

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

SEZIONE 1

LO SGUARDO ***dell'ARMONIZZAZIONE***

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

ALEKSANDR NEVSKIJ

(*Aleksandr Nevskij*)

URSS 1938

Regia: Sergej Ejzenstejn, Dimitrij Vasil'ev; **Sceneggiatura:** Petr Pavlenko, Sergej Ejzenstejn; **Fotografia:** Eduard Tissé; **Scenografia:** Isaak Spinel, N. Solov'ev, **Musica:** Sergej Prokof'ev; **Interpreti:** Nikolaj Cerkasov, Nikolaj Ochlopkov, Andrej Abrikosov, Dimitrij Orlov, Vasilij Novikov, N. Arskij, Varvara Massalinitova, Valentina Ivaseva, Aleksandra Danilova, Sergej Blinnikov, Ivan Lagutin, V. Ersov, N. Vitovkov, A. Gulkovskij, L. Fenin, N. Rogozin; **Produzione:** Sovkino; **Durata:** 111'.

Soggetto: 1242. Nella Russia ancora minacciata dai mongoli, si annuncia il pericolo di un'invasione teutonica; mentre i notabili vorrebbero trattare, il popolo decide di fare appello al principe Nevskij che già aveva respinto l'invasione svedese. I teutoni invadono Pskov e la distruggono massacrando anche i bambini. Nevskij accetta l'invito della delegazione che gli offre il comando della resistenza e raduna la propria *druzina* (esercito popolare). Sul lago Peipus, ghiacciato, avviene lo scontro tra i teutoni, celati dietro una massa di corazze e di scudi, e i russi che a viso aperto affrontano gli invasori. Ispirandosi a una favola popolare (la volpe vinta dalla lepre), Nevskij organizza un piano che consiste nel far lanciare il reggimento di punta contro la cavalleria teutonica e, durante la mischia, lanciare l'attacco della *druzina* russa ai fianchi; durante la battaglia il lago ghiacciato cede sotto il peso delle armature teutoniche e gli invasori annegano a centinaia. Nevskij fa il suo ingresso trionfale a Pskov e rende onore ai feriti e ai caduti.

Nota critica: Lo stesso Ejzenstejn ammette di aver realizzato *Aleksandr Nevskij* mentre pensava al rapporto tra musica e immagine. Troviamo qui realizzato in alcuni momenti ciò che scrive negli stessi anni sulla musica quasi "geometrica", "visiva"

di Prokof'ev. In *Aleksandr Nevskij* Ejzenstejn sperimenta altre strade del cinema, quella del film storico, dell'epopea eurasiatica. Attinge all'immaginario collettivo costruitosi nel corso dei secoli intorno alla figura di un grande eroe nazionale russo come Nevskij (a cui i russi ancora pensano come a una specie di "Padre della Patria") attraverso la letteratura, l'iconografia e le rappresentazioni teatrali. *Nevskij* è anche il primo film sonoro realizzato da Ejzenstejn e forse in qualche dialogo si sente ancora l'incertezza del "mettere in scena" nel cinema (cosa poi completamente risolta in *Ivan il terribile*) e rimangono perciò nella memoria le parti ancora "mute", dove le immagini si confondono finalmente con la musica, diventando autonome da ogni supporto verbale, comunicando con il puro ritmo tutta la gamma di tensioni, paure, desideri, ecc. corrispondenti alla situazione narrativa. *Aleksandr Nevskij* segna dunque il passaggio (rendendone evidenti i traumi) dal muto al cinema sonoro non solo di Ejzenstejn, ma di un'intera generazione che ha fatto nascere il cinema muto e ne ha esplorato le possibilità espressive.

IVAN GROZNYJ
(Ivan il Terribile)
URSS 1943-1945

Regia: Sergej Ejzenstejn; **Sceneggiatura:** Sergej Ejzenstejn; **Fotografia:** Andrej Moskvina, Eduard Tissé; **Scenografia:** Isaak Spinel; **Musica:** Sergej Prokof'ev; **Interpreti:** Nikolaj Cerkasov, Ljudmila Celikovskaja, Serafima Birman, Pavel Kadocnikov, Michail Zarov, Amvrosij Bucma, Michail Kuznecov, Michail Nazvanov, Vsevolod Pudovkin, Andrej Abrikosov, A. Mgebrov, M. Michailov, S. Timosenko, A Rumnev; **Produzione:** COKS (Alma-Ata), Mos'fil'm (2° parte) Sovkino; **Durata:** 100'.

Soggetto: L'incoronazione di Ivan IV nella cattedrale della Dormizione. Il giovane zar dichiara che i boiari saranno limitati nel loro potere e che il sostegno principale della monarchia sarà il reggimento di *strelcy* e che il compito fondamentale dello Stato consisterà nella liberazione delle terre russe occupate. L'opposizione aristocratica è capeggiata dalla zia dello zar Evfrosi'ja Starickaja. Dopo il suo matrimonio con Anastasija Romanova, lo zar intraprende la conquista di Kazan'. Le sue truppe assediano la città penetrandovi attraverso una breccia. Di ritorno a Mosca, lo zar si ammala. L'opposizione si ridesta. Evfrosim'ja Starickaja avvelena la zarina. Ivan giura sulla tomba di sua moglie di distruggere l'opposizione dei boiari. Si ritira nel borgo di Aleksandrovscoe. La popolazione di Mosca reclama a gran voce il suo ritorno.

Nota critica: Ejzenstejn va avanti nella strada del cinema sonoro già intrapresa in *Aleksandr Nevskij* (cfr. scheda), cambiando però radicalmente l'impostazione del film. Forse solo con *Groznyj* Ejzenstejn torna al suo vecchio amore: il teatro. Ma solo per usarne le risorse espressive in senso cinematografico, cioè portandone alle estreme conseguenze i principi fondanti.

Così, l'azione si sposta negli interni (quasi esclusivamente) che diventano fortemente significanti. Lo spazio, concepito sostanzialmente come geometria di linee e gioco di ombra e luce, assume un ruolo strutturante. In *Ivan Groznyj* si concentrano reminiscenze letterarie, non meno che in *Nevskij* ma qui, più che in qualsiasi altro luogo della filmografia ejzenstejniana, al centro c'è l'eroe tragico, un personaggio quasi shakespeariano che sembrò all'epoca adombrare la figura di Stalin, "grande guerriero e Padre della Patria". *Ivan Groznyj* riesce ad affascinare, come affascinano sullo schermo (non sempre) alcune grandi figure della tragedia classica: *Macbeth*, *Re Lear* o *Amleto*, ed infatti è proprio alla grande letteratura drammatica russa che si rifà Ejzenstejn in questo film, al *Groznyj* rappresentato nell'Ottocento russo. E nello stesso tempo il suo cinema cerca altre vie, quelle del tempo mediato dall'attore, quello della concentrazione simbolica dell'inquadratura che si fa icona, assumendo, anche nell'immobilità un altissimo valore informativo ed estetico. La purezza delle linee e la capacità di concettualizzazione che assume ogni singola immagine ne fanno quasi un film-miraggio, paragonabile forse solo all'*Otello* di Welles.

RASHÔMON
(*Rashômon*)
GIAPPONE 1950

Regia: Akira Kurosawa; **Soggetto:** ispirato a due racconti di Ryunosuke Akutagawa; **Sceneggiatura:** Shinobu Hashimoto e Akira Kurosawa; **Fotografia:** Kazuo Miyagawa; **Scenografia:** So Matsuyama; **Musica:** Fumio Hayasaka; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Machiko Kyo, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijiro Ueda, Daisuke Kato, Fumiko Homma; **Produzione:** Jingo Minoru per la Daiei; **Durata:** 88'.

Leone d'Oro a Venezia e Oscar come miglior film straniero.

Soggetto: Un monaco (Chiaki), un boscaiolo (Shimura) e un passante (Ueda) discutono del caso di un bandito (Mifune) accusato di aver ucciso un samurai (Mori) e di averne stuprato la moglie (Kyo). Ognuno dei partecipanti racconta una versione diversa dei fatti, accollandosi la responsabilità del delitto, ma scaricandone la colpa sugli altri due. Il boscaiolo riferisce una quarta versione che non va ad onore di nessuno dei tre. Il film ci mostra dunque i punti di vista di ognuno dei personaggi sulla stessa vicenda, con variazioni del tutto nuove ad ogni ripetizione e tutte altrettanto convincenti. Il bandito, naturalmente, fa cadere tutta la colpa sulla donna, evitando di infierire sul morto di cui, al contrario, vanta il valore in combattimento. Descrive dunque la morte come avvenuta in un regolare duello, terminatosi fortunatamente per lui, malgrado la sparizione della donna che lo aveva provocato. Secondo la moglie "violata", sarebbe stata lei, mentre pregava suo marito di darle la morte in seguito al disonore, e davanti al rifiuto di quello ad averlo ucciso non volendo, svenendole addosso con il pugnale in mano. Lo stesso samurai, non potendo ammettere di essere stato ucciso da un

volgare bandito, dichiara di essersi tolto la vita volontariamente dopo essere stato disonorato dalla moglie. Il pugnale prezioso con il quale ha commesso il macabro rituale è però sparito. Chi è il ladro? Probabilmente il boscaiolo. La versione di quest'ultimo smentisce le tre precedenti. La confessione del boscaiolo riprende parzialmente quella del bandito, e ribalta completamente quelle successive. Nella sua versione del boscaiolo, i protagonisti del fattaccio d'onore scendono dal piedistallo su cui si sono collocati, si rivelano per quelli che sono, meschini e bassi. Epilogo: placatasi la pioggia, sotto la "Porta di Rasha" si sentono dei vagiti. Qualcuno ha abbandonato un bambino con un miserabile corredo di panni che attirano la cupidigia del passante; prima che possano intervenire i compagni, l'uomo s'impossessa del corredo e si avvia. Quando il boscaiolo lo rimprovera del suo gesto, questo meravigliato gli dice di non essere più ladro di lui che si è impossessato del prezioso pugnale. Dapprima umiliato, il boscaiolo finirà col portarsi via il bambino per accudirlo.

