

IL PONTE

Rivista di politica economia e cultura fondata da Piero Calamandrei

Anno LXIV n. 4



aprile 2007

Il cinema non è il cinema a cura di Rino Genovese, Mario Pezzella e Antonio Tricomi

- 5 RINO GENOVESE, *Introduzione*
- 13 GOFFREDO FOFI, *Tanti film, niente più cinema*
- 16 SANDRO BERNARDI, *Il piacere dell'incubo*
- 28 ENRICO LIVRAGHI, *L'auto-rispecchiamento della tecnica*
- 35 JEAN-LOUP BOURGET, *Un'epopea crepuscolare. La «Cleopatra» di Mankiewicz*
- 42 ANDREA SARTINI, *Impossibilità del sentire. «L'impero dei sensi» di Nagisa Oshima*
- 46 GIANFRANCO FERRARO, *Girare intorno al vuoto. «Shining» e il cinema oltre il cinema*
- 55 JONNY COSTANTINO, *Lo stile è il genere. «King of New York» tra film gangster e noir*
- 64 MARIO PEZZELLA, *Lontano dal mito. Note su «Gli spietati» di Clint Eastwood*
- 70 FRANCESCO CATTANEO, *Il cuore contenzioso dell'essere. «La sottile linea rossa» e il war movie*
- 80 ANDREA CARAMANNA, *«Otto donne e un mistero». Un «queer musical»*
- 89 KATIA ROSSI E FABRIZIO VIOLANTE, *«Codice 46» di Michael Winterbottom. La bomba genetica*
- 96 THEA RIMINI, *Il resto della storia*
- 102 MICHELE CROCCHIOLA, *L'ineluttabile arte del remake. «King Kong» di Peter Jackson*

IL RESTO DELLA STORIA

Napoli, ultimo scorcio del XVIII secolo. La rivoluzione è fallita; la Repubblica napoletana fondata sui principi della rivoluzione francese è smantellata dal ritorno in città dei Borbone; i patrioti insorti, colti aristocratici e raffinati altoborghesi, attendono l'imminente esecuzione della condanna capitale ordinata da re Ferdinando IV. Cosa rimane dei nobili ideali per cui i patrioti si sono tanto battuti? Niente. O meglio: *Il resto di niente*, come recita il titolo del film della napoletana Antonietta De Lillo dedicato alla marchesa Eleonora de Fonseca Pimentel, eroina dell'insurrezione partenopea.

Per un film storico, la scelta di portare sullo schermo una rivoluzione, evento dal forte impatto drammatico, è tra le più ortodosse. Ma l'insurrezione napoletana e la sua eroina Eleonora sono fatti e personaggi poco noti al grosso pubblico nostrano, mentre di solito il film storico mobilita episodi dal forte carattere nazionale. Per di più la De Lillo quella rivoluzione non ce la mostra. Nessuna battaglia viene immortalata dalle sequenze grandiose o sanguinolente che affollano i kolossal canonici. Tutto avviene fuori campo, per essere poi affidato ai racconti dei combattenti, che in veste di classici messaggeri tornano dal luogo dello scontro, o ai disegni animati che spesso invadono lo schermo sostituendosi a cannoni e baionette. Le date degli avvenimenti storici, poi, si accavallano fra loro, impedendo, a chi non abbia una conoscenza pregressa dei fatti, di comprendere tutte le diverse fasi della rivoluzione napoletana.

Eppure, queste non sono certo pecche del film, ma esiti di una rigorosa e originale scelta di poetica. Perché la De Lillo intende restituirci, della rivolta, l'amaro senso di disincanto condensato nel titolo, non una ricostruzione documentaria o cronachistica. E intende lanciare, com'è nella natura del film storico, un ponte con il nostro presente. Seppur ingenuo e fallimentare (come fallimentari sono stati i movimenti degli anni settanta a cui il film sembra alludere), lo slancio patriottico e utopistico del XVIII secolo potrebbe scuotere l'asfittico panorama contemporaneo popolato da giovani disinteressati e inerti. Chiamata a spiegare gli aspetti più importanti

del film, la stessa De Lillo insiste sulla «esigenza di rivoluzione che è dentro di noi, al di là del fatto storico del 1799». Puntare dunque sull'emozione e non su una lezione di storia: ecco le intenzioni programmatiche della regista. Nel tentativo di *ri-creare* la vicenda per il grande schermo, la De Lillo arriva a innescare una sorta di agone con il "genere storico": lo assume per infrangerne le regole. E il genere perde così la funzione regolatrice esercitata finora tra film e spettatore, perché l'orizzonte d'attesa previsto dai filmoni in costume, fedeli alla logica spettacolare, è frustrato dall'intimista film "storico" della De Lillo. La macchina da presa è collocata all'interno del personaggio della Fonseca, tra gli occhi «de foco», le intermittenze del cuore e la mente illuminata. Il risultato è quello di un'intima *réverie*.

Portoghese di nascita, Lenór (così viene chiamata la marchesina da parenti e amici) si trasferisce ancora bambina con la famiglia da Roma a Napoli in seguito al precipitare dei rapporti fra Portogallo e Stato della Chiesa. È *Il resto di niente*, quasi un film di formazione, ne segue il percorso da timida giovinetta, dedita a comporre ariette metastasiane, a rivoluzionaria risoluta e redattrice indomita del giornale «Monitore Napoletano». All'inizio del film la troviamo con una tazza di caffè in mano in attesa di essere impiccata per aver preso parte alla rivoluzione; poco dopo la vediamo richiedere un paio di mutande al prete sempliciotto venuto a portarle conforto. Eleonora non possiede più alcun indumento sotto il camicione, ma nondimeno accetta di esporsi al ludibrio della folla, che di lì a poco la vedrà appesa alla forca. Come ultimo desiderio, la Fonseca vorrebbe insomma preservare la dignità del suo corpo di donna. Un paio di mutande, un caffè: i bisogni schietti ed elementari dell'essere umano balzano in primo piano.

Sin dal principio, *Il resto di niente* rifiuta l'approccio mitizzante al personaggio, l'iconografia marmorea del *biopic*, e propone uno sguardo più privato, da microstoria. Il rapporto problematico che la De Lillo innesca con il genere (o meglio con generi e sottogeneri: dal film storico al film in costume al film biografico) è già avvertito dallo scrittore Enzo Striano, autore del romanzo *Il resto di niente* (1986), da cui il film è liberamente tratto. Nella breve nota inserita a conclusione del libro, Striano ascrive la propria opera al genere storico, per subito poi rivendicare la libertà che si è preso nei confronti della Storia stessa. Peraltro, sembra insinuare lo scrittore, forse la classificazione dei generi letterari non ha poi grande senso, perché tutti i libri (e potremmo aggiungere anche i film) sono "storici", figli di un determinato contesto cronologico. Dalle parole di Striano la De Lillo si sente autorizzata a trattare con disinvoltura il testo fonte: ne stravolge la lettera, ma ne rispetta lo spirito. Sulle pagine di Striano

la De Lillo effettua un viraggio di tonalità cromatiche. La scrittura sanguigna ed espressionista si stempera in una messa in scena trattenuata e sobria, quasi raggelata. Viene in mente talvolta il Rossellini de *La presa del potere di Luigi XIV* (1966), ma con più capacità di coinvolgimento. Nel film la De Lillo bandisce le scene madri ed evita gli indugi sulle vicende sentimentali. Persino la figura di Eleonora si assottiglia nel passaggio sullo schermo: e la carne prorompente, dal petto florido, del personaggio libresco cede il passo a una fisionomia esile e acerba, restituita dall'intensa attrice portoghese Maria De Medeiