

SEZIONE 1

LO SGUARDO della SEPARAZIONE

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

OSSESSIONE ITALIA 1943

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** ispirato al romanzo di James Cain, *The Postman Always Rings Twice*; **Sceneggiatura:** Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis; **Fotografia:** Aldo Tonti e Domenico Scala; **Scenografia:** Gino Franzi; **Costumi:** Maria De Matteis; **Musica:** Giuseppe Rosati; **Montaggio:** Mario Sarandei; **Interpreti:** Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Michele Ricciardini; **Produzione:** I.C.I.; **Durata:** 135'.

Soggetto: Un disoccupato, Gino Costa si ferma in un casolare lungo il Po. Qui l'anziano Bragana gestisce uno spaccio con la giovane moglie Giovanna. La donna si innamora del vagabondo e, quando questi si rimette in viaggio, con un pretesto lo fa richiamare. Gino a sua volta fa allontanare il Bragana con una scusa e diventa l'amante di Giovanna. Il marito non sospetta nulla ed anzi offre a Gino una sistemazione. Gino non sopportando più la situazione propone a Giovanna di fuggire con lui; al suo rifiuto, parte da solo per Ancona. Durante il viaggio fa amicizia con un girovago detto lo Spagnolo, che gli propone di unirsi a lui. Un giorno, il Bragana arriva ad Ancona con la moglie per esibirsi in un concorso come baritono dilettante; incontra Gino e lo invita a tornare con loro. Gino e Giovanna decidono di simulare un incidente stradale per liberarsi di lui. Il piano riesce, ma insospettisce la polizia. I rapporti tra Gino e Giovanna diventano sempre più tesi man mano che il tempo passa. I due amanti si recano a Ferrara: qui Giovanna intasca l'assicurazione sulla vita del marito. Gino, credendosi strumentalizzato per interesse, lascia Giovanna per una ballerina, Anita. Quando Giovanna gli rivela di essere incinta, i due si riconciliano e tentano la fuga. Ma la loro macchina finisce fuori strada: Giovanna muore durante l'incidente, e Gino è raggiunto dalla

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Polizia.(Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1982).

Nota critica: È il film inaugurale della stagione del neorealismo italiano. Visconti, già assistente del regista francese Renoir, mostra in questo primo lungometraggio tutt'insieme una originalità di vedute e una completa padronanza dei mezzi espressivi: profondità di campo, complicati movimenti di macchina e soprattutto campi lunghi come nelle sequenze di Gino e lo Spagnolo che contemplano il mare dal piazzale di San Ciriaco, o di Gino e Giovanna che si abbracciano sulle rive del Po. Le costanti della poetica viscontiana sono dal canto loro già tutte presenti, dal senso di fatalità (cfr. scheda della *Terra trema*, alla passione del melodramma (cfr. scheda di *Senso*). Nel primo caso si osservino l'inizio e la fine del film, la fatalità dell'incontro e quella dell'incidente automobilistico che segnerà la definitiva separazione; nel secondo caso si noti la scena del concorso lirico, con da una parte il dialogo dei protagonisti, dall'altro il duetto d'amore tratto dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi.

**LA TERRA TREMA
ITALIA 1948**

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** ispirato al romanzo di Giovanni Verga, *I Malavoglia*; **Commento:** Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli; **Fotografia:** G. R. Aldo; **Musica:** scelta e coordinata da Luchino Visconti e Willy Ferrero; **Montaggio:** Mario Sarandei; **Interpreti:** Antonio Arcidiacono, Giuseppe Arcidiacono, Giovanni Greco, Nelluccia Giammona, Agnese Giammona, Nicola Castorina, Rosario Galvagno, Lorenzo Valastro, Rosa Costanzo; **Produzione:** Salvo D'Angelo per la Universalia; **Durata:** 160'.

Soggetto: Stanco dei soprusi dei grossisti, il giovane 'Ntoni Valastro invita i pescatori di Acitrezza a ribellarsi. Nascono tumulti, alcuni pescatori sono arrestati; ma poi, gli stessi grossisti li fanno rilasciare, non potendo fare a meno del loro lavoro. 'Ntoni convince allora la famiglia a mettersi in proprio, ipotecando la casa. Un'eccezionale pesca di acciughe sembra aiutare il Valastro. Ma, più tardi, in una tempesta, perdono la barca. Stretti dal bisogno, debbono vendere le acciughe ai grossisti ad un prezzo irrisorio e, non potendo riscattare l'ipoteca, perdono anche la casa. Il dissesto economico porta la famiglia allo sfascio: 'Ntoni, non trovando lavoro, si consola in osteria; la sua ragazza, Nedda, lo lascia; suo fratello Cola abbandona il paese e diventa contrabbandiere; il nonno muore; la sorella maggiore, Mara, vede sfumare il suo matrimonio; quella minore, Lucia, viene "disonorata" dal maresciallo della Finanza Don Salvatore. In più, 'Ntoni è odiato da tutti: dai grossisti, che assaporano la vendetta; dagli invidiosi, che gioiscono del suo sogno sfumato. Alla fine si rassegna a riprendere il mare, coi fratelli più piccoli, sulle barche dei grossisti. Ma, sebbene sconfitto, appare consapevole della necessità che il suo tentativo individuale divenga patrimonio comune.

Nota critica: *La terra trema* appare a tutt'oggi un film paradossale ed estremo: le premesse del cosiddetto Neorealismo vi sono portate talmente alle estreme conseguenze da ribaltarsi nel loro contrario. Non solo la presenza di attori non professionisti, ma un linguaggio come il siciliano stretto che introduce un valore documentario e perfino antropologico in un film per altri aspetti profondamente e tradizionalmente narrativo, ispirato a quel grande romanzo dell'Ottocento che sono *I Malavoglia*. Il fatto è che ciò che muove Visconti è in fondo quella fatalità tragica che riconduce la storia al mito, la cronologia alla circolarità dell'eterno ritorno. Sul piano linguistico tutto ciò si manifesta nella scarsa rilevanza del montaggio a vantaggio di lunghe e lente inquadrature, e soprattutto nella musica (specie melodrammatica) usata come i *leitmotiv* wagneriani.

SENSO
ITALIA 1954

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** dal racconto omonimo di Camillo Boito; **Sceneggiatura:** Suso Cecchi D'Amico e Luchino Visconti (con la collaborazione di Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Tennessee Williams e Paul Bowles); **Fotografia:** G. R. Aldo Robert Krasker; **Scenografia:** Ottavio Scotti; **Costumi:** Marcel Escoffier e Piero Tosi; **Musica:** *Sinfonia n. 7 in mi maggiore* di Anton Bruckner; **Montaggio:** Mario Serandei; **Interpreti:** Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Sergio Fantoni; **Produzione:** Renato Gualino per la Lux Film; **Durata:** 115'.

Soggetto: Venezia, 1866. Alla Fenice, mentre si rappresenta *Il Trovatore*, i patrioti inscenano una manifestazione antiaustriaca. Il marchese Ussoni (Massimo Girotti) risponde con una sfida ai commenti ironici del tenente Franz Mahler (Farley Granger). È presente alla scena la cugina Livia (Alida Valli), sposata al conte Serpieri. Livia cerca il tenente Mahler per pregarlo di non dar seguito all'incidente. Tuttavia Ussoni viene arrestato e costretto all'esilio. Quando Livia rivede Franz ne viene attratta e diventa la sua amante. La guerra si avvicina. Livia trepida per Franz dimenticando doveri e amici. Costretta dal marito a lasciare Venezia, si rifugia nella villa di Aldeno. Intanto Ussoni, tornato dall'esilio, le affida del denaro da consegnare ai patrioti. Livia decide di rompere con Franz, ma una notte egli penetra nella villa e riesce a riconquistare la donna. Livia gli consegna il denaro destinato ai patrioti con il quale Franz eviterà il servizio militare. Dopo Custoza, Livia raggiunge l'amante a Verona, ma lo scopre con una donna, completamente ubriaco e annientato dalla propria viltà. Livia allora lo denuncia al comando austriaco e assiste all'alba alla sua esecuzione, impazzita dal dolore e dal rimorso.

Nota critica: *Senso* è la vera "apoteosi del melodramma cinematografico", pur non essendo un film-opera. Vi è che il melodramma è assunto come prospettiva da cui osservare e interpretare la società (quella risorgimentale, in particolare). L'inizio del film è decisivo: Visconti utilizza la macchina da presa per ribaltare il rapporto fra la scena (dove si canta il *Trovatore*) e la sala: si osserva la sala (e la società che vi è rappresentata) a partire dal melodramma inteso come modello di comportamento. Con una intuizione straordinaria, Visconti trasforma gli osservatori in osservati (come fa Bergman nel preludio al suo *Flauto magico*): si crea una circolarità e molteplicità di sguardi fra lo spettatore di *Senso*, quello del *Trovatore* (personaggio di *Senso*) e i personaggi del melodramma, di tale intensità da provocare ancora oggi una vera e propria vertigine. Anche il piano figurativo, sempre fondamentale in Visconti, tocca vertici ineguagliabili: l'uso del colore è drammatico, il riferimento ai macchiaioli costante (si osservi la Battagli di Custoza, direttamente ispirata ai quadri di Lega e Fattori).

L'INNOCENTE
ITALIA/FRANCIA 1976

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** ispirato al romanzo omonimo di Gabriele D'Annunzio; **Sceneggiatura:** Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli e Luchino Visconti; **Fotografia:** Pasqualino De Santis; **Scenografia:** Mario Garbuglia; **Costumi:** Piero Tosi; **Musica:** Franco Mannino, con una *berceuse* e un *valzer* di Chopin, la *Marcia Turca* di Mozart, *Giochi nell'acqua a Villa d'Este* di Liszt, *Che farò senza Euridice* di Gluck; **Montaggio:** Ruggero Mastroianni; **Interpreti:** Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Didier Haudepin, Rina Morelli, Massimo Girotti, Marc Porel, Marie Dubois; **Produzione:** Giovanni Bertolucci per la Rizzoli Film (Roma)/ Les Films Jacques Leitienne (Paris)/ Société Imp. Ex. Ci. (Nizza)/ Francoriz Production (Paris); **Durata:** 130'.

Soggetto: Roma, 1891. I rapporti fra Tullio Hernil e la moglie Giuliana sono da tempo puramente formali; e lei accetta, apparentemente senza reagire, la relazione del marito con la contessa Teresa Raffo. Durante la loro assenza, Giuliana conosce lo scrittore Filippo d'Arborio e, al loro ritorno, si rifugia in campagna, presso la villa della suocera. Sentendo la moglie sfuggirgli, Tullio prova di nuovo attrazione per lei e le propone di ricominciare insieme una nuova vita. Ma, subito dopo l'apparente riconciliazione, apprende che lei è incinta di d'Arborio. Giuliana rifiuta di abortire e nel frattempo il suo amante muore di una malattia tropicale. Tullio è costretto ad accettare la gravidanza, ma è ossessionato dalla gelosia. La notte di Natale, mentre tutti sono a messa, espone il neonato all'aria gelida. Il bambino muore, e Giuliana sfoga finalmente il suo odio verso il marito. Tullio confida l'intera vicenda a Teresa, che si dissocia dal suo mostruoso egocentrismo. Sentendosi sconfitto, Tullio si suicida di fronte all'amante.

Nota critica: È l'ultimo film di Visconti, realizzato in difficili condizioni fisiche. Sostanzialmente fedele al romanzo di D'Annunzio (ma con il suicidio

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

finale, assente nel libro), l'originalità dell'opera non va ricercata tanto nell'interpretazione critica di un certo mondo decadente verso cui parimenti era attratto (questo è il filo rosso di tutta l'opera di Visconti), quanto nel vero e proprio linguaggio dell'arredamento (quasi una filosofia, come nel saggio del grande critico Mario Praz). Tuttavia, più che esprimere i personaggi dell'opera, le case e gli oggetti sembrano essere la matrice delle persone che vi vivono e li usano, la vera essenza che li guida. Ne *L'innocente* Visconti non adotta più il melodramma come prospettiva e modello di comportamento, la musica si congela nei costumi e negli arredi; anche l'ultimo mito di poter conoscere e recuperare musicalmente il Male è infranto: *L'innocente* è ormai oltre la tragedia, le immagini fanno conoscere altre immagini, non la realtà.

**I FAVORITI DELLA LUNA
FRANCIA 1985**

Regia: Otar Ioseliani; **Soggetto:** Otar Ioseliani; **Sceneggiatura:** Otar Ioseliani e Gérard Brach; **Fotografia:** Philippe Theaudière; **Scenografia:** ; **Costumi:** ; **Musica:**; **Montaggio:** ; **Interpreti:** Alix de Montaigu, Pascal Aubier, Gaspard Flori, Emile Aubry, Hans Peter Cloos, Maïte Nahyr, Julie Aubier, Baptiste Blanchet; **Produzione:** Philippe Dussart per FRANCE 3; **Durata:** 110'.

Gran Premio Speciale della giuria al Festival di Venezia del 1985.

Soggetto: questo insolito film del regista georgiano ci propone un viaggio fantastico attraverso il tempo. Il filo conduttore è doppio, un servizio di piatti di porcellana e il ritratto intero di una donna. due oggetti che il film ci fa seguire, dalla loro creazione nel XVIII secolo fino ai giorni nostri. Passano di proprietario in proprietario attraversando vicende umane di epoche diverse. I piatti si spezzano tra le mani di camerieri distratti, si rompono durante una lite familiare, mentre le tazzine da caffè finiranno in una pattumiera. Del ritratto, dopo vari furti e peripezie non resterà che la testa incorniciata di nuovo e tristemente appesa in una galleria. La storia di questi oggetti venduti, comprati, rubati, è anche quella dei loro proprietari. Una visione della vita attraverso le cose: ecco il senso di questo film discutibile, ma comunque da vedere.

Nota critica: Ioseliani (georgiano di origine) continua a vivere e lavorare in Francia e, prima di *Un incendio visto da lontano* e dopo un bel documentario su Parigi (che ha risonanze quasi *à la Vigo*, realizza questo curioso viaggio-metafora di uno sguardo quasi impressionista che coglie il tempo della Storia in oggetti comuni, attraversano i decenni come testimoni silenziosi. Ioseliani ha uno stile documentarista (frutto invece di un calcolo necessariamente minuzioso) insieme ad una drammaturgia quasi sempre costruita sui suoni (nei

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

primi film come *Avril'*, *C'era una volta un merlo canterino*, *Pastorale*) che se funzionava nei film precedenti, qui sembra più una stilizzazione manierista che finisce per annoiare. Per chi non conosce i film precedenti, *I favoriti della luna* offre comunque un esempio esaustivo della poetica di Ioseliani, che crea una drammaturgia senza azione, un cinema di *fiction* basato sui principi quasi vertoviani, dove i suoni e la “verità” delle situazioni fanno credere ad un regista assente, ma dove su tutto incombe lo sguardo cinico e distaccato della macchina da presa.

PSYCHO
(Psyco)
USA 1960

Regia: Alfred Hitchcock; **Soggetto:** ispirato al romanzo omonimo di Robert Bloch; **Sceneggiatura:** Joseph Stefano; **Fotografia:** John L. Russell; **Scenografia:** Joseph Hurley, Robert Clartworthy, George Milo; **Costumi:** Helen Colvig; **Effetti speciali:** Clarence Champagne; **Musica:** Bernard Herrmann; **Montaggio:** George Tomasini; **Interpreti:** Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam, John McIntire, Simon Oakland, Frank Albertson, Patricia Hitchcock, Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills; **Produzione:** Alfred Hitchcock per Paramount; **Durata:** 108'.

Soggetto: La giovane Marion sottrae 40 mila dollari alla ditta presso la quale lavora, a Phoenix, Arizona e scappa a San Francisco, dove conta di riunirsi al suo amante Sam, che esita a divorziare dalla moglie ricca. Per strada, sotto la pioggia, si ferma in un motel deserto. Un giovanotto allampanato l'accoglie, e mostra evidenti segni di disturbi psichici. Marion sente la voce autoritaria della madre del giovane, e poco dopo viene accoltellata sotto la doccia. Accorre spaventato il giovane Norman - e fa sparire il corpo. A Phoenix Lila, la sorella di Marion, mette in allarme Sam, mentre già sta indagando il detective Arbogast, incaricato di rintracciare i 40 mila dollari. Arrivato al motel, costui mostra una foto di Marion a Norman, ed ha la certezza che qui è avvenuto qualcosa. Chiama Lila da un telefono pubblico, rientra al motel ed è anche lui accoltellato. Lila e Sam ora sono allarmati: che fine ha fatto Arbogast, e che ne è di Marion? Giungono sul posto. chiedono l'intervento dello sceriffo, e da lui apprendono che la madre di Norman è morta dieci anni prima. Chi è l'assassino, allora, a chi appartiene la voce autoritaria della donna? Scendono al motel, i due. Scoprono tracce di Marion. Norman s'insospettisce non trova Lila, si libera di Sam e si precipita verso la sua abitazione (un sinistro edificio)

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

accanto al motel. Lila è scesa in cantina e s'imbatte con un urlo di raccapriccio, nella mummia della madre. Norman tenta di accoltellare anche lei, ma Sam, ripresosi, sopraggiunge in tempo. Norman è un pazzo che s'è identificato con la madre: si veste con i suoi panni quando è colto dalla furia omicida e parla con la sua voce. Nel laghetto accanto al motel lo sceriffo ritrova le auto di Marion e di Arbogast, i cadaveri e il denaro.

Nota critica: Per chi ama gli intrighi psicologici, la complessità iconografica dei sogni, e la regia a volte delirante e sempre efficace di Hitchcock, *Psycho* è quanto c'è di meglio. L'affascinante mondo dell'inconscio ha trovato nel cinema interpreti appassionati come un certo filone surrealista del primo periodo (tardi anni Venti), pensiamo ad esempio a *Un chien Andalou* di Buñuel, o a *Le sang d'un poète* di Cocteau. Hitchcock in *Psycho* riesce a creare lo *shock* necessario allo spettatore per restare spiazzato davanti alla illusorietà delle proprie certezze. Accanto ad un centro narrativo forte (la vicenda è sempre centrale in Hitchcock) il regista lascia intravedere altri mondi reali, possibili, ai quali ci avviciniamo sempre con curiosità e timore.

THE BIRDS
(*Gli uccelli*)
USA 1963

Regia: Alfred Hitchcock; **Soggetto:** ispirato ad un racconto di Daphne du Maurier; **Sceneggiatura:** Evan Hunter (pseud. di Salvatore Lombino); **Fotografia:** Robert Burks; **Effetti speciali:** Ub Iwerks; **Scenografia:** Robert Boyle, George Milo; **Effetti speciali sonori:** Remi Gassman, Oskar Sala; **Elaborazione del Suono:** Bernard Herrmann; **Addestramento degli uccelli:** Ray Berwick; **Disegni:** Alfred Whitlock; **Montaggio:** George Tomasini; **Interpreti:** Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles McGraw, Ruth Mac Devitt, Malcom Atterbury, Lonny Chapman, Elizabeth Wilson, Doreen Lang, Karl Swenson; **Produzione:** A. Hitchcock per Universal; **Durata:** 120'.

Soggetto: A San Francisco in un negozio di animali s'incontrano l'avvocato Mitch Brenner, e cerca invano una coppia di pappagallini "love birds", e una ragazza sofisticata, ricca, intraprendente. Mitch la invita a Bodega Bay, sulla costa, dove ha una casa dove vivono la madre e la sorellina Cathy: si festeggia il compleanno della bambina. La ragazza, Melanie, arriva con pappagallini in regalo. Un gabbiano le piomba addosso e le produce una piccola ferita. Ospitata in casa della maestra del paese, Annie, ex fidanzata di Mitch e di lui ancora innamorata, partecipa alla festa. Uno stormo di gabbiani attacca i bambini. La sera un nugolo di passeri invade la casa di Mitch seminando il terrore. La signora Brenner scopre in una casa vicina, il cadavere orrendamente mutilato (gli hanno cavato gli occhi) del fattore. Il giorno dopo Melanie va a prendere Cathy a scuola, quando uno stormo di corvi attacca i bambini per strada. Le due trovano rifugio in una macchina. Più tardi i gabbiani si rovesciano sul centro e fanno esplodere il distributore della benzina. La paura si diffonde. Non c'è difesa contro gli uccelli. Mitch e Melanie scoprono il cadavere di Annie, con il volto devastato. Si barricano in casa inchiodano assi sulle finestre, rinforzano le porte e attendono. Nella notte si scatena l'attacco di migliaia di uccelli, che sfondano ogni difesa. Mitch riesce fortunatamente a salvare la famiglia e Melanie. All'alba, un silenzio di morte. Tutto è finito?

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Salgono in macchina e lentamente si avviano. Appollaiati ovunque, migliaia di uccelli immobili.

Nota critica: Ancora una volta è ricorrendo a tecniche d'animazione (disegno su pellicola) che Hitchcock crea le immagini più belle e inquietanti del film. *Gli uccelli* è ispirato ad uno dei racconti preferiti di Hitchcock e introduce in un impianto narrativo tipicamente hollywoodiano, lineare e tranquillizzante, un evento sovrumano e inspiegabile, che determina l'impatto mozza fiato del film. L'uomo messo di fronte ad eventi che non controlla, ma che percepiamo come "possibili" determina la dimensione fantastica di questa fatica di Hitchcock.

BELLE DE JOUR
(Bella di giorno)
FRANCIA 1966

Regia: Luis Buñuel; **Soggetto:** ispirato dal romanzo omonimo di Joseph Kessel; **Sceneggiatura:** Luis Buñuel; Jean-Claude Carrière; **Fotografia:** Sacha Vierny; **Montaggio:** Louisette Taverna; **Scenografia:** Robert Clavel; **Assistente alla Regia:** Pierre Lary; **Interpreti:** Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Jean Sorel, Geneviève Page, Francisco Rabal, Pierre Clementi, Georges Marchal, Françoise Fabian, Francis Blanche, François Maistre, Marie Latour, Bernard Latour, Bernard Musson, Macha Meril, Luis Buñuel; **Produzione:** Henri Baum, per la Paris Film (Robert e Raymond Hakim); **Durata:** 100'.

Leone d'Oro a Venezia nel 1967.

Soggetto: Séverine, una bionda signora di lusso di 23 anni, viene richiamata alla realtà dal viaggio immaginario che si vede in apertura del film: la dolce tenerezza di due personaggi in carrozza lungo sentieri di campagna, le dolci parole d'amore della donna scatenano la punizione del marito. Trascinata dai due cocchieri in livrea, la donna viene legata ad un albero e frustata e poi offerta al più giovane dei due. Baciata sulle spalle, si abbandona al piacere. Finito il sogno ad occhi aperti, scopriamo la realtà della donna: moglie insoddisfatta e prigioniera di un'educazione borghese, cattolica e repressiva. Séverine cerca la liberazione conducendo apparentemente una tranquilla vita borghese, se non fosse che ogni giorno dalle 14.00 alle 17.00 si prostituisce per dare sfogo a sogni e fantasie sadomasochiste, sempre sospesa tra sogno e realtà fino all'improvviso, tragico epilogo.

Nota critica: Trascorso il periodo messicano, in questo terzo film europeo (dopo *Viridiana* e *L'angelo sterminatore*) Buñuel prosegue la sua spietata analisi dell'inconscio borghese che muove la società del tempo. Raffinando sempre più i propri strumenti linguistici, il regista spagnolo elabora un vero e

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

proprio "sistema degli oggetti" che contrappunta il linguaggio verbale dei personaggi. Il film possiede una logica implacabile, il cui scopo finale sembra essere quello di mostrare la complicità e perfino l'identità fra norma e trasgressione. Quest'ultima, incarnata dalla protagonista, si pone come una maschera ludica e fantasticante, in cerca di espiazione. L'estremismo buñueliano consiste ancora una volta nel non limitarsi a mostrare il volto repressivo dell'ordine vigente, ma la stessa malattia del desiderio di chi vorrebbe oltrepassare i limiti con *Buoni Sentimenti* (si pensi anche al precedente messicano *Nazarin*).

TRISTANA
FRANCIA/SPAGNA/ITALIA 1970

Regia: Luis Buñuel; **Soggetto:** ispirato al romanzo omonimo di di Benito Pérez Galdòs; **Sceneggiatura:** Luis Buñuel, Julio Alejandro; **Fotografia:** José F. Aguayo; **Montaggio:** Pedro del Rey; **Scenografia:** Enrique Alarcón; **Costumi:** Rosa García; **Suono:** José Noguera, Dino Fronzetti; **Interpreti:** Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Cases, Jesús Fernández, Vicente Solder, José Calvo, Fernando Gabrian, Antonio Ferrándis, José María Caffarel, Candida Losada, Joaquín Pamplona, María Paz Pondal, Juan José Menendez; **Produzione:** Epoca Films e Talià S. A. Selenia Cin, Les Films Corona; **Durata:** 105'.

Soggetto: Rimasta sola, la giovane Tristana si trasferisce dal tutore Don Lope che le riserva un'attenzione sempre più morbosa. Dopo averlo lasciato per un giovane pittore, torna da lui; amputata di una gamba, Tristana sopporta sempre meno l'attenzione di Don Lope e quando una sera lui sta male lei finge di chiamare il medico, ma invece apre la finestra facendo entrare il freddo glaciale.

Nota critica: Con *Tristana* la galleria delle ribellioni possibili tratteggiata da Buñuel aggiunge una pietra miliare. La vicenda, desunta da un fortunato romanzo di Benito Pérez Galdòs, è segnata da un rapporto di complicità sottile fra i due protagonisti, il tutore-carnefice e la protetta-vittima. Rapporto le cui parti troveranno nel finale il proprio rovesciamento. Ancora una volta, per minare il naturalismo narrativo, Buñuel non si serve dei moduli del cinema di sperimentazione (cfr. scheda de *L'age d'or*) ma dell'ellissi. Da segnalare anche le suggestioni pittoriche (come in *Viridiana* un decennio prima che richiamarono l'attenzione del grande filologo italiano Gianfranco Contini, che nominò espressamente le influenze cromatiche di Zurbaran e Velasquez).

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

(Il fascino discreto della borghesia)

FRANCIA/SPAGNA/ITALIA 1972

Regia: Luis Buñuel; **Soggetto:** Luis Buñuel; **Sceneggiatura:** Luis Buñuel; Jean-Claude Carrière; **Fotografia:** Edmond Richard; **Montaggio:** Hélène Plemiannikov; **Scenografia:** Pierre Guffroy; **Effetti sonori:** Luis Buñuel; **Assistenti alla Regia:** Pierre Lary, Arnie Gelbart; **Interpreti:** Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Jean-Pierre Cassel, Stéphane Audran, Bulle Ogier, Julien Bertheau, Claude Piéplu, Pierre Maguelon, Milena Vukotic, Michel Piccoli, Pierre Lary; **Produzione:** Serge Silberman, per la Greenwich Films, Jet Film, Dear; **Durata:** 103'.

Soggetto: Henri e Alice Sénéchal, François e Simone Thévenot, la sorella di questa Florence, e Don Raphael, ambasciatore di Miranda, formano un gruppo di amici alto borghesi caratterizzati dal fatto di non riuscire mai a concludere i loro incontri gastronomici: o sbagliano il giorno dell'invito, o trovano appena deceduto il proprietario del ristorante, o capitano in mezzo a una retata di polizia, o vengono interrotti da un gruppo di militari impegnati in grande manovre. Se poi le tre donne decidono di bere il tè, il locale in cui si danno appuntamento manca del tutto: potranno solo ascoltare il racconto del sogno edipico di un soldato. Fra un mancato pranzo e l'altro il gruppo si ritrova a camminare per una strada deserta di campagna, senza una meta apparente. Non solo nella vita reale -dove oltretutto i Sénéchal si vedono arrivare in casa un vescovo che vuole fare il giardiniere, e dove Don Raphael è perseguitato da una guerrigliere un po' ingenua- ma anche nel sonno i sei amici si ritrovano a cercare di mangiare, e nemmeno qui possono saziarsi perché in un teatro dove recitano attorno a un tavolo, si dimenticano le battute, oppure a un ricevimento l'ambasciatore fa nascere un caso diplomatico e manda a monte la festa. Dopo un ultimo sogno di Don Raphael (alcuni banditi uccidono i sei riuniti a cena), il

gruppo si allontana sulla solita strada di campagna che sembra non dover finire mai.

Nota critica: In questo film Buñuel propone una "apoteosi dell'atto mancato". Infatti la vicenda è quella dell'impossibilità di un atto compiuto: tutti i personaggi sono coralmemente e continuamente sfasati, fuori luogo e fuori tempo; ciò che li contrassegna è un'assenza di vocazione e di destino (emblematico il vescovo che vuole fare il giardiniere). Tanto l'impossibilità di un atto compiuto che l'assenza di vocazione e di destino si riassumono in quella sorta di teatralità, che segnava già lo stile di vita di Don Lope (cfr. scheda di *Tristana*): nessuno crede più in niente (si osservi il personaggio di Don Raphael che alla religione come oppio dei popoli ha direttamente sostituito lo spaccio della marijuana), ma il Sistema della Credenza, pur vuoto, domina come ultima ideologia.

ACCATTONE
ITALIA 1961

Regia Pier Paolo Pasolini; **Soggetto e Sceneggiatura:** P. P. Pasolini; **Collaborazione ai dialoghi:** Sergio Citti; **Fotografia** Tonino Delli Colli; **Scenografia:** Flavio Mogherini; **Coordinamento Musicale:** Carlo Rustichelli; **Montaggio:** Nino Baragli; **Interpreti:** Franco Citti; Franca Pasut, Silvana Corsini, Paola Guidi, Adriana Asti, Adriano Mazzelli, Romolo Orazi, Massimo Cacciafeste; Francesco Orazi; Mario Guerani, Stefano D'Arrigo, Enrico Fioravanti, Nino Russo, Emanuele Di Bari, Franco Marucci, Carlo Sardonì, Polidor, Danilo Alleva, Sergio Citti, Elsa Morante, gli amici di Accattone: Luciano Conti, Luciano Gonini, Renato Capogna, Alfredo Leggi, Galeazzo Riccardi, Leonardo Muraglia, Giuseppe Ristagno, Roberto Giovannoni, Mario Cipriani, Roberto Scaringella, Silvio Citti, Giovanni Orgitano, Piero Morgia; **Produzione** Arco Film (Roma)/Cino Del Duca (Roma); **Durata:** 116'.

Premio per la miglior Regia al Festival di Karlovy Vary nel 1962.