Nota critica: *Rashômon* è il film di Kurosawa che più ha segnato un'epoca. Oggetto di emulazione e perfino di imitazione (Bergman definì cavallerescamente il suo *La fontana della vergine* una "miserabile imitazione di *Rashômon*") è l'opera cinematografica per eccellenza sul tema della menzogna e dell'egoismo. "*L'egoismo è il peccato originale dell'uomo*": così Kurosawa intitola il capitolo della sua autobiografia dedicato a *Rashômon*. Il tutto è manifestato attraverso una ricchezza prodigiosa di mezzi tecnici (pensate alla varietà di carrelli laterali, frontali e circolari nella scena del boscaiolo in viaggio verso la foresta). Concorrono alla riuscita del film i suoi attori preferiti: Toshiro Mifune nella parte del bandito e Takashi

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

Shimura in quella del boscaiolo. *Rashômon* ha la purezza della
minatura orientale, lavora su dettagli, su microscopiche
variazioni di sguardo.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

DERSU UZALA

(Dersu Uzala, il piccolo uomo della grande pianura)

URSS/GIAPPONE 1975

Regia: Akira Kurosawa; **Soggetto:** ispirato alle memorie di Vladimir Arsenev; **Sceneggiatura:** Akira Kurosawa e Jurij Nagibin; **Fotografia:** Asakazu Nakai, Jurij Gantman e Fëdor Dobronraravov; **Scenografia:** Jurij Rakca; **Musica:** Isaak Scwartz; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Jurij Solomin, Maksim Munzuk, Scmeikl Chokomorov, Svetlana Danielcenko; **Produzione:** Mosfil'm e Kurosawa Production; **Durata:** 145'.

Soggetto: Nel 1902 un ufficiale russo, che deve fare dei rilievi topografici nella taigà siberiana incontra un cacciatore solitario, Dersu Uzala. Si salvano reciprocamente la vita e diventano amicissimi malgrado le differenze. Il russo inviterà il cacciatore a venire da lui, in città, ma il cacciatore preferirà tornarsene nella taigà, dove sarà ucciso. Il film offre una mirabile visione della natura, il diffuso animismo, quello che caratterizza Dersu Uzala, diventa occasione per una riflessione profonda sulle differenze etniche, che è anche un mirabile inno all'amicizia.

Nota critica: La lunga perimetrazione del Male compiuta da Kurosawa conosce in *Dersu Uzala* un momentaneo arresto. Qui, come già in maniera esplicita nell'*Idiota* (da lui filmato nel 1951), Kurosawa lascia emergere quella possibilità di "Terra senza il male", che costituisce il vero contenuto umano del suo cinema, fuori di facili e ottimistici "umanesimi". La vicenda è desunta dai due libri di memorie scritti all'inizio del secolo dall'esploratore Vladimir Arsenev (*Nel profondo Ussuri, Dersu Uzala*), che Kurosawa aveva letto in gioventù, rimanendone profondamente impressionato per la radicale diversità della percezione e dello stile di vita del cacciatore mongolo Dersu. Ad

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

ogni buon conto, Dersu muore assassinato e solo il suo spirito continuerà ad aleggiare sulla taigà, così come l'utopia di un'armonia fra uomo e natura continua a vivere solo nelle immagini di questa straordinaria pellicola.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

THE PILLOW BOOK
(I racconti del cuscino)
GRAN BRETAGNA/FRANCIA/OLANDA 1995

Regia e Sceneggiatura: Peter Greenaway; **Fotografia:** Sacha Vierny; **Montaggio:** Chris Wyatt, Peter Greenaway; **Scenografia:** Wilbert Van Dorp, Andrée Putman, Emi Wada; **Interpreti:** Vivian Wu, Yoshi Oida, Ewan McGregor, Ken Ogata; **Produzione:** Kasander & Wigman Productions/Woodline Films/Alpha Films; **Durata:** 126'.

Soggetto: Il film fa riferimento all'antico testo giapponese *The Pillow Book*, un memoriale scritto nell'anno mille dalla dama di corte Sei Shonogan, costituito da una raccolta di riflessioni, gusti, rituali: un catalogo molto personale, sul quale Greenaway sovrappone ed innesta il proprio gusto per il gioco delle variazioni e le ricorrenti classificazioni che sembrano sottendere le azioni del suo mondo. Nagiko è la giovane protagonista del film, che fuggendo da Kyoto per raggiungere Hong Kong, nel corso del tempo perpetua edipicamente quel primo simbolico rituale (ogni volta ripetuto nella sua infanzia nel giorno del compleanno), in cui sul suo volto di bambina il pennello del padre scriveva (potremmo dire: disegnava) la frase originaria generata dall'atto della creazione: quella per cui Dio stesso dice di voler dare un nome alle sue creazioni. Questo rito iniziale ed iniziatico ritma l'intera vicenda, sottolineando la propria funzione ancestrale ed edipica: è il punto d'origine del racconto di Greenaway, concepito tutto sul binomio piacere della carne-piacere della scrittura, poiché Nagiko in un primo tempo cercherà qualcuno da che, emulando o simulando il padre perduto, faccia del suo corpo il supporto estetico ed erotico di una scrittura, poi sarà ella stessa a scrivere sul corpo degli amanti: veri e propri ragazzi libro. Uno di questi giovani muore:

il suo corpo viene riesumato e scuoiato; la pelle essiccata ed arrotolata come una pergamena.

Nota critica: Dopo la delirante interpretazione dello shakespeariano *La tempesta* che aveva spinto all'estremo la potenza mitica del cinema e la sua forza visionaria, Greenaway torna a cercare in un libro la fonte d'ispirazione per un altro film. La dichiarata (e evidente nei suoi film) passione di Greenaway per le classificazioni e l'enciclopedismo, che a tratti ricorda Borges, lo fa avvicinare ad un testo antico giapponese, scritto da una dama di corte. Ancora una volta si crea una traccia seconda in quelle pagine coperte di ideogrammi. Il morboso bisogno che la protagonista ha della scrittura diventa ancora una volta (come accadeva in tutti gli altri film) occasione per la creazione di un lungo rituale di cui il film scandisce i gesti fondamentali.

**LEGENDA O SURAMSKOJ
KREPOSTI**
(La leggenda della fortezza di Suram)
GEORGIA 1984

Regia: Dodo Abasidze, Sergej Paradzanov; **Soggetto e Sceneggiatura:** Vaja Guigasvili; **Fotografia:** Jurij Klimenko, G. Gavarkovi, A. Lobjanidze; **Scenografia:** Aleksandr Dzanchievi; **Costumi:** I. Mikadze; **Coreografia:** Gogui Alexidze; **Musica:** Djansour Kakhidze; **Interpreti:** Sofiko Caureli, Dodo Abasidze, Levan Ucanesvili, Zurab Kipcidze, Veriko Andzaparidze, Lela Alibegasvili; **Produzione:** Studi Gruziafilm di Tbilisi; **Durata:** 87'.

Soggetto: La popolazioni georgiana inizia a costruire le mura della futura fortezza di Suram. Vengono preparati gli impasti di acqua e uova, la cui miscela costituisce il segreto della solidità della nascente roccaforte. Ma quando la fortezza è completata, con le sue torri e le sue alte mura a custodi eterne della Georgia, l'imponente costruzione comincia improvvisamente a franare su sé stessa inspiegabilmente. Intanto, a Suram, il giovane Durmiskhan comunica alla moglie Vardò di aver ottenuto l'affrancazione dal principe di cui entrambi sono sudditi. Utilizzerà la sua libertà - le dice - per andare in cerca di fortuna e tornerà poi a riprenderla per fuggire insieme. Ma la sensitiva Vardò, considerata un'indovina presso la corte del principe, nonostante le rassicurazioni di Durmiskhan, prevede che il suo uomo non tornerà mai più.

Un messaggero a cavallo giunge davanti al principe per comunicare la triste nuova: la fortezza di Suram si sta tramutando in un cumulo di macerie. All'alba Durmiskhan parte sul cavallo avuto in dono dal principe assieme alla libertà. Quando sta per varcare i confini del territorio è fermato da un suddito che lo ha rincorso per sottrargli il cavallo dicendo che il principe glielo aveva donato solo per potersi vantare di fronte

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

agli ospiti della sua corte. Durmiskhan deve così incamminarsi a piedi verso il suo nuovo destino.

Durante il tragitto incontra Nodar Zalikasvili, un mercante georgiano, al quale confida il suo stato di uomo libero ma povero, di vagabondo padrone delle proprie azioni ormai ridotto in miseria. Nodar gli dice di ritenersi fortunato se Dio ha deciso di concedergli la libertà senza spargimenti di sangue come invece era accaduto a lui in passato. L'uomo gli racconta di essere diventato libero a prezzo di un eterno tormento, e gli narra la sua storia.

Dopo la morte del padre il suo principe si era impossessato della casa e della vigna che spettavano di diritto a lui e alla madre e aveva fatto del giovane Nodar un servo. Un giorno il suo signore si era ubriacato assieme a degli ospiti e, nell'ebbrezza, avevano cominciato a schernire lui e sua madre fino a provocare la morte della madre. Accecato dall'odio, Nodar aveva pugnalato il principe ed era stato costretto a fuggire. Pagò un mercante che lo fece travestire con abiti femminili e lo portò con sé verso terre straniere. Il suo lungo peregrinare l'avrebbe costretto a cambiare fede, rinnegare le proprie usanze e la propria lingua. Si fece guerriero e combatté per una patria non sua, sinché non divenne mercante a sua volta, ricco e indipendente. Qualcosa dentro di lui, però, continuava a tormentarlo: la fede rinnegata e la patria perduta.

Terminato il racconto, Nodar regala a Durmiskhan una veste nuova e il miglior cavallo del suo branco, proponendogli di seguirlo fino a Gulansaro, la città dove era diretto. Vardò, intanto, rimasta sola, parte alla ricerca del marito. Ma nessun viandante lo ha visto passare o ne ha sentito parlare. La donna affida le sue tenui speranze ad una veggente: e questa le predice che suo marito sta per avere un bambino che si chiamerà Zurab.

Il viaggio di Nodar intanto continua. Passano gli anni, venti, ma la fortezza di Suram continua a crollare. Durante una cerimonia solenne il re della Georgia chiede ai suoi generali di rivolgersi ad una veggente per scoprire il mistero. I messi del re (tra i quali c'è il giovane Durmiskhan) si consultano con la veggente, ignorando che si tratta di Vardò che sfruttando le sue doti è ormai diventata una delle più potenti veggenti del paese. Questa rivela in segreto a Zurab il sistema per impedire alla fortezza di crollare: vi si dovrà murare vivo un giovane biondo dagli occhi azzurri: Zurab. Il film si chiude con il meraviglioso sacrificio del giovane che finalmente salerà la patria dagli attacchi nemici.

Nota critica: L'immaginario di Paradzanov è quanto di più infantile, mitico, primitivo e affascinante ci si possa aspettare in termini cinematografici. I suoi film hanno la sensuale fragranza di una drogheria orientale. Le immagini hanno la purezza delle miniature persiane, l'ingenuità delle stampe popolari, e i suoi personaggi hanno i tratti caratterizzanti delle caricature. *La leggenda di Suram* si nutre della cultura popolare ibrida del Caucaso diventando una specie di illustrazione iconografica della mitologia che accomuna non solo Georgia, Armenia e Azerbaidzan, ma tutte le popolazioni che si affacciano sul Mar Nero fino alle rive del Mediterraneo. *La leggenda* è anche il primo film di Paradzanov realizzato dopo quasi sette anni di dura prigionia (era stato accusato di commercio illecito di oggetti d'arte e di omosessualità) durante i quali la sua attività artistica era consistita nella creazione di deliranti *collages* e marionette che oggi costituiscono il fondo del museo di Erevan a lui dedicato. Lo stile di Paradzanov è passato dalle folli soggettive e quasi impossibili panoramiche de *L'ombra degli avi*

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

dimenticati alla fissità atemporale e mitica di *Sayat-Nova*,
tornando a farsi più teneramente narrativo nella *Leggenda*.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

**ASHIK KERIB
GEORGIA 1988**

Regia: Dodo Abasidze, Sergej Paradzanov; **Soggetto:** ispirato al racconto omonimo di Michail Lermontov; **Sceneggiatura:** Guia Badridze; **Fotografia:** Albert Iavurian; **Scenografia:** Giorgi Meskhisvili, Nikolaj Zandukeli, Chota Gogolasvili; **Musica:** Iavanchir Kuliev; **Interpreti:** Yuri Mgoian, Sofiko Caureli, V. Metonidze, Levab Natrosvili, D. Dovlatian, G. Dvialisvili, R. Cikhivadze; **Produzione:** Studi Gruziafilm di Tbilisi; **Durata:** 83'.

Soggetto: Il menestrello Ashik e la bella Magul sono innamorati. Celebrano con una danza il loro amore. Ashik va a chiedere al padre della ragazza, Agà, la mano della figlia ma ottiene un duro rifiuto poiché è troppo povero. Umiliato, il ragazzo, avendo ottenuto dalla fidanzata la promessa che questa lo aspetterà per sette anni, finché non avrà fatto fortuna, parte per un lungo viaggio. Raggirato dall'altro pretendente della ragazza, il giovane viene derubato dei suoi abiti e fatto credere morto alla madre e alla fidanzata. La madre, affranta dal dolore perde la vista, mentre Magul rifiuta di sposare chiunque e continua a pensare al suo Ashik. Ashik Kerib comincia a girovagare per il paese guadagnandosi da vivere col suo lavoro di menestrello. Fa vari incontri più o meno fortunati finché un giorno gli appare davanti, sul suo cavallo bianco, il santo protettore dei menestrelli (San Giorgio), per annunciargli che Magul sta per sposare Kurshid Bek, il perfido rivale di Ashik. Il santo lo fa salire in groppa e in un volo magico lo riporta al villaggio natio dove l'amata ancora spera di vederlo tornare. Il santo fornisce ad Ashik un fazzoletto miracoloso che gli permetterà di restituire miracolosamente la vista alla vecchia madre, prima di celebrare finalmente le nozze con la sua amata Magul.

Nota critica: Se c'è stato nella storia del cinema un visionario spontaneo e candido, questo è indubbiamente Paradzanov. Per questo ultimo film (aveva cominciato a girare *Confessione* quando è sopraggiunta la morte) Paradzanov sceglie una favola per bambini e riesce, come è riuscito forse solo Kurosawa in alcuni momenti della sua filmografia, a mantenere dell'infanzia quella gioiosa confusione nella linea narrativa, e, nello stesso tempo, riusa le tecniche "infantili" del cinema, le comparse e le sparizioni *à la* Méliès. La recitazione caricaturale del cinema muto, la profusione di colori e costumi, coreografia e musica, danno a questo film l'aspetto di un collage multimediale dove il cinema canta la propria capacità magica, rivelando uno spirito predisposto al gioco e all'ironia. Lo spazio-tempo lineare scompare per rivelare la contemporaneità e la ripetizione di un immaginario che ignora la logica della successione e della distinzione.

TEOREMA

ITALIA 1968

Regia Pier Paolo Pasolini; **Soggetto:** ispirato alla tragedia di Sofocle, *Edipo a Colono*; **Sceneggiatura:** P. P. Pasolini; **Fotografia** Giuseppe Ruzzolini; **Scenografia:** Luciano Puccini; **Coordinamento Musicale:** Pier Paolo Pasolini; **Musica:** Ennio Morricone; **Montaggio:** Nino Baragli; **Interpreti:** Luigi Barbini, Laura Betti, Adele Cambria; Ninetto Davoli; Carlo De Mejo, Cesare Garboli, Alfonso Gatto, Massimo Girotti; Silvana Mangano, Susanna Pasolini, Andrés José Cruz Soublette, Terence Stamp, Anne Wiazemsky, Ivan Scratuglia; **Produzione:** Aetos Film (Roma); **Durata:** 98'.

Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma) a Venezia 1968.

Soggetto: Siamo a Milano, nella primavera del '68. Un postino dal significativo nome di Angelo porta un telegramma nella villa di un industriale, in cui si annuncia la visita imminente di un Ospite inatteso. L'ospite giunge il giorno successivo. È un ragazzo senza particolari qualità, forse uno studente in ingegneria, schivo, riservato, assorto in se stesso, che rimane intatto dagli schemi e dalle convenzioni che vigono nella famiglia, e passa la maggior parte del suo tempo a leggere l'opera *omnia* di Rimbaud. Questa sua angelicità, cioè la sua naturalezza ed estraneità a tutto ciò che lo circonda, attrae irresistibilmente, uno ad uno, tutti i membri della famiglia: a cominciare dalla serva Emilia (Laura Retti), che, letteralmente folgorata dalla sua presenza nel timore di non poterlo avere, corre a suicidarsi in casa, ma viene salvata e amata dall'Ospite. Poi è la volta di Pietro, studente con inclinazioni artistiche, coetaneo del giovane Ospite, che prenderà coscienza della sua diversità sessuale; quindi di Lucia, moglie e madre di famiglia perbene, fino ad allora trincerata nel cattolico principio di

fedeltà coniugale; poi è la volta di Odetta, studentessa introversa e adoratrice della famiglia e dell'autorità paterna; in ultimo, la stessa irrefrenabile smania di condivisione sessuale ghermisce il Padre, l'uomo borghese per eccellenza, padrone dei propri mezzi di produzione (è un industriale) e *pater familiae*. Tutti hanno rapporti sessuali con l'Ospite, che presto, così come era giunto senza alcun motivo, verrà richiamato da un telegramma (portato in casa sempre dallo stesso postino-angelo) e uscirà di scena. Tutti i membri della famiglia, ormai rivelatisi a se stessi, cercano di ovviare l'assenza del loro oggetto d'amore percorrendo fino in fondo la strada verso il raggiungimento dell'Altro. Emilia, unica a legare questa presenza alla sacralità (chiede perdono a Dio per aver fatto l'amore con l'Ospite), prende la strada dell'ascesi, torna nel borgo rurale da cui proviene, siede accanto ad un muro e si ciba solo di ortiche, aspettando il ritorno dell'Ospite, compiendo il sacrificio di sé perché si compia questo ritorno. I veri e propri membri della famiglia borghese, invece, percorrono la strada opposta, cercando il senso della propria individualità invece di sacrificarla. Odetta si chiude in una paralisi isterica, recidendo i rapporti con il mondo e finisce in un manicomio; Pietro cerca la sua liberazione tramite il gesto artistico, attraverso la pittura¹ vivendo lo strazio e l'impotenza della gratuità sociale, della perdita del senso delle proprie azioni, ma continua a vivere e a dipingere, incolpando il mondo del deserto in cui si trova. Lucia, donna rigorosamente monogama fino all'arrivo dell'Ospite, percorre la strada della gratuità sessuale, del 11011 senso delle relazioni affettive: prende a vivere una sequela di rapporti occasionali con giovani coetanei dell'Ospite, cercando di rinnovare individualmente, senza uscire da se stessa, dalle proprie forze e determinazioni, il miracolo della naturalezza

sessuale che aveva vissuto. A parte Emilia, dunque, tutti gli altri hanno sostituito il mondo che hanno abbandonato dopo la venuta dell'Ospite con il dilagare della propria individualità, facendosi mondo essi stessi, senza affatto rinunciare alla propria identità, ma anzi eliminando tutto il resto; solo il Padre percorre fino in fondo la strada della perdita della propria identità: sarà infatti lui a raggiungere quel deserto di cui, di tanto in tanto, nel film si vedono inquietanti immagini tra una scena e l'altra. Nella Stazione Centrale di Milano si spoglia completamente nudo, si distrae dalla folla-società, dopodiché lo vediamo percorrere il deserto disperato, senza una direzione, barcollante. A lui si contrappone, con un montaggio alternato, la vicenda di Emilia essa percorre altrettanto fino in fondo la strada della perdita di sé, ma non avendo un'identità borghese da salvaguardare, il suo gesto sfocia in donazione totale di se stessa al mondo: dopo un'estasi che l'ha portata a sollevarsi sui tetti delle casa, liberata dalla costrizione del sé, Emilia fa dono delle sue lacrime; si fa sotterrare viva, e rimette alla terra, le sue lacrime di amore e sofferenza, avendo rinunciato finanche all'idea del ritorno dell'Ospite è diventata lei stessa l'Ospite, ne ha incarnato il distacco dal mondo delle concretezze. Accompagnato dalle note strazianti del *Requiem* mozartiano, l'uomo vaga nel deserto, e, messi di fronte alla propria nudità, si scioglie in un urlo di impotenza, un urlo ferino, l'urlo della consapevolezza di non essere, l'urlo del nulla.

Nota critica: Come era già avvenuto ad *Accattone* (cfr. scheda), *Teorema* scatenò oltremodo le ire dei benpensanti che lo attaccarono da ogni parte. Lo Stato addirittura intentò un processo per oscenità nei confronti dell'autore, le destre e i perbenisti italiani ne furono letteralmente disgustati

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

giudicandolo perverso, la critica militante di sinistra vi rintracciò segni di “misticismo”, “reazionarietà” e “religiosità” (cfr. Il Castoro Cinema su Pasolini) e infine i cattolici, pur avendolo ufficialmente premiato a Venezia, ne presero successivamente le distanze giudicando irriguardoso il parallelo tra sesso e sacro. *Teorema* è anche il primo film in cui Pasolini indaga il mondo fatuo e vacuo della neoborghesia italiana, un mondo che fa crollare rapidamente rivelando la fragilità di falsi di tabù che non riescono a fornire solidi punti d'appoggio al comportamento umano. Anche stilisticamente il film segna un cambiamento sensibile nella filmografia pasoliniana, la soppressione dei dialoghi consegna totalmente all'immagine la semantica del discorso filmico. Come già in diversi momenti dei film precedenti, Pasolini qui non nasconde la sua religiosità e il suo interesse per il sacro, poeticamente inteso come permanenza di una dimensione primitiva e autentica nella degradazione nullificante della società borghese. Con questo film, ma forse anche con tutti gli altri, Pasolini dichiara il suo pessimismo nei confronti della strada intrapresa dall'Italia degli anni Sessanta (con l'appoggio e la collaborazione della stessa sinistra) verso la trasformazione della cultura del lavoro in senso industriale, inevitabilmente destinata ad amputare da se stessa ogni resistenza morale. Come intelligentemente intuisce Serafino Murri nel suo Castoro Cinema sull'autore “*la grandezza, e la forza di Teorema <...> consistono nell'aver creato una struttura irriducibile ai parametri di giudizio di tutte le forze esistenti, borghesi e antiborghesi che siano, di aver espresso un'utopia negativa, non la proposizione di un ennesimo modello razionale della società dei consumi, magari un po' più socialista, ma una possibilità di rifondazione del modo di vedere, di conoscere, di convivere*” (p. 100).

KONNA YUME WO MITA
(*Sogni*)
GIAPPONE 1990

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Akira Kurosawa;
Fotografia: Takao Salto, Masaharu Ueda; **Musica:** Shinichiro
Ikebe; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Costumi:** Emi Wade;
Interpreti: Mitsuko Baishoh, Toshihiko Nakano, Kiku-no Kai
Dancers; Mitsunori Izaki, Misato Tate, Mieko Suzuki, Hina-
dolls; Mieko Harada, Masayuki Yui, Shu Nakajima, Sakae
Kimura; Akira Terao, Yoshitaka Zushi, Tessho Yamashita,
Martin Scorsese; Hisashi Igawa, Toshie Negishi; Chosuke
Ikariya, Chishu Ryu; **Produzione:** Akira Kurosawa Inc.;
Durata: 117'.

Soggetto: I due sogni d'apertura sono i più misteriosi, i più magicamente «belli». Nel primo vediamo un ragazzino di cinque anni avventurarsi da solo nella foresta (contraddicendo gli ordini della madre) per osservare il miracolo della natura. Dietro dei cedri giganteschi il piccolo fuggitivo è folgorato da una visione (come i due samurai nella foresta stregata del *Castello della ragnatela*): un corteo di «volpi» in abiti sgargianti celebra una festa di nozze eseguendo con leggerezza e grazia sovrumane una danza rituale. Il ragazzo si crede in paradiso, ma ecco che sentendosi spiato deve fuggire precipitosamente. «Hai visto quello che non dovevi vedere» gli rimprovera la madre e dopo avergli messo in mano uno spadino («vatti a scusare dalle volpi se no dovrai morire!») gli chiude la porta in faccia. Stringendo al petto lo spadino, il ragazzo si avvia titubante su un tappeto di fiori multicolori alla ricerca della «casa delle volpi», guidato come i Re Magi da un gigantesco arcobaleno che gli appare all'improvviso all'apertura di una verdissima valle. Alla soglia di questo paradiso terrestre il ragazzo si ferma in estatica ammirazione.

Il sogno successivo ha la stessa magica grazia, la stessa stupefacente bellezza. S il 3 marzo, festa della primavera e delle bambole (Hina Matsuri), le sorelline del protagonista (un ragazzo di dieci anni) e le amichette sostano davanti all'altare di famiglia su cui sono esposte le figurine che riproducono l'intera struttura della famiglia imperiale. Seguendo una misteriosa coetanea apparsa in giardino, il ragazzo si ritrova ai piedi di una maestosa collina a terrazze; sui ripiani sono disposti - come in una gigantografia dell'altare di famiglia visto poc'anzi- tutti i membri della corte in carne ed ossa, rivestiti di abiti sgargianti; rappresentano lo spirito degli alberi dei peschi in fiore; ma come potranno interpretare la rituale danza per la festa delle bambole se i genitori del ragazzo hanno distrutto il fiorente giardino di peschi della loro tenuta? Alle pesanti accuse dell'imperatore, il ragazzo esplode in un pianto diretto, alla fine quando riesce a provare la sua innocenza l'imperatore lo premia permettendogli di vedere "per l'ultima volta" il suo pescheto in fiore: davanti agli occhi estasiati del ragazzo la corte al gran completo esegue un magico balletto sotto una nevicata di petali rosa; al termine di questa sontuosa danza generale lo schermo è invaso da una miriade di alberi di pesco in fiore che si sostituiscono alle «bambole imperiali»; tra gli alberi riappare la misteriosa fanciulla Flora che invita il ragazzo a seguirla. Ma l'incantesimo si rompe, gli alberi fioriti scompaiono di colpo, la collina dell'Eden si trasforma in un deserto, al ragazzo cacciato dal paradiso non resta che singhiozzare sconcolato davanti all'unico ramoscello fiorito che spunta da uno dei tronchi mozzati. La morale della favola ecologica e di una trasparenza cristallina, la sua veste formale semplicemente favolosa.

Nella sua *Autobiografia* il regista paragona gli inizi della sua carriera cinematografica ad una «dura e penosa ascensione in

montagna». Il terzo sogno (*Tempesta di neve*) sembra l'illustrazione di un episodio drammatico di questa scalata: una cordata si è perduta tra i ghiacci; dopo aver speso le ultime energie per rimanere svegli i quattro precipitano in un sonno preagonico, solo il capocordata lotta disperatamente, ma sta per essere sopraffatto anche lui dalla morte impersonata da una affascinante sirena delle nevi che accarezzandolo lo invita ad abbandonarsi nelle sue braccia. Girato in studio, al *rallenti*, in una bruma da limbo, l'episodio traduce efficacemente l'incubo della paralisi e del soffocamento (i piedi di piombo che affondano nella neve). In venti minuti indimenticabili Kurosawa ha condensato un intero film sull'angoscia del trapasso dalla vita alla morte, una morte bifronte, consolatrice e terribile (stupenda la fulminea metamorfosi della sirena in fantasma diabolico che - dettaglio dei veli risucchiati nell'aria - alla fine svanisce nel cielo ridiventato sereno).

Nell'incubo successivo (*Tunnel*) un'intera compagnia di soldati «morti come dei cani» si mette sulle tracce di un capitano, l'unico sopravvissuto che ritorna a casa dopo la fine della guerra. Affrontandoli, l'ex comandante pieno di sensi di colpa riuscirà a convincerli a ritornare nel ventre della terra ma si porterà dietro il «cane ringhioso» del rimorso. Le apparizioni del sinistro Cerbero e del plotone di fantasmi (emergono dal tunnel preceduti dallo spaventoso rimbombo dei passi di marcia), sono le cose più riuscite di questo episodio forse appena un po' troppo dilatato.

Un po' programmatici ed esplicitivi, e quindi meno inventivi sul piano formale risultano i due incubi seguenti, *Il Fuji in rosso* e *Il lamento dell'orco*, che visualizzano due momenti successivi di un'apocalisse nucleare. Nel primo un'umanità in delirio fugge disordinatamente verso il mare terrorizzata dalla nuvola nera che

scende inesorabilmente lungo le pendici del vulcano in fiamme. «Perché non ci hanno avvertito della gravità del pericolo?» domanda una madre di due bambini al compagno di fuga, un ingegnere nucleare. «L'essere umano è davvero insensato» commenta amaramente l'uomo di scienza prima di gettarsi in mare. Nel *Lamento dell'orco* il regista immagina cosa potrebbe restare della vita sul pianeta dopo l'inquinamento nucleare: pochi sopravvissuti mostruosi che si mangiano tra loro secondo rigide gerarchie gridano al cielo plumbeo il loro dolore, in paesaggi desolati dove le pozze d'acqua hanno riflessi sanguigni, e rimpiangono il buon tempo in cui il mondo era un giardino fiorito.

Dopo averci fatto attraversare l'inferno, nel sogno bucolico che conclude il film il regista ci invita a sognare il paradiso perduto: in un pacifico villaggio dei primi del secolo la gente vive in armonia con la natura e i cicli stagionali, e non sembra soffrire della mancanza di tutte quelle invenzioni tecnologiche che rischiano di «inquinare il cervello». Il vecchio «centenario» che sorridendo al visitatore filosofeggia mentre ripara la ruota del suo mulino ad acqua è impersonato dal decano degli attori di Ozu, Chishu Ryu. Prima di mettersi alla testa del corteo danzante che accompagna al cimitero una vecchina quasi centenaria, il suo primo amore di gioventù, il gran vecchio getta là scherzando una battuta folgorante: «Dicono che la vita è dura, ma creda a me, vivere è appassionante». Dopo che la gioiosa processione si è allontanata accompagnata dalle note nostalgiche di una suite di Ippolitov Ivanov (*Scene caucasiche*) il regista ci fa ascoltare la soave melodia delle chiare fresche dolci acque dei ruscelli che fanno danzare le erbe palustri.

Abbiamo lasciato per ultimo il sogno numero cinque, il più autobiografico, uno splendido omaggio del più espressionista

dei cineasti giapponesi innamorato dell'occidente al più giapponese dei preespressionisti europei, Vincent Van Gogh. («Qui mi sento in Giappone» scriveva Van Gogh da Arles. «Invidio ai giapponesi l'estrema nettezza che tutto ha da loro; compongono una figura con pochi tratti essenziali con la stessa semplicità con cui uno si abbottona il gilet»). Non dimentichiamo che il celebre *Pont Langlois* che ritroviamo all'inizio nel quinto sogno di Kurosawa era stato ispirato a Van Gogh da un quadro di Hokusai). Come in una gara tra creatori, l'aspirante pittore Akira Kurosawa che da giovane venerava e copiava Van Gogh restituisce al maestro olandese l'omaggio da questi reso ad Hokusai.

Mentre contempla ammirato un'esposizione di quadri di Van Gogh, un giovane pittore (alter ego del regista) si trova proiettato nei paesaggi trasfigurati dal maestro che ha tanto desiderato incontrare attraversa il «Ponte Langlois» di Arles e poco dopo in fondo ad un campo di grano gli appare il suo idolo. Troppo assorto nel suo febbrile lavoro - mentre disegna getta intorno occhiate furibonde, dice di sentirsi «come una locomotiva», e sullo schermo in montaggio alternato vediamo una sbuffante locomotiva - il pittore olandese (Martin Scorsese) con l'orecchio bendato si sottrae all'ammiratore giapponese. Mentre il discepolo armato anche lui di tele e cavalletto insegue nei campi il fantasma di Van Gogh si ritrova - magia dell'elettronica - ad attraversare i quadri stessi del maestro, l'oggetto del suo desiderio come se quei quadri fossero la natura stessa! Questa *promenade* onirica all'interno dell'universo vangoghiano (il regista ha fatto dipingere con le pennellate larghe del maestro olandese decine di pannelli giganteschi che riproducono le celeberrime piane di Crau e Auvers, i campi di grano con cipressi e corvi... tra i quali si aggira come in un

labirinto *fauve* il sognatore) è un'invenzione stupefacente; ci aggiriamo tra le pennellate di colore di Van Gogh come tra le maglie di una gigantesca tappezzeria. Quando alla fine della ricerca il fuggitivo apparirà un attimo, in cima a una collina, echeggia un colpo di arma da fuoco; con un fragore inquietante un nugolo di corvi si leva sinistramente nel cielo di un azzurro cupo, è la brutale profanazione della morte (in uno di quei campi di grano il pittore olandese si sparò al petto il 27 luglio 1890). Solo un regista geniale poteva osare "animare" sullo schermo uno dei più inquietanti capolavori vangoghiani (*Campo di grano con corvi*).

Nota critica: Se *Ran* rappresenta un po' la *summa* del genio di Kurosawa, *Sogni* è un po' la guida alla lettura della sua opera. Che non si tratti di un gioco gratuito ce lo segnalano le parole stesse del regista: "Sogni non è una sorta di Amarcord personale, non intendevo cioè parlare di me, del mio passato in questo film, ma del 'sogno' in quanto forma d'espressione originale". Kurosawa è uno dei registi del nostro secolo che più ha perimetrato il territorio del Male. Proprio per questo può permettersi di parlare di "natura" e "umanità" senza sdolcinature o facili umanesimi. È proprio da una tale rigorosa perimetrazione che emerge quella possibilità della "terra senza il male" già indicata, o piuttosto invocata, in *Dersu Uzala* (cfr. scheda del film) e che ritorna in *Sogni*, soprattutto nel finale vertiginoso dell'episodio *Campo di grano con corvi*. Dersu Uzala viene assassinato, Van Gogh muore suicida (ma Antonin Artaud scriverà nel suo folgorante saggio "suicidato dalla società"). Eppure, la loro sorte non è testimonianza dell'inevitabile esito tragico di una esistenza "autentica"; non sembra indicarci questo Kurosawa, quanto piuttosto la necessità

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

di sentire la continuità fra l'uomo e il paesaggio: paesaggio naturale come una taigà siberiana e un campo di grano con corvi, (nonché paesaggio tecnologica, con quello della Sony che consente al regista di far viaggiare il personaggio, suo *alter ego*, dentro i quadri del grande pittore olandese).

