continuare sul filo di questa provocazione, che trovo assai produttiva. E chiedermi per esempio che relazione c’è tra la casa come luogo in cui si “forza” il consenso e due fatti essenziali: da un parte che essa non coincida più necessariamente con l’ambito in cui si colloca una famiglia, dall’altra che essa abbia perso l’esclusività di certe protesi – il telefono, la radio, il computer – che l’uomo contemporaneo, ultramobile, porta ormai con sé. Voglio dire: che relazione c’è tra una casa che ha perso le pareti, che è ormai terreno di invasione, e il fatto che da un lato essa non sia più un luogo “familiare”, dall’altro che sia solo un provvisorio rifugio per “nomadi”?

Ultima osservazione. “Luogo comune” richiama anche l’idea di “senso comune”. Non dobbiamo dimenticare che il cinema è riuscito a “mondializzare” anche un gusto. A questo proposito sono fondamentali Chaplin e Disney: in qualche modo diventano l’emblema del “poetico” e della “poesia”. È estremamente interessante leggere cosa si scrive di Chaplin a partire dalla seconda metà degli anni dieci, a opera di critici come Delluc: egli appare qualcuno di straordinariamente prossimo alle nostre esistenze ma anche come una figura miti-

ca. Prossimità e mito: i due aspetti intercettano il bisogno di popolarità e il bisogno di arte e li ricompongono in una nuova e “universale” forma di poesia.

BODEI: Il cinema è uno dei fattori che plasmano il senso comune. Succede un po' come succedeva una volta nella scuola italiana: tutti avevano letto *I promessi sposi* e tutti erano in grado di cogliere le allusioni (“Fatti in là, vile meccanico”). Il cinema ha creato a livello mondiale una serie di connessioni del senso comune, non solo nel patrimonio di immagini, espressioni, parole ma anche nella struttura della percezione. Faccio un esempio che riguarda l'arte: la prospettiva cinese, come dice il mio amico sinologo François Julien, è diversa dalla nostra, perché, per esempio, nei cinesi non esiste e non è teorizzata la contrapposizione frontale (non hanno la tragedia, per esempio, che oppone il singolo alla collettività); in Cina, sostanzialmente, la prospettiva è quella di un uomo immerso nella natura e nella società. Il cinema invece, che è necessariamente brunelleschiano (ritaglia un quadro, un'inquadratura, a partire dal vertice unico di una piramide visiva), contribuisce a creare un nuovo modo prospettico di percepire in cui, come tu dici, si insedia una negoziazione tra la visione soggettiva e quella oggettiva del mondo. In altre parole, ripeto, il cinema introduce un nuovo modo di percepire lo spazio e il tempo. Spazi e tempi immaginari non corrispondono, infatti, agli spazi e ai tempi della realtà percettiva diretta, perché quest'ultima segue i tempi dell'orologio, mentre nel cinema (come nel sogno) può capitare che in un'ora di proiezione si raccontino dei secoli, come accade nel romanzo di Virginia Woolf *Le onde*.

Attraverso il montaggio, il flashback, il rallenti il cinema modifica in vario modo la percezione del tempo e dello spazio, Nel tuo libro ricordi lo schermo multiplo di *Napoléon*, e mi ricordo la bellissima citazione di Cendrars, secondo cui il cinema ha qualcosa di meraviglioso giacché offre allo spettatore degli occhi di mosca che possono vedere tante storie contemporaneamente.

Sotto questo profilo, il senso comune è trasformato sia a livello percettivo sia a livello del modo di pensare. Non c'è bisogno di scomodare Wittgenstein, ormai lo sappiamo tutti: in ogni percezione echeggia un pensiero. Io non vedo passivamente, vedo e rielaboro quello che so. Gli antropologi raccontano la storia di un “selvaggio” che viene portato a Singapore tra grattacieli, macchine, tram. L'unica cosa che effettivamente vede, perché gli dà senso e s'inquadra nel

suo mondo culturale, è che qualcuno trasporta un casco di banane su un carretto. *Quello* per lui ha significato, mentre i grattacieli certamente li percepisce, almeno come sfondo, ma non li vede. Così il cinema, attraverso la selezione delle immagini e la negoziazione, svolge anche una funzione educativa dei sensi: mi permette di rappresentare un mondo in cui mi abituo a vedere quello che non ero abituato a vedere (e mi abituo, soprattutto, a pensare diversamente).

Il cinema riguarda sì la massa (io direi che in Occidente, più recentemente, riguarda un individualismo di massa) ma è vero quello che dicevi, ossia che trasforma la massa in pubblico. A tal proposito, a costo di apparire pignoli, è istruttivo scoprire le radici dei termini “massa” e “folla”: il primo deriva dal greco *maza*, che è la pasta, il che implica l’impastare, il dar forma, il manipolare e modellare. “Folla”, invece, deriva dal latino *fullare*, lavare i panni in una lavanderia. Il pubblico può essere in parte manipolato e “strizzato”, ma chi lo manipola deve tenere conto delle sue reazioni. È un gioco molto sottile: per esempio, uno dei motivi per cui Charlot era amato da un pubblico (azzardo un’interpretazione di tipo sociologico) è perché questa specie di barbone beffava le gerarchie costituite: vi era nelle sue schermaglie con la polizia o nel suo atteggiamento verso i ricchi un sottotesto anarchico che gli spettatori coglievano. Così succede nel cinema sovietico, nel caso della famosa scrematrice di *Il vecchio e il nuovo*, che citi nel tuo libro. Se uno avesse dovuto dimostrare come sono belli il trattore o la scrematrice, e non gli schizzi erotici, spermatici rappresentati nel film, non vi sarebbe stato nessun effetto estetico.

Inoltre, il senso comune non si espanderebbe se non fosse fatto di qualcosa di concreto – mi si conceda un’ultima etimologia: “concreto” è ciò che cresce insieme, *cum crescere*; non si tratta, dunque, semplicemente del contrario dell’astratto, ma della presenza di molte cose che si possono sviluppare insieme. Il concreto, nello specifico, è ciò che fa crescere insieme lo spettacolo e lo spettatore, l’immagine e la parola. Il cinema è un’arte concreta per eccellenza, perché, sebbene gli manchi la tridimensionalità dello spazio reale, lo spettatore è capace di recuperarla nel situarsi nella sua realtà attraverso l’immaginario. Per questo capisco Cavell, quando prende dei film “comuni” e ci costruisce sopra un trattato filosofico. Non prende, infatti, solo delle storie che, alla Emerson, vertono su piccole cose e piccoli uomini, ma vede come l’esperienza quotidiana sia infiltrata e pervasa

di quello che abbiamo appreso dal cinema. Per parafrasare la frase di Madame de Staël prima ricordata: ormai non possiamo vedere o sentire niente senza ricordarci di qualcosa che abbiamo già visto o sentito al cinema. La prima volta che sono andato a New York o alla Monument Valley, è stato come se ci fosse già stato a causa delle decine di film polizieschi o western cui avevo assistito. Ho allora sperimentato un reale effetto di *déjà vu*. Per quelli della mia generazione, si è trattato di una pre-agnizione. Come dicevi tu, non c'è prima la realtà e poi la copia carbone. Il film è una pellicola trasparente, una sorta di lente che raddoppia il mondo. Se facessimo una specie di esperimento, se defalcassimo dalla nostra esperienza ciò che dobbiamo al cinema, essa non sarebbe soltanto più povera, ma diversa da quello che è.

CASETTI: Ti chiedi che cosa ci ha dato il cinema. E rispondi: una "visibilità concreta". Mi piace poi come, attraverso un gioco etimologico, aggiungi che concreto significa la capacità di crescere, e di crescere insieme. Continuando su questa linea, vorrei sottolineare due aspetti connessi alla concretezza del film. Da un lato, ciò che vedo grazie a un'immagine che è impronta o traccia (oltre che modello) è pur sempre qualcosa dell'ordine del reale. Nel momento stesso in cui sembra allontanarmi dal mondo, l'immagine filmica mi "respinge" verso di esso. Dall'altro lato, questo vedere ha effetti precisi, tangibili: se è vero che vedo ciò che so, è vero anche che il cinema mi fa sapere quello che posso e debbo vedere. La forza del cinema sta tutta dentro questo perimetro. Da un lato, mi fa vedere il reale a partire da un suo modello (e dunque a partire da ciò che Morin attribuirebbe all'immaginario), ma un modello che si coniuga a una traccia (e dunque a qualcosa che testimonia l'esistenza delle cose): insomma, mi fa vedere il reale attraverso un modello che ha del reale; in questo senso, parafrasando *Il mistero del falco*, la materia di cui è fatto il cinema sono insieme – rigorosamente insieme – i sogni e la realtà. Dall'altro lato, il cinema mi fa vedere ciò che altrimenti non vedrei: è una macchina che lavora sull'attenzione e sulla possibilità, e dunque una macchina che mi dice che cosa debbo vedere e che cosa potrei vedere; dopodiché si aspetta che io veda – attenzione – o intraveda – possibilità – nel mondo effettivo quello cui mi sono preparato sullo schermo. Qui bisognerebbe parafrasare *La donna che visse due volte*: solo se hai già visto potrai vedere.

Detto questo, naturalmente, mi vengono subito in mente delle



mosse opposte. Intanto, dove c'è visibilità c'è imprevisto: qual è l'imprevisto del cinema? E qual è l'imprevisto che il cinema ci consente ancora? Dove c'è concretezza c'è astrattezza: in che misura il cinema, nell'avvicinarsi al reale, ha anche costruito un universo alternativo, fatto di sole immagini? In che misura rimettendoci nel cuore delle cose ci ha anche esiliato da esse?

Collego un po' arbitrariamente tutto questo alle sequenze di baci, che nel cinema sono così importanti. Ecco, in un certo senso il bacio ha reso visibile il corpo umano. Nella sua concretezza di corpo fatto di carne e nella sua concretezza di corpo appassionato. Se si vuole, di corpo appassionato e di corpo glorioso... Questo, il cinema fotografico; ma il cinema digitale ci dà ancora la stessa sensazione, lo stesso ritratto? Forse l'opposizione tra i due cinema è oggi un po' abusata, e temo di renderla schematica. Ma avanzo una ipotesi maliziosa: il cinema fotografico, nella sua visibilità concreta, forse avrebbe impedito l'immaginario delle biotecnologie. Ci vogliono altri mezzi, che rendono il corpo "astratto" – fatto non di carne ma di algoritmi... – per imporre socialmente un pensiero che accetta la manipolazione e pratiche invisibili...

BODEI: Da bambino avevo una zia molto vecchia che mi portava al cinema e si addormentava sempre dicendo: “Svegliami quando si baciano”. A parte il riferimento scherzoso, c’è una corporeità che il cinema riporta sublimata, in un doppio senso: la innalza al di sopra dell’esperienza comune e la connette eventualmente al corpo irraggiungibile (o raggiungibile solo nell’immaginazione) del desiderio. Vi è certamente visibilità, ma c’era anche il codice Hays, che stabiliva modalità e criteri della censura americana; esso poneva limiti alla visibilità, come quando si mettevano i cerotti sull’ombelico delle mliarde per non mostrarlo e, curiosamente, nessuno sembrava farci caso, come se le donne nascessero senza ombelico. Visibilità e invisibilità si intrecciano sempre. E il cinema, essendo fatto di immagini, anche se di immagini piatte, riporta in primo piano la corporeità: in primo piano, appunto... Mostra corpi in azione, che si agitano.

Il cinema ha funzionato soprattutto su due registri: quello erotico e quello della violenza. In uno c’è il corpo glorioso e sublimato nell’amore, nell’altro il corpo insanguinato e straziato e, talvolta, la pietà per i vinti. Del resto, il binomio amore-morte attinge ai miti e agli archetipi più profondi dell’umanità intera. Da un lato, per esempio, abbiamo *Senso*, dall’altro l’occhio tagliato alla Buñuel e Dalí o i cadaveri seriali dei film di Tarantino. In quest’ottica, il cinema propone una forma di corporeità che diventa oggetto di imitazione, crea delle mode, socialmente positive o negative. Pensando all’Italia contadina degli anni trenta, per esempio, la diffusione del rossetto e delle calze di seta è anche un effetto del cinema. Così come lo sono i corpi inguainati secondo modelli cinematografici, la pettinatura, i vestiti, l’arredamento, le automobili o le crociere.

Per quanto riguarda il rapporto visibile/imprevisto, credo che il cinema abbia acclimatato l’imprevisto moderno, di società che non sono più tradizionali e quindi non seguono più i vecchi binari. Assisi- tiamo nel Novecento a una crescente accelerazione del tempo che restringe, per dirla con Koselleck, l’area dell’esperienza e abbassa l’orizzonte dell’attesa. “Restringe l’area dell’esperienza” sembra un’espressione oscura, ma vuole semplicemente dire che – se l’esperienza condensa il passato significativo, quello che si deposita in noi per renderci capaci di comprendere meglio il presente e il futuro – nelle società che si modificano rapidamente ciò che resta del passato è ben poco, ed è povero.

Già Machiavelli, nel *Principe*, aveva posto in evidenza come i suoi

tempi (la prima modernità per noi) portassero a un aumento della “fortuna”, dell’incertezza e dell’imprevisto. Per sottometterla e dominarla ci vogliono i giovani, non i vecchi. In tempi di rapidi mutamenti l’esperienza accumulata non basta più: occorre l’audacia per accettare i rischi dell’ignoto, del non ancora classificato. Non è solo questione di giovanilismo: il mondo moderno non permette più ai *senes* di insegnare qualcosa agli altri. L’esperienza moderna è quindi fatta sempre più di fortuna, ossia di imprevedibilità. Mostrando migliaia di storie, il cinema ci mette in condizione di sviluppare una certa agilità mentale e morale, di essere pronti a ogni evenienza (penso a Simmel).

CASETTI: Simmel (che è un amore che condivido) ci porta a un altro tema: l’oggettivazione della conoscenza, il fatto che essa si sposti dagli individui alle istituzioni e ai meccanismi. Una macchina incorpora una conoscenza che eccede quella di un singolo soggetto – che, infatti, si trova a usarla senza dovere per forza sapere come funziona (come quando schiaccia un bottone per accendere la luce). Il cinema potrebbe essere considerato anche come la più grande incorporazione di conoscenze che l’uomo abbia mai inventato. Altro che biblioteca di Babele: l’archivio dell’Esistenza.

BODEI: In Simmel è notevole la tesi secondo cui l’esperienza soggettiva diventa sempre più povera rispetto al lussureggiare dell’oggettività. Mi viene in mente un bel passo in cui Simmel parla della macchina per cucire: una volta, le cucitrici facevano il loro lavoro con cura e fatica; a partire dal 1854, da quando il signor Singer di Brooklyn inventa la macchina da cucire (arriveranno poi il frigorifero, l’aspirapolvere, la lavastoviglie), queste macchine incorporano l’intelligenza e le pratiche di generazioni di donne. Eseguono i ricami o le asole, conservano i cibi e puliscono più velocemente e meglio delle donne. Queste, specialmente se appartengono alla borghesia, sgravate di una serie di compiti che avevano in quanto padrone di casa, anziché avvertire una ventata di libertà si sono – secondo Simmel – in parte sentite vuote, intristite e in lotta con se stesse e il loro ruolo tradizionale di mogli e di madri (come accade a certi personaggi di Ibsen o di Flaubert), perché non sono ancora in grado di gestire sensatamente il tempo della vita che si è liberato dalle faccende domestiche. Lo riempiono così con fantasie e desideri di ulteriore emancipazione.

Il problema, più in generale, è proprio questo: se non si riesce a

mettersi al passo con la crescita del mondo oggettivo, la grande libertà che il soggetto (maschile o femminile) ha conquistato diventa un fattore di disorientamento e di angoscia. Di fronte all'accresciuta distanza dal mondo oggettivo e al parallelo aumento del vuoto dell'interiorità, il cinema ha il potere di restituirci frammenti di mondo oggettivo. L'effetto eterotopico consiste quindi non solo nel fatto che io mi situo nel mondo reale grazie al mondo dell'immaginario (prodotto anche dell'industria, oltre che dell'intelligenza di registi, sceneggiatori e attori) ma anche che la ricchezza dell'interiorità, apparentemente a rischio di svuotarsi, viene in qualche misura colmata.