Soggetto: Cataldi Vittorio, detto Accattone è un “pappone”, lo sfruttatore di una prostituta di nome Maddalena, mestiere che ha “ereditato” da un delinquente napoletano, Ciccio, denunciandolo anonimamente e raccogliendone la piccola “industria”. Accattone vive in una borgata fatta di baracche senza tempo, ai margini della periferia romana, in una casa diroccata, presumibilmente anche questa di Ciccio, insieme alla sua donna-prostituta e alla moglie-chioccia di Ciccio, Nannina, una donna disoccupata con cinque bambini a carico. La vita di Accattone si svolge per lo più fuori del “baretto” assieme a un gruppo di amici: ladruncoli, ricettatori, mantenuti dai genitori, adolescenti spiantati e violenti che dileggiano sarcasticamente chiunque lavori. Accattone ha una moglie, Ascenda, dalla quale è separato, che gli ha dato un figlio. Ascenda lavora l'intera giornata per un salario da miseria in una officina di riciclaggio di bottiglie usate. L'apparente staticità della sua vita si interrompe quando quattro marioli napoletani compiono una spedizione per

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

conto di Ciccio, scopo della quale è accertare le responsabilità di Accattone nell'arresto di Ciccio, e, nel caso, farsi giustizia. Accattone capisce le loro intenzioni scarica tutta la colpa su Maddalena. Questa finisce in galera e Accattone resta all'improvviso "senza lavoro", ma rinuncia spavalda alle "offerte di lavoro" del ladro Balilla. Depresso e digiuno da giorni, Accattone torna all'officina in cui lavora la moglie per chiederle un prestito. Qui incontra Stella, una ragazza mite e ingenua, poverissima, della quale si innamora. Stella accetta l'amore di Accattone. L'esperienza dell'innamoramento provoca in Accattone una crisi di coscienza, un'insoddisfazione di sé fino ad allora sconosciuta; ma i suoi propositi di cambiamento sono costantemente minati dalla spinta alla continuità proveniente dai suoi amici. Accattone porta Stella a vivere da Nannina, e, addirittura, decide, tramite una "raccomandazione" del fratello, di andare a lavorare da un fabbro. Lo spirito "malandro" di Accattone riaffiora di continuo, come quando, per comprare delle scarpe a Stella deruba il figlioletto della catenina d'oro, con una rassegnazione amara che è tutto un presagio del futuro. L'apparente rinascita di Accattone è di breve durata: I suoi tentativi di cambiare situazione sono vani, e Accattone piomba in una cupa e feroce depressione. Accattone sogna il proprio funerale. Accattone rinuncia al lavoro e decide, non senza tormento, di sfruttare la prostituzione di Stella. Ma il tentativo non riesce, Stella crolla di fronte al primo cliente e torna in lacrime da Accattone. Inoltre, Amore, una prostituta che ben conosce Accattone, viene arrestata in una retata e portata nella cella di Maddalena, dove fa la spia sui cambiamenti intercorsi nella vita del suo ex-protettore. Maddalena, ferita nell'orgoglio, decide di denunciare Accattone. La polizia comincia a controllarne i movimenti. Così, durante un furterello, commesso per mangiare, viene colto in flagrante dalla polizia. Accattone a fuggire rubando una motocicletta: ma la fuga, come ogni altro tentativo di riscatto di Accattone, è di breve durata. Fuori campo sentiamo i rumori di un incidente stradale.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: Il primo film di Pasolini (che aveva allora 39 anni) si colloca al termine di un ventennio di intensa attività letteraria e oltre dieci anni di frequentazione dell'ambiente cinematografico romano. L'ostracismo delle autorità politiche e dell'opinione pubblica nei confronti del geniale regista portarono a vietare la visione del film ai minori di diciotto anni, nonché la sua presentazione "fuori-concorso" a Venezia. La prima proiezione nelle sale romane indusse il linciaggio vero e proprio del regista ad opera di un gruppo di neofascisti. Il film infatti metteva polemicamente in scena la parte più rimossa ed odiata della società perbenista e autocompiaciuta dell'Italia in crescita economica. I personaggi di Pasolini non avevano le rifiniture né il trucco moraleggiante e sentimentalista che rendeva accettabili tanti altri protagonisti della corrente neorealista. Lo spaccato di società che costruiva Pasolini era quello del sottoproletariato dimenticato, infame ed infamante della periferia sociale. L'unico modo di darne un'immagine fedele fu rintracciato da Pasolini fuori dalle consuete abitudini della cinematografia romana. Nessun attore avrebbe potuto essere più efficace delle facce rigorosamente selezionate dal regista tra la gente di strada. La vecchia idea di *natursciki*, quella del *tipaz* (della caratterizzazione somatica prima ancora che recitativa) già accarezzata negli anni Venti dai registi sovietici, viene finalmente realizzata nel cinema sonoro. Il sottoproletariato evocato da Pasolini è una zona senza speranze della nuova storia italiana, un mondo di mutanti destinato a scomparire dalle testate giornalistiche televisive e dallo schermo cinematografico. Non si tratta del "buon selvaggio" caduto per colpa dell'avversa sorte e della società corrotta, ma di un mondo fondato su una morale diversa, un mondo di brutti ceffi amorali mossi da leggi diverse.

BANANAS
(*Il dittatore dello stato libero di Bananas*)
USA 1971

Regia: Woody Allen; **Soggetto e Sceneggiatura:** Woody Allen e Mickey Rose; **Fotografia:** Andrew M. Costikyan; **Scenografia:** Ed Wittstein, Herbert F. Mulligan; **Musica:** Marvin Hamlisch, *Quiero la noche* (eseguita da The Yomo Toro Trio), *Cause I Believe in Loving* di Marvin Hamlisch e Howard Lieblich (eseguite da Jakc Holmes); **Montaggio:** Ron Kalish; **Interpreti:** Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalban, Natividad Abascal, Jacobo Morales, Miguel Suarez, David Ortiz, Rene Enriquez, Jack Axelrod, Howard Cosell, Roger Grimsby, Don Dunphy, Charlotte Rae, Stanley Ackerman, Dan Frazer, Martha Greenhouse, Axel Anderson, Dorthi Fox, Sylvester Stallone; **Produzione:** Jack Grossberg, Charles H. Joffe, Ralph Rosenblum per United Artists; **Durata:** 81'.

Soggetto: Davanti al palazzo governativo della repubblica di San Marcos, un giornalista televisivo annuncia la diretta dell'assassinio del Presidente. La folla si accalca davanti alla scalinata del palazzo. All'uscita, il Presidente viene ucciso da un militare, ma fa in tempo, prima di morire, a rilasciare un'intervista. Il nuovo presidente, il generale Emilio Molina Vargas, è lì vicino. Al cronista dichiara che il Bananas diventerà uno stato dittatoriale. A New York, intanto, Fielding Mellish, un tecnico collaudatore, sta provando il "dirigenginnico", un apparecchio da tavolo che permette di rassodare i muscoli ai manager forzati della scrivania. L'apparecchio, però, impazzisce e Fielding si ritrova a dover combattere contro la macchina infernale, che comincia a sputare palloni di basket a tutta forza.

Fielding è un uomo solo. La sera, non trovando ragazze con cui uscire, legge riviste pornografiche. È un vile. Sulla metropolitana assiste, indifferente, agli atti di teppismo di due giovinastri su alcuni anziani. Quando interviene si sente un eroe, per poi fuggire. Una sera, una donna lo coglie nella solitudine del suo modesto appartamento. È Nancv, che gli chiede di firmare una petizione per

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

rompere le relazioni diplomatiche tra Stati Uniti e San Marcos. Fielding approfitta dell'occasione e tenta di abbordare la ragazza, seguendola dapprima nelle sue divagazioni filosofiche, poi in alcune manifestazioni politiche. Ma la storia d'amore presto s'interrompe. Nancy gli rimprovera di essere troppo debole. Lei, invece, sente il bisogno di avere un capo al fianco. Deluso e depresso, l'uomo decide di lasciare il lavoro e di fare un viaggio a San Marcos, dove aveva progettato una vacanza con Nancy.

Il Presidente lo invita a una cena ufficiale, in segno di ospitalità. In realtà vuole ucciderlo addossando la colpa ai ribelli, e ottenere così aiuti militari dagli USA. Durante la Serata, un'orchestra suona in sottofondo ma priva di strumenti, e alla fine l'ospite è costretto a pagare il conto come al ristorante mentre l'assaggiatore muore avvelenato dal cibo. L'attentato fallisce ma Fielding viene catturato dai guerriglieri che lo vogliono dalla loro parte. Dichiarato morto dalle autorità, l'americano non può far altro che subire un addestramento militare e aspettare la rivoluzione per far ritorno a casa. La sua indole di perdente emerge anche al campo dei ribelli; non riesce a lanciare una granata, che gli scoppia tra le mani, e litiga con un fucile.

Dall'America arrivano rinforzi. Scoppia la rivoluzione, i ribelli conquistano il potere. Nel discorso d'insediamento il nuovo leader dà segni di pazzia, ordinando che la lingua ufficiale sia lo svedese, il cambio di biancheria intima ogni mezz'ora e che tutti i ragazzi al di sotto dei sedici anni abbiano realmente sedici anni. I suoi compagni decidono allora di sostituirlo con Fielding, anche perché ha frequentato l'università per soli due giorni.

La situazione economica si è fatta drammatica. Il nuovo presidente¹ con una barba finta, si reca negli USA per raccogliere fondi. Riconosciuto dal FISI come e cittadino americano che tenta di sovvertire il paese dall'interno e

dall'esterno, è processato. Nel frattempo ritrova Nancy, con cui stringe un nuovo rapporto d'amore.

Al processo, come testimoni si presentano Edgar Hoover, lo storico capo dell'FBI, travestito però da donna di colore, e miss America che si mette a cantare una romanza. Il sovversivo è condannato, ma viene rilasciato a patto di non abitare mai nello stesso quartiere del giudice. Fielding sposa finalmente Nancy e la loro movimentata prima notte è teletrasmessa come un incontro di boxe. Lo stesso telecronista, già visto a *Bananas*, conclude: « E ora vivranno felici e contenti. O, forse, magari no! ».

Nota critica: *Bananas* costituisce uno dei migliori esempi di film comico-politico. L'occasione è offerta dall'attualità: si è nel periodo dell'esportazione del modello castrista. L'accoglienza negli USA fu come sempre divisa in entusiasti e stroncatori. La commedia viene spesso compresa in quel sottogenere comico definito *potical travesty*. *Bananas* tuttavia si limita a denunciare la follia e l'insensatezza del potere, sia esso di destra o di sinistra, senza prendere una posizione a favore dell'una o dell'altra fazione. Il potere che si manifesta nei film di Allen in accessi di violenza senza senso è il bersaglio principale della sua ironia. Come sempre Allen sfugge però alle rigide leggi di genere riusando da una parte una certa tradizione comica statunitense (come i fratelli Marx, Max Sennett, Harold Lloyd, Chaplin e Keaton), dall'altra alcune forme popolari di spettacolo come il *burlesque* e il *music-hall*. La folle spirale della violenza (sia la guerra regolare come in *Love and Death*, che la guerriglia o il terrorismo) viene messa in ridicolo attraverso la figura dei personaggi interpretati dall'attore-regista, costituendo una ricca galleria di "uomini ridicoli" coscienti e soddisfatti della propria viltà, altrettanti anteroi che smontano sistematicamente le grandi costruzioni fantastiche e ideologiche del cinema hollywoodiano.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

-----*Lo sguardo della separazione*-----

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

**EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO
KNOW ABOUT SEX BUT WERE AFRAID TO ASK**

*(Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso, ma non avete mai
osato chiedere)*

USA 1971

Regia: Woody Allen; **Soggetto e Sceneggiatura:** Woody Allen e Mickey Rose; **Fotografia:** David M. Walsh; **Scenografia:** Dale Hennesy; **Musica:** Mundell Lowe; **Montaggio:** Eric Albertson; **Interpreti:** Woody Allen, Lynn Redgrave, Anthony Quayle, Gene Wilder, John Carradine, Lou Jacobi, Howard Storm, Mark Gordon, Micil Murphy, Minnow Moskowitz, Nate Jacobson, Ethel Sokolow, Don Frazier, Henry Leff, Louise Lasser; **Produzione:** Jack Rollins, Charles H. Joffe, Jack Brodsky per United Artists Corporation; **Durata:** 87'.

Soggetto: *Funzionano gli afrodisiaci?* - Siamo in pieno Medioevo nel palazzo di un re. Il buffone di corte, Felix, tenta invano di divertire gli ospiti del banchetto. Riflettendo sul suo scarso successo, Felix vede il fantasma del padre che gli ordina di sedurre la regina. Fa preparare per lei, dallo stregone, un potente afrodisiaco. Purtroppo la regina è costretta in una cintura di castità che impedisce al buffone di adempiere ai voleri del padre. Felix viene colto in flagrante dal re mentre spoglia la regina e condannato alla decapitazione.

Che cos'è la sodomia? - Il dr. Ross sta visitando tranquillamente i suoi pazienti. Si presenta un pastore armeno disperato. perché la pecora di cui si è innamorato non 'vuole più saperne di lui. Il medico è costernato. A nulla valgono i suoi consigli di rivolgersi a uno psichiatra. Il pastore porta la pecora nello studio e la lascia al medico, nella speranza che lui possa ripristinare il rapporto d'amore. Ma anche il dr. Ross si innamora dell'animale. La moglie sospettando un tradimento, lo scopre in compagnia dell'ovino in un albergo. Radiato dall'albo, è costretto a vivere facendo il cameriere. Un giorno, ritorna il pastore e gli sottrae l'amata. Il dr. Ross si ritrova barbone nella strada a sbronzarsi con il detersivo per lana Woolite.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Perché alcune donne hanno problemi a raggiungere l'orgasmo? - Fabrizio e Gina, due italiani, si sono appena sposati. Lei, però, a letto non è soddisfatta né soddisfatta. Sembra carne surgelata.. Fabrizio, disperato, si rivolge a tutti i suoi amici per un consiglio e tenta vari approcci per cercare di soddisfarla. Invano. L'unico modo per "riscaldare" la novella sposa è quello di possederla nei locali pubblici. Così i due hanno rapporti travolgenti nei negozi, a un party e in un ristorante, dove vengono scoperti e cacciati.

I travestiti sono sempre omosessuali? - Un pranzo solenne attende le famiglie di due futuri sposi. Mentre sono tutti a tavola, il padre della ragazza si assenta con una scusa. Furtivamente entra nella stana da bagno della padrona di casa e ne indossa, con estremo piacere, gli abiti. Così travestito deve però fuggire dalla finestra per non farsi scoprire dal consuocero che lo sta raggiungendo. Ma, una volta in strada, è derubato dalla borsetta. Un capannello di 'tu te, con tanto di polizia che verbalizza l'accaduto, si forma intorno a lui. Il vociare proveniente dall'esterno richiama l'attenzione dei familiari che lo scoprono. A casa, la moglie, gli rimprovera soltanto di non averla mai messa al corrente della sua particolare inclinazione.

Qual è la mia perversione? - Siamo negli studi televisivi. Si sta svolgendo un gioco a premi. Lo scopo è quello di far indovinare ai partecipanti la mania del concorrente in gara. Il piatto forte del programma però consiste nel far realizzare una perversione in diretta. È il caso di un rabbino che viene legato e frustato da una donna bionda mentre, inginocchiata ai suoi piedi, la moglie sacrilega mangia carne di maiale.

