

-----*Lo sguardo della liberazione*-----

SEZIONE 1

LO SGUARDO della LIBERAZIONE

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

OFFRET/SACRIFICATIO
(Sacrificio)
SVEZIA/FRANCIA 1986

Regia: Andrej Tarkovskij, **Soggetto e Sceneggiatura:** Andrej Tarkovskij; **Fotografia:** Sven Nykvist, **Musica:** J. S. Bach da *La passione secondo Matteo*; **Scenografia:** Andrej Merkulov; **Montaggio:** Andrej Tarkovskij e Micha Leszczykowski; **Assistente alla Regia:** Kerstin Eriksdotter; **Interpreti:** Erland Josephson, Susan Fleetwood, valérie Mairesse, Allan Edwald, Gudrun S. Gisladottir, Sven Walter, Filippa Franzen, Tommy Kjellqvist, Per Kallman e Tommy Nordahl; **Produzione:** Argos Films (Parigi) e Istituto del Film Svedese (Stoccolma) con il concorso del Film Four International (Londra), Sveriges Television/SVT2, Sandrew Film e Teatro AB e con la partecipazione del Ministero della Cultura Francese, **Durata:** 145'.

Soggetto: Alexander, un uomo di teatro, vive in una casa di legno sulle rive di un lago in Svezia con la famiglia composta dalla moglie Adelaide, ex-attrice e due figli, Marta e Ometto, temporaneamente muto. Ruotano attorno a questo gruppo familiare la cameriera Julia, il vicino Otto, Victor, medico amico di famiglia e probabilmente ex amante di Adelaide, e la misteriosa Maria. L'azione si svolge nell'arco di una giornata, più precisamente da un chiaro mattino estivo, nel giorno del compleanno di Alexander, al mattino seguente. In questo tempo tutti gli avvenimenti precipitano, si legano e si snodano misticamente e metafisicamente. La catastrofe nucleare annunciata dal sinistro rombo di aeroplani che volano a bassa quota, dal tintinnio dei vetri e suppellettili e sottolineata ulteriormente dalle immagini televisive che informano sulla situazione, modifica radicalmente l'esistenza di tutti. Alexander fa una sorta di voto: se i suoi cari riusciranno a sopravvivere egli romperà ogni contatto con i propri affetti, sacrificherà tutto e vivrà in silenzio e solitudine. La notte

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

trascorre tra tensioni, crisi, tensioni, racconti, impressioni e, all'alba, Alexander deve tener fede al suo proposito: sacrificarsi -chiudendosi nel silenzio- per salvare gli altri che, a loro volta, lo credono pazzo. Ed il suo comportamento successivo, premeditato, non è certo "razionale". Alexander propone al gruppo di uscire per una passeggiata in riva al lago, ma di nascosto torna indietro. Solo in casa raduna i mobili e vi appicca fuoco, in un simbolico olocausto prima di essere portato via dall'ambulanza. Maria guarda in silenzio e i familiari sono disperati. L'unica possibile speranza per il futuro sembra venire dal bambino che annaffia l'albero secco piantato dal padre all'inizio della vicenda.

Nota critica: È l'ultimo film del regista sovietico, nel quale, ancora una volta, Tarkovskij offre immagini cinematografiche alla propria nostalgia del sacro. Tuttavia, sarebbe vano cercare nel protagonista di *Sacrificio* i tratti della follia pura dell'*Idiota* dostoevskiano: Alexander è un orfano di Dio incapace di muoversi in un mondo ormai, e per fortuna, senza centro, mentre i folli di Dio sono i realizzatori di tale mondo. Proprio alla luce della figura del protagonista dell'ultimo film di Tarkovskij andrebbe forse riletta l'intera sua opera cinematografica, nella quale si attua il tentativo estremo di ricondurre la perdita di realtà dell'immagine contemporanea ad una ulteriorità che la rifondi (e alla implicita autorità che la garantisca). Nel fallimento di questo tentativo, e soprattutto nelle immagini che ne restano sta la grandezza di un autore come Tarkovskij.

STACKA
(Sciopero)
URSS 1924

Regia: Sergej Ejzenstejn; **Sceneggiatura:** Sergej Ejzenstejn, Ilja Kravcunovskij, Grigorij Aleksandrov; **Fotografia:** Eduard Tissé, Vasilij Chvatov; **Scenografia:** Vasilij Rachal's; **Interpreti:** Ivan Kljukvin, Aleksandr Antonov, Michail Gomorov, Maksim Strauch, I, Ivanov, Boris Jurcev, A. Kuznecov, Vera Janukova, Vladimir Ural'skij, Misa Mamin, Judit Glizer, V. Poltorackij, P. Beljaev, V. Zuravlev; **Produzione:** Goskino e Proletkul't; **Durata:** 97'.

Soggetto: In una delle più grandi fabbriche della Russia zarista apparentemente tutto è calmo: gli operai faticano, la borghesia si gode la vita. Ma il capomastro della fabbrica nota che tra gli operai serpeggia un malumore a fatica contenuto. Lo comunica immediatamente alla Direzione, e la Direzione alla Sicurezza. Le spie penetrano ovunque, sia in fabbrica che nella città operaia. Tuttavia, il comitato del partito socialdemocratico operaio russo lancia proclami che invitano alla lotta. Il suicidio di un operaio accusato ingiustamente dalla direzione della fabbrica di aver rubato un attrezzo, provoca lo sciopero. Gli operai lasciano la fabbrica. Le macchine si fermano. Viene organizzato un *meeting* nel bosco. La polizia a cavallo tenta invano di disperdere gli operai. In seguito al rifiuto dei padroni di soddisfare le esigenze degli operai, il comitato decide di continuare lo sciopero. La Sicurezza fa incendiare il deposito di vini, certa che gli operai andranno a farvi man bassa offrendo un'ottima occasione alla repressione. Ma il piano fallisce. Dietro ordine del commissario di polizia, i pompieri innaffiano gli operai per disperderli. I responsabili vengono arrestati, ma lo sciopero non si arresta. Gli operai scendono ancora una volta in piazza. Allora inizia il

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

massacro sanguinoso.. Decine di operai vengono massacrati, così come a migliaia sono caduti i minatori di Lenskij, gli operai di Jaroslav e di altre città industriali della Russia.

Nota critica: È il primo lungometraggio del grande regista russo. In esso sono all'opera tutte quelle novità tecnico-linguistiche che Ejzenstejn aveva precedentemente sperimentato in campo teatrale. In particolare, si osservi il montaggio intellettuale realizzato ad esempio nella sequenza "operai colpiti a morte dalla polizia/mattatoio", nonché il ricorso al *tipaz* (ossia la caratterizzazione somatica dell'attore, non necessariamente professionista). Attraverso procedimenti del genere (ma non solo). Ejzenstejn realizza la sua idea di arte rivoluzionaria in una forma che si rivela più rivoluzionaria del contenuto stesso. Per quanto la multiformità del suo genio lo guiderà in seguito verso altre strade e altri procedimenti tecnici, a quest'idea di creazione espressiva dell'immagine cinematografica il regista resterà fedele. *Sciopero* è un film costruito su un'idea dialettica della forma cinematografica, il lavoro che effettua sul ritmo tende a ricondurre ad un centro virtuale (il tema) attraverso opposizioni dinamiche (le inquadrature) infinite.

BRONENOSEC POTËMKIN

(La corazzata Potëmkin)

URSS 1925

<p>Regia: Sergej Ejzenstejn; Sceneggiatura: Nina Agadznova-Sutko; Fotografia: Eduard Tissé; Scenografia: Vasilij Rachal's; Musica:(sonorizzata nel 1930, seconda versione nel 1950) Nikolaj Krjukov; Interpreti: Aleksandr Antonov, Vladimir Barskij, Grigorij Aleksandrov, Michail Gomorov, Aleksandr Levšin, I. Bobrov, Marusov, Repnikova, Andrej Fajt; Produzione: Goskino e Proletkul't; Durata: 50'.</p>
--

Soggetto: Questo film è un episodio della rivoluzione russa del 1905. I marinai conducono una vita miserabile: sono maltrattati dai sottufficiali che scaricano su di loro il proprio malcontento nei confronti dei superiori. Uno dei marinai, Vakulincuk, incita i compagni alla rivolta. Il 14 giugno mattina, si dà loro da mangiare della carne avariata che il medico di bordo dichiara commestibile. I marinai rifiutano e il comandante ordina che si spari ad un gruppo di scontenti; la guardia rifiuta. L'equipaggio si ammutina e getta gli ufficiali a mare. Ma una pallottola colpisce Vakulincuk uccidendolo. Il suo corpo viene portato ad Odessa ed esposto al porto. Gli abitanti della città simpatizzano con i marinai; portano vivande ai marinai e vanno a rendere omaggio al cadavere dell'istigatore della rivolta. Ma la rappresaglia non si fa attendere: l'armata dello zar spara sulla folla e semina panico e morte tra la gente; le sale del porto si coprono di morti. I marinai, ritornati a bordo, sparano a loro volta sui soldati e riescono ad arrestare il massacro. Ma l'esercito entra in azione contro gli ammutinati; il Potëmkin è costretto a fuggire ma riesce a passare senza problemi tra le dodici navi della guardia.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: Per chi si occupa di cinema, o lo ama, *La corazzata* è diventata una tappa obbligata, il film che non si può non aver visto (insieme a tanti altri "da non mancare" che conta la storia del cinema) e perciò stesso divenuto emblema per l'emulazione, l'ironia o il rifiuto. *La corazzata* comunque resta a tutt'oggi un film che attrae per la capacità che ha di far muovere le immagini, per il ritmo ossessivo con cui si succedono. È un film che ha lasciato intravedere (insieme a *Sciopero* e a *Ottobre*) un'altra potenzialità del cinema, quella di non essere più debitore alla letteratura, creando un film senza "eroe", senza personaggio, un film quasi cubista, che offre tanti punti di vista quanti sono i piani (primi, interi, lunghi, primissimi e via dicendo) che lo costituiscono. Il tempo immaginato da Ejzenstejn è puramente ritmico, suddiviso in durate ora concitate, ora lente, oppure solamente simboliche, le inquadrature funzionano a volte solo in funzione di quelle seguenti, altre volte bastano a se stesse, cariche come sono di tracce leggibili nell'immagine stessa (l'occhialino del borghese, l'occhio della madre, l'ombrello bianco dell'aristocrazia). Ejzenstejn intuisce qui la forza del cinema come comunicazione di massa, anticipa certi principi formali successivamente sfruttati dalla pubblicità televisiva e i video musicali. Questa struttura però trova senso nel racconto di una ribellione: quella di marinai, soldati della marina zarista che infrangono un tabù, a cui segue la reazione del potere che a tale infrazione risponde in una delle sequenze più "epiche" della storia del cinema muto: la scalinata. Ejzenstejn realizza in quella sequenza uno dei momenti più visionari della sua filmografia in quella sequenza, portando all'apice massimo tutte le possibilità espressive di un cinema muto basato sul montaggio rapido e sul movimento interno all'inquadratura; la drammaturgia si costruisce a

partire da un'idea estetica del mondo che mette in relazione dinamica le percezioni audiovisive con quelle concettuali. Con Ejzenstejn il cinema muto si fa linguaggio puramente visivo, mostra di potersi emancipare dalle altre arti e fonda una strada possibile per il cinema degli anni futuri.