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT
(I misteri del giardino di Compton House)
GRAN BRETAGNA 1982

Regia, Soggetto e Sceneggiatura: Peter Greenaway; **Fotografia:** Curtis Clark; **Musica:** Michael Nyman; **Montaggio:** John Wilson; **Scenografia:** Bob Ringwood; **Costumi:** Sue Blane; **Trucco:** Louis Burwell; **Interpreti:** Anthony Higgins, Janet Suzman, Anne Louise Lambert, Hugh Fraser, Neil Cunningham, Dave Hill, David Gant, David Meyer, Nicholas Amer, Suzan Crowley, Lynda Marchal, Michael Feast, Alastair Cummings, Steve Ubels, Ben Kirby, Sylvia Rotter, Kate Doherty, Joss Buckley, Mike Carter, Vivienne Chandler, Geoffrey Larder, Harry van Engel, George Miller; **Produzione:** David Payne per il British Film Institute Production Board in collaborazione con Channel Four; **Durata:** 108'.

Premio speciale della critica al Festival di Chicago (1982); premio Agis/Bnl al festival di Venezia 1982; Gran Premio della Giuria al Festival di Strasburgo; Ariston d'Argento per l'opera prima a Trieste; premio della critica al festival di Bruxelles.

Soggetto: Ambientato nel 1694, in una villa immersa nel verde della campagna inglese, il film racconta gli sviluppi di un intrigo mortale. La signora Herbert, moglie di un ricco proprietario terriero, padrone della tenuta di Compton House, chiede a Neville, paesaggista alla moda, di eseguire dodici disegni della dimora. Vuol farne simbolico dono di pace al marito che l'ha sposata per interesse e sembra mostrare maggiore cura per le serre e i giardini che affetto per la moglie. I disegni devono essere eseguiti in tempo per il ritorno del signor Herbert, partito per un viaggio di due settimane. Nel contratto la dama, per convincere il pittore, inserisce la singolare clausola che la impegna ogni giorno a concedere i suoi favori a Neville. L'artista si mette al lavoro, imponendo con arroganza le sue regole agli abitanti di Compton House; mentre egli disegna, essi devono sparire, lasciando libera la visuale del paesaggio e,

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

quando il lavoro è finito, la signora Herbert deve essere pronta a soddisfare i suoi desideri. Dopo il sesto disegno anche la figlia degli Herbert, moglie insoddisfatta di un tedesco borioso e di scarsa virilità, chiede al pittore un secondo “contratto” intimo, che egli accetta di buon grado. Nella pace del paesaggio campestre appaiono, nel frattempo, oggetti inquietanti: una camicia lacerata, un paio stivali, un farsetto con uno strappo all'altezza del cuore e, alla fine, anche un cavallo che attraversa i campi senza cavaliere; quasi una pista che sembra ricondurre alla figura di Herbert facendone sospettare la morte. Ma Neville assapora l'illusorio trionfo e sembra non accorgersi, mentre disegna la villa e la campagna con precisione maniacale, di ricomporre nei suoi disegni, gli indizi e le tracce di un delitto; in tal modo i dodici disegni diventano documenti rivelatori di un oscuro intrigo. Scoperto il cadavere del signor Herbert in un canale del giardino e, ottenuto con la gravidanza della figlia degli Herbert che il patrimonio resti in famiglia, Neville è ormai strumento inutile e testimone pericoloso. Quando egli si accorge della sua reale funzione è troppo tardi: i potenti che ha sfidato lo uccideranno per salvare i loro interessi. I dodici disegni saranno bruciati e nessuna traccia rimarrà del pittore.

Nota critica: *I misteri del giardino di Compton House* è il film rivelazione di Greenaway, un autore che sin dal primo lungometraggio segna una nuova tappa del cinema inteso come arte totale, condensato di musica, pittura, dramma e letteratura, uniti all'alta filosofia delle arti: l'estetica. Questo film, per certi versi complesso, riesce a creare un cinema crudele, come sono a ben guardare i miti della nostra cultura, o come certe tragedie che si consumano quotidianamente sotto ai nostri occhi. La crudeltà della drammaturgia di Greenaway sembra passare in

quella continua frattura tra spazio e tempo, tra dialoghi e attori, tra luce e ombra, tra primo e piano e sfondo, che crea inquadrature fortemente contrappuntate e polisemiche. Usando questi vari elementi Greenaway realizza qui un giallo-erotico, ambientandolo in uno spazio dalle linee pure di un quadro fiammingo, scandito dalla riapparizione dei bozzetti realizzati da Neville (il paesaggista), che sembrano assumere la stessa funzione semantica delle foto analizzate dal protagonista di *Blow-up* di Antonioni. Questi bozzetti, e il loro riapparire costante, determinano un secondo ritmo narrativo del film ed un secondo livello di senso.

A ZED AND TWO NOUGHTS
(*Lo zoo di Venere*)
GRAN BRETAGNA 1985

Regia, Soggetto e Sceneggiatura: Peter Greenaway (con la collaborazione di Walter Donohue); **Fotografia:** Sacha Vierny; **Musica:** Michael Nyman; **Canzoni:** *The Teddy Bear's Picnic* di John Bratton, cantata da Jimmy Kennedy, *An Elephant Never Forgets* di Robert Schumann, cantata da Dion Titheradge; **Montaggio:** John Wilson; **Scenografia:** Ben van Os, Jan Roelfs; **Costumi:** Patricia Lim; **Trucco:** Sara Meerman; **Interpreti:** Andréa Ferréol, Brian Deacon, Eric Deacon, Frances Barber, Joss Ackland, Jim Davidson, Agnes Brulet, Guusje van Tilborg, Gerard Thoolen, Ken Campbell, Wolf Kahler, Geoffrey Palmer, David Attenborough; **Produzione:** Peter Sainsbury, Kees Kasander per il British Film Institute, Film Four International, Channel Four; **Durata:** 115'.

Soggetto: Il film si apre su un incidente stradale: un cigno sfuggito allo zoo di Rotterdam si schianta sul parabrezza di un'auto uccidendo due donne, mutilandone una terza. Quest'ultima è Alba, che irrompe nella vita di Oswald e Oliver, gemelli scienziati che lavorano allo zoo: sono loro i mariti delle donne morte nell'incidente. Alba sopravvive all'incidente ma si vede amputare una gamba; poi le viene amputata anche la seconda, per ragioni più estetiche e "pittoriche" che propriamente terapeutiche. Il medico che la cura si chiama van Meegeren, come il celebre falsario dei dipinti di Vermeer. Il desiderio ossessivo di questo chirurgo amante dell'arte e di ricostituire a tre dimensioni l'universo del maestro di Delft. E dunque, poiché i personaggi femminili di Vermeer sono sempre dipinti in modo tale che le loro gambe non sono mai visibili... Intanto, i due etologi Oswald e Oliver si sforzano di comprendere gli enigmi della riproduzione, dell'evoluzione naturale, della morte e della decomposizione, e si lasciano assorbire dalla contemplazione di film documentari

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

sull'evoluzione delle specie, i cui stadi sono stati ipotizzati da Darwin. Le otto parti del documentario, i cui estratti appaiono di tanto in tanto nel film, ne rappresentano uno degli elementi strutturanti. E poi fotografano e filmano a velocità accelerata, la decomposizione di alcuni organismi viventi, passando dal regno vegetale a quello animale. Una mela, un gruppo di gamberetti, due pesci, in piccolo coccodrillo, un grande cane Dalmata, un cigno e infine una zebra. In attesa di un ultimo stadio dell'evoluzione: l'uomo. S'interrogano, con tutto il loro rigore scientifico, su ciò che lega la vita e la morte.

Intanto, Alba li seduce, accoglie le loro angosce, si fa possedere da entrambi, restandone incinta e mettendo al mondo - naturalmente - altri due gemelli. Ma non sposerà nessuno dei due: si unirà a un vecchio senza gambe che si chiama Arc-en-ciel, arcobaleno, I due gemelli rivelano il loro segreto: sono stati gemelli siamesi, uniti nella carne dalla nascita e divisi da un'operazione chirurgica e divisi da un'operazione chirurgica. Tendono progressivamente alla riunificazione, e si fanno cucire una tuta con due sole braccia e tre gambe, da indossare insieme. E alla fine, tentano di filmare la loro stessa decomposizione, suicidandosi insieme davanti a una telecamera. Ma un gruppo di lumache che aggredirà, lentissimamente, i fili elettrici e i loro corpi, causando un *black out*, renderà vario il loro estremo tentativo.