Ci si può fidare degli studi e delle ricerche su? sesso? - Victor Shkapopolis si sta recando dal suo maestro, il dr. Bernardo, in compagnia di una giornalista. Lui è un ricercatore e vuole seguire dal vivo gli interessanti esperimenti del sessuologo, lei intende intervistarlo. Attoniti da. vanti ai casi che sta trattando lo scienziato e al clima orrorifico, in cui vive (ha un assistente mostruoso che si

chiama Igor), scoprono che costui vuole usarli come cavie. Nella colluttazione che segue il laboratorio va a fuoco, e il sessuologo con il suo aiutante perde la vita. Victor e la ragazza riescono a scappare, ma con enorme stupore scoprono che Bernardo ha lasciato una “eredità”: un seno gigante che cammina e uccide. Victor con uno stratagemma sconfigge la mammella, irretendola in un enorme reggiseno.

Che cosa succede durante l'eiaculazione? Siamo in un futuribile centro di controllo, che in realtà è il cervello di un uomo. Scienziati e tecnici sono alle prese con un rapporto sessuale, che deve assolutamente arrivare a buon fine. Per questo ordinano agli organi periferici di provvedere affinché tutto proceda per il meglio. Ma qualcosa non funziona, l'erezione fallisce. Un sacerdote si è intrufolato nella coscienza e sta riportando alla luce l'educazione religiosa dell'uomo. Sgominato il terrorista, gli spermatozoi si preparano a paracadutarsi all'esterno. Qualcuno ha molto paura. E quando tutto sembra risolto, un nuovo allarme scuote il cervello: si ricomincia!

Nota critica: Nello stesso anno (1971) Allen realizza 2 film a partire dai due temi centrali della controcultura giovanile statunitense: l'emancipazione politica (cfr. scheda di *Bananas*) e quella sessuale. L'occasione è offerta dall'acquisto da parte del produttore Jack Brodsky dell'opzione sul manuale di consigli sessuali di David Reuben che riscosse un enorme successo di pubblico. Allen, naturalmente, ne fa una panoramica grottesca sul fallimento sessuale attirandosi le critiche dell'autore. La suddivisione in episodi, contrariamente a ciò che ha ritenuto la critica, è proprio la forza del film che diventa così una sequela di sette cortometraggi ipercondensati, sette variazioni sulla sessualità che usano il registro stilistico di generi diversi: dalla *situation comedy* alla fantasia psicoanalitica, fino alla satira della annoiata sessualità borghese e alla fantabiologia nell'episodio finale, dove il corpo dell'uomo

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

viene osservato dal suo interno offrendo un punto di vista assolutamente inedito sul rapporto sessuale (maschile) in una sorta di lecita demolizione della “sessualità” razionale e consapevole rivendicata con eccessivo estremismo dalle generazioni dell’epoca.

LOVE AND DEATH
(Amore e guerra)
USA 1975

Regia: Woody Allen; **Soggetto e Sceneggiatura:** Woody Allen e Mickey Rose; **Fotografia:** Guislain Cloquet; **Scenografia:** Willy Holt; **Musica:** Felix Giglio, brani tratti da *Lieutenant Kijé*, *Suite sinfonica op. 33 Bis*, *L'amore delle tre melarance*, *Alexander Nevskij* di Sergej Prokof'ev; **Montaggio:** Ralph Rosenblum, Ron Kalish; **Interpreti:** Woody Allen, Diane Keaton, Olga George-Picot, Harold Gould, Jessica Harper, Jack Lenoir, James Tolkan; **Produzione:** Charles H. Joffe, Jack Rollins, Fred T. Gallo per United Artists; **Durata:** 85'.

Soggetto: Russia, inizio del XIX secolo. La voce fuori-campo del protagonista, Boris (Woody Allen) annuncia che sta per essere giustiziato per un crimine che non ha commesso. In flashback, inizia il racconto della sua vita straordinaria.

Il protagonista sin da piccolo ha visioni della Morte e si sente diverso dai suoi due fratelli, Ivan e Michail. Mentre loro giocano, Boris affronta i grandi problemi dell'esistenza. Crescendo si innamora della cugina Sonja, con la quale ha continui scambi intellettuali sulla vita, la religione, la morte. Sonja, però, non ricambia il suo desiderio. Innamorata di un fratello di Boris che la rifiuta, finisce per sposare un noioso mercante d'aringhe.

Intanto, bisogna difendere l'onore della "Grande Madre Russia", su cui Napoleone incombe minaccioso. Tutti gli uomini accolgono con entusiasmo la partenza per il fronte, tranne Boris che si avvia con dispiacere, portando con sé la collezione di farfalle e il retino. Durante l'addestramento si dimostra completamente inadatto al ruolo di soldato. Non riesce a stare in riga, gli si piega la spada, gli si rompe la baionetta. Un giorno, infiltratosi per sbaglio nella bocca di un cannone, viene espulso come un proiettile, facendo saltare in aria una tenda piena di ufficiali nemici. Diventa, così per caso l'eroe del momento, mentre tanti suoi compagni periscono sul campo.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Tornato a casa, viene a sapere che Sonia, moglie insoddisfatta, colleziona amanti. Poco dopo resterà vedova, senza molto dispiacere, finendo per accettare la proposta di matrimonio di Boris, alla vigilia di un duello di questo con Lebedko, convinta della morte imminente del cugino. Il matrimonio, contro ogni aspettativa, si rivela felice. Una piccola ombra, però, turba i due giovani sposi: Boris, perseguitato da visioni sul trascendente, tenta spesso il suicidio.

Un nuovo episodio eroico rianima la vita dei due. Sonia, infervorata dal patriottismo, vuole uccidere Napoleone e liberare così il mondo intero dalla tirannia. Le convinzioni morali di Boris sull'assassinio passano in secondo piano vinto dall'entusiasmo della donna che lo spinge all'azione. Boris e Sonia si recano al palazzo dell'Imperatore nelle vesti di due nobili spagnoli, Don Francisco e sua sorella (da loro incontrati e liquidati). I francesi, però, temendo un attentato, sostituiscono Napoleone con un sosia. E quando Boris sta per ucciderlo, qualcun altro compie l'omicidio. Boris viene condannato a morte. La visione di un angelo in cella gli rivela che beneficerà della grazia all'ultimo momento. Sereno, Boris si presenta davanti al plotone d'esecuzione ma viene inesorabilmente ucciso.

Da estinto torna al suo villaggio a salutare Sonia, accompagnato dalla Morte. La donna dichiara il profondo amore per lui e gli chiede notizie sull'aldilà. Dopo aver monologato sul dualismo di mente e corpo e concluso che in fondo è proprio il corpo che si diverte di più, si allontana ballando gioiosamente con la Morte.

Nota critica: Allen ha rivelato in alcune interviste che *Love and Death* è tra i suoi primi film quello che preferisce. Un film impegnativo per Allen (che lavora con una équipe internazionale per la prima volta) che addirittura decide di girare a l'estero: Ungheria e Francia. In *Love and Death* Allen riusa,

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

parodiandoli tutti, i *clichés* più consolidati della letteratura russa, nonché alcune sequenze famose della cinematografia sovietica (dallo stesso titolo ispirato al romanzo tolstoiano, ai personaggi “rivoluzionari” dell’opera dostoevskiana, ai leoni di pietra della *Corazzata Potëmkin*). L’ironia di Allen non risparmia dunque nemmeno i suoi grandi amori letterari (Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Cechov).

A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY
(Una commedia sexy in una notte di mezza estate)
USA 1982

Regia: Woody Allen; **Soggetto:** ispirato alla commedia omonima di Shakespeare; **Sceneggiatura:** Woody Allen; **Fotografia:** Gordon Willis; **Scenografia:** Mel Bourne; **Musica:** Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Sinfonia n.3 in La minore, Concerto per violino in Re minore op. 64, Concerto per piano n. 2 in Do minore op. 40, Un sogno di una notte di mezza estate*); **Montaggio:** Susan E. Morse; **Macchine volanti e invenzioni:** Eoin Sprott Studio; **Interpreti:** Woody Allen, Mia Farrow, Jose Ferrer, Julie Hagerty, Tony Roberts, Mary Steenburgen, J. Davis Copeland, **Produzione:** Robert Greenhut, Charles H. Joffe per Orion Pictures; **Durata:** 87'.

Soggetto: Tre storie parallele si intrecciano nella residenza estiva dei coniugi Adrian e Andrew. Leopold, un anziano professore universitario di formazione razionalista, sta per sposare Ariel, una giovane donna che Andrew ha conosciuto e amato in passato. Per il fine settimana giungono anche un medico donnaiole, Maxwell, e la sua ultima conquista, la procace infermiera Dulcy.

La cornice agreste in cui tutti si immergono e l'allegria degli ospiti non mitigano però le tensioni dei padroni di casa. Adrian e Andrew, infatti, non riescono da tempo a fare l'amore. Andrew, un operatore di borsa, trae ormai appagamento solo dall'inventare oggetti strani e inutili (un triciclo volante, uno sbucciamele, una sfera spiritica).

Gli odori e i colori della campagna, le passeggiate tra i boschi, i bagni nel fiume, le colazioni sull'erba, spingono i sei personaggi ad approfondire i sentimenti che inconsapevolmente ognuno serba in sé, alla ricerca di una maggiore chiarezza. Così Andrew si scopre ancora innamorato di Ariel e si rimprovera di non aver insistito con lei, anni prima, quando l'aveva conosciuta. Ariel che aspettava, all'epoca, un'iniziativa da Andrew, ora si sposa con Leopold, per una sorta di rassegnazione all'avanzare dell'età. Anche Maxwell

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

si innamora di Ariel e si mette in competizione sia con Leopold che con Andrew, scatenando gelosie da parte di entrambi.

Durante una seduta spiritica, con l'ausilio della lanterna magica, i convitati riescono a vedere un'immagine proiettata nel buio. Ognuno commenta la visione indefinita a seconda del desiderio inconfessato che prova per l'altro. Le tensioni erotiche finalmente esplodono. Sia Maxwell che Andrew cercano Ariel, Leopold cerca Dulcy, Adrian cerca Andrew. In una sarabanda notturna nel bosco, Andrew e Ariel finalmente si incontrano per poi rimanere delusi. Leopold cerca di uccidere con arco e frecce Andrew ma colpisce Maxwell e Dulcy si abbandona a Leopold, che nella foga dell'atto sessuale ci lascia le penne.

Nel frattempo Ariel cede alla seduzione di Maxwell che, credendo di morire, ha confessato a Andrew di aver avuto una relazione con sua moglie. Andrew tenta allora di suicidarsi ma viene fermato dalla consorte che, finalmente liberata dai rimorsi di averlo tradito, lo concupisce come mai era successo.

Tutti si rincontrano nella casa, mentre lo "spirito" di Leopold danza nel bosco insieme a tanti altri. Leopold, dall'aldilà, ammette i propri errori sostenendo l'esistenza di un'altra vita. Tutti guardano stupiti lo spettacolo.

Nota critica: Com'è noto, questo film segna un cambiamento importante nella biografia di Allen: la fine del suo rapporto con Diane Keaton e l'inizio di quello con Mia Farrow. È per lei che Allen scrive questa "commedia filosofica" (cfr, Castoro Cinema su Allen) ambientata nel passato. I rimandi alla matrice europea sono evidenti: Shakespeare e Bergman. Il film non trascura di rendere un omaggio affascinante (nella scena della sfera magica) alla magia delle immagini, e dunque al cinema. I temi sono quelli ricorrenti in Allen: l'impossibilità dell'amore ricambiato, la catena tragicomica della vita che spesso crea intrighi grotteschi piuttosto che combinazioni armoniose.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

-----*Lo sguardo della separazione*-----

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

FAHRENHEIT 451

(*Fahrenheit 451*)

USA 1966

Regia: François Truffaut; **Soggetto:** dal romanzo di Ray Bradbury *Gli anni della Fenice*; **Sceneggiatura:** François Truffaut e Jean-Louis Richard; **Dialoghi aggiunti:** David Rudkin e Helen Scott; **Fotografia:** Nicholas Roeg; **Montaggio:** Thom Noble; **Scenografia:** Syd Cain; **Effetti speciali:** Bowie Film, Rank Films Processing Division, Charles Staffel; **Musica:** Bernard Hermann; **Interpreti:** Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Driffling, Bee Duffel, Anne Bell, Caroline Hunt, Gillian Lewis, Anna Ralk, Roma Milne, Arthur Cox, Donald Pickering, Michael Mindell, Chris William, Mark Lester, Xevin Elder, Joan Francis, Tom Watson, Alex Scott, Dennis Gilmore, Fred Cox, Frank Cox, Michael Balfour, Judith Drinan, Yvonne Blake, John Rae, Earl Younger; **Produzione:** Lewis M. Allen per Anglo Enterprise, Vineyard Film; **Durata:** 112'.

Soggetto: Montag è un pompiere. Ma, nella società di un futuro assai prossimo al nostro presente, il suo compito è di bruciare i libri che biblioteche clandestine tentano di salvare, dando nel contempo la caccia agli uomini che osano leggere e infrangere così le norme imposte. È sposato con una giovane donna, Linda, che passa il suo tempo a guardare la televisione, un enorme schermo grande quanto la parete. Un giorno, al ritorno dal lavoro, incontra Clarissa, un'insegnante in prova che gli fa strane domande. Montag è turbato. Con altri pompieri scova una biblioteca clandestina e la mette a fuoco: nell'incendio, una vecchia signora si lascia morire, volontariamente, per non separarsi dai suoi libri. La donna era un'amica di Clarissa. Montag comincia a porsi delle domande, poi per la prima volta nella sua esemplare carriera, cede alla tentazione di rubare un libro. Inizia a leggerlo di nascosto, appassionandosi sempre di più. Ora è distratto sul lavoro, svogliato; tanto che il suo Capitano si accorge che qualcosa non va. Poi, una notte, la moglie lo sorprende mentre legge: sconvolta, lo prega di distruggere i libri. Al suo rifiuto, decide di denunciarlo alle autorità. L'ultima missione di Montag ha per obiettivo la sua

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

stessa casa: prima di incendiarla e di darsi alla fuga, uccide il Capitano con il lanciafiamme. Montag, ricercato, raggiunge una foresta dove si sono rifugiati gli uomini in esilio. Qui ritrova Clarissa e apprende che tutti imparano a memoria un testo, diventando uomini-libro per salvare il passato. A sua volta, Montag si dispone di imparare un libro mentre in una capanna, un vecchio morente trasmette ad un bambino il testo del suo libro perché questo non debba scomparire con lui.

Nota critica: È tra i film meno noti e meno presi in considerazione del regista francese. Apparentemente estraneo ai suoi interessi principali, *Fahrenheit 451* celebra in realtà l'altro elemento cardine (insieme con l'amore, ma ad esso strettamente connesso) della cinematografia di Truffaut: la memoria. La memoria sottrae materiali alla pura fisiologia del ricordo personale, costituendo la base di ogni arte, quella del vivere innanzitutto. *Fahrenheit 451* mostra uno stato di svuotamento di memoria mantenuto attraverso la proibizione dei libri. Va tuttavia segnalato che una certa polemica, che risale al romanzo di Bradbury *Gli anni della fenice*, da cui il film è tratto risulta un po' datata. *Fahrenheit 451* (libro e film) appartengono all'epoca del dopoguerra intimorita dal processo di trasformazione, interpretato un po' sbrigativamente come "massificazione" e "omologazione": da questo punto di vista parecchie sequenze possono apparire oggi come luoghi comuni (si osservi la donna che passa il tempo davanti alla televisione, l'assenza di sentimento e il narcisismo, il vecchio che trasmette la memoria al bambino, ecc.).

LA FEMME D'À CÔTÉ
(*La signora della porta accanto*)
FRANCIA 1981

Regia: François Truffaut; **Soggetto e Sceneggiatura:** François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel; **Fotografia:** William Lubtchansky; **Montaggio:** Martine Barraqué; **Scenografia:** Jean-Pierre Kohut-Svelko; **Musica:** Georges Delerue; **Interpreti:** Fanny Ardant, Gérard Depardieu, Michèle Baumgartner, Henri Garcin, Véronique Silver, Roger Van Hool, Philippe Morier Genoud, Olivier Becquaert; **Produzione:** Les Films du Carrosse, TF1; **Durata:** 106'.

Soggetto: Un'ambulanza su una strada di campagna. Una signora di mezza età, Odile Jouve, che gestisce un circolo di tennis e porta una protesi alla gamba destra, racconta la storia di un tragico ritorno d'amore. Nei pressi di Grenoble abitano, con un figlio e in perfetta armonia, i coniugi Coudray: Arlette e Bernard (un istruttore di piloti di petroliere, che lavora a bordo di modellini. Proprio di fronte a loro vengono a stabilirsi Philippe e Mathilde Bauchard, che vorrebbe illustrare libri per l'infanzia. Il primo, casuale incontro rivela che Mathilde e Bernard si conoscono. Ma i due fanno di tutto per tenere nascosto il loro passato. Il più deciso è Bernard, che evita accuratamente la prima cena in comune. Tuttavia la vicinanza e i continui contatti, soprattutto al circolo del tennis - dove si incontrano le migliori famiglie della zona, determinano un gioco infinito di fughe e inseguimenti. attese e incontri sempre più frequenti e intensi, in un piccolo albergo di Grenoble Tra i due tutto è ricominciato. Ma con l'amore riaffiorano pian piano le incomprensioni e le pene di otto anni addietro. Intanto, parallelamente, ha luogo la fuga d'amore della signora Jouve, che parte improvvisamente per Parigi pur di evitare il ritorno dell'uomo per il quale, molti anni prima, tentò il suicidio, rimanendo menomata per sempre. La situazione diventa drammatica quando, ad una festa in casa Bauchard, Bernard rende pubblica la relazione, con una violenta scenata. All'indomani di una

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

vacanza di riposo, Mathilde cade ammalata. Il marito, di fronte alle resistenze alle cure da parte della moglie chiede aiuto a Bernard. Questi, che ha trovato serenità nella famiglia, si lascia convincere e sembra riuscire nell'intento. I Bauchard traslocano. Ma una notte Bernard segue Mathilde nella sua vecchia casa e rinasce la passione, cui mette fine la donna con due colpi di pistola: il primo per Bernard, il secondo per sé.

Nota critica: *La signora della porta accanto* segna il compimento tragico della carriera cinematografica di Truffaut (solo il successivo ed ultimo film *Finalmente domenica* lascerà intravedere nuove possibilità, analogamente all'ultimo Visconti, per il quale cfr. scheda de *L'innocente*). La vicenda contiene tutti gli elementi già trattati in precedenti film: *l'amour fou*, il triangolo amoroso, il binomio *eros-thanatos*, il fato, ecc. La peculiarità sta nel grado di trasparenza e invisibilità che assumono la scenografia e la storia stessa a vantaggio del protagonismo dei personaggi. Tale scelta non è casuale, perché tradisce la consapevolezza di un processo di trasformazione (quello stesso che Truffaut temeva fin da *Fahrenheit 451*, sul quale cfr. la scheda) che ha sottratto gli oggetti e gli ambienti al dominio umanistico del mondo, che voleva farne strumenti, secondo i gusti, di normatività o trasgressione sociale.

**BIANCA
ITALIA 1984**

Regia: Nanni Moretti; **Soggetto e Sceneggiatura:** Nanni Moretti, Sandro Petraglia; **Fotografia:** Luciano Tovoli; **Scenografia:** Giorgio Luppi, Marco Luppi; **Musica:** Franco Piersanti; **Montaggio:** Mirco Garrone; **Interpreti:** Nanni Moretti, Laura Morante, Roberto Vezzosi, Dario Cantarelli, Remo Remotti, Vincenzo Salemme, Enrica Maria Modugno, Claudio Bigagli, Margherita Sestito, Giorgio Viterbo, Giovanni Buttafava, Luigi Moretti, Mario Monaci Toschi, Matteo Fago, Virginie Alexandre, Alberto Bracco, Marie Christine Vandeneede, Mauro Fabretti, Nicola di Pinto, Gianfelice Imparato, Daniele Luchetti, Fabrizia Frezza, Angelo Barbagallo, Inigo Lezzi, Silvia Moretti, Maxime Alexandre, Frederique Alexandre, Henri Alexandre, Mario Garriba, Giovanna De Luca, Valerio Berruti; **Produzione:** Faso Fil/Reteitalia; **Durata:** 95'.

Premio UBU come miglior attore; Premio alla regia alla Rassegna di Cinema Italiano di Nizza e di Poitiers.

Soggetto: Il professor Michele Apicella cambia casa. Fa la conoscenza dei suoi vicini, Siro Siri, un anziano goliardo che pensa alla crapula e alle donne, e Massimiliano e Aurora, giovane coppia alle prese con i problemi della vita di tutti i giorni. Il mattino seguente, Siro scende con una scaletta di corda sul terrazzo di Michele, entra in casa e dà la sveglia al giovane avvertendo che è il primo giorno di scuola. Trafelato, Michele si presenta al Preside della *Marilyn Monroe*, atipico istituto dove gli allievi dispongono di bar, palestra specializzata, pista policar, juke-box, slot-machine, flipper.

Michele viene presentato ai colleghi: il professore di storia, impegnato a spiegare gli anni Sessanta al suono de *Il cielo in una stanza*; il segretario della scuola, Edo, capace delle più incredibili operazioni matematiche ma toccato nel cervello fino al totale analfabetismo; il professor Vassallo, oggetto di proteste e insulti da parte di un'infuriata scolaresca; lo psicologo, incaricato

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

non di offrire assistenza ai ragazzi, ma di seguire le nevrosi del corpo insegnante.

A casa, Michele coltiva l'amicizia di Massimiliano ed Aurora, ma li spia anche dal suo terrazzo dentro le finestre aperte del loro appartamento: per caso scopre che la va in altro t'orno. Rubi la foto dei due giovani e la inserisce in uno strano archivio si conservano le schede di tutti i suoi amici, complete di accurate notizie biografiche.

A scuola, arriva un giorno Bianca, insegnante di francese, che subito attrae e affascina il giovane collega. Un mattino, Michele, consumando la colazione in terrazza, nell'appartamento di fronte intenta a rilevare impronte accanto al corpo senza vita di Aurora adagiato sul letto. Il commissario bussava alla sua porta per chiedergli se, da posizione così favorevole, abbia potuto notare qualcosa di importante. Ma Mici pensa soprattutto a Bianca: travestito da rappresentante di enciclopedie, si presenta a casa di Pioggia con cui vive la ragazza, aggredendolo con un assurdo fuoco di fila di domande. Pedinando i due, assiste alla fine della loro relazione. Forte di tale coincidenza, Michele invita a cena Bianca, costringendola a una scorpacciata di dolci e a una serata davanti al televisore. Riaccompagnandola, si accorge di essere pedinato dalla polizia.

Michele è anche impegnato nel tentativo di salvare la relazione tra Ignazio e Maria, i quali hanno deciso di separarsi per qualche tempo. Egli ama vedere le coppie Egli ama vedere le coppie felici ed unite: cura con particolare, assurda attenzione il piccolo flirt tra Matteo e Martina, due suoi alunni, tanto da finire a pranzo a casa di lei, dove metterà in mostra su tutta la famiglia le sue doti inquisitorie. Ignazio e Maria comunicano a Michele di voler tornare insieme, però a condizioni diverse: mantenendo ad esempio i rapporti con i rispettivi partner avuti nel frattempo. Il giovane, pedinandoli, li sorprende in trattoria

felici in un ideale rapporto a quattro: la mattina seguente, Ignazio e Maria saranno trovati uccisi.

Bianca, che ormai vive a casa di Michele e gli confessa il suo amore, è bersagliata da domande dettate da un'immotivata gelosia. La ragazza giunge a confessare il falso alla polizia, testimoniando di aver passato con lui la notte del duplice omicidio. Michele sprofonda sempre più in fretta in un abisso di follia: a scuola picchia gli studenti, vaga senza meta per la città, in un bar consegna un biglietto ad una vecchietta svelando il proposito di suicidarsi.

Una mattina, arrivando in classe, trova la scolaresca in festa per l'annuncio del matrimonio tra Matteo e Martina. Sempre più chiuso e disperato, Michele finisce con il costituirsi al commissario confessando tutti i delitti, motivandoli con l'amicizia mal ripagata dai suoi coetanei, incapaci di offrirgli un modello di armonia e felicità in cui specchiarsi. Il commissario guarda con occhio compassionevole il giovane che confessa, in un allucinato monologo, la perdita della memoria individuale (specchio del parallelo smarrirsi dell'equilibrio e della riconoscibilità dell'intero tessuto sociale). Ai due poliziotti che lo accompagnano al cellulare dice con disperata ironia come sia triste morire senza figli.

Nota critica: L'insuccesso del precedente film (*Sogni d'oro*, 1981) ha creato a Moretti delle difficoltà a procacciarsi la fiducia e i soldi di un produttore per il suo nuovo soggetto. Tuttavia, dalla collaborazione con Sandro Petraglia nasce una sceneggiatura articolata ed efficace da cui verrà fuori *Bianca*. Moretti riconferma la sua presenza nel panorama cinematografico italiano, entrando anche a far parte di quella serie di attori-registi (Allen, Chaplin, Keaton, Welles, ecc.) che, in modi differenti, hanno costruito i propri film intorno a personaggi-chiave (eroi o antieroi) da loro stessi interpretati, e che per forza di cose finiscono per rappresentare l'*alter ego* degli autori in questione. *Bianca* è

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

il film in cui si manifesta con maggior violenza il conflitto tra chi, come Michele, vorrebbe veder realizzato le proprie idee assolute e chi si adatta ai propri limiti e accetta i propri peccati. L'*alter ego* di Moretti, Michele Apicella, è un personaggio nevrotico e schivo, polemico e insofferente, che però solo raramente (almeno una volta per film) si lascia prendere dai sentimenti (non ride, non piange, qualche volta ha esplosioni di rabbia). *Bianca* è una sorta di giallo con sorpresa finale, costruito in modo molto diverso da quell'*Ecce Bombo* (1978), a cui Moretti deve l'inizio della notorietà. Se lì c'era un'idea di cinema senza eroe e senza trama, qui invece la vicenda è centrale. Come in Keaton, in Moretti il comico sembra emanciparsi dal contagio epidermico, tutto fisionomico, e si sviluppa attraverso la dinamica stessa degli avvenimenti.

LE NOTTI BIANCHE ITALIA/FRANCIA 1957

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** dal racconto omonimo di Fëdor Dostoevskij; **Sceneggiatura:** Suso Cecchi d'Amico e Luchino Visconti; **Fotografia:** Giuseppe Rotunno; **Scenografia:** Mario Chiari e Mario Garbuglia; **Costumi:** Piero Tosi; **Montaggio:** Mario Serandrei; **Musica:** Nino Rota; **Interpreti:** Mina Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Clara Calamai, Marcella Rovena, Dick Sanders; **Produzione:** Franco Cristaldi per la CIAS-Vides, Roma/Intermondial, Parigi; **Durata:** 107'.

Soggetto: Vagabondando nella città in cui è da poco stato trasferito, un giovane impiegato, Mario, incontra nella notte una ragazza. Liberatala da alcuni giovinastri, ottiene un appuntamento per la notte seguente. Mario si illude di una conquista; ma la ragazza, di nome Natalia, gli confida la propria storia: di come si sia innamorata di un inquilino che abitava con lei e con sua nonna, e di come attenda in quelle notti che lui tenga fede, dopo un anno di assenza, alla promessa di ritornare. Natalia chiede a Mario di consegnare a quell'uomo una lettera, Mario promette; ma poi, deluso e irritato, getta il biglietto nel canale. Al mattino, cerca di dimenticare la ragazza; la sera, di evitarla. Ma, infine, si incontrano e vanno insieme a danzare. Tra i due si crea una maggiore intimità; ma, all'ora stabilita, Natalia corre al suo appuntamento. Stizzito, Mario fa per accompagnarsi con una prostituta ed è coinvolto in una rissa di portuali. Rincontra poi Natalia sola e le confessa di aver distrutto la lettera e di essere innamorato di lei. La ragazza sembra disposta a ricambiarlo, ma proprio allora appare l'inquilino. Natalia corre da lui. Mario, affranto ma privo di rancore, torna alla sua iniziale solitudine.

Nota critica: *Le notti bianche* è un po' l'opera di passaggio di Visconti, dal cosiddetto "neorealismo" ad altri approdi poetici. Lo segnalano le parole stesse dell'autore: "*Con Le notti bianche ho voluto dimostrare che certi confini erano*

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

*valicabili, senza per questo rinnegare niente. Anche attraverso la **Scenografia** ho voluto raggiungere non un'atmosfera di irrealtà, ma una realtà ricreata, mediata, rielaborata. Ho voluto, cioè, operare un netto distacco dalla realtà documentaria, precisa, proponendomi una decisa rottura con il carattere abituale del cinema d'oggi" (in "Cinema Nuovo", n. 114-115, settembre 1957).*

In conformità a tali parole, lo scenario della Pietroburgo di Dostoevskij da cui è tratta la sceneggiatura del film è spostato in una Livorno ricostruita in studio (a Cinecittà). Ma a parte lo scenario, ciò che cambia veramente rispetto all'ispirazione è che i protagonisti non ha più nulla dell'uomo del sottosuolo, piuttosto è un piccolo borghese pieno di buoni sentimenti, votato al fallimento.

IL GATTOPARDO ITALIA 1963

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto:** dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa; **Sceneggiatura:** Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Luchino Visconti; **Fotografia:** Giuseppe Rotunno; **Scenografia:** Mario Garbuglia; **Costumi:** Piero Tosi; **Montaggio:** Mario Serandrei; **Musica:** Nino Rota, e un *valzer* inedito di Giuseppe Verdi; **Interpreti:** Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Serge Reggiani, Romolo Valli, Leslie French, Ivo Garrani, Mario Girotti, Lucilla Morlacchi, Pierre Clementi, Giuliano Gemma; **Produzione:** Goffredo Lombado per la Titanus; **Durata:** 205'.