OKTJABR'

(Ottobre)

URSS 1927

Regia: Sergej Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov; **Sceneggiatura:** Sergej Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov; **Fotografia:** Eduard Tissé; **Scenografia:** Vasilij Kovrigin; **Interpreti:** l'operai Vasilij Nikandrov, N. Popov, Boris Livanov, Eduard Tissé; **Produzione:** Sovkino; **Durata:** 102'.

Soggetto: L'eroico anno 1917. Febbraio. Fine dell'autocrazia. La statua del monarca Alessandro III viene tolta dal suo piedistallo. La borghesia che si è appropriata del potere festeggia la vittoria. Dall'alto dell'altare i popi augurano "unga vita" al governo provvisorio. Al fronte, i soldati russi e quelli tedeschi fraternizzano. Ma i mensceviki e i social-rivoluzionari tradiscono il popolo: hanno giurato agli alleati di continuare la guerra fino alla "vittoria finale". A Pietrogrado c'è freddo e fame.- Al meeting alla stazione di Finlandia, Lenin, di nuovo a Pietrogrado, prende la parola. I giorni di luglio. Gli operai di Pietrogrado, al porto. Gli abitanti della città simpatizzano con i marinai; portano vivande ai marinai e vanno a rendere omaggio al cadavere dell'istigatore della rivolta. Ma la rappresaglia non si fa attendere: l'armata dello zar spara sulla folla e semina panico e morte tra la gente; le sale del porto si coprono di morti. I marinai, ritornati a bordo, sparano a loro volta sui soldati e riescono ad arrestare il massacro. Ma l'esercito entra in azione contro gli ammutinati; il Potëmkin è costretto a fuggire ma riesce a passare senza problemi tra le dodici navi della guardia.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: È il film realizzato in occasione del primo decennale della rivoluzione d'Ottobre. Ejzenstejn vi dispiega tutte le possibilità del cinema basato sul montaggio intellettuale (in cui l'accostamento di immagini diverse produce un concetto) di cui andava scrivendo in quegli anni. Ancora una volta Ejzenstejn realizza brillantemente un'idea cinema già presente ne *La Corazzata Potëmkin* (cfr. scheda). Intorno all'idea centrale: trasformare in immagini la Rivoluzione d'Ottobre, Ejzenstejn sviluppa una quantità di modalità espressive ancora più ricca di quella della *Potëmkin*. L'alto potenziale emotivo ed informativo dell'immagine viene ancora una volta letto nel ritmo e nella successione (famose le sequenze dell'ascesa di Kerenskij al potere alternate con un'ossessiva ripetizione di primi piani di divinità cristiane, buddiste e africane). Con questo film Ejzenstejn realizza una lettura storica per immagini, un affresco, che però ha il ritmo frammentato e il potere di comunicazione dell'era cinematografica. Il cinema muto diventa un agile strumento di espressione politica e di informazione di massa.

STAROE I NOVOE

(*Il vecchio e il nuovo o La linea generale*)

URSS 1928

<p>Regia: Sergej Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov; Sceneggiatura: Sergej Ejzenstejn, Grigorij Aleksandrov; Fotografia: Eduard Tissé; Scenografia: Vasilij Kovrigin, Vasilij Rachal's; Interpreti: Marfa Lapkina, M. Ivanin, Vas'ja Buzenko, Neznikov, M. Palej, M. Gomorov, Efimkin, Hurtin, Nuzdin, Kostja Vasil'ev, G. Matvej, E. Suchareva, I. Judin, Cuchmarev; Produzione: Sovkino; Durata: 89'.</p>
--

Soggetto: La contadina Marfa, non avendo cavalli per arare e volendo lottare contro l'impoverimento, organizza una squadra per un caseificio con l'aiuto dell'agronomo regionale e di alcuni contadini poveri. Malgrado il sabotaggio da parte dei *kulaki*, il benessere della collettività cresce. Gli operai specializzati aiutano la squadra ad ottenere il primo trattore. La fine del film mostra decine di trattori che arano la terra della squadra. Al volante di uno di essi: Marfa Lapkina.

Nota critica: L'ultimo film muto del geniale regista segna un cambiamento sensibile nel suo stile cinematografico. Certo, il tema è pienamente in linea con le aspettative del regime e con quelli dei film precedenti. Ma Ejzenstejn, sperimentatore indefesso, prova qui a cercare nuove possibilità di montaggio. Pur non rinunciando alla scansione ritmica in alcune parti finali (famosa la scena della centrifuga), introduce delle inquadrature più lunghe del solito, cercandone l'espressività in risonanze sottili, in sospensioni temporali (soprattutto nella parte iniziale) e spaziali che a tratti ricordano Dovzenko. Memorabile la scena della processione, in cui Ejzenstejn compone una sequenza quasi apocalittica concentrando tutte le linee dinamiche all'interno della

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

singola inquadratura. Se fino ad allora Ejzenstejn aveva costruito su un ritmo veloce sia nella successione che nel singolo segmento, qui sembra attardarsi di più su una percezione più tattile dell'immagine, la sua linea ritmica cerca la pausa, la risonanza, la melodia.

VOIDORE TENSHI

(L'angelo ubriaco)

GIAPPONE 1948

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Keinosuke Uegusa e Akira Kurosawa; **Fotografia:** Takeo Ito; **Scenografia:** So Matsuyama; **Musica:** Fumio Hayasaka; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Reisaburo Yamamoto, Chieko Nakakita, Michiyo Kogure, Noriko Sengoku, Eitaro Shindo, Choko Iida; **Produzione:** Sojiri Motoki per la Toho; **Durata:** 98'.

Soggetto: Bassifondi di Tokyo, 1948. La macchina da presa mostra un inquietante paesaggio urbano, limaccioso e immondo. Il dottor Sanada (Takashi Shimura) viene svegliato nel cuore della notte dal giovane boss Matsunaga (Toshiro Mifune) ferito, che vuole farsi estrarre un proiettile da una mano. Il dottor Sanada (un sessantenne dalle maniere rudi, barba incolta, camice in disordine) si dimentica volutamente di anestetizzare il paziente che si torce dal dolore ma senza fiatare durante l'operazione. Mentre si appresta ad uscire il boss viene colto da un violento accesso di tosse. Il dottor Sanada capisce che si tratta di tubercolosi e consiglia al giovane di farsi una radiografia. A partire da questo fatto iniziale incomincia tra i due un gioco di inseguimenti e di fughe che è stato spesso paragonato al dostoevskiano rapporto tra Rogozin e Myskin dell'*Idiota*. La via crucis del tubercolotico che non riesce a curarsi viene messa in parallelo all'ascesa di un altro personaggio, Okada (vecchio boss rispuntato dopo una lunga assenza). Matsunaga perde poco a poco tutti i segni del potere. Lo ritrova, ormai in preda alla febbre e alla disperazione, Sanada, sulla riva dello stagno. Il dottor Sanada porta il giovane nella clinica ad aspettare la morte. Ma di nuovo, Matsunaga lascia la clinica per contrapporsi ancora ad Okada. Il film si chiude con

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

un duello al pugnale tra i due che terminerà con la morte del giovane gangster.

Nota critica: *L'angelo ubriaco* è stato a ragione definito "il primo capolavoro del cinema giapponese del dopoguerra". In esso si afferma quello che, forse non del tutto a ragione, è stato definito "neorealismo" di Kurosawa. L'interesse e lo sguardo sul sociale non possono confondersi con alcuna idea di "rispecchiamento". Da questo punto di vista, l'itinerario di Kurosawa, dai primi agli ultimi film, è piuttosto contraddistinto da uno sguardo immaginario verso la storia; anzi, più esattamente, il cinema di Kurosawa è teso a far saltare le distinzioni fra narrazione storica (cronologica) e narrazione mitica (atemporale), introducendo una terza narrazione (immaginaria). Ne *L'angelo ubriaco* ciò si manifesta nell'attenzione alla malattia e al disordine visti non solo come problema sociale e morale, secondo l'estetica neorealista, ma anche come potenti strumenti di metamorfosi.

IKIRU
(*Vivere*)
GIAPPONE 1952

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni e Akira Kurosawa; **Fotografia:** Asakazu Nakai; **Scenografia:** So Matsuyama; **Musica:** Fumio Hayasaka; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kyoko Seki, Makoto Kobori, Kumeko Urane, Yoshie Minami, Miki Odagiri, Kamatari Fujiwara, Minosuke Yamada, Haruo Tanaka, Bokuzen Hidari, Shinichi Hinori, Nobuo Nakamura, Mazaro Shimizu, Ko Kimura, Atsushi Watanabe, Yonosuke Ito, Yatsuko Tanami, Fuyuki Murakami, Seiji Miyagushi, Daisuke Kato, Kin Sugai, Fumiko Homma; **Produzione:** Shojiri Motoki per la Toho; **Durata:** 143'.

Soggetto: L'oscuro burocrate Watanabe (Shimura), detto "la mummia", quando scopre di avere un tumore allo stomaco e pochi mesi di vita, si impegna per realizzare, almeno una volta nella sua vita, qualcosa di utile: la costruzione di un parco giochi che lui stesso aveva insabbiata. Watanabe è un uomo senza qualità particolari, privo di interessi, trent'anni di routine hanno soffocato in lui le ambizioni e gli ideali, sopravvive ammazzando il tempo. Nonostante il soggetto, Kurosawa evita il patetico con una narrazione distaccata e durissima. All'inizio si vede una radiografia e una voce fuori campo dice: "Nel piloro ci sono evidenti sintomi di cancro, ma il protagonista della storia non sa nulla". A un terzo dalla fine la stessa voce annuncia che "l'eroe della storia è morto". Ma non è che l'inizio di un nuovo film, in cui i conoscenti di Watanabe raccontano i suoi ultimi sforzi. All'inaugurazione del parco, comunque, le autorità si guarderanno bene dal menzionarlo.