Il problema è che cosa ne sarà del cinema, tra televisione, internet e telefonini. Come tu, opportunamente, constati, il cinema sta perdendo la sua capacità di negoziazione: non manipola, non modifica, non interferisce più con il senso comune e con l'immaginario con la potenza espressiva e dinamica che mostrava prima. Secondo una statistica dell'Onu, nel mondo la televisione esiste ormai mediamente in sette case su dieci, e sembra assodato che questo strumento pesi più del cinema nel plasmare la mentalità e i costumi di miliardi di persone. Quando televisione, internet, telefonini (e chissà che altro) verranno integrati, diventando portatili e ubiqui, tutto cambierà di nuovo.

Non so – e non sappiamo – quale sarà il destino del cinema. Si è visto però che nessun mezzo ammazza il precedente. Non ci sono mezzi-killer: il cinema non ha ucciso il teatro, la televisione non ha eliminato il cinema, i nuovi mezzi non uccideranno la televisione.

CASETTI : La teoria che oggi va forte è quella della *remediation* di Grusin e Bolter, secondo cui non uccidi ma cannibalizzi, una teoria “zombistica”...

BODEI: Forse ci sarà una riduzione del pubblico, ma non penso che nel futuro i cinema saranno frequentati solo da un'élite. Vivendo buona parte dell'anno a Los Angeles e andando spesso al cinema, vedo che le sale (e le multisale) sono sempre abbastanza piene. La cosa che colpisce è che a gennaio vengono già annunciati i film che verranno proiettati a dicembre. Per inciso, si dimentica sempre la commistione, nella Mecca del cinema mondiale, tra cinema e televisione: nella San Fernando Valley, a poca distanza da Hollywood, si produce l'ottanta per cento dei serial e dei programmi televisivi (anche pornografici) che si distribuiscono nel mondo...

Sì, il cinema verrà magari cannibalizzato, ma molto dipenderà anche dalla sua capacità di resistenza. Oltretutto c'è un bisogno di socialità che spinge in direzione contraria alla cannibalizzazione. La legge per cui la moneta cattiva caccia quella buona vale solo in parte. Negli Usa la *public television* ha, per esempio, sfidato vittoriosamente la tv commerciale trasmettendo in *prime time* un programma di poesia moderna e contemporanea, gli *United States of Poetry*, che ha ottenuto uno *share* molto alto; dimostrando che anche ciò che non è certo popolare o trash può trovare numerosi estimatori. Ci vogliono, evidentemente, scelte politiche e culturali, oltre che spirito di intraprendenza, per favorire la qualità sia del cinema sia della televisione. In Italia, sintomaticamente, i festival di filosofia, di letteratura, di economia e persino di matematica hanno incontrato un insperato successo, segno, questo, che si avverte il bisogno di qualcosa di meglio rispetto al *fast food* in circolazione.

CASETTI: Non credi che dietro questa decadenza del cinema ci sia anche uno spostamento culturale? Non a caso hai ricordato i festival di letteratura e di filosofia: ho come l'impressione che l'ascolto della parola stia tornando prepotentemente al centro delle nostre esperienze rispetto al vedere. È come se di visione ne avessimo abbastanza e fosse sempre più un terreno di incertezza. Ho come il sospetto che invece stiamo entrando in un'epoca in cui l'ascolto della parola (anche nei suoi aspetti religiosi o profetici) è ritornata a essere lo zoccolo duro dell'esperienza.

BODEI: Quanto affermi trova conferma anche nella crescita di ascolti di cui negli ultimi tempi ha beneficiato la radio, un mezzo che favorisce l'interiorità dell'ascolto, meno distratta dalla fissità estroflettente dello sguardo e che lascia uno spazio concavo in cui rimbombano parole e pensieri (l'udito è del resto un senso più recettivo della vista). Negli Usa è ormai molto diffusa l'abitudine ad ascoltare romanzi raccontati in cassetta e anche la Rai ne trasmette da tempo a puntate.

Non direi però che questa tendenza penalizzi il cinema in quanto tale. Probabilmente penalizza il cinema che non sa usare gli "intervalli di silenzio". Come ha detto Jankélévitch, nella musica di Mozart anche i silenzi sono di Mozart. Nel cinema penso a Dreyer, a *Ordet*. Le immagini senza parole, e le parole senza immagini, hanno un effetto potente, e questo effetto dipende dalla musicalità intrinseca del cinema, le sue cadenze: un *presto*, un *largo*...