Soggetto: 1860. La notizia dello sbarco dei garibaldini a Marsala interrompe la recita del rosario in casa del principe don Fabrizio di Salma. Suo nipote Tancredi, allo scopo di controllare il corso degli eventi, si arruola tra i volontari. Il principe approva l'opportunismo del nipote, credendo così di mettersi al riparo da ogni cambiamento. Di opposto avviso il prete di famiglia: il gesuita padre Pirrone. Nonostante la rivoluzione, i Salma si recano come ogni anno in villeggiatura nel feudo di Donnafugata. Qui è in corso il plebiscito per l'annessione allo Stato sabauda, e il principe vota pubblicamente a favore. I risultati della votazione simulano un'adesione unanime; a dispetto di chi, come don Ciccio Tumeo, aveva confermato la propria fedeltà al vecchio regime. Capo locale del nuovo corso è il sindaco don Calogero Sedàra, un "uomo nuovo" arricchitosi coi suoi traffici. Invitato a pranzo dal principe, il rozzo Sedàra sorprende tutti i convitati con la bellezza di sua figlia Angelica. Don Fabrizio appoggia il fidanzamento del nipote, nobile ma spiantato, con la ricca e sensuale ereditiera: nonostante che anche sua figlia Concetta sia innamorata di Tancredi. Mentre questi comincia la scalata sociale nello Stato sabauda, don Fabrizio declina il seggio di senatore offertogli dal funzionario piemontese

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Chevalley, poiché è del tutto scettico sulle possibilità di cambiamento della Sicilia. Durante un ballo a Palermo, presagisce la fine del proprio mondo e invoca l'estrema certezza della morte Tancredi e don Calogero, invece, tornano dal ballo rassicurati: hanno udito che l'esercito regolare ha giustiziato i garibaldini ribelli.

Nota critica: Con *Il gattopardo* Visconti torna ad occuparsi dell'età risorgimentale, dopo il precedente *Senso*. Questa volta ad interessarlo è l'ambiente siciliano descritto dal romanzo del principe Tomaso Di Lampedusa. Il passaggio di consegne dalla vecchia aristocrazia alla nuova borghesia è raffigurato con grande sensibilità; non si tratta solo di scontro di classe, ma anche di stili di vita. Ambedue in fondo rincorrono la vita, cercando di sottrarla all'opera del tempo, ma in un caso (l'aristocrazia) si pone l'attenzione al cerimoniale, ritenuto fondamento della stabilità sociale, dall'altro (la borghesia) si pone l'attenzione al progetto, ritenuto strumento del cambiamento sociale. Da segnalare la famosa scena del ballo, dilatata da Visconti fino all'inverosimile, al punto da occupare un terzo del film; per essa (le coreografie sono di Alberto Testa) fu utilizzato uno spartito inedito di Giuseppe Verdi, arrangiato da Nino Rota.

LA CADUTA DEGLI DEI ITALIA/GERMANIA 1969

Regia: Luchino Visconti; **Soggetto e Sceneggiatura:** Nicola Badalucco, Enrico Medioli e Luchino Visconti; **Fotografia:** Armando Nannuzzi e Pasqualino De Santis; **Scenografia:** Pasquale Romano; **Costumi:** Piero Tosi e Vera Marzot; **Montaggio:** Ruggero Mastroianni, **Musica:** Maurice Jarre; **Interpreti:** Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Griem, Helmut Berger, Renaud Verley, Umberto Orsini, René Koldehoff, Albrecht Schönhals, Florinda Bolkan, Charlotte Rampling, Nora Ricci; **Produzione:** Alfredo Levy e Ever Haggiag per Pegaso-Italnoleggio, Roma/ Praesidens Film, Zurigo/Eiehenberg Film, Monaco; **Durata:** 150'.

Soggetto: Febbraio 1933. Il vecchio industriale Joachim von Essenbeck, durante una riunione di famiglia, nomina alla vicepresidenza delle acciaierie l'ufficiale delle SA Konstantin, allo scopo di compiacere il partito nazista. Indignato, il liberale Herbert dà le dimissioni e si rifugia all'estero. Durante la notte, Joachim viene assassinato e la responsabilità del delitto è addossata ad Herbert. Il nipote di Joachim, Martin, eredita la maggioranza delle azioni; ma, succube della madre Sofia, nomina alla presidenza l'amante di lei, Friederich. Essi sono i veri autori del delitto, compiuto su istigazione dell'ufficiale delle SS, Aschenbach. Più tardi, in seguito al suicidio di una bambina ebrea sedotta da Martin, Konstantin riesce a ricattarlo, per assicurarsi la presidenza. Ma Friederich lo uccide, durante la strage delle SA del 30 giugno 1934. Tutto il potere passa così nelle mani di Friederich e Sofia, che eliminano anche la moglie di Herbert e fanno internare le sue bambine, per costringerlo a costituirsi. Preoccupato dalla loro eccessiva ambizione, Aschenbach trasferisce il suo appoggio a Martin. Questi, pervaso dall'odio e dal desiderio di rivalsa stupra la madre e dopo aver acconsentito al suo matrimonio con Friederich, li costringe entrambi al suicidio.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Nota critica: "*Ho voluto fare un Macbeth moderno, dove gli dei si mescolano agli umani: lo strumento del loro potere è il denaro, il tempio della loro caduta la fabbrica irta di ciminiere*": così Visconti descrive gli intenti de *La caduta degli dei*, opera ambientata nella Germania tra il 1933 e il 1934, dunque nel periodo dell'avvento al potere del nazismo. L'ambientazione è fondata sul saggio di William L. Shirer *Storia del Terzo Reich*, ma ciò che interessa ancora una volta Visconti è la progressiva caduta e rovina di una grande famiglia, descritta mediante il solito modello melodrammatico, wagneriano in questo caso. Nodo concettuale di tutto il film è lo stretto legame (sia nella declinante borghesia che nel nascente nazismo) fra morale e politica: alla decadenza dell'una tiene dietro la decadenza della seconda.

ALIEN
(*Alien*)
GRAN BRETAGNA 1979

Regia: Ridley Scott; **Soggetto:** Dan O'Bannon e Ronald Shusett; **Sceneggiatura:** Dan O'Bannon; **Fotografia:** Derek Vanlint, Denys Ayling; **Effetti speciali:** Filfex Animation Services; **Scenografia:** Ian Whittaker; **Disegno dell'alieno:** Hans Rudi Giger; **Musica:** Jerry Goldsmith, estratti musicali dalla *Sinfonia n. 2* di Howard Hanson e da *Eine kleine nachtmusik* di W. A. Mozart; **Montaggio:** Terry Rawlings, Peter Weatherley; **Interpreti:** Tom Skerrit, Sigourney weaver, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt, Ian Holm, Yaphet Kotto, Bolaji Badejo, Helen Horton; **Produzione:** Brandywine-Ronald Shusett per Twentieth Century Fox (Londra); **Durata:** 117'.

Soggetto: Il cargo spaziale Nostromo, con il suo carico commerciale e l'equipaggio di cinque uomini e due donne (oltre al gatto Jones) in ibernazione. Improvvisamente, Mother, il computer di bordo risveglia l'equipaggio avendo intercettato un misterioso segnale proveniente da un pianeta sconosciuto. Non si conosce l'origine di questo segnale, si sa solo che si ripete ogni dodici secondi. Mother non riesce a decodificarlo, ma il regolamento impone di accertare qualsiasi segnale intercettato. Si decide perciò di atterrare sul pianeta da cui proviene il segnale e di verificarne l'origine. L'atterraggio sul piccolo pianeta non è dei più felici e provoca alcuni guasti al Nostromo. Il luogo dell'atterraggio si trova comunque a due chilometri dalla fonte del segnale. Ash, l'ufficiale scientifico, elaborando i dati relativi all'atmosfera, trova che quest'ultima è quasi "primordiale" e la temperatura molto sotto lo zero.

Mentre Brett e Parker si occupano della riparazione e Dallas (il capitano), Lambert e Kane escono in esplorazione, Ripley e Ash rimangono nel cargo. Ripley cerca di decifrare il messaggio intercettato da Mother: le sembra di poterlo interpretare più come un segnale di minaccia, che come una richiesta di

aiuto. Di lì a poco i tre esploratori scoprono i resti fossilizzati di un'astronave dalla forma strana e di un essere alieno.

All'interno dell'astronave abbandonata Kane è attirato da una distesa di uova immerse in una sostanza gelatinosa. Mentre ne osserva una, questa si apre, espellendo una entità che gli si avvinghia al volto. I tentativi di liberarlo sono inutili: viene riportato a bordo. Ripley si rifiuta di prendere a bordo Kane in quelle condizioni, rispettando le precauzioni previste dal regolamento, ma Ash apre il portello facendoli entrare. Tutti i membri dell'equipaggio sono turbati da questo avvenimento. Kane viene portato nell'infermeria, dove Ash e Dallas cercano di liberarlo dall'alieno embrione. Scoprono che l'entità, mentre lo immobilizza, sembra tenerlo in vita fornendogli l'ossigeno. Malgrado il rischio che si corre, Dallas decide di intervenire. Ma non appena viene reciso uno degli arti dell'alieno fuoriesce un liquido che corrode il pavimento della sala e, penetra nello scafo. Ciò scoraggia qualsiasi altro tentativo. Ripley va da Ash, nel laboratorio e gli rinfaccia di non aver rispettato i suoi ordini, aprendo il portello.

Ad un tratto, l'alieno sparisce, liberando Kane. Ash, Dallas e Ripley lo cercano nella sala dell'infermeria. Lo trovano, inerte. Ripley vorrebbe disfarsene, ma Ash vuole che sia portato sulla Terra per essere esaminato. Dallas dà ragione ad Ash.

Riparato il guasto il Nostromo riparte. Inaspettatamente Kane riprende coscienza. Tuttavia, mentre sta pranzando con i compagni accusa forti dolori. Ben presto è preda di convulsioni violentissime finché, sotto gli occhi esterrefatti di tutti, uno strano essere con una forte dentatura (*chest burster*, l'alieno nel suo secondo stadio) gli esce dallo stomaco sfondandogli la cassa toracica e uccidendolo. Poi, fugge scomparendo nei corridoi dell'astronave. La caccia all'alieno si rivela infruttuosa.

Di lì a poco Brett scompare. I compagni ritrovano i resti dilaniati della sua giacca, segno evidente dell'assalto di una creatura di grande forza e dimensioni.

Poi sarà la volta di Dallas a essere vittima dell'alieno. Dopo la morte di Dallas Ripley prende il suo posto ed accede a Mother. Riesce così a scoprire un ordine segreto riservato ad Ash e a sapere che al Nostromo era stata cambiata rotta proprio per verificare l'origine di quel segnale misterioso. Secondo quest'ordine, la priorità assoluta è stata data al ritorno sulla Terra di un eventuale organismo alieno e perciò l'equipaggio è considerato sacrificabile.

Ash cerca di uccidere Ripley, che è salvata da Parker e Lambert. Durante la colluttazione Parker colpisce Ash, che viene decapitato. Dal tronco schizza un liquido e spuntano collegamenti elettrici. Ash è un robot.

La lotta contro l'alieno diventa sempre più drammatica. Anche Lambert e Parker ne sono vittime. Ripley, rimasta sola, cerca salvezza in una navicella di salvataggio (il Narciso) attivando il sistema di distruzione del cargo, che esplode. Ma l'alieno è riuscito, prima dell'esplosione, a intrufolarsi nella navicella. Lo scontro finale arriverà ben presto, e lei, naturalmente, ne uscirà vincitrice.

Nota critica: È uno dei capolavori del cinema di fantascienza. La novità tematica è che, diversamente dalle convenzioni del genere, l'eroe del film è una donna. Ma a parte questo, la forza del film risiede nell'aver dato visibilità a una dimensione che di lì a poco avrebbe coinvolto una moltitudine di registi: l'ibridazione. In *Alien* l'ibridazione supera la tradizionale dimensione dell'*horror*, per alludere alla biomeccanica contemporanea, intesa come fusione di biologia e tecnologia. Il corpo dell'alieno, dovuto alla geniale creatività di un famoso disegnatore di figure fantastiche come Hans Rudi Giger, pone domande sulla compatibilità fisiologica così come sulla nuova

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

procreazione e su tutto ciò che viola la “naturalità” del corpo. Va segnalata anche la scenografia che realizza quelle ambientazioni *dark* che verranno portate all’apoteosi nel successivo *Blade Runner* che consentono di affermare che: “*la cosa più importante in un film come Alien non è quello che si vede, ma l’impressione prodotta da quello che si crede di vedere*” (Paul Scanlon, Michael Gross, *La storia di Alien*, Murzia, Milano 1979).

THELMA & LOUISE
(Thelma & Louise)
USA 1992

Regia: Ridley Scott; **Sceneggiatura:** Callie Khouri; **Fotografia:** Adrian Biddle; **Montaggio:** Thom Noble; **Scenografia:** Norris Spencer; **Costumi:** Elizabeth McBride; **Musica:** Hans Zimmer; **Interpreti:** Susan Sarandon, Gena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald, Stephen Tobolowsky, Brad Pitt, Timothy Carhart, Lucinda Jenney, Jason Beghe, Sonny Carl Davis, Ken Swofford, Shelly De sai, Carol Mansell, Stephen Polk, Bob Roy Fitzgerald; **Produzione:** Percy Main per Pathé Entertainment; **Durata:** 124'.

Soggetto: Thelma, casalinga, sposata con Darryl, un ottuso e dispotico rappresentante di tappeti, e Louise, cameriera in un ristorante, progettano un week-end insieme. Un collega di Louise presta loro la sua casa in montagna. Thelma, inibita dal comportamento di Darryl, parte senza dirgli nulla, dopo che questi, come ogni mattina, è andato a lavorare. Louise passa a prendere Thelma con la sua vecchia Thunderbird '66. Thelma porta con sé una rivoltella.

Viaggiano tutto il giorno e verso sera Thelma insiste perché si fermino in un locale. Conoscono Harlan che balla con Thelma, la fa ubriacare e poi tenta di violentarla. Interviene Louise impugnando la rivoltella che Thelma aveva preso da casa. Ad una ulteriore provocazione di Harlan, Louise, che ormai stava allontanandosi, gli spara, uccidendolo.

Sotto shock Louise cerca una soluzione che non sia quella proposta da Thelma: andare alla polizia. Contatta Jimmy, l'ex-marito, per avere un po' di soldi che consentano di continuare la fuga. Jimmy la raggiunge e Louise gli tiene nascosto tutto. Di nuovo in viaggio incontrano un autostoppista (J. D.) che, complice la distrazione di Thelma, ruba loro tutti i soldi.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Il carattere di Thelma si fa meno insicuro, più rabbioso. All'insaputa di Louise rapina un mini market. Riprendono la fuga. Ma Thelma è stata ripresa dalle telecamere nascoste del negozio. La polizia rintraccia Jimmy e, in seguito, ferma il giovane autostoppista. Hal, il detective che si occupa del caso, lo interroga.

Continuando il loro viaggio Thelma e Louise si fermano da un benzinaio, da dove Thelma telefona a Darryl. Il telefono è però tenuto sotto controllo dalla polizia. Louise parla con Hal che dice di sapere, tramite la testimonianza di J. D., che sono dirette in Messico.