Nota critica: Con *Vivere* la potenza trasformatrice della malattia (cfr. scheda de *L'angelo ubriaco*) giunge all'apoteosi: anche per questo, oltre che per ragioni squisitamente stilistiche, sembra infelice l'accostamento con il pur splendido *Umberto D* di De Sica. In *Vivere* si rafforzano molte componenti dei precedenti film: oltre a quello della malattia, compaiono qui i temi della menzogna e della ricerca della verità. Come in *Rashômon*, lo sguardo si attarda sui bassifondi, facendone allo stesso tempo realtà sociale e segno di degradazione fisica (pensiamo all'ossessione del protagonista per gli acquitrini, come già ne *L'angelo ubriaco*). La narrazione di Kurosawa scivola lentamente dall'esterno all'interno del personaggio. I sogni sono uno dei richiami più costanti in Kurosawa; popolano i suoi film, insieme alla memoria e alla veggenza.

SHICHININ NO SAMURAI

(I sette Samurai)

GIAPPONE 1954

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni e Akira Kurosawa; **Fotografia:** Asakazu Nakai; **Scenografia:** So Matsuyama; **Musica:** Fumio Hayasaka; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato, Ko Kimura, Kamatari Fujiwara, Kunninori Kodo, Bokuzen Hidari, Yoshio Kosugi, Yoshio Tsuchiya, Keiji Sakakida, Jiro Kumagai, Haruko Toyama, Tsuneo Katagiri, Gen Shimizu, Jun Tatari, Atsushi Watanabe, Sojin Kamiyama, Takashi Narita; **Produzione:** Shojiro Motoki per la Toho; **Durata:** 140'.

Soggetto: Nel Giappone del XVI secolo, sconvolto dalle guerre civili, alcuni contadini assoldano sette samurai per difendersi dai briganti. Vincendo la barriera di classe, i mercenari solidarizzeranno con gli agricoltori e si sacrificheranno per loro: alla fine il saggio capo (Shimura) dei samurai sentenza: "Ancora una volta abbiamo perso...i veri vincitori sono loro". Al centro del film troviamo il confronto-scontro tra due culture, quella della campagna e quella delle armi; la prima è descritta nella sua globalità, attraverso il ritratto collettivo dei contadini, la seconda invece è più approfondita e i sette differenti caratteri dei samurai incarnano aspetti diversi della morale e del comportamento giapponesi: Kambei (Shimura) è la saggezza e il disincanto (capace di sottolineare il carattere autodistruttivo dell'impresa), Heihachi e Gorobei (Chiaki e Inaba) sono l'astuzia, la giovialità, il buon senso, Kyuzo (Miyaguchi) è la concentrazione ascetica, Katsushiro (Kimura) rappresenta l'entusiasmo della gioventù, la generosità e l'idealismo, Shichiroj (Kato) è la professionalità che vuole restare nell'ombra, Kikuchiyo (Mifune) è il personaggio che lega le due culture con le sue origini contadine e la sua

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

scelta di diventare samurai per volontà, timido dietro le sue audacie, sbruffone, ma sostanzialmente insoddisfatto.

Nota critica: È con i *Sette Samurai* che Kurosawa manifesta compiutamente quell'attenzione alla storia vista come un grande sogno, che già sottilmente era presente nei suoi primi film cosiddetti "neorealisti" (cfr. scheda de *L'angelo ubriaco*). La Storia in questo e in successivi film appare non come dato oggettivo, sequenza cronologica da rispecchiare, ma "montaggio" esso stesso (di qui il "realismo paradossale" del regista giapponese, in ciò in sintonia con Ejzenstejn). Sintesi e contaminazione di vari generi (si pensi alla spedizione notturna al covo di briganti, come modello di cinema fantastico), *I sette Samurai* è stato giustamente accostato a quei poemi della forza che sono *l'Illiade* e *Guerra e Pace*. Solo raffigurando tutta l'inesorabilità e l'inevitabilità del Male (i Samurai, i "buoni", non sono meno feroci dei briganti, i "cattivi", come ricorda in una sequenza Kikuchiyo, lo sbruffone che media tra i contadini e i samurai, è possibile che si mostri, per contrasto la "terra senza il male").

BELLISSIMA ITALIA 1951

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** da un'idea di Cesare Zavattini; **Sceneggiatura:** Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi e Luchino Visconti; **Fotografia:** Piero Portalupi e Paul Ronald; **Scenografia:** Gianni Polidori; **Costumi:** Piero Tosi; **Musica:** Franco Mannino, su temi tratti da *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti; **Montaggio:** Mario Sarandei; **Interpreti:** Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Tecla Scarano, Arturo Bragaglia, Lola Braccini, Liliana Mancini, Alessandro Blasetti e Maio Chiari; **Produzione:** Salvo D'Angelo per la Bellissima Film; **Durata:** 113'.

Soggetto: Maddalena Cecconi (Anna Magnani), un'ambiziosa popolana romana, e il suo pacifico marito Spartaco (Gastone Renzelli) hanno una bimba, Maria (Tina Apicella), che Maddalena adora e giudica "bellissima". Appreso che a Cinecittà è stato indetto un concorso per scegliere la piccola protagonista di un film, la donna vi si reca tra mille altre mamme e fa conoscenza con un certo Annovazzi (Walter Chiari), un individuo senza scrupoli che vive ai margini del cinema e che le consiglia di far fotografare la bimba, di farle studiare danza e recitazione e le indica i maestri adatti. Maddalena spende così i soldi messi da parte in una vita di duro lavoro scontrandosi con il marito. Arriva finalmente il giorno del provino, e Maddalena riesce ad assistere di nascosto alla sua proiezione: vede la bambina sullo schermo, goffa e ridicola, beffeggiata dagli addetti alla produzione. Umiliata, piena di rimorso e di rabbia, Maddalena capisce l'eccesso delle sue ambizioni. Tornata a casa ricompone la famiglia e quando arrivano in casa quelli del cinema a dire che è stata scelta proprio la loro bambina, Maddalena sbatte loro la porta in faccia.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: Come spesso accade a Visconti, al centro del film rimane la vicenda, dalle forti connotazioni melodrammatiche, a fare da collante e da punto di forza di una narrazione molto lineare e semplice. Il tema è proprio al filone neorealista, ma la sua efficacia è affidata quasi esclusivamente all'indiscussa arte di Anna Magnani. L'attrice fa di questo film un pezzo di alta drammaturgia cinematografica che rivela il talento di un regista ancora lontano dai film successivi, ma con una raffinata conoscenza del teatro classico. I primi piani della Magnani, tenuti a lungo, mostrano la scelta del regista di un cinema dell'attore, un cinema che recuperi e superi il teatro classico e che inizia a cercare i propri eroi tra la folla (*Rocco e i suoi fratelli*, *La terra trema*), un po' nella tradizione verghiana, per poi andarli a prendere nei recessi di una nobiltà decaduta o decadente (*La caduta degli dei*, *Ludwig*).

ROCCO E I SUOI FRATELLI ITALIA/FRANCIA 1960

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** Luchino Visconti, Vasco Pratolini e Suso Cecchi D'Amico, ispirato al romanzo di Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfia*; **Sceneggiatura:** Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli; **Fotografia:** Giuseppe Rotunno; **Scenografia:** Mario Garbuglia; **Costumi:** Piero Tosi; **Musica:** Nino Rota; **Montaggio:** Mario Serandei; **Interpreti:** Alain Delon, Renato Salvatori, Katina Paxinou, Annie Girardot, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Max Cartier, Rocco Vidolazzi, Corrado Pani, Adriana Asti, Claudia Mori; **Produzione:** Goffredo Lombardo per la Titanus (Roma)/Les Films Marceau (Paris); **Durata:** 180'.

Soggetto: Giunti a Milano dalla Lucania, Rosaria (Katina Paxinou) e i suoi quattro figli: Simone (Renato Salvatori), Rocco (Alain Delon), Ciro (Max Cartier) e Luca (Rocco Vidolazzi) trovano un alloggio provvisorio e lavori occasionali. Messosi a fare il pugile, Simone incontra Nadia (Annie Girardot), una prostituta, e se ne innamora. Simone si abitua alla vita facile e incomincia persino a rubare. Rocco però riuscirà a sistemare ogni cosa. Mentre fa il militare a Civitavecchia, Rocco incontra Nadia e i due si innamorano. Tuttavia, ritornati a Milano i due si scontrano con la vendetta di Simone che picchia selvaggiamente il fratello e violenta la donna sotto ai suoi occhi. Rocco, diventato anche lui pugile, rinuncia a Nadia e la convince a tornare con Simone che precipita sempre più nella degradazione. Per pagare i debiti di Simone, Rocco accetta, pur odiando la boxe, un esoso contratto con l'impresario. Ma tutto è inutile; Simone finisce per uccidere Nadia. Una sera, mentre la famiglia festeggia una vittoria di Rocco, rientra Simone coperto di sangue che confessa il proprio delitto e viene arrestato. Ciro, diventato operaio dell'Alfa Romeo,

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

spiega a Luca che né l'aggressività di Simone, né la bontà di Rocco sono giuste, e che bisogna lottare per i propri diritti, nell'osservanza dei propri doveri.

Nota critica: Con *Rocco e i suoi fratelli* Visconti torna a osservare la società meridionale, come già in *La terra trema*. Qui, però, si tratta di immigrazione e il confronto-scontro di culture è raffigurato da Visconti impietosamente: la decadenza del mondo arcaico non è mostrata né in forme nostalgiche né progressiste; ciò che interessa il regista è la costante dimensione della sconfitta e della caduta di una persona, di una famiglia, di un mondo intero. Denuncia sociale e fascinazione per la rovina sono indissolubili nella poetica di Visconti: la soluzione filmica per la rappresentazione dei contrasti assoluti è ancora nella volta nell'uso tragico del melodramma (si osservi la celebre scena dell'idroscalo che ricalca esplicitamente il finale della *Carmen* di Bizet).

UN INCENDIO VISTO DA LONTANO
ITALIA/FRANCIA 1990

Regia: Otar Ioseliani; **Soggetto:** Otar Ioseliani; **Sceneggiatura:** Otar Ioseliani; **Fotografia:** Robert Alazraki; **Scenografia:** Yves Brover; **Montaggio:** Otar Ioseliani, Ursula West, Marie-Agnès Blum; **Interpreti:** Saly Badji, Fatou Seydi, Alpha Sane, Abdou Sane, Souleimane Sagna, Sigalon Sagna, Binta Cisse, Marie-Christine Dieme, Marie-Solange Badiane, Moussa Ladé; **Produzione:** Les Fims du Triangle, La Sept, Direkt Film, RAI UNO; **Durata:** 100'.