Il cinema ha, in più, il vantaggio di usare parole e immagini. Il problema è come intrecciarle insieme.

Riferimenti bibliografici

Remo Bodei, *Destini personali*, Feltrinelli, Milano 2002.

Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.

Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità*, Einaudi, Torino 1999.

Mary Ann Doane, *Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

Richard Grusin e Jay David Bolter, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2003.

Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 1988.

Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, il Mulino, Bologna 1997.

Un passo indietro

Conversazione con Armin Linke

Luca Mosso

Cominciamo da una questione tecnica. Mettiamo o no le didascalie al piede delle foto che ci hai dato per questo volume di “Brancaleone”?

Non mettiamole. Sono immagini dallo statuto ambiguo, come se fossero sul confine tra fiction e documentario: meglio non guidare la lettura.

La didascalia le consegnerebbe a un tempo e a uno spazio precisi...

E la cosa non mi sembra interessante all'interno di questo volume. Se qualcuno vuole approfondire il contesto può visitare una mostra o guardare *Transient*, il libro da cui sono in parte tratte.

Queste immagini sono state raccolte principalmente nel corso di viaggi, ma sono cosa assai diversa dai reportage. Ci spieghi cosa c'è dietro questo risultato? Come organizzi i viaggi e come procedi alla ricerca delle immagini?

Innanzitutto per partire mi occorrono motivazioni precise. Poi mi documento con cura e cerco un mediatore locale, qualcuno che mi faccia da guida e insieme da filtro; che chieda i permessi, perché non voglio trovarmi nella condizione di dovere rubare le foto. Si tratta di costituire una piattaforma sufficientemente stabile che mi consenta di improvvisare quando mi trovo sul posto.

Una buona preparazione è la condizione per improvvisare? Se si va alla ventura non ci si riesce?

No, bisogna evitare il rischio di assumere un atteggiamento simile a quello del turista. Credo che avere un Virgilio, uno che ti dia una chiave d'accesso al suo mondo, sia importante. Poi ci sono differenze. Nel caso di lavori su grandi infrastrutture tecnologiche – le dighe delle Tre Gole in Cina, per esempio – l'autorizzazione è assolutamente necessaria. Sennò non ti avvicini neppure.

In altri luoghi dove le trasformazioni seguono linee lontane da ogni idea di progetto non solo tecnologico – penso alla favela di São Paulo, o a Lagos – la guida è importante per ragioni molto diverse da quelle burocratico-amministrative. A Lagos le mie guide erano la guardia del corpo e il fotografo di Fela Kuti, Femi Photo. Erano il mio *passepartout* in un posto dove un bianco farebbe fatica a muoversi. Poi ci sono viaggi in luoghi la cui rappresentazione mediatica tende alla standardizzazione. Posti dei quali siamo abituati a vedere unicamente l'aspetto legato alla notizia, privati di ogni contesto. Come se la quotidianità non esistesse.

Ci fai qualche esempio?

Baghdad, dove sono stato un anno prima della guerra, e Gaza, dove, nella primavera 2003, ho deciso di non fotografare. Per me era impossibile farlo. Non ce la facevo e alla fine ho acquistato immagini di un archivio televisivo mai immesse nel mercato. Sono riprese video senza morti ammazzati né case distrutte, che i media per i quali lavora l'agenzia non hanno ritenuto interessanti e che mi hanno consentito di raccontare un'altra storia. Le immagini descrivono come,



in seguito a un posto di blocco, tutto il traffico di Gaza City sia deviato sulla spiaggia. Una situazione surreale, grottesca.

Si tratta ovviamente di un caso limite, in cui non ho fotografato nulla e mi sono limitato a indagare, ma spiega bene perché non mi sento un reporter.

Come hai lavorato su questo materiale?

Al montaggio. Ho lavorato con Carlotta Cristiani, una montatrice di cinema, che ci ha trovato un filo narrativo. Il risultato finale è un'installazione che è stata presentata nella mostra *Territories* al Kunstwerke di Berlino sull'uso dello spazio urbanistico come strategia militare.

Mi interessano le questioni relative al montaggio: disporre le immagini per una mostra o impaginarle in un libro è un'attività che ha delle somiglianze con il montaggio del cinema?