Il viaggio prosegue. Fermate al mattino su una strada che attraversa i paesaggi desertici dello Utah, disarmano con un trucco il poliziotto che le ha raggiunte o lo richiudono nel bagagliaio della sua macchina. Incontrano un camionista che già avevano incrociato. Costui le insulta volgarmente. Si ribellano. Sparano contro il camion, colpiscono il serbatoio e lo fanno saltare in aria. Ora si tratta di uscire presto dallo Stato. Durante una sosta Louise telefona ad Hal che tenta inutilmente di farla desistere. La polizia è riuscita a localizzare la cabina da cui è partita la chiamata e ormai sa come fare a raggiungere le due. Nasce un conflitto tra i poliziotti. C'è chi vorrebbe che Hall non partecipasse all'inseguimento. Ma Hal insiste e convince i capi: ci sarà anche lui.

Inseguite da diverse macchine della polizia, Thelma e Louise, riescono in un primo momento a far perdere le loro tracce, ma finiscono dentro il Gran Canyon su una strada che termina sul ciglio di un burrone. Avvistate dall'elicottero, sono presto circondate dai poliziotti. Non hanno via di scampo. Sarebbero costrette ad arrendersi, ma è ancora Thelma che suggerisce ammiccando di non farlo. Si baciano e, mano nella mano, si gettano con l'automobile dentro il burrone, mentre Hal corre verso di loro nel vano tentativo di fermarle.

Nota critica: Con *Thelma & Louise* Ridley Scott segna un'altra fondamentale tappa nella propria carriera cinematografica. È un film all'altezza dei tempi in tutti i sensi: dalla storia estrema (che ha fatto parlare, anzi gridare al "femminismo criminale") alla composizione visiva nella quale largo spazio è lasciato al paesaggio americano, sfondo di infinite opere e interpretazioni. Il viaggio delle protagoniste ci mostra questo paesaggio in trasformazione, in particolare nei suoi spazi di attraversamento, veri e propri "non-luoghi" (ristoranti, stazioni di rifornimento, motel, centri commerciali, ecc.). Ma soprattutto, ancora una volta, come in *Alien*, Scott pone al centro della vicenda (coadiuvato in ciò dalla sceneggiatura dell'esordiente Callie Khouri, fino ad allora artista di *video-clip*) un protagonismo femminile che le due attrici, Susan Sarandon (Louise) e Gina Davis (Thelma) non avrebbero potuto meglio svolgere. Da segnalare il memorabile fermo-immagine conclusivo.

THE KILLING
(*Rapina a mano armata*)
USA 1956

Regia: Stanley Kubrick; **Sceneggiatura:** Stanley Kubrick dal romanzo *Clean Break* di Lionel White; **Collaboratore ai dialoghi:** Jim Thompson; **Fotografia:** Lucien Ballard; **Scenografia:** Ruth Sobotka Kubrick; **Musica:** Gerald Fried; **Montaggio:** Betty Steinberg; **Costumi:** Rudy Harrington; **Effetti di laboratorio e fotografici:** Paul Eayler, Jack Rabin, Louis Dewitt; **Interpreti:** Sterling Hayden, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Elisha Cook, Coleen Gray, Vince Edwards, Ted de Corsia, Joe Sawyer, Timothy Carey, Jay Adler, Joe Turkel, James Edwards, Kola Kwariani, Tito Vuolo, Cecil Elliott, Dorothy Adams, Herbert Ellis, James Griffith, Steve Mitchell, Pary Carroll, William Benedict, Charles R. Cane, Robert B. Walling; **Produzione:** James B. Harris per la Harris-Kubrick Productions; **Durata:** 83'.

Soggetto: Johnny Clay, malvivente da poco uscito di prigione, prepara insieme con quattro complici (tutti poveri diavoli, falliti, nessun criminale di professione; un cassiere tradito e beffeggiato dalla moglie, un barista, un pensionato, perfino un poliziotto nei guai per debiti) il «colpo grosso» della sicurezza economica. Si tratta di svaligiare la cassaforte di un ippodromo prima che vengano pagate le vincite. Per avere il tempo di compiere indisturbato la rapina, Clay assolda due individui esterni alla gang: un immigrato russo giocatore di scacchi e formidabile lottatore, che tenga occupati i poliziotti provocando una rissa, e un ceccchino che ha il compito di abbattere il favorito della settima corsa, per ritardare le decisioni della giuria e lasciare quindi piena la cassaforte. Compiti meno importanti ma necessari hanno gli altri, compreso il poliziotto, che deve portar via il denaro che Clay gli passerà. Il piano, perfettamente congegnato, sembra riuscire. Per Clay poi le cose sembrano mettersi in modo ideale, perché il resto della banda, a colpo avvenuto, viene sterminato in una sparatoria con amici della moglie del cassiere, che aveva avvertito l'amante sperando di poter abbandonare ricca la magra vita

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

coniugale. Folle di rabbia e già morente, dopo aver provocato la strage, l'ometto prima di spirare uccide anche la moglie. Clay con i soldi e con la sua ragazza si avvia all'aeroporto, e quando già si avvia all'aereo un cagnolino taglia la strada al trenino dei bagagli, la valigia con i dollari cade in mezzo alla pista, i biglietti si sparpagliano nella notte, due agenti appaiono dietro la vetrata.

Nota critica: È il terzo lungometraggio di Kubrick, con il quale il regista si confronta con un tradizionale genere come il *noir*. Il furore innovativo del film si attua innanzitutto attraverso il modo stesso di realizzare l'intreccio, prima ancora che per i tradizionali elementi visivi e sonori che renderanno celebre il regista americano. Kubrick riprende alcune intuizioni sulla struttura temporale (salti arditissimi con ritorni, anticipazioni, ripetizioni) già presenti nel romanzo *Clean Break* di Lionel White da cui è tratta la sceneggiatura, realizzando un gioco d'incastri supportato da un abile e originale uso del *flashback*, usato non solo per la tradizionale diacronia (rapporto con le vicende passate), ma anche per la sincronia (simultaneità di eventi).

PATHS OF GLORY
(*Orizzonti di gloria*)
USA 1957

Regia: Stanley Kubrick; **Sceneggiatura:** Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson, dall'omonimo romanzo di Humphrey Cobb; **Fotografia:** George Krause; **Scenografia:** Ludwig Reiber; **Musica:** Gerald Fried; **Montaggio:** Eva Kroll; **Interpreti:** Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George Macready, Wayne Morris, Richard Anderson, Joseph Turkel, Timothy Carey, Peter Capell, Suzanne Christian, Bert Freed, Emile Meyer, John Stein, Kem Dibbs, Jerry Hausner, Frederic Bell, Harold Benedict; **Produzione:** James B. Harris per Harris-Kubrick Productions e Bryna Productions; **Durata:** 86'.

Soggetto: 1916, fronte franco-tedesco. Un generale dello Stato Maggiore francese Broulard, reca all'amico generale Mireau, il cui comando è installato in un'elegante palazzina barocca, il «consiglio» (in realtà è un ordine) di attaccare e prendere un'importante e munitissima posizione nemica il "formicaio". Solleticato abilmente dal collega nelle sue ambizioni di carriera, Mireau rapidamente accetta l'ordine, dopo iniziali proteste in difesa della vita dei suoi uomini. Compie un giro per le trincee al fine di galvanizzare i soldati e incarica il suo miglior ufficiale, il colonnello Dax, di guidare il giorno dopo l'impossibile attacco. Dax replica ribadendo al generale la follia dell'impresa che causerebbe la morte di almeno la metà dei partecipanti all'attacco, reagisce sarcasticamente anche agli appelli patriottici di Mireau, ma infine è costretto a dire sì, minacciato di trasferimento lontano dai suoi soldati. L'attacco non riesce. Per la violenza del fuoco nemico non tutti i plotoni lasciano le trincee. Mireau, che durante la battaglia ha perfino tentato di far cannoneggiare, per punizione esemplare, le proprie linee, esige dapprima una decimazione, poi «si accontenta» (con la mediazione di Broulard) di tre soli uomini, scelti tra i loro soldati dai comandanti delle tre compagnie agli ordini di Dax. Questi, valente

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

avvocato parigino prima della guerra, ottiene d'essere il loro difensore durante il processo per codardia che segue poche ore dopo. I tre, uno tirato a sorte un altro indicato come «asociale», il terzo scelto dal suo ufficiale in quanto pericoloso testimone di un (vero) atto di vigliaccheria, vengono condannati a morte nonostante l'appassionata difesa di Dax. Il mattino della fucilazione, uno di loro viene addirittura portato al palo in barella, agonizzante per la frattura cranica procuratasi la sera prima in un violento diverbio con i compagni durante la visita del cappellano. A fucilazione avvenuta, Dax (che in un estremo tentativo di salvare i condannati aveva detto a Broulard del folle ordine non eseguito ma impartito da Mireau mentre l'attacco falliva) riceve le congratulazioni di Broulard per il modo intelligente con cui avrebbe mirato a sostituire lo stesso Mireau in un prossimo futuro. Il colonnello reagisce con violenza e con insulti. Tornando in linea, è attratto dai rumori provenienti da un'osteria piena di soldati. Dai vetri vede l'oste che presenta sul palco, a un branco di militari vocianti e ubriachi, una spaurita giovane tedesca. Dax è disgustato, ma quando la ragazza comincia a cantare gli schiamazzi cessano quasi di colpo: i soldati, vecchi e giovani, ascoltano il suo canto triste, poi cominciano a ripeterne commossi le parole. Al messaggero che viene a portargli un ordine, Dax dice «lasci ancora qualche minuto agli uomini».

Nota critica: *Orizzonti di gloria* è uno dei più feroci film antimilitaristi della storia del cinema, e tuttavia non può essere confuso con nessuno di essi. Scrive con esattezza Enrico Ghezzi: “*Kubrick non affida l'eventuale antimilitarismo dell'opera a un visibile punto di vista interno ad essa <...>. Orizzonti di Gloria è la costruzione della guerra e del suo funzionare. Lo è proprio perché ne ripete i riti glaciali, non perché mostri il nascere e lo svilupparsi del fenomeno*” (cfr. Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1983). Semmai una comparazione potrà essere fatta con il

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

regista giapponese Akira Kurosawa; comune è l'attenzione a descrivere il crudele e nel contempo fascinoso gioco della guerra, la sua logica del dispendio, che gli proviene dal contatto diretto con la morte. Di qui una costante della filmografia kubrickiana: nessun buon sentimento (amore della vita, pacifismo, ecc.) può arrestare l'opera della morte, se non, forse, la morte stessa, una morte seconda e "simbolica".

LOLITA GRAN BRETAGNA 1962

Regia: Stanley Kubrick; **Sceneggiatura:** Vladimir Nabokov, dal suo romanzo omonimo; **Fotografia:** Oswald Morris; **Scenografia:** William Andrews, Sid Cain; **Arredamento:** Andrew Low; **Musica:** Nelson Riddle; **Tema Musicale:** Bob Harris; **Montaggio:** Anthony Harvey; **Interpreti:** James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers, Diana Decker, Jerry Stovin, Suzanne Gibbs, Gary Cockrell, Marianne Stone, Roberta Shore, Cec Linder, Lois Maxwell, William Greene, C. Denier Warren, Isobel Lucas, Maxine Holclem, James Dyrenforth, Eric Lane, Shirley Douglas, Roland Brand, Colin Maitland, Irvin Allen, Marion Mathie, Craig Sams, John Harryson, Terence Kilburn; **Produzione:** James B. Harris per Seven Arts/Anya/Transworld; **Durata:** 153'.

Soggetto: Humbert Humbert, professore di letteratura francese e inglese, di provenienza mitteleuropea ma trasferito in America per lavoro, sui quarant'anni, va a pensione da una giovane vedova in una cittadina della Nuova Inghilterra vicino alla quale ha avuto un breve incarico universitario. Da sempre facile alla passione per le giovanissime, si invaghisce della dodicenne Dolores, figlia della padrona di casa. Per mantenersi aperta la possibilità di soddisfare un giorno (ma presto, prima che passi l'età di lei) le sue "insane voglie", Humbert accetta anche di sposare la madre. Dopo la morte casuale ma "provvidenziale" di costei in un incidente, Humbert riesce a dar corpo ai suoi sogni. In una sorta di folle "viaggio di nozze" attraverso i motel degli Stati Uniti, consuma il suo febbrile legame con la ragazzina. Un giorno, ciò che il possessivo geloso e impaurito Humbert sospettava, accade. Lolita gli viene rubata da un bizzarro individuo, maturo commediografo di successo, Clare Quilty. Per mesi Humbert insegue ovunque, invano, la coppia. Rivede Lolita solo un anno dopo, quando, sposata con un giovane, e incinta, gli scrive chiedendogli soldi. Humbert rivedendola, ormai priva della sua grazia di ninfetta, si accorge di "amarla", ma lei non accetta di seguirlo, e gli racconta la

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

storia del suo rivale, col quale lo aveva tradito già prima di lasciarlo, e che l'aveva poi scaricata dopo averla "usata". (Conosciuta l'identità del "turpe individuo", Humbert lo va a trovare nella sua barocca dimora e lo uccide. In carcere, prima di morire, scrive la sua storia.

Nota critica: È forse il film meno apprezzato di Kubrick, ma decisamente a torto. In quest'opera è perseguita ancora una volta l'astrazione da ogni sensualità e contaminazione con la materia, fisica e psichica. Tutto si dipana come in un giallo dove le fila sono tenute da Clare Quilty, il doppio del protagonista interpretato da Peter Sellers; è questo l'elemento che riduce la centralità della protagonista femminile rispetto all'originario romanzo di Nabokov (che del resto firmò la sceneggiatura pur se ampiamente rielaborata dal regista). La struttura temporale è governata, come in *Rapina a mano armata* da un sapiente uso del *flashback* (si osservi quello in apertura, dopo i titoli e la sequenza dell'uccisione di Quilty). Il regista francese Godard, precedentemente ostile a Kubrick, dichiarerà di aver voluto fare con *Pierrot le fou* (*Il bandito delle ore undici*) un film "à la Lolita".

A CLOCKWORK ORANGE

(Arancia meccanica)

GRAN BRETAGNA 1971

Regia: Stanley Kubrick; **Sceneggiatura:** Stanley Kubrick dal romanzo omonimo di Anthony Burgess; **Fotografia:** John Alcott; **Scenografia:** John «Jonathan» Barry; **Arredamento:** Russell Hagg, Peter Sheilds; **Costumi:** Milena Canonero; **Dipinti e sculture speciali:** Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick; **Musica:** Walter Carlos (brani elettronici originali e arrangiamenti elettronici di classici), Ludwig van Beethoven, Gioacchino Rossini, Edward Elgar (brani scelti da K.); Terry Tucker, Erika Eigen (*I want to Marry a Lighthouse Keeper*); **Montaggio:** Bill Butler; **Interpreti:** Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clark, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover, Miriam Karlin, James Marcus, Aubrey Morris, Godfrey Quigley, Sheila Raynor, Madge Ryan, John Savident, Anthony Sharp, Philip Stone, Pauline Taylor, Margaret Tyzack, Steven Berkoff, Lindsay Campbell, Michael Tarn, David Prowse, Richard Connaught, Gillian Hills, Barbara Scott, Cheryl Grunwald, Katya Weith, Virginia Wetherell, John J. Carney, Carol Drinkwater, Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage, Barrie Cookson, Gaye Brown, Peter Burton, Lee Fox, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Neil Wilson; **Produzione:** Stanley Kubrick per Warner Brothers/Hawk Films/Polaris Productions; **Durata:** 137'.

Soggetto: La storia è ambientata in Inghilterra, in un futuro abbastanza prossimo. L'eroe/narratore Alex è il capo di una banda di adolescenti (composta da altri tre «Droogs» - Drughi -) i cui interessi sono poco vari: ultraviolenza e stupro. Si vede la gang in azione in diverse circostanze propizie. In più, Alex ha una passione per Beethoven, che gli serve da potente stimolante. Scontenti di lui, i suoi accoliti lo consegnano alla polizia. In prigione viene a sapere che il Governo sta sperimentando la liberazione di criminali dopo trattamento medico (la “cura Ludovico”). Si offre volontario e diventa virtuoso per riflesso condizionato. Tornato in libertà, cade vittima di una serie di vendette e finisce nelle mani dell'opposizione, che vuole servirsi di

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

lui a fini politici; sfugge di poco alla morte, viene “guarito” dal Governo, e torna ad essere vizioso » (riassunto a cura di J. L. Bourget, “Positif”, n. 136).

Nota critica: *Arancia Meccanica* mette in scena la violenza, anzi la violenza più universalmente esecrata, quella dello stupro. Eppure, l’interesse di Kubrick ancora una volta non è tanto di tipo morale, quanto conoscitivo, verso quell’ordine fatale della Necessità da cui la mente razionale viene guidata. Il protagonista, Alex, ben lungi dall’apparire un alienato, ragiona benissimo e svela l’unico fine cui può abbandonarsi una ragione iconoclasta: la distruzione. La violenza e il suo elogio nei personaggi di molti film kubrickiani (si pensi ad esempio a *Stranamore*) non sono il delirio di personalità abnormi, ma l’esito dell’inseguimento della vita dalla parte dei vincitori (o presunti tali), così come la tragedia lo è dalla parte dei vinti, degli sconfitti. Ma il posto accordato alla violenza nell’opera cinematografica la libera, può liberarla dall’esercizio concreto, storico, secondo le parole dello stesso regista: “*l’arte rimodella la vita, ma non la crea, non la produce. <...> Qualsiasi violenza al cinema assolve a un utile fine sociale, permettendo alla gente di scaricarsi in modo sostitutivo delle emozioni e istinti aggressivi nascosti, che si esprimono meglio nei sogni e nello stato onirico di quando si assiste a un film, che in qualsiasi forma di realtà o di sublimazione*”. (in “Sight and Sound”, primavera 1972)

**DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP
WORRYING AND LOVE THE BOMB**

*(Il dottor Stranamore, ovvero, come imparai a non preoccuparmi e
ad amare la bomba)*

GRAN BRETAGNA 1963

Regia: Stanley Kubrick; **Soggetto:** ispirato al romanzo *Red Alert* di Peter George **Sceneggiatura:** Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George,; **Fotografia:** Gilbert Taylor; **Scenografia:** Ken Adam; **Arredamento:** Peter Murton; **Effetti speciali:** Wally Veevers; **Titoli:** Pablo Ferro; **Costumi:** Bridget-Sellers; **Musica:** Laurie Johnson (la canzone anni '40 *We'll meet again* è cantata da Vera Lynn); **Montaggio:** Anthony Harvey; **Interpreti:** Peter Sellers, George C. Scott, Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, James Earl Jones, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens, Laurence Herder, Hal Galili; **Produzione:** Stanley Kubrick (produttore associato Victor Lyndon) per la Hawk Films; **Durata:** 94'.

Soggetto: Anni '60. Impazzito, in preda a delirante anticomunismo, il comandante di una base aerea americana manda ai suoi aerei l'ordine cifrato di attacco atomico contro l'Unione Sovietica. Spera in tal modo di spingere il Presidente a sfruttare il vantaggio acquisito coll'ormai inarrestabile prima salva (solo il generale conosce il segnale per richiamare i bombardieri alla base) - che sicuramente provocherà una reazione atomica sovietica - per lanciare un attacco a fondo con buone possibilità di riuscita. Il Presidente rifiuta il folle ricatto, convoca lo Stato Maggiore al Pentagono, invitando anche l'ambasciatore sovietico. All'esercito viene ordinato di prendere a tutti i costi la base, per poter ordinare il rientro agli aerei. Qualche "falco" invece consiglierebbe proprio di sfruttare la situazione determinatasi. Ma dal telefono diretto Mosca-Washington giunge la notizia che i russi hanno già da pochi giorni in funzione l'ordigno «fine del mondo», arma di dissuasione assoluta, che in caso di esplosione atomica su un qualsiasi punto del territorio nazionale provocherebbe una letale pioggia radioattiva infestando per decenni tutta la

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

Terra. La cosa doveva essere annunciata al mondo intero (solo se conosciuta un'arma del genere può far valere la sua tremenda efficacia) durante la parata del 1° maggio. Presa la base, ricostruito fortunatamente il cifrario che sembrava perduto per il suicidio del generale pazzo, gli americani riescono in extremis a richiamare tutti i bombardieri: meno uno che, colpito da un missile, con la radio fuori uso, prosegue inesorabile verso un obiettivo secondario, sfuggendo ai radar col volo radente. La bomba precipita sull'obiettivo; comincia la "fine del mondo". Al Pentagono il dottor Stranamore, consigliere scientifico di origine tedesca, spiega come si potrà perpetuare la razza (e la nazione) trasferendo nei più profondi pozzi minerari gli appartenenti alle principali scale gerarchiche e individui razzialmente perfetti, un maschio per dieci donne, al fine di permettere un rapido ripopolamento in vista di un futuro riemergere alla luce del sole. Quando Stranamore finisce la sua relazione (mentre il "falco" ricomincia ad accusare di spionaggio l'ambasciatore nemico), come per miracolo si alza dalla carrozzella su cui sedeva paralizzato; quindi il fungo atomico occupa lo schermo, e una voce di donna canta un motivo degli anni '40: "Ci incontreremo ancora, in un giorno di sole".

Nota critica: A pochi anni di distanza dal precedente *Orizzonti di gloria*, Kubrick torna al tema prediletto della guerra, questa volta in un contesto non storico, ma fantapolitico. L'antimilitarismo di fondo è cosa ovvia, quello su cui conviene soffermarsi è il trattamento ironico e grottesco del soggetto. Su tale aspetto molto è dovuto all'ampia parte svolta dall'attore cabarettistico Peter Sellers che interpreta tre ruoli (in verità, originariamente avrebbe dovuto impersonare anche il maggiore "King" Kong): il capitano Lionel Mandrake, il presidente americano Muffley, e il consigliere Dottor Stranamore. Va segnalata la gran quantità di materiale farsesco, che attirò le ire di critici come Guido Aristarco, che non ne scorsero il legame con la struttura globale, insistente (è

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

-----*Lo sguardo della separazione*-----

l'ossessione di Kubrick) sulla dimensione logica del "gioco" (di guerra, in questo caso).

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

FULL METAL JACKET
(Full Metal Jacket)
GRAN BRETAGNA/USA 1987

Regia: Stanley Kubrick; **Soggetto:** ispirato al romanzo *The Short-timers* di Gustav Hasford; **Sceneggiatura:** S. Kubrick, Michael Herr, G. Hasford; **Fotografia:** Douglas Milsome; **Musica:** Abigail Mead, e canzoni dell'epoca (*Tell Me Goodbye, This Boots Are Made for Walking, Paint It, Black*); **Scenografia:** Antono Furst; **Costumi:** Keith Denny; **Montaggio:** Maritn Hunter; **Effetti speciali:** John Evans; **Interpreti:** Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincerto D'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood, Arlise Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, John Terry, Kirk Taylor, Ian Tayler, Papillon Soo Soo, Tan Hung Francione, Costas Dino Chimino, Peter Merrill, Kierson Jecchinis, John Stafford, Gay London Mills, Ngoc Lee, Leanne Hong, Gil Kopel, Herbert Norville, Bruce Boa, Tim Colceri, Sal Lopez, Peter Edmund, Marcus D'Amico, Nguyen Hue Phong; **Produzione:** Stanley Kubrick per Warner Bros; **Durata:** 116'

Soggetto: Nella caserma di Parris Island, South Carolina, si addestrano i marines. Il sergente istruttore Hartman passa in rassegna le reclute. Urla impropri si fa rispondere urlando. Cominciano le esercitazioni: corse, canti, percorso di guerra, arrampicate.

La notte le reclute dormono con il fucile accanto. Al mattino, si canta in camerata in onore del fucile, la mano sui testicoli. Di esercizio in esercizio, le reclute si trasformano. Il sergente li provoca continuamente e prende di mira Joker.

Joker cerca di aiutare Pyle (il ciccione un po' imbranato che il sergente chiama "Palla di lardo"). Durante una ispezione in camerata il sergente Hartman scopre che Pyle non ha chiuso la cassetta di ordinanza col lucchetto. La apre, butta tutto all'aria e vede saltar fuori una ciambella. D'ora in poi, dice a tutti, punirò voi se "Palla di lardo" sgarrerà. Durante la notte tutto il plotone dà una lezione al grassone, picchiandolo con asciugamani arrotolati. La scena penosa lascia interdetto Joker che ha organizzato l'aggressione.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti

A Natale le reclute con il sergente cantano in coro “Tanti auguri Gesù Cristo”. Hartman li incita a combattere il comunismo, e a credere in Dio. Joker vede Pyle che parla affettuosamente al suo fucile, si preoccupa. Di fatto, il grassone, che comincia a dare segni di instabilità, è bravo ai tiri, e riscuote l’elogio del sergente. Il corso è alla fine. Sfilano orgogliosi i marines davanti alle autorità e ai parenti, mentre fuori campo la voce del sergente spiega come ogni marine sia immortale perché mai morrà il corpo dei marines.

L’ultima notte al campo tocca a Joker il turno di guardia. Gira con la torcia elettrica per la camerata, arriva alle latrine. Trova Pyle seduto sulla tazza, il fucile in mano, carico. Gli chiede se sa che sta facendo. Certo, il fucile è caricato con proiettili blindati - full metal Jacket - calibro 7,62. Grida. Si svegliano tutti. Anche Harrman, che sopraggiunge in mutande, il cappello in testa. Palla di si alza, risponde ai suoi impropri sparandogli a bruciapelo. Poi, si risiede sulla tazza, s’infilà la canna in bocca, e fa fuoco. Un fondo chiude la lunga sequenza (quasi metà del film) a Parris Island.

Saigon. Una piazza. Joker e Rafterman, un fotografo di guerra, sono abbordati da una prostituta che vanta le proprie doti. Contrattano sul prezzo. Joker sta per andarci, mentre Rafterman fotografa la scena. Alle sue spalle sbuca un vietnamita che gli strappa la macchina e fugge su una motoretta guidata da un complice. Questa è l’amichevole accoglienza che ricevono i marines. Un elicottero porta i due a Da Nang, alla redazione di “Stars and Stripes”. Joker è corrispondente di guerra. Il direttore impartisce istruzioni: nascondere la verità, alternare i fatti e inventare storie edificanti sulla generosità americana e sull’impegno di sterminare i rossi. Si parla del capodanno vietnamita del Tet. Tutti sono convinti che, come sempre, i viet festeggeranno e sospenderanno le ostilità. Di notte, nel cielo si vedono brillare i fuochi artificiali. A un tratto, l’attacco. È l’offensiva più dura di tutta la guerra. Il mattino seguente il

direttore del giornale spiega quel che è accaduto. Joker lo sfotte. E si trova di colpo sbattuto al fronte. insieme a Rafterman che chiede di seguirlo.

Durante il volo di trasferimento, i due assistono (Rafterman reprime a stento conati di vomito) alle micidiali sparatorie di un marine che tira al bersaglio contro i contadini. A terra, Joker ritrova amici del corso. Assiste al disseppellimento di venti cadaveri di vietnamiti che i rossi hanno ucciso perché collaboravano con gli Americani. Sopraggiunge un colonnello che ingiunge, invano, a Joker di togliersi il distintivo pacifista fissato al bavero, lui che sull'elmetto ha scritto «Born to Kill».

Arrivano in uno spiazzo fra case distrutte. Joker ritrova l'amico Cowboy, si scontra con un brutto che lo sfida, manifestando chiari segni di alterazione mentale. Accanto a loro, il comandante della squadra tiene, seduto su una poltrona sfondata, come dormisse, il cadavere di un vietcong. Durante un'azione cui partecipano alcuni carri armati, il pilota avanza verso un gruppo di edifici distrutti. Accolti da un improvviso, intenso fuoco, sparano tutti, istericamente, e mettono a tacere i viet, che fuggono dietro i palazzi diroccati.

Al campo di Hue una troupe televisiva, dopo aver ripreso le scene del combattimento, intervista i marines. Arriva una prostituta condotta da un prosseneta astuto, a bordo di una vespa.

Partono per un'altra azione di pattuglia. Un marine salta su una mina. Era il comandante. Ora tocca a Cowboy prendere in mano la squadra. Chiede istruzioni per radio al comando. Temono di aver sbagliato strada, consultano la carta. Cowboy manda il negro in avanscoperta. E il negro, giunto allo scoperto, è colpito dai proiettili di un cechino appostato chissà dove. Cowboy chiede al comando di inviare i carri, ma non ci sono carri in zona. Che fare con il negro, rimasto ferito? Nonostante Cowboy ordini di non muoversi, un coraggioso esce, corre. E il cechino colpisce anche lui. Il brutto che aveva affrontato Joker

corre fuori, perlustra la zona, capisce che si tratta di un cecchino isolato, lo urla ai suoi.

Esce un gruppo per stanarlo. Cowboy dà notizia al comando. Il cecchino lo centra mentre parla. Gli altri ora si scatenano. Lanciano fumogeni nello spiazzo e vanno. Entrano in un capannone, tra le fiamme. È Joker che scopre il cecchino, una ragazza giovanissima, che fa fuoco rabbiosamente, mentre a lui s'inceppa il fucile. Si ripara dietro una colonna, estrae la pistola, spara. La ragazza cade. Arrivano gli altri. Che fare di questa ragazzina che geme, prega, invoca (ora in inglese) di essere uccisa. Gli altri la lascerebbero lì, a marcire, in pasto ai topi. Joker, esitando, accetta l'invito di un compagno: Ammazza. Lo fa, superando l'orrore.

Fuori, fra le fiamme e il fumo, in uno scenario infernale, il plotone riprende la marcia, La voce di Joker, che pensa a quando tornerà a casa e farà l'amore con le ragazze. "Per ora sono contento di essere vivo. Vivo in un mondo di merda, ma sono vivo. E non ho più paura". I soldati cantano in coro l'inno di Topolino.

Nota critica: A distanza di trent'anni da *Orizzonti di gloria*, e a poco meno da *Stranamore*, ancora un impietoso ritratto del militarismo, quella logica a suo modo lucidissima all'insegna dell'invenzione e conseguente distruzione del nemico. *Full Metal Jacket*, però, si differenzia dai precedenti per l'accento posto sulla condivisione collettiva del Male. Nessuno è innocente: le giovani reclute hanno la stessa e forse maggiore responsabilità dei loro capi. C'è una servitù volontaria, e la prima parte del film, centrata sull'addestramento è la chiave di volta del pensiero gnostico kubrickiano: la banalità e stupidità del Male hanno radici nella mente, in una invenzione immaginaria, i cui frutti non tarderanno a mostrarsi. Il cinema può mettere in questione quella creazione

-----*Lo sguardo della separazione*-----

attraverso altre immagini, anzi rivelando la natura fantastica (di montaggio) di ogni immagine.

A cura di Ornella Calvarese e Antonello Colinberti