Nota critica: Ancora una volta è la crudeltà del cinema di Greenaway (cfr. scheda de *I misteri di Compton House*) a farcelo apprezzare. *Lo zoo di Venere* è un film che si ricorda quasi come *Freaks* di Tod Browning, è un film che ha la crudeltà del “semplicemente mostrare”, come in quei baracconi atroci dove vi mostrano mostri a pagamento. *Nello zoo di*

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

Venere Greenaway mostra un amore necrofilo, cannibale e divorante, che sciocca le nostri mente assopite e ci violenta. E nello stesso tempo, la raffinata cura dell'immagine, il gusto accentuato per la geometria essenziale delle forme, la musica di Nyman, uniti alla estrema ossessione tematica: amore/morte (*eros/thanatos*)

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

THE BELLY OF AN ARCHITECT
(Il ventre dell'architetto)
ITALIA/GRAN BRETAGNA 1987

Regia, soggetto, sceneggiatura: Peter Greenaway; **Fotografia:** Sacha Vierny; **Musica:** Wim Menters, Glenn Branca; **Montaggio:** John Wilson; **Scenografia:** Lucia Vedovelli; **Consulenza architettonica:** Costantino Dardi; **Costumi:** Maurizio Millenotti, Giorgio Desideri; **Trucco:** Franco Corridoni; **Interpreti:** Brian Dennehy, Chloe Webb, Lambert Wilson, Sergio Fantoni, Stefani Casini, Vanni Corbellini, Francesco Carnelutti, Marino Masé, Marne Maitland, Claudio Spadaro, Rate Furlan, Julian Jenkins, Enrica Maria Scrivano, Riccardo Usani, Stefano Gragnani, Adrea Prodan, Fabio Sartor; **Produzione:** Callender Company Mondial Ltd (Londra), Tangram Film (Roma), in associazione con Film Four International, British Screen, Hemdale, Sacis; **Durata:** 118'.

Premio Hugo d'Argento per il miglior attore a Brian Dennehy, Hugo d'argento per i valori visivi al film al Festival di Chicago 1987.

Soggetto: Un architetto di Chicago, Stourley Kracklite, si reca a Roma insieme alla moglie Louisa, molto più giovane di lui, per organizzare una esposizione dedicata ad un architetto francese misconosciuto, Etienne Louis Boullée (1728-1799), autore di numerosi progetti mai realizzati, di architettura utopica e visionaria. Durante la prima notte a Roma, Stourley avverte terribili dolori allo stomaco. I rapporti tra Stourley e Louisa degenerano rapidamente, mentre lui è sempre più preso dal suo strano rapporto con Boullée e il suo crescente dolore allo stomaco. I due sono ospiti a Roma della famiglia Speckler: Io, il padre, Flavia, la figlia, e Caspasian, suo fratello. Stourley accusa Louise di avere un flirt con Caspasian. L'accusa è fondata, ma lei nega, e gli rivela di essere incinta di lui. I preparativi della mostra vanno a rilento; all'insaputa di Stourley, Caspasian devia i fondi destinati alla mostra, e li usa per i suoi progetti. Stourley si

richiude in se stesso, e si convince che Louise lo sta avvelenando. Tornando a casa, un giorno, sente dei rumori nel suo appartamento e, spiando dal buco della serratura, scopre Caspasian e Louisa mentre fanno l'amore. La salute di Stourley degenera rapidamente, e Io Speckler si preoccupa per l'allestimento. Kracklite rifiuta l'ipotesi di essere sostituito da Caspasian. Consulta un medico, e mentre attende il risultato degli esami vaga per Roma, facendo attenzione al ventre dei personaggi raffigurati nelle statue. In Piazza Navona incontra Flavia, l'accompagna nel suo studio di fotografa, dove scopre che la relazione fra Louisa e Caspasian è esaustivamente documentata nelle sue fotografie; fa l'amore con Flavia, solo per essere sorpreso da Caspasian. Il progetto della mostra esce dal budget previsto: Io è costretto ad avvertire Kracklite che i finanziatori non rischieranno altro denaro, se Caspasian non prenderà in mano tutta la situazione. Stourley offre di ipotecare la casa sua e di Louisa a Chicago per finire l'allestimento, ma Io gli dice che Louisa lo ha lasciato; vivrà con Caspasian finché il bambino non sarà nato. Il responso degli esami medici è infausto: Kracklite soffre di cancro allo stomaco, ormai incurabile. Alla vigilia del vernissage dell'esposizione Kracklite viene arrestato, dopo dato una scena isterica, ubriaco, in un ristorante. In sua assenza, è Louisa che inaugura la mostra. Taglia il nastro, e immediatamente dopo cade a terra in preda alle doglie. Mentre il bambino emette il primo vagito Kracklite si suicida gettandosi dalla finestra dell'Altare della Patria, schiantandosi sull'auto di Caspasian.

Nota critica: *Il ventre dell'architetto* è il terzo film di questo onnivoro e coltissimo autore inglese che ha già creato attese e curiosità nel pubblico con i suoi due lungometraggi precedenti (*I*

-----*Lo sguardo dell'armonizzazione*-----

misteri del giardino di Compton House e *Lo zoo di Venere*, ma era già autore di numerosi cortometraggi documentari), e che torna a sorprendere nuovamente con questo film raffinatamente crudele (cfr. scheda de *Lo zoo di Venere*). Greenaway in questo film crea uno spazio che riunisce la grande architettura utopista alla classicità della Roma pagana, e vi ambienta una *pièce* quasi sartriana, arrestando la macchina da presa e drammatizzando lo spazio-tempo, costruendolo su ambivalenze costanti, sulla coestensione di significati opposti, di linee in contrasto, senza la definizione di un centro: binomio eterno di vita *versus* morte (nel terribile contrasto tra il ventre dell'architetto invaso dal tumore e quello di sua moglie invaso dal feto) che riappare, rimanendo irrisolto, in ogni film del grande regista inglese.

DROWNING BY NUMBERS
(*Giochi nell'acqua*)
GRAN BRETAGNA/OLANDA 1988

Regia, Soggetto e Sceneggiatura: Peter Greenaway;
Fotografia: Sacha Vierny; **Musica:** Michael Nyman;
Montaggio: John Wilson; **Scenografia:** Ben van Os, Jan Roelfs;
Costumi: Heather Williams, Constance De Vos, Allard Becker;
Interpreti: Bernard Hill, Joan Plowright, Juliet Stevenson, Joely Richardson, Jason Edwards, Bryan Pringle, Trevor Cooper, David Morrissey, John Rogan, Paul Mooney, Jane Gurnett, Kenny Ireland, Michael Percival, Joanna Dickins, Janine Dutvitski, Michael Fitzgerald, Edward Tudor, Nathalie Morse, Ian Talbot, Roderic Leight, Vanni Corbellini, Jose Berg;
Produzione: Allarts Production, Film Four International, Elsevier Vendex Film in associazione con VPRO Television e Cobo Four Holland; **Durata:** 119'.

Premio per il miglior contributo artistico al Festival di Cannes; premio "Sanremo Casinò d'oro per il miglior film 1988.

Soggetto: Una ragazzina infagottata in un'antica veste canta i nomi di cento stelle, mentre salta alla corda nella piazza di un villaggio inglese. Il suo gioco annuncia una serie dei numeri visuale e verbale, da I a 100, che si declina durante la storia narrata. La sessantenne Cissie Colpitts (Cissie 1) annega il marito ubriaco Jake, nella vasca da bagno, dopo aver assistito all'adulterio dell'uomo con Nancy. Con l'aiuto della figlia trentaquattrenne, Cissie Colpitts (Cissie 2) e della diciannovenne nipote Cissie Colpitts (Cissie 3), Cissie 1 convince il medico legale il vedovo Madgett, a consegnare un referto di "morte accidentale". La speranza Madgett che Cissie 1 ripaghi la sua connivenza sposandolo viene gentilmente, ma fermamente respinta. Il figlio di Madgett, Smut, un ragazzo bizzarro e precoce che è affascinato dalla morte e condivide col padre il gusto per giochi elaborati e fantastici, viene presto

coinvolto nella congiura del silenzio; ma comincia a porsi domande in proprio quando la ragazza con la corda gli chiede se sia o meno circonciso. Cissie 1 suggerisce a Cissie 2 di considerare l'annegamento come una delle possibili soluzioni per il problema del suo matrimonio con l'obeso e indolente Hardy. I cugini di Jake, Jonah e Moses, arrivano per indagare sulle circostanze della sua morte: loro e quelli che sono convinti che Cissie 1 sia colpevole vengono spesso visti riunirsi e confabulare sotto la vicina Torre d'Acqua. Cissie 3 e il suo fidanzato Bellamy si sposano e tengono la festa di matrimonio nella casa sulla spiaggia di Cissie 2, dove Madgett e Smutt costringono l'intera comunità locale a giocare una interminabile e incomprensibile partita di cricket. Un pomeriggio, dopo una discussione con Cissie 2 sulle proprie inadempienze sessuali. Hardy va a fare un bagno e si sente male, a causa di tremendi crampi: (Cissie 2 coglie l'opportunità per annegarlo chiamando due tipi che stanno facendo jogging sulla spiaggia come testimoni di quello che sembra un incidente. Madgett chiede la mano di Cissie 2, ma anche lei lo respinge con fermezza, non prima di aver ottenuto un referto medico compiacente. Smut, per gioco, si circoncide con un paio di forbici. Cissie 3 che desidera un figlio, fa più volte l'amore con Bellamy, poi lo annega in una piscina fingendo di insegnargli a nuotare. Come prevedibile Madgett muove subito delle avances sessuali a Cissie 3, che prima lo incoraggia poi scompare. La ragazza che salta alla corda viene uccisa da un'auto che la investe e fugge via. Madgett è pieno di rimorso e di risentimento verso le tre Cissie. Smut si impicca nel corso di uno dei suoi oscuri giochi usando la corda della ragazzina. Le 3 Cissie, per non essere tradite da Madgett, lo conducono in mare per disperdere le ceneri dei rispettivi mariti, poi aprono una falla nelle scafo

dell'imbarcazione e nuotano verso riva, lasciando da solo Madgett che, rassegnato, aspetta che la barca affondi.