Ultimamente, anche perché lavoro con cinema e video, mi interessa sempre di più lo spazio che c'è tra un'immagine e l'altra. Ho ragionato molto sull'ordine di presentazione delle fotografie e ho cominciato a organizzare le sequenze in modo da creare reazioni tra l'una e l'altra. Un'immagine incongrua rispetto alla serie che la incorpora, per esempio, costringe lo spettatore a interagire attivamente. A farsi una propria storia. Ho voluto esplicitare questo procedimento e sul mio sito [www.arminlinke.com] i visitatori possono organizzare a loro piacimento una serie di mie foto e quindi comporla in un libro che viene stampato in copia unica con un procedimento di offset digitale.

Nella stessa direzione va il lavoro appena presentato a Parigi, che incrocia ricerca scientifica e didattica. A partire da un nuovo software di tagging che indaga come le persone scelgono le immagini, ho organizzato un'esercitazione che vedeva i miei studenti dello Iuav come curatori di una mostra realizzata a partire dal mio archivio.

Torniamo al momento della ripresa: dopo la preparazione come procede il lavoro? Ci spieghi il tuo metodo?

Semplificando un po', direi che ci sono un paio di questioni importanti. La prima è relativa al punto di vista, che, come forse hai intuito, mi piace sia interno alle situazioni. In occasione del G8 di Genova avevo chiesto e ottenuto il permesso di fotografare all'interno

della zona rossa: volevo piazzarmi al di qua dell'evento, riprendendo la preparazione più che gli accadimenti.

La seconda riguarda il lavoro sui rapporti di scala, dimensionale e temporale, rispetto ai quali mi piace praticare uno scarto. Le dighe mi interessano molto perché nascondono il rapporto dimensionale con il territorio e appaiono spesso come un'idea di futuro cristallizzato nel passato. Come un pianeta di Star Trek, nel futuro ma un po' medievale. E poi, lavorando con attenzione sui rapporti di scala dimensionale, è possibile fare apparire irreali qualcosa che invece è estremamente reale. Capita che la realtà, opportunamente ritratta, superi in artificio la fiction.

In questo campo mi pare si collochi il tuo interesse per i modelli, i plastici, le maquette. Oggetti in fieri, rappresentazioni di cose ancora di là da venire e contemporaneamente oggetti tangibili, di legno, di plastica.

Immagini di immagini...

Che però puoi toccare...

Il lavoro del fotografo è ancora un lavoro "fisico" per me. Devi esserci. Cosa, questa, che oggi non appare più così scontata.

Molte delle immagini che abbiamo scelto per "Brancaleone" hanno come soggetto costruzioni monumentali, espressioni tangibili del potere. A volte questa monumentalità è inscritta nel progetto, a volte quasi involontaria. Quasi sempre – almeno nelle tue immagini – un po' ridicola. Come si adegua il tuo sguardo per cogliere le diverse manifestazioni del potere?

I sistemi che stanno dietro le costruzioni monumentali di solito sono invisibili. A me rimangono da fotografare le superfici e i loro codici. Sono cose difficili da rappresentare, non rimane che la loro messa in scena, che spesso consiste nel metterle a distanza. Oppure incornicarle all'interno della stessa cornice della fotografia. Un procedimento consolidato per esprimere l'ironia. Devo dire che in fotografia questo uso della cornice viene abbastanza naturale. Quando mostro la cornice è come se seminassi dei dubbi su quello che stiamo vedendo. E questo è un interrogativo su cui oggi varrebbe la pena di soffermarsi sempre. Spesso è solo questione di fare un passo indietro.

Milano, 29 settembre 2006

agenzia



idee per la condivisione dei saperi

per ordinare: telefonate allo 02/89401966 o visitate il sito www.agenziax.it
Agenzia x è distribuita da PDE



a cura di Luca Mosso
Pennebaker Associates
Cinema musica e utopie

Inventore del rockumentary e pioniere di un cinema realistico, sotterraneo, diretto, collettivo e free, Donn Alan Pennebaker, in oltre cinquant'anni di carriera, si è messo al servizio dei più geniali protagonisti della scena musicale mondiale, realizzando indimenticabili ritratti di chi ha saputo incarnare lo spirito del tempo che cambia.