Soggetto: la vicenda non sembra ambientata in un luogo specifico. Probabilmente si tratta dell'Africa a giudicare dalla savana e dagli enormi baobab, ma soprattutto dalla pelle nera degli abitanti del piccolo villaggio fittizio che contrasta fortemente con quella bianca degli etnologi venuti a fare un'osservazione sul posto. È l'arrivo dei camion che sembra sconvolgere le abitudini ancestrali degli abitanti del villaggio: enormi, giganteschi, modello bulldozer, sono lì come una minaccia. Quasi come specchi deformanti di una realtà che li sovrasta, cosa rivelano? Che in quel luogo c'è qualcuno che si ribella a usi e costumi troppo a lungo imposti. È Okonoro, promessa sin dall'infanzia ad un vecchio sfaticato e inetto, ma innamorata di Yéré, un ragazzo del vicino villaggio.. Lo raggiunge; suo marito va a recuperarla più volte, con l'aiuto del Governatore, bianco, della provincia, altrettanto vecchio. I camion compiono il loro triste dovere, radere a suolo il villaggio in preda alle fiamme, mentre gli abitanti rifuggiatisi in città vendono giornali o le antiche statuette sacre della propria gente agli angoli della grande città. Okonoro e Yéré invece, tornano alle proprie radici: sulle rovine fumanti del villaggio ricostruiscono la loro casa.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: Dopo un film discutibile come *I favoriti della luna*, Ioseliani torna ad un film raffinatamente musicale, polifonico come *C'era una volta un merlo canterino*, o *Pastorale*. La capacità unica che ha Ioseliani di scegliere e mettere in vita personaggi realistici, in un flusso di azioni quasi colte "alla sprovvista" trasforma questo film in un ottimo racconto sonoro. Sì, perché forse la particolarità del cinema di Ioseliani risiede proprio nella partitura sonora, che determina in gran parte i tagli e i movimenti della macchina da presa. Potremmo dire a rigore che il cinema di Ioseliani è un cinema dell'udito, e questo film sembra averlo intelligentemente dimostrato.

I VITELLONI ITALIA/FRANCIA 1953

Regia: Federico Fellini; **Soggetto:** da un'idea di Tullio Pinelli; **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; **Fotografia:** Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini; **Scenografia:** Mario Chiari; **Costumi:** M. Marinari Bomarzi; **Musica:** Nino Rota, diretta da Fernando Previtali; **Montaggio:** Rolando Benedetti; **Interpreti:** Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Eleonora Ruffo, Jean Brochard, Claude Farell, Carlo Romano, Lida Baarova, Enrico Viarisio e Paola Borboni, Arlette Sauvage, Vira Silenti, Maja Nipora, Achille Majeroni, Silivio Bagolini, Franco Gandolfi; **Produzione:** Peg Film (Roma), Cité Film (Parigi); **Durata:** 104'.

Leone d'Argento a Venezia, 1953.

Soggetto: A Rimini, cinque amici - Fausto (Franco Fabrizi), Moraldo (Franco Interlenghi), Alberto (Alberto Sordi), Leopoldo (Leopoldo Trieste) e Riccardo (Riccardo Fellini) - vivono da "vitelloni" facendosi mantenere dalle famiglie, oziando nei caffè, sognando avventure. Fausto ha sposato Sandra (Leonora Ruffo) solo perché era incinta ma ciò non gli impedisce di correre dietro alle altre donne; Leopoldo scrive commedie; Alberto, il più patetico, si fa mantenere dalla madre e dalla sorella; Riccardo gioca a biliardo. La loro oziosa vita viene sconvolta dall'arrivo di un'infima compagnia di rivista; il vecchio capocomico omosessuale tenta un rapporto col "commediografo" Leopoldo, Fausto ha successo con la soubrette; l'avventura spinge Sandra a scappare di casa, ma tutto si conclude felicemente. La sorella di Alberto se ne va con l'amante lasciando il fratello in lacrime tra le braccia della madre. Solo Moraldo, il

più cosciente di tutti, riuscirà finalmente a prendere il treno per Roma e a lasciarsi alle spalle il paese e gli amici.

Nota critica: È il secondo lungometraggio diretto dal regista (eccettuato *Luci del varietà*, scritto e diretto con Alberto Lattuada). In esso appare quello che sarà il tratto specifico della poetica felliniana: il ricordo, l'amarcord. È perfettamente logico che tale dimensione si apra con la figura autobiografica del "vitellone" che di ricordi costella la propria vita e il proprio conversare. L'opera cinematografica di Fellini è il più coerente e lucido tentativo di liberarsi del ricordo vissuto come racconto aneddótico intriso della melanconia per il tempo che fugge. Il linguaggio filmico del regista italiano si pone come lo strumento affinché l'aneddotica del ricordo personale diventi una vera e propria memoria impersonale, possessione d'immagini che non appartengono a nessuno, ma ad ognuno s'impongono. Come nei borghesi di Buñuel (cfr. scheda del *Fascino discreto della borghesia*), così nei *Vitelloni* di Fellini l'assenza di vocazione e di destino è contrassegnata da un inseguimento del tempo cronologico e da atti continuamente mancati e/o rinviati, la cui "salvezza" è consegnata allo strumento cinematografico.

LE NOTTI DI CABIRIA ITALIA/FRANCIA 1957

Regia: Federico Fellini; **Soggetto:** da un'idea di Federico Fellini; **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano (collaborazione ai dialoghi Pier Paolo Pasolini); **Fotografia:** Aldo Tonti; **Scenografia e Costumi:** Piero Gherardi; **Musica:** Nino Rota, diretta da Franco Ferrara; **Montaggio:** Leo Catozzo; **Interpreti:** Giulietta Masina, François Périer, Franca MARzi, Dorian Gray, Amedeo Nazzari, Aldo Silvani, Mario Passante, Pina Gualandri, Polidor, Enio Girolami, Riccardo Fellini, Christian Tassau, Jean Molier; **Produzione:** Dino De Laurentiis (Roma), Les Films Marceau (Parigi); **Durata:** 110'.

Premio Oscar per il miglior film straniero 1957.

Soggetto: All'inizio del film Cabiria cammina con Giorgio sulla sponda del Tevere, verso la Magliana. Sembrano ridere e scherzare, ma Giorgio improvvisamente le toglie la borsetta, butta la compagna nel fiume e scappa. A stento Cabiria è salvata da un gruppo di ragazzini. A sera, rimessasi dalla disavventura, va come al solito alla Passeggiata Archeologica, dove non mancano incontri con prostitute e "papponi", finché non si reca in via Veneto, dove avviene il grande insperato incontro con un "divo" che si è bisticciato con la mantenuta *pro tempore*, Jessy, e la rimorchia nella sua lussuosa residenza. Ma il ritorno di Jessy lo costringe a far uscire dall'appartamento l'occasionale ospite, non senza averle dato del denaro. Rientrata nel suo ambiente, Cabiria si unisce alle prostitute che vanno in pellegrinaggio a chiedere grazie alla Madonna del Divino Amore; ma nessuna grida al miracolo. Una sera entra in un piccolo cinema-varietà dove si fa ipnotizzare durante uno spettacolo, e successivamente si imbatte nel distinto Oscar, il quale comincia a farle la corte, le dà qualche appuntamento, e finisce per prometterle di sposarla.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Cabiria si libera della casuccia di cui è proprietaria e si affida a Oscar che la porta in un ristorante di Castel Gandolfo. La "fidanzata" ha con sé il gruzzolo dei suoi risparmi e del ricavato della vendita dell'abitazione. Oscar, pieno di attenzioni, la porta a vedere il tramonto sul lago, ma improvvisamente si scoprono le sue vere intenzioni: scaraventarla in acqua e impadronirsi della sua borsa. Cabiria è atterrita. Oscar fila via. E Cabiria rimane prostrata, piangente; soltanto un gruppo di giovani che avanzano celiando sulla strada, cantando e suonando, la riporta nella realtà, e tutto sommato, nella vita e nella speranza di andare incontro a giorni migliori.

Nota critica: *Le notti di Cabiria* è il film che consacra, dopo *La strada*, Giulietta Masina a livello internazionale (fu premiata al Festival di Cannes come migliore attrice). La protagonista, Cabiria, è una nuova Gelsomina per i suoi caratteri di candore ed innocenza; intorno a lei pullula quel mondo equivoco di una Roma notturna che Fellini concentra in questo film nella Passeggiata Archeologica. Come in quasi tutti i film del regista non mancano elementi di proprie opere precedenti e successive in continua nuova luce: si osservi la figura del divo del cinema interpretata mirabilmente da Amedeo Nazzari che ricorda quella di *Lo sceicco bianco* interpretata da Sordi, oppure la sequenza del pellegrinaggio che tornerà in un episodio de *La dolce vita*. Va ricordata inoltre la grande attenzione suscitata dall'ultima sequenza (quella in cui Cabiria, ristabilita dopo il danno subito, guarda verso la macchina da presa); il critico Bazin, in particolare, nominò Chaplin che "unico nella storia del cinema, ha saputo fare un uso sistematico di questo gesto che condanna tutte le grammatiche del mondo".

-----*Lo sguardo della liberazione*-----

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

OTTO E MEZZO
ITALIA/FRANCIA 1963

Regia: Federico Fellini; **Soggetto:** Federico Fellini, Ennio Flaiano; **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; **Fotografia:** Gianni Di Venanzo; **Scenografia e Costumi:** Piero Gherardi; **Musica:** Nino Rota; **Montaggio:** Leo Catozzo; **Interpreti:** Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Edra Gale, Mario Conocchia, Tito Masini, Mario Pisu, Polidor, Mino Doro, Giulio Calì ; **Produzione:** Cineriz (Roma), Francinex (Parigi); **Durata:** 138'.

Gran Premio Festival di Mosca 1963. Premio Oscar per il miglior film straniero 1963. Nastro d'Argento 1964.

Soggetto: Un celebre regista (Marcello Mastroianni) si trova in una stazione termale per curarsi e preparare il prossimo film, attorniato dal produttore impaziente, da una troupe colorita, da una stupida amante grassottella (Sandra Milo) e da un consulente intellettuale ipercritico. Sogni e fantasie del regista in crisi si sovrappongono alla realtà: da un lato l'infanzia, l'educazione cattolica, la scoperta del sesso con la colossale Saraghina, e dall'altro le incertezze presenti: le gelosie della moglie (Anouk Aimée) giunta da Roma (il regista sogna un harem, o l'accordo tra moglie e amante) e il cinema, gli attori, la mirabolante torre di lancio che deve chiudere il film. Il quale poi, come si vede dai provini, non è altro che un discorso sulla propria vita, con dentro moglie, amante e tutti gli altri. Da Roma giunge l'attrice Claudia Cardinale, che dovrà interpretare la simbolica figura di una dispensatrice d'acqua termale. Ma il regista decide di non fare più il film, di optare per la "pagina bianca", salvo ricredersi rapidamente e accettare, in una passerella da circo in cui

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

tutti i personaggi si ritrovano, di rientrare nel flusso della sua creazione e della sua vocazione, nel flusso della vita.

Nota critica: È uno dei film su cui si sono versati più fiumi d'inchiostro e altri se ne verseranno, perché, come in modo completamente diverso Vertov con *L'uomo con la macchina da presa*, o Truffaut in *Effetto notte*, il contenuto del film coincide con la forma stessa. *Otto e mezzo* mostra cinematograficamente la difficoltà di fare un film. Ma la cura è per Fellini sempre omeopatica: come il ricordo aneddotico veniva guarito dal ricordo divenuto memoria (cfr. scheda de *I vitelloni*), così la perdita di creatività viene guarita dandole un posto, facendola divenire immagine essa stessa, non rimuovendola, non cercando di cancellarla con la Cultura, come vuole suggerire il critico consulente nel film. Anzi, Guido, il regista protagonista, solo morendo a se stesso, abbandonando ogni pretesa creativa accede a quel mondo di creature senza ordine e senza fine che si mostrano sulla passerella in un tripudio di musica da circo nell'epilogo del film.

GIULIETTA DEGLI SPIRITI ITALIA/FRANCIA 1965

Regia: Federico Fellini; **Soggetto:** Federico Fellini, Tullio Pinelli; **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano (con la collaborazione di Brunello Rondi); **Fotografia:** Gianni Di Venanzo; **Scenografia e Costumi:** Piero Gherardi; **Musica:** Nino Rota, diretta da Carlo Savina; **Montaggio:** Ruggero Mastroianni; **Interpreti:** Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Valentina Cortese, Caterina Boratto, Lou Gilbert, Sylva Koscina, Luisa della Noce, José de Villalonga, Valeska Gert, Silvana Jachino, Fred Williams, Milena Vukotic, Alberto Plebani, Mario Conocchia, Felice Fulchignoni, Guido Alberti, Mino Doro; **Produzione:** Federiz (Roma), Francoriz Parigi); **Durata:** 129'.

Soggetto: Siamo a Fregene, in un'elegante abitazione circondata da pini e ville: è la casa della scultrice Giulietta -di interessi, oltre che artistici, metafisici e religiosi- frequentata da scrittrici salottiere, adulatori, e docili omosessuali. Per l'anniversario del suo matrimonio con Giorgio, che si occupa con successo di "pubbliche relazioni", Giulietta organizza una festa, nel corso della quale si svolge una seduta spiritica. Durante la serata si riaccende la crisi d'identità che da tempo travaglia Giulietta, mentre comincia ad avere la certezza che il marito la tradisca. "Voci", avvertimenti e apparizioni aggravano la sua crisi: non sa se seguire gli impulsi sensuali, cui la incita Susy, o restare fedele agli insegnamenti ricevuti, con esperienze traumatiche, nell'infanzia, nel collegio di suore dove è stata educata, e donde è rimasto vivo il ricordo della "santa graticola", in una esortazione alla penitenza e alla rinuncia, alla mortificazione dei sensi. Ma Susy, che ha una villa trasformata in paradiso del sesso, la esorta a liberarsi dei suoi freni inibitori. Durante una festa organizzata dall'amica libertina, Giulietta sta per cedere. Poi fugge terrorizzata: le immagini di una recita di collegio, in cui aveva il

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

ruolo della vergine martire, si mescolano ai fantasmi della lussuria. Lotta contro tutti i suoi incubi, aiutata anche da uno psichiatra, e riesce a vincere le proprie ossessioni, aiutata da quanto di sano, di vero e di vitale è in lei. Un gioviale Nonno, che già l'ha salvata dalla graticola durante lo spettacolo della Vergine martire, nel teatrino delle suore, cala dal cielo per liberarla dall'assedio dei fantasmi-mostri che l'hanno a lungo perseguitata. Ora finalmente ritrova, davanti al mare, la sua serenità.

Nota critica: È uno dei film di Fellini meno apprezzati dalla critica. Eppure, non è difficile scorgere le profonde consonanze del film con il buñueliano *Bella di giorno*, che sarebbe apparso sugli schermi un paio d'anni dopo. Come quest'ultimo (cfr. scheda di *Bella di giorno*) si tratta di un ritratto femminile che viene ad incarnare le impossibili trasgressioni offerte dalla contemporanea società di massa. Anche qui il mito della sessualità libera (verso cui la protagonista Giulietta è sospinta da Susy) si mostra come l'altra faccia della medaglia dell'educazione repressiva cattolica. Fellini non è interessato né al mantenimento, né alla liberazione dai tabù; tende piuttosto a mostrare una sorta di junghiano "processo di individuazione, come già in *Otto e mezzo* (cfr. scheda di *Otto e mezzo*). Da segnalare il grande rilievo che a partire da *Giulietta degli spiriti* cominciano ad avere le scenografie e i costumi (in questo caso di Piero Gherardi) nel deformare fino all'esagerazione soprattutto le raffigurazioni più esotiche e "magiche" del film.

LISBON STORY
(*Lisbon story*)
GERMANIA 1994

Regia e Sceneggiatura: Wim Wenders; **Fotografia:** Lisa Rinzler; **Montaggio:** Peter Przygodda, Anne Schnee; **Scenografia:** Zé Branco; **Colonna sonora:** Jürgen Knieper; **Musica:** Madredeus; **Interpreti:** Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Ricardo Colares, Joel Ferreira, Sofia Benard da Costa, Vera Cunha Rocha, Elisabete Cunha Rocha, i Madredeus: Teresa Salgueiro, Pedro Ayres, Magalhães, Rodrigo Leão, Gabriel Gomes, Francisco Ribeiro, José Peixoto, Vasco Sequeira, Canto e Castro, Fernando Marrucho, João Canijo, Viriato José da Silva, con la partecipazione straordinaria di Manoel De Oliveira; **Produzione:** Road Movie's Filmproduction (Berlino); **Durata:** 105'.

Soggetto: Berlino. Phillip Winter, di professione tecnico del suono, riceve una cartolina: è il suo amico Friedrich Monroe, regista cinematografico, che lo prega di raggiungerlo subito a Lisbona. Giunto nella capitale portoghese dopo un avventuroso viaggio in auto, Phillip scopre che Friedrich è sparito. Al suo posto, nel grande appartamento nell'antico quartiere dell'Alfama, ci sono una vecchia cinepresa a manovella, una moviola e i rulli con la pellicola girata da Friedrich: immagini di Lisbona, mute, riprese con passo diverso e in un meraviglioso bianco e nero virato in seppia, del tutto simili a quelle realizzate dai cineoperatori delle origini. Nessuno sa dove sia finito Friedrich, né i bambini che frequentano spesso l'appartamento e che si dilettono con una videocamera, né il gruppo che ha composto le musiche per il suo film e la cui cantante, Teresa, suscita l'attrazione di Phillip. Installatosi nella casa dell'amico, Phillip decide di andare alla ricerca dei suoni da accoppiare a quelle immagini. Di giorno, così, va in giro registrando tutti i rumori di questa città sconosciuta: le voci dei *barrios*, i

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

tram dell'Alfama, i battelli sul Tago, le auto sul ponte del 25 Aprile, ma anche i piccioni, il mercato del pesce, l'arrotino. Di sera, a casa, lavora alla moviola e poi, prima di addormentarsi, legge Pessoa. Un giorno, per strada, Phillip ritrova Friedrich. Scopre così che l'amico ha abbandonato il suo film e anche la casa: adesso vive quasi come un barbone, vagabondando per la città per riprendere immagini senza guardarle, quindi casuali, grazie a una minuscola videocamera appesa alle spalle e rivolta all'indietro. "Oggi - gli dice - le immagini vendono il mondo, non ci si può fidare di loro. Le uniche immagini pure sono quelle non viste". Ma Phillip non è d'accordo: "Le immagini in movimento possono ancora fare quello per cui sono state inventate cento anni fa": L'ultima sequenza ce li mostra insieme al lavoro con la cinepresa e il microfono, per le vie di Lisbona.

Nota critica: Consumata la tragedia nel *Cielo sopra Berlino*, consumato il catalogo new-age in *Fino alla fine del mondo*, Wenders trova (o ritrova) quella che la filosofia zen chiama "illuminazione quotidiana". E come spesso accade, l'illuminazione quotidiana è scoperta o ritrovamento della propria vocazione e destino: per Wenders produrre immagini in movimento. Per un verso *Lisbon Story* sembra tornare al precedente *Lo stato delle cose*: l'ambientazione portoghese, la scomparsa di un personaggio, la riflessione metalinguistica sul proprio mestiere. Per un altro verso, tuttavia, se ne allontana: non è più essenziale il confronto fra cinema americano e cinema europeo, fra cinema narrativo e non-narrativo; piuttosto, quel che conta è proprio la vocazione e il destino, la scoperta del proprio demone: il personaggio portatore di tale visione è Winter, non a caso di mestiere tecnico del suono, che conosce la natura

sonora (acustica, non musicale) del cinema (muto, non sonoro) e che con il suo esempio è in condizione di provocare l'illuminazione di Friedrich Monroe, il regista smarritosi come il Wenders di alcuni anni prima, nell'elucubrazione sulla fine delle immagini.

BIS ANS ENDE DER WELT
(Fino alla fine del mondo)
GERMANIA/FRANCIA/AUSTRALIA 1991

Regia: Wim Wenders; **Sceneggiatura:** Peter Carey Wim Wenders; **Fotografia:** Robbie Müller; **Montaggio:** Peter Przygodda; **HDTV design:** Sean Naughton; **Scenografia:** Thierry Fiamand, Sally Campbell; **Costumi:** Montserrat Casanova; **Musica:** Graeme Ravell; **Interpreti:** William Hurt, Solveig Dommartin, Sam Neill, Max von Sydow, Jeanne Moreau, Rüdiger Vogler, Eddy Mitchell, Chick Ortega, Chishu Ryu, Ernie Dingo, Elena Smirnova, Allen Garfield, Lois Chiles, David Gulpilil; **Produzione:** Road Movies Filmproduktion (Berlino)/Argos Film (Parigi)/Village Road Show (Sydney); **Durata** (versione distribuita in Italia): 158'.

Soggetto: Il 1999 sta finendo. Un satellite nucleare in avaria minaccia di cadere sulla Terra. In viaggio da Venezia a Parigi, Claire ha un incidente con l'auto di due rapinatori, che le affidano la loro refurtiva. Poi incontra Trevor McPhee, misterioso individuo che, braccato, le chiede un passaggio. A Parigi i due si separano e Claire torna dal suo uomo, lo scrittore Eugene; ma accortosi che Trevor le ha sottratto parte del denaro, e in realtà attratta da lui, decide di mettersi alla sua ricerca. Lo ritrova a Berlino, ma l'uomo le sfugge, costringendola a ingaggiare il detective Winter per rintracciarlo. Inizia così un lungo inseguimento che porta la donna a Lisbona, poi a Mosca, quindi in treno fino a Pechino e infine a Tokyo. Qui Claire, che nel frattempo si è liberata di Winter e del sopraggiunto Eugene, ritrova finalmente Trevor, che accetta il suo amore e si confessa: il suo vero nome è Sam Farber e sta girando il mondo per riprendere con una speciale telecamera inventata dal padre scienziato e ricercata dal servizio segreto americano, una serie di immagini che potranno essere viste dalla madre cieca. Dopo una tappa a San Francisco,

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

i due giungono in Australia, dove si trova il rifugio-laboratorio dei Farber e dove vengono raggiunti da Eugene e Winter. Intanto il satellite viene fatto esplodere, lasciando il gruppo ignaro sulle sorti del resto del pianeta. L'esperimento con la telecamera riesce, ma la tanto desiderata visione della realtà delude Edith Farber, che si lascia morire proprio mentre nasce il 2000 e dal mondo giungono segnali di vita. L'ambizioso Henry Farber sviluppa le sue ricerche giungendo a videoregistrare i sogni: gli fanno da cavie Claire e Sam, che ben presto diventano schiavi del consumo delle immagini del proprio inconscio. Sarà Eugene a salvare la ragazza da questa droga visiva, "disintossicandola" con le parole del romanzo che ha nel frattempo ultimato. Sam, invece, ritrova se stesso grazie al contatto con la cultura aborigena. Un anno dopo, mentre Sam visita la tomba del padre, Claire è su un'astronave, dove lavora al controllo dell'inquinamento terrestre.

Nota critica: È un vero e proprio *Kolossal*: 9 ore il primo montaggio, 5/6 ore la versione successiva del regista, poi 179 minuti, ed infine, la versione italiana di 158 minuti soltanto. In questo film Wenders espande ulteriormente quella profezia in forma di cinema che ha iniziato a perseguire a partire da *Il cielo sopra Berlino*. Il risultato è una sorta di catalogo dei propri interessi, paure e desideri; tuttavia, quella nostalgia del tragico che si era manifestata nel film precedente (cfr. scheda de *Il cielo sopra Berlino*), qui si stempera, acquistando risonanze "New Age". La contaminazione di personaggi, ambienti e generi cinematografici ha qui stemperato il mordente di precedenti film, per aprirsi ad un piacere dell'indifferenza, scambiata per saggezza. In questo film il pensiero tragico si ribalta in pensiero debole (in ambedue è centrale l'accento sulla

-----*Lo sguardo della liberazione*-----

fine: delle ideologie, della Storia, della parola, del mondo, del tempo,
ecc.).

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

MANHATTAN

(Manhattan)

USA 1979

Regia: Woody Allen; **Soggetto e Sceneggiatura:** Woody Allen e Marshall Brickman; **Fotografia:** Gordon Willis; **Scenografia:** Mel Bourne; **Musica:** Vari brani di George Gershwin (eseguiti da The New York Philharmonic, diretta da Zubin Metha e da The Buffalo Philharmonic, diretta da Michael Tilson Thomas); **Montaggio:** Susan E. Morse; **Interpreti:** Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Anne Byrne, Karen Ludwig, Michael O'Donoghue, Victor Truro, Tisa Farrow, Helen Hanft, Bella Abzug, Gary Weis, Kenny Vance, Damion Sheller, Wallace Shawn; **Produzione:** Jack Rollins/Charles H. Joffe per United Artists Corporation; **Durata:** 96'.

Soggetto: Manhattan di giorno. Grattacieli, insegne luminose, traffico che scorre, un ponte, gente che va e che viene, operai ai lavoro, il porto.

Capitolo primo... Park Avenue sotto la neve, la Quinta Strada, ristoranti, sacchi d'immondizia, museo Guggenheim, Broadway, Yankee Stadium.

Manhattan di notte, con un'esplosione di fuochi d'artificio, per la Festa dell'indipendenza del 4 di luglio, al suono della *Rhapsody in Blue* di Gershwin. la voce fuori campo di Woody Allen propone commenti diversi sulla città come a ripetere un possibile inizio per il primo capitolo di un romanzo.

In un ristorante, quattro amici stanno parlando della vita e dell'arte. Sono Isaac Davis "Ike", la sua giovanissima fidanzata, Tracy, il suo amico Yale Pollack, docente universitario con la moglie Emily. In disparte, Yale confessa ad Ike che si è innamorato di un'altra donna, una giornalista grintosa di nome Mary. Ike si stupisce perché sicuro della felicità del matrimonio di Yale. A un vernissage, Ike e Tracy incontrano Yale e

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Mary. Ike entra subito in polemica con Mary sui suoi gusti artistici, ricavandone una pessima impressione.

Ike si è separato per la seconda volta. La sua ex-moglie, Jill, ora convive con un'altra donna di cui è innamorata e sta scrivendo un libro sul matrimonio fallito. Ike, recatosi da lei per prendere suo figlio, cerca di dissuadere la donna dal pubblicare il romanzo indiscreto. Ma Jill non si lascia convincere. Anche nel lavoro Ike ha problemi. È uno scrittore di programmi televisivi. Insoddisfatto, con un atto d'eroismo si licenzia perché vuole iniziare a scrivere un libro. Mentre nei confronti di Tracy, innamorata di lui, si mostra evasivo e la incoraggia ad andare a Londra per un corso di recitazione drammatica.

Una sera, a una festa, Ike incontra di nuovo Mary. I due finiscono per chiacchierare tutta la notte su una panchina sotto il ponte di Queensborough (59° strada), aspettando l'alba.

Mary, intanto, non è soddisfatta del rapporto che ha con Yale. L'uomo le dedica poco tempo, diviso com'è tra la moglie di cui si dichiara ancora innamorato e Mary. La donna, sentendosi sola, una domenica pomeriggio cerca Ike. Nel Planetario, dove si sono rifugiati per sfuggire alla pioggia, i due scoprono una reciproca attrazione. Così Yale e Mary si lasciano. L'amico incoraggia Ike a frequentare la donna. Ike, dal canto suo, si rende conto che con Tracy non può continuare (è poco più di una bambina ed è seriamente innamorata di lui). La lascia, dicendole che è innamorato di un'altra. Inizia così la storia romantica tra i due. Ike cerca di aiutare Mary a liberarsi delle sue insicurezze, polemizzando anche sull'analista che frequenta, uno che si fa chiamare "Donny". Emily tanto insiste che alla fine Ike porta con sé anche Mary, la quale naturalmente finge di non conoscere Yale. Si creano così situazioni imbarazzanti.

Tra Ike e Mary, però, le cose non sono così semplici. Ike discute le sue scelte di lavoro e la mitizzazione del suo ex-marito, Mary è ancora innamorata di Yale e quando l'uomo si fa risentire promettendole di lasciare la moglie, Mary non sa resistergli e tronca la relazione con Ike. A nulla valgono i discorsi filosofici dell'innamorato tradito, che cerca un confronto con l'amico in un'aula universitaria. Anche Emily si è rassegnata alla perdita di Yale.

Un giorno, Ike, registrando al magnetofono brani del suo libro, passa in rassegna tutti i motivi validi per continuare a vivere. Tra questi include "il bel viso di Tracy". Come folgorato, lascia perdere tutto e corre per la città verso la casa della ragazza. Ma Tracy sta partendo per Londra. Ike, sconsolato, ammette di aver sbagliato e ha paura che l'assenza prolungata possa cambiarla definitivamente. Tracy, con pacata saggezza, lo tranquillizza e gli chiede un po' di fiducia. Ritorna *Rhapsody in Blue* a commentare le immagini diurne e notturne di Manhattan.

Nota critica: *Manhattan* nasce da un'idea di Allen e del suo abituale sceneggiatore, Brickman, di fare un film su New-York a metà tra biografia e cinema. Le ambientazioni sono quelle abituali di Allen e dei suoi amici. Dal punto di vista formale *Manhattan* segna una tappa fondamentale nella filmografia di Allen: dallo strano bianco e nero creato da Willis al grande formato (primo film in cinemascope dell'autore) strenuamente difeso da Allen (cfr. Castoro Cinema). *Manhattan* si aggiunge a quel filone affascinante del cinema che ha messo al suo centro il ritratto di una grande città (si pensi a *Berlino-Sinfonia di una grande città* di Ruttman o *À propos de Nice* di Jean Vigo, o ancora a *Roma* di Fellini, ecc.) pur facendosi parodia sottile degli intellettuali snob

-----*Lo sguardo della liberazione*-----

nella New-York di fine anni Settanta. *Manhattan* si fa anche, a tratti, amara satira della fatuità della *middle class* americana caoticamente acculturata nei cui dialoghi riecheggia il *non sense* di alcune conversazioni dei personaggi buñueliani.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

LA MESSA È FINITA
ITALIA 1985

Regia: Nanni Moretti; **Soggetto e Sceneggiatura:** Nanni Moretti, Sandro Petraglia; **Fotografia:** Franco Di Giacomo; **Scenografia:** Amedeo Fago, Giorgio Bertolini; **Musica:** Nicola Piovani; **Montaggio:** Mirco Garrone; **Interpreti:** Nanni Moretti, Margarita Lozano, Ferruccio De Ceresa, Enrica Maria Modugno, Marco Messeri, Dario Cantarelli, Roberto Vezzosi, Vincenzo Salemme, Eugenio Masciari, Luisa De Santis, Pietro De Vico, Giovanni Buttafava, Luigi Moretti, Mauro Fabretti, Francesco Di Giacomo, Antonella Fattori, Carlina Torta, Inigo Lezzi, Sandro De Santis, Bianca Pesce, Mario Monaci Toschi, Anna Cesareni, Oreste Rotundo, Conchita Airoidi, Silvia Moretti, Stefano Viali, Mariella Valentini; **Produzione:** Faso Film; **Durata:** 94'.

Orso d'Argento al Festival di Berlino.

Soggetto: Don Giulio torna a casa dopo un lungo soggiorno nella parrocchia di un'isola. Ritrovata la famiglia in crisi: il padre vuole cambiare tutto, Valentina, sua sorella, non attraversa un buon momento con il suo ragazzo, la madre sembra distaccata dai problemi che le fluttuano intorno. Giulio cerca notizie dei vecchi amici: Gianni ha una libreria, Andrea è in attesa di giudizio per vicende di terrorismo, Cesare ha deciso di farsi battezzare e addirittura manifesta l'intenzione di dedicarsi al sacerdozio, Saverio si è autorecluso in casa. Anche la nuova parrocchia cui è stato destinato non presenta particolari motivi di conforto: è abbandonata da quando il parroco ha svestito l'abito ed è andato ad abita casa di fronte con moglie e figlio.

Giulio cerca di rendersi utile: testimonia al processo in favore di Andrea, frequenta con piacere la famigliola dell'ex parroco, Antonio, cura il morale di Saverio ormai incamminato verso l'autismo. Qualche motivo

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

di conforto si profila. Nella famiglia di Antonio, sembra trovare quella serenità assente da casa sua, specialmente ora che la crisi del padre ha preso corpo nella risoluzione di abbandonare moglie e figli per andare a con un'amica di Valentina, dalla quale desidera un bambino; Saverio viene talvolta convinto ad uscire; Cesare aiuta in parrocchia e frequenta il catechismo. Improvvisamente, Valentina confessa al fratello che aspetta un figlio, ma che ha già deciso di abortire. Giulio corre invano da Simone, il futuro padre, sperduto in montagna dove effettua studi e ricerche sull'ambiente: il giovane promette che parlerà alla ragazza, ma non nasconde il suo pessimismo. Giulio, sconfortato, sosta in un vecchio monastero dove si confessa con un anziano frate, il quale lo rincuora amorevolmente: il giovane prete rimane colpito dall'esperienza da lui compiuta nella Terra del Fuoco, dove la gente ha disperato bisogno di una parola amica.

Dopo aver picchiato Valentina che non vuole recedere dalla sua decisione, Giulio si dedica un poco anche alla vecchia madre, distrutta dalla fuga del marito. Un giorno, cercando Gianni in un cinema, scopre l'amico nella mani di alcuni teppisti che lo percuotono rinfacciandogli la sua omosessualità. Tentando di salvarlo, si vede minacciato dai coltelli affilati dei quattro. Dopo aver recitato alcuni versi della *Commedia* dantesca con la lama alla gola, Giulio attira su di sé tanto scherno e disprezzo da interrompere la violenza.

Anche le visite in casa di Antonio non lo appagano più: moglie e marito vivono, infatti, nell'adorazione fastidiosa del figlioletto e si compiacciono spesso di accennare alla loro vita sessuale in presenza del sacerdote. In canonica, solo e sconfitto, il giovane giocherella allucinato con un piccolo mappamondo, quando un'improvvisa telefonata gli

comunica la terribile notizia che sua madre, sfibrata dal dolore, si è uccisa. In lacrime, Giulio recita un accorato monologo sul suo cadavere, con parole piene di nostalgia per il periodo (l'unico veramente felice nella vita di un uomo) dell'infanzia. Cesare, intanto, ha desistito dal proposito di prendere i voti, e chiede all'amico di celebrare il suo matrimonio con Valentina che capita in parrocchia mentre il fratello è impegnato in un battesimo: egli, dopo la funzione, solleva il neonato sorridendo verso la sorella.

Andrea, un giorno, si presenta inaspettatamente in chiesa e si inginocchia al confessionale di Giulio comunicandogli i suoi dubbi: fra tutti gli amici e militanti di un tempo, lui è stato l'unico, coerentemente, a scegliere di lottare per un futuro migliore, ma ora, libero per insufficienza di prove, in che modo potrà inserirsi nel mondo, visto che non sa nulla e non sa fare nulla? Giulio gli risponde accigliato che, se atteggiarsi a vittima lo soddisfa, è stato accontentato: e, chiude violentemente lo sportellino del confessionale.

In chiesa, per le nozze di Cesare, ci sono tutti: il papà, Valentina, Gianni, Andrea, Antonio con la famiglia, Saverio e la sua ex compagna, Astrid. Dopo la funzione, prima delle parole di rito, «la messa è finita», Giulio chiede un po' di attenzione e comunica di avere preso un'importante decisione: andrà, volontario, nella Terra del Fuoco, dove la gente ha disperatamente bisogno di una presenza amica. Quando sta per rientrare in sacrestia, si volta di scatto e, dall'altare, con occhi allucinati, scopre che l'assemblea sta danzando sulle note di *Ritornerei* di B. Lauzi. Osserva felice. All'ennesimo *ritornerei*, appaiono i titoli di coda.

Nota critica: Dopo il successo di *Bianca* Moretti riesce ad acquistare fiducia presso i produttori e appena un anno dopo realizza *La messa è finita*, avvalendosi ancora una volta della preziosa collaborazione di Sandro Petraglia (per la sceneggiatura) e di Nicola Piovani (per la musica, che dà un'impronta ritmica originale a questa nuova fatica di Moretti). Anche ne *La messa è finita* il protagonista Don Giulio è al secolo Michele, ma questa volta nei panni di un giovane prelado, ma il film introduce dei cambiamenti profondi nell'idea cinematografica portata avanti da Moretti in precedenza. Intanto, l'ambientazione perde il rigore soggettivo dei film precedenti, lo spazio si apre, uscendo dai riquadri asfittici delle ambientazioni di *Ecce Bombo* e di *Bianca*, determinando anche l'uscita dal narcisismo autobiografico e accorpando le caratteristiche del Michele precedente nella figura emblematica di un prete, in cui si legittima l'eccesso moralista del personaggio.

KAGEMUSHA
(Kagemusha)
GIAPPONE 1980

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Akira Kurosawa e Masato Ide; **Fotografia:** Takao Saito e Masaharu Ueda; **Scenografia:** Yoshiro Muraki; **Musica:** Shinichiro Ikebe; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagiwara, Kotra Yui, Hideji Otaki, Hideo Murata, Takayuki Shiho, Osamu Sugimori, Noburo Shimizu, Sen Yamamoto, Jimpachi Nezu, Kai Ato, Yutaka Shimaka, Eiichi Kanakubo, Yugo Miyazaki, Mitsuko Baisho, Kaori Momoi, Daisuke Ryu, Tetsuo Yamashita, Tasuhito Yamanaka, Masayuki Yui, Yasushi Doshita, Noboru Sone, Norio Matsui; Kamatari Fujiwara, Toshiaki Tanabe, Yoshimitsu Yamaguchi, Takashi Ebata, Fujio Tokita, Akihiko Sugizaki; **Produzione:** Toho e Kurosawa Production; **Durata:** 159'

Soggetto: *Kagemusha* è strutturato classicamente in un prologo (la presentazione del sosia a Shingen Takeda), tre atti, ognuno dei quali è dominato da un protagonista (Shingen, il kagemusha, Katsuyori il figlio disobbediente di Shingen)5 un epilogo (l'ecatombe di Shidaragahara). L'idea di trovare un sosia che potesse prendere il posto del Principe è venuta al fratello di Shingen, Nobukado, colpito dalla straordinaria somiglianza che un condannato a morte (un ladro) aveva con il Signore. Lo tirerà fuori al momento opportuno L'occasione si presenta molto presto: durante l'assedio del castello di Noda, Shingen rimane mortalmente ferito da un colpo di archibugio, una notte (ironia della sorte) in cui con le sue truppe ascoltava un concerto di flauto suonato da un virtuoso sugli spalti del castello. Prima di morire, Shingen ordina ai suoi: tenere nascosta la sua fine (il kagemusha farà le sue veci), sospendere la guerra, «non muoversi» per non esporsi inutilmente. Le sue ultime volontà vengono accolte religiosamente dallo stato maggiore, ma

il figlio di Shingen (Katsuyori) morde il freno: Come può accettare di mettersi da parte e riverire un fantoccio?

Introducendo l'ex ladro a corte, Nobukado è molto preoccupato: riuscirà questo popolano impulsivo e violento a impersonare il Principe al punto da ingannare non solo i nemici ma anche i cortigiani e le concubine del defunto? Dovrà ricredersi. All'inizio il comportamento del kagemusha è improntato a mera convenienza (tanto per dimostrare che non ha perso il vecchio vizio, una notte si fa sorprendere mentre tenta di "scassinare" la giara in cui è stato imbalsamato Shingen); poi per non deludere le attese del clan prende gusto al gioco, la sua interpretazione impeccabile convince tutti, persino il nipote di Shingen. Supererà brillantemente anche la prova del fuoco della battaglia. Quando l'impaziente Katsuyori decide di attaccare da solo un castello nemico, per salvare la faccia il clan deve proteggergli le spalle e il kagemusha viene esposto bene in vista sopra una collina protetto dalla sua guardia; in quell'infernale carosello notturno di attacchi e contrattacchi (i giovani della guardia che gli fanno da scudo gli cadono intorno a mucchi) il kagemusha si identifica così intimamente nel suo ruolo che a un certo punto sorprendendo Nobukado usa le stesse parole di Shingen («Nessuno si muova, restare immobili come una montagna!»). Nobukado comincia a preoccuparsi di quella miracolosa metamorfosi; a forza di imitare il Principe Shingen. il guerriero-ombra ne ha assunto la personalità perdendo la propria identità; lo spirito del Maestro si è reincarnato nella sua ombra; quando si scoprirà che la persona (Shingen) è morta che ne sarà dell'ombra? "L'ombra non può esistere senza la persona..."

La farsa del kagemusha è durata due anni. È riuscito a ingannare tutti, tranne il cavallo di Shingen. Disarcionato nel cortile del castello davanti

alle cortigiane, smascherato, il kagemusha viene messo alla porta senza spiegazioni con un semplice benservito. Il suo stupore è tale che le guardie debbono cacciarlo a sassate. Come *Il fu Mattia Pascal* il povero kagemusha si ritrova “senza base, senza consistenza, l’ombra di un morto”; la brutale scoperta lo lascia «sbalordito, vuoto, annientato» (curiosamente, il commento più appropriato alla tragedia del kagemusha lo si trova nel capitolo XV del *Fu Mattia Pascal*). Al povero attore senza identità non resta che «seguire la parte fino alla fine» come Enrico IV. Troverà la pace, la «persona», solo nel paese delle ombre.

Nella stessa inquadratura in cui l’ombra di Shingen esce di scena fa il suo ingresso a corte Katsuyori. Il nuovo Principe è un ambizioso frustrato; per dimostrare che non è da meno del padre, infrangendo i suoi ordini scende sul sentiero di guerra convinto dell’invincibilità della cavalleria Takeda; ma non ha fatto i conti con la nuova strategia di Nobunaga Oda. A ondate successive le schiere dei Takeda (hanno nomi e colori poetici: foresta, fuoco, vento) vengono inghiottite nel nulla, come «cancellate dall’infetta mano della guerra» (*Riccardo II*). (La battaglia conclusiva di *Kagemusha* non assomiglia a nessuna di quelle che abbiamo visto sullo schermo: giocando sottilmente sull’ellissi e sul potere evocativo dei suoni - il crepitare degli archibugi. i nitriti dei cavalli feriti - il regista non mostra l’ecatombe ma solo l’inizio e la conclusione, la tragedia ce la lascia immaginare attraverso il sonoro e le reazioni di orrore dei generali Takeda che assistono impotenti al massacro; come presi in una tempesta vengono sospinti lentamente - geniale l’uso del rallenti - fuori della storia). Nascosto tra gli arbusti ai margini del campo di battaglia. il kagemusha soffre nella sua carne l’agonia dei “suoi” uomini; alla fine si getta anche lui contro la palizzata di fuoco brandendo una patetica lancia

strappata a un morto; colpito, riuscirà a trascinarsi verso il fiume e morirà protendendo le mani verso lo stendardo Takeda che luccica nell'acqua insanguinata come un miraggio.

Nota critica: Dopo la parentesi “siberiana” di Dersu Uzala, con questo film Kurosawa torna al Giappone del XVI secolo, periodo della storia giapponese da lui particolarmente amata. È l'occasione per un nuovo grande affresco storico, dove il regista dispiega ancora una volta una grande maestria tecnica, congiunta ad una profondità di vedute. Lo mostrano le straordinarie sequenze epiche, dalla grande battaglia alla vertiginosa discesa del messaggero nel castello, e l'uso del colore drammaturgicamente rilevante. Per quanto riguarda invece la profondità di vedute, Kurosawa conferma la propria visione della Storia, nutrita di Dostoevskij e Shakespeare, senza cedere tuttavia ad un facile relativismo; anzi, il Bene esiste ed è tale proprio perché infondato, proprio perché non dimostrabile, e soprattutto non garantito da alcuna Forza, che ne è anzi la direzione contraria.

RAN
(*Ran*)
GIAPPONE 1985

Regia: Akira Kurosawa; **Sceneggiatura:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Hara; **Fotografia:** Takato Saito, Masaharu Ueda; **Scenografia:** Yoshiro Muraki, Shinoby Muralci; **Costumi:** Emi Wada; **Musica:** Mitsuzi Takemitsu; **Montaggio:** Akira Kurosawa; **Interpreti:** Tatsuya Nakadai, Akira Terao, Jimpachi Nezu, Daisuke Ryu, Mieko Harada, Yoshiko Miyazaki, Takeshi Nomura, Peter, Hisashi Igawa, Masayuki Yui, Jun Tazaki, Hitoshi Ueki, Kenji Kodama, Toshiya Ito, Kazuo Kato, Norio Matsui, Takeshi Kato; **Produzione:** Serge Silberman, Masato Hara per Greenwich Film Production/Herald Ace Inc./Nippon Herald Films Inc.; **Durata:** 163'.

Soggetto: Il *fool* e il fedele Tango/Kent hanno inutilmente tentato di mettere in guardia il vecchio: perché invece di andarsi a rinchiudere nel castello-trappola non si rifugia presso l'alleato Fujimaki che ha dato ospitalità al suo fedele e devoto terzogenito Saburo? Troppo orgoglioso per riconoscere i suoi errori, Hidetora preferisce affidarsi a Ikoma, un machiavellico cortigiano passato al servizio di Taro. Le gigantesche porte del tetro maniero sembrano l'anticamera dell'inferno («l'inferno è vicino!») lo ha messo in guardia il *fool* che con Tango ha rifiutato di seguire il vecchio più pazzo di lui). I diavoli (rossi e gialli, i colori di Jiro e Taro) non si fanno attendere. Il sabbah si scatena all'alba. Svegliato dal clamore e dal sibilo delle frecce, Hidetora crede di sognare. Quello che vede dalla finestra è davvero un terribile incubo: sbucando da ogni lato, orde di diavoli cingono il castello in un carosello infernale; come una spirale di fuoco, l'onda sterminatrice sale minacciosa verso la torre dove si sono asserragliati Hidetora e i suoi fedelissimi; dopo un'inutile sortita sono stati bloccati in cima alla scala, e Hidetora ha rotto la sua spada. Per

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

accrescere l'effetto-incubo della spaventosa carneficina il regista nella prima parte ha escluso il sonoro, l'urlo della battaglia è "coperto" dall'Adagio funebre composto da Takemitsu; il suono esploderà all'improvviso nel momento in cui un sicario di Jiro sparerà alla schiena del primogenito Taro. Le donne del seguito che si trafiggono a vicenda, un corpo crivellato di frecce come un porcospino che giace riverso su un'impalcatura, un ferito che contempla incredulo e inorridito il proprio braccio tagliato, un guerriero che avanza barcollando con una freccia infilata nell'occhio, il cielo striato da innumerevoli saette incendiarie lanciate contro la torre, un cavallo che rotola lungo il pendio sabbioso... Per illustrarci gli orrori della guerra il regista-pittore moltiplica gli episodi e i dettagli più fantasiosi e crudeli, senza mai scadere nel macabro. C'è di che impazzire davvero. Se fosse stato un artista visivo, Shakespeare non avrebbe potuto rappresentare la guerra meglio di così, Quando l'ondata degli assalitori stava per arrivare in cima alla torre, Hidetora ha cercato invano la spada per il rituale harakiri. Indifferente alla tempesta di frecce incendiarie che gli sibilano intorno, indosso un fragile camice bianco (non ha avuto il tempo di rivestire l'armatura), attende ora la morte fissando il vuoto, deciso a "lasciar bruciare fino in fondo il resto di quella detestabile vita» (Gloucester, IV, 6). Quando il calore diventa insopportabile, come se si risvegliasse dalla tomba si trascina giù per la scala con la lentezza di un automa (splendido il dettaglio del fodero che penzolando nel vuoto precede i suoi passi malfermi). Vedendolo emergere dalla spessa cortina di fumo al vertice della vertiginosa scalinata della torre, le schiere degli assalitori si ritraggono intimorite davanti a quel patetico fantasma che si trascina lentamente, verso la grande porta, in un silenzio apocalittico (si sente

soltanto il sinistro crepitare delle fiamme che hanno trasformato il castello in un braciere). Davanti a quello spettacolo insostenibile (mentre gli passa davanti il vento solleva il lembo del kimono di Hidetora scoprendogli le gambe) persino Jiro non riesce a sopprimere un soprassalto di umanità, ma viene prontamente bloccato dal suo attendente Kurogane: “Signore, il dado è tratto, quando si imbecca una strada bisogna percorrerla fino in fondo senza pietà!”. Richiamato alle sue responsabilità, il secondogenito (quel gesto di pietà ce lo ha reso un poco più umano) rinuncia a soccorrere il vecchio genitore che oltrepassata la grande Porta scompare nella natura. Spogliato di tutto, anche della ragione, l'ex sovrano ha una sola ambizione nascondersi agli occhi dei suoi simili. Mentre il suo corpo subisce l'insulto della decomposizione - capelli incolti, viso emaciato, sguardo assente, Hidetora è un animale selvaggio - il suo spirito regredisce verso l'infanzia: sorride come un fanciullo quando il *fool* gli pone scherzosamente in capo una ghirlanda di fiori, incoronandolo re dei pazzi; per addormentarlo la notte il *fool* gli canta una nenia, prima di stendersi singhiozzando sotto la stessa coperta. “Dove sono? Chi sono? Sto diventando pazzo... non schiacciarmi, sono un verme!”, delira Hidetora aggirandosi con il *fool* tra le rovine dell'ex-castello di Sué e Tsurumaru, dove ha trovato rifugio. Ma i fantasmi di Sué e Tsurumaru lo cacceranno anche di lì: nella disperata fuga (bellissimo il salto nel vuoto dalle mura, una versione grottesca del suicidio di Gloucester dalle scogliere di Dover) Hidetora riuscirà a far perdere le sue tracce al *fool*. Si rifugia sottoterra come un animale. Quando arrivano i soccorritori guidati dal terzogenito Saburo, uscendo dalla tana grida; «Perché mi avete svegliato dalla tomba?». Fissando le

nuvole “verdi” addensate dal vento sul suo capo ha l’impressione di trovarsi in un altro mondo.

La trepidante riconciliazione tra Hidetora e Saburo (prevenuto da Tango, il terzogenito è venuto a riprendersi il padre scortato dalle truppe del fedele vicino Fujimaki) sarà di breve durata: mentre cavalcano lo stesso cavallo padre e figlio fanno progetti per l’avvenire cercando di dimenticare quell’«orribile sogno» esplodono dei colpi di archibugio e Saburo crolla a terra; i cecchini inviati da Jiro (su insistenza di Lady Kaede) hanno compiuto la loro missione. Il gioioso ritorno si trasforma in mesto corteo funebre, Hidetora muore letteralmente soffocato dal dolore sul cadavere del figlio mentre tenta di rianimarlo. «Perché gli dei si divertono a guardare gli uomini uccidersi come vermi, senza intervenire?» urla il fool levando al cielo gli occhi pieni di lacrime. Invece di prendersela con le stelle, il buon Tango accusa la stupidità umana: «Anche gli dei e Budda sono impotenti davanti alla follia degli uomini, che cercano la sofferenza invece della gioia e continuano a ripetere sempre gli stessi errori...». (Nel *Lear* Albany impreca contro i «traditori»; allargando il discorso, Kurosawa condanna qui la follia della guerra e la stupidità umana).

Mentre il corteo funebre si allontana, la cinepresa per stacchi successivi inquadra la cima di una collina su cui un tempo sorgeva il glorioso castello di Azusa. Sulle mura diroccate si stacca (contro un cielo rossopiombo) una figura umana: e il cieco Tsurumaru; la sorella Sué uccisa dai sicari di Kaede non è più tornata a riprenderlo. Mentre cerca a tastoni una via d’uscita il cieco perde l’equilibrio (la bacchetta ha sentito il precipizio) e gli sfugge di mano una preziosa pergamena. Nella caduta, la pergamena si srotola e appare il ritratto radioso e impassibile del

Budda. «Lui ti salverà!» gli aveva detto la sorella affidandogliela. Un cieco in bilico su un precipizio privato anche del suo talismano: un modo davvero singolare di chiudere un film apocalittico. Da leggersi come un appello alla necessità di recuperare certi valori classici e la religiosità? Forse è solo «un invito a smetterla di contare sull'immagine consolatoria di un Dio protettore, che non si vede perché dovrebbe intervenire a salvare l'uomo dalla sua stupidità», ci ha suggerito l'autore rispondendo a una nostra domanda. Mentre il povero cieco cerca la sua strada tra i precipizi, intorno al Castello reale in cui si è trincerato Jiro si riaccende la battaglia.

Nota critica: *Ran* è una straordinaria *summa* dell'itinerario cinematografico di Kurosawa. Tutto il suo immaginario vi è dispiegato con grandi mezzi. La vicenda è ricalcata sul *Re Lear* shakespeariano, fatta salva una radicale innovazione: il passato del re, che in Shakespeare è taciuta, in *Ran* diventa una delle ragioni che muovono la vicenda. È il fantasma del passato che ritorna, l'ombra di una cattiva coscienza non sopita; Kurosawa coniuga qui motivi tragici europei con la sensibilità del teatro No giapponese. Tutti gli elementi propri di un grande spettacolo vi sono sviluppati; oltre alla complessa drammaturgia, si osservino l'uso simbolico e nel contempo musicale del colore, nonché la colonna sonora composta da una parte dalle musiche del famoso compositore giapponese Toru Tagemitsu, dall'altra da una miscela sapientemente dosata e montata di suoni ambientali (cicale, venti, armi, nitriti, scalpiti, detonazioni, ecc.).