Nota critica: *Giochi nell'acqua* è uno dei film più agghiaccianti della storia del cinema, ed è forse anche il film più complesso ed ermetico di Greenaway. Ancora una volta autore dei dialoghi e del soggetto, il regista riconferma la sua natura di regista totale, che crea in stretto rapporto con la linea musicale (ancora una volta quella di Michael Nyman). Come accadeva nei film precedenti, anche qui s'intersecano vari livelli di significato e vari ritmi (spesso composti a contrappunto): quello dei 100 numeri che progressivamente compaiono come stranianti ed oscure presenze (ne *Lo zoo di Venere* la stessa funzione era svolta dalle immagini macro della decomposizione cellulare, mentre ne *I misteri del giardino di Compton House* c'erano i bozzetti-indiziari del paesaggista). Qui la vicenda in fondo non sarebbe altro che la descrizione di un triplice omicidio con suicidio finale, se non fosse che l'assassino è una donna trinitaria (Madre, Figlia, Nipote con lo stesso nome) e il suicida è un adolescente. Ancora una volta la drammaturgia di Greenaway appare efficace anche sotto il profilo del testo, *Giochi nell'acqua* è anche una *pièce* algida come il teatro di Ionesco, ma tutta giocata sulla trama di un gioco fantastico (quello reinventato continuamente da Smut) oscuramente mosso dalle 100 stelle evocate dalla bambina e che conduce, tragicamente, alla morte.

**THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER
LOVER**

(Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante)

GRAN BRETAGNA 1989

Regia, Soggetto e Sceneggiatura: Peter Greenaway;
Fotografia: Sacha Vierny; **Musica:** Michael Nyman;
Montaggio: John Wilson; **Scenografia:** Ben van Os, Jan Roelfs;
Costumi: Jean-Paul Gaultier; **Interpreti:** Richard Bohringer,
Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard, Tim Roth,
Ciaran Hinds, Gary Olsen, Ewan Stewart, Roger Ashton
Griffiths, Ron Cook, Liz Smith, Emer Gillespie, Janet Henfrey,
Arnie Breevelt, Tony Alleff, Paul Russell, Alex Kingston, Ian
Sears, Willie Ross, Ian Dury, Diane Langton, Prudence Olivier,
Pauline Mayer, Peter Rush, John Mullis, Alex Fraser, Brenda
Edwards; **Produzione:** Allarts Cook Ltd., Erato Film; **Durata:**
124'.

Soggetto: Il Ladro, con sua Moglie e la sua banda, frequenta abitualmente il ristorante "Le Hollandais", gestito da un laconico Cuoco di origine francese. Le Hollandais è uno dei locali a cui il Ladro vende la sua "protezione" contro l'arrivo "casuale" di cibo avariato, contro le ispezioni fiscali o sanitarie, e contro il "cattivo carattere" dei suoi uomini. Ma è anche il suo locale preferito, in quanto incarna le sue aspirazioni alla "raffinatezza". Suddiviso in un prologo, sette quadri e un epilogo, corrispondenti ad altrettanti giorni della settimana e introdotto sullo schermo dai relativi menu con le specialità del giorno, il film inizia la sera del giovedì nello spiazzo antistante il locale, un vasto parcheggio dove troneggia un furgone per la carne e uno per il pesce, e dove il Ladro fa picchiare a sangue dai suoi sgherri un pizzaiolo di mezz'età in ritardo con i pagamenti, che viene anche denudato, costretto ad ingoiare gli escrementi di cani randagi che infestano la zona, e inaffiato di orina. Disgustata, la moglie, Georgina, si rifugia nelle cucine, un inferno dantesco dove tra gli inservienti spicca un adolescente,

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Pup, addetto a lavare piatti mentre intona, con la sua voce bianca, il Miserere. Il Ladro irrompe a sua volta da padrone nel locale, ma non riesce a impressionare il Cuoco. Nelle sale del ristorante, la Moglie viene colpita da un uomo solitario e distinto che siede al proprio tavolo leggendo un libro sulla Rivoluzione Francese. L'uomo è l'esatto contrario del volgare, rumoroso, aggressivo Ladro. Dopo una serie di sguardi eloquenti, Georgina e l'uomo si trovano nella toilette delle signore dove, senza parole, fanno l'amore, e sfuggono per miracolo agli occhi del Ladro che ha seguito la Moglie fin lì.

Venerdì il Ladro, di buon umore, umilia in modo sadico e violento Mitchell, il più giovane e indifeso della banda che cerca disperatamente di imitarlo, spinto da una forma di adorazione, e appare psichicamente labile: intanto, Georgina e l'Amante fanno di nuovo l'amore nella dispensa dove hanno potuto rifugiarsi grazie all'aiuto del Cuoco. Albert va a recuperare la moglie nella toilette, dove immagina che sia, e uscendo attraverso la cucina vede il lavapiatti che fa "un lavoro da donna". Per il suo bene decide seduta stante a come si comporta un vero uomo con una donna. Il ragazzino piange e cerca di scappare: Georgina viene buttata sul cofano di una macchina e le sue gonne vengono sollevate - rivelando così, che è senza biancheria.

Sabato, Albert se la prende con il cliente solitario assorto nella lettura, strillando che quello è un ristorante e non una biblioteca. Lo costringe poi a sedere al suo tavolo, e dalle sue risposte brevi e ironiche apprendiamo per la prima volta il suo nome, Michael.. Albert crede che sia ebreo, e dà sfogo a tutto il suo antisemitismo.

Domenica: mentre nel parcheggio il furgone della carne e quello del pesce, rifiutati dal Cuoco, cominciano a emanare odori e liquami nauseabondi, Albert vuole organizzare a Le Hollandais

una festa per un suo vecchio accolito, Mr. Fish. Manda via brutalmente tutti i clienti, fa venire ballerine, una cantante e una prostituta, Patricia, per l'invitato. All'esterno mentre si sottopone senza entusiasmo ai goffi exploit sessuali di Mr. Fish, Patricia intravede da una finestra la Moglie e l'Amante che fanno l'amore.

Lunedì Albert maltratta Patricia che non ha saputo divertire il cliente, e per vendicarsi della forchetta che il Ladro le ha conficcato in faccia, gli rivela il tradimento della moglie. Albert fa irruzione nella toilette terrorizzando le signore; Moglie e Amante, nudi e tremanti, vengono nascosti dal Cuoco prima in una cella frigorifera, poi in uno dei furgoni carichi di vermi e di merce nauseabonda, che li conduce in un vecchio magazzino di libri antichi.

Martedì il ragazzino porta cibo e vestiti ai due amanti nascosti nel deposito librario, ma al ritorno viene sorpreso e catturato da Albert, che per farlo parlare gli fa inghiottire tutti i bottoni della sua uniforme. Il Cuoco riesce a salvarlo e a farlo ricoverare in fin di vita all'ospedale; poi corre ad avvertire i due amanti.

Mercoledì. Albert e i suoi entrano nel magazzino librario e uccidono Michael infilandogli in gola, pagina dopo pagina, un intero scaffale di libri sulla Rivoluzione francese. Poi minacciano il Cuoco di radere al suolo *Le Hollandais* con un bulldozer. Georgina, intanto, scopre il cadavere dell'Amante.

Giovedì., dopo aver dormito un'ultima volta accanto al cadavere di Michael, Georgina e il Cuoco preparano la vendetta, che viene effettuata venerdì nel locale chiuso, alla muta presenza di tutte le vittime di Albert. Il quale armi alla mano, sarà costretto a cibarsi del corpo di Michael (opportunitamente cucinato dal Cuoco) e poi verrà esemplarmente giustiziato da Georgina.

Nota critica: Con questo film Greenaway riconferma la sua tendenza alla drammaturgia rituale, vale a dire una struttura ritmicamente scandita (in questo caso i sette menù del ristorante e i pasti del Ladro, composti come quadri fiamminghi) che conduce progressivamente al sacrificio rituale (l'atto di cannibalismo). Ancora una volta la musica di Nyman contribuisce in larga misura alla struttura del film, ma qui interviene in modo incisivo anche un altro elemento che non era stato centrale nei film precedenti: il colore. Attraverso il colore passa una parte cospicua del valore informativo (e emotivo) del film che porta alle estreme conseguenze tutte le componenti delle opere precedenti.