96 pagine € 8,00



Manolo Morlacchi
La fuga in avanti

La rivoluzione è un fiore che non muore

In queste pagine mozzafiato Manolo Morlacchi racconta le vicissitudini umane, rivoluzionarie e giudiziarie della sua famiglia, che racchiudono in sé tutte le fasi del movimento operaio del '900 italiano. Un libro pervaso di tensione affettiva, che trova la misura per narrare dall'interno i risvolti contraddittori di un'epoca.

224 pagine € 15,00



Alessandro Bertante
Contro il '68

La generazione infinita

Pamphlet amaro e provocatorio in cui l'autore, figlio della generazione infinita, solleva contro il mito del '68 i dubbi, le critiche e i rancori di chi si è trovato a fare i conti con una realtà molto distante dalle favole compiaciute che i contestatori di un tempo si ostinano a rievocare.

96 pagine € 10,00



Marco Philopat
Lumi di punk
La scena italiana raccontata dai protagonisti

Trenta racconti orali, rielaborati in forma narrativa, dei protagonisti del movimento punk italiano che restituiscono la grinta e l'energia di un radicale movimento politico-esistenziale. Le origini, le fragilità, le tragicomiche battaglie e l'influenza sul presente.

240 pagine € 16,00



A. Caronia D. Gallo
Philip K. Dick. La macchina della paranoia
Enciclopedia dickiana

Un'accurata ricostruzione delle vicende biografiche dello scrittore. Una sinossi completa e ragionata di tutti i suoi scritti. La macchina della paranoia è uno strumento indispensabile per comprendere le rivoluzioni cognitive di uno dei più irregolari e profetici scrittori del Novecento.

352 pagine € 20,00



Maurizio Guerri
Ernst Jünger
Terrore e libertà

Ernst Jünger è uno dei più scomodi interpreti della cultura europea del XX secolo. La sua visione del lavoro, della tecnica e della guerra si rivela punto di riferimento imprescindibile per chiunque non voglia arrendersi alla normalizzazione globale del pensiero e dell'azione.

272 pagine € 18,00



Dee Dee Ramone
Blitzkrieg punk
Sopravvivere ai Ramones

I Ramones ancora oggi rappresentano la quintessenza della musica punk.

Blitzkrieg punk è la feroce autobiografia di Dee Dee Ramone, ex delinquente e politossico che assieme ai "fratelli" Johnny, Joey e Marky rase al suolo il rock 'n' roll.

192 pagine € 15,00



u.net
Bigger than hip hop
Storie della nuova
resistenza afroamericana

Bigger than hip hop è una dettagliata mappa sui più recenti sviluppi della cultura hip hop statunitense, punto di riferimento obbligato della musica, del linguaggio e dello stile di vita nero.

Un libro che ha avuto decine di segnalazioni sulla stampa.

192 pagine € 15,00



Emilio Quadrelli
Evasioni e rivolte
Migranti Cpt resistenze

Le lotte e le resistenze dei migranti sono sistematicamente eluse dagli studi sui Cpt. Un rom, un sudamericano, un africano e un arabo raccontano in presa diretta la fuga dai Cpt. Testimonianze drammatiche e avvincenti che rivelano un lato sconosciuto della condizione dei clandestini in Italia.

192 pagine € 16,00



Conflitti globali

*Volumi monografici coordinati da
Alessandro Dal Lago*

Conflitti globali 3

La metamorfosi del guerriero

"In tutto il mondo, dopo il 1914, ogni stato maggiore ha riconosciuto che il valore individuale dei soldati è inessenziale quanto la loro bellezza."

J.G. Ballard

192 pagine € 15,00



Conflitti globali

*Volumi monografici coordinati da
Alessandro Dal Lago*

Conflitti globali 4

Internamenti Cpt e altri campi

"I prigionieri, le guardie, i soldati – sono tutti, a loro modo, in addestramento. Da questi momenti, ripetuti in eterno, sta nascendo il nostro nuovo mondo."

Randall Jarrell

192 pagine € 15,00



Conflitti globali

*Volumi monografici coordinati da
Alessandro Dal Lago*

Conflitti globali 5

Un mondo di controlli

"Sapremo ciò che ha fatto una qualsiasi persona dal primo momento di vita sino all'ultimo."

Monsieur Guillaudé

160 pagine € 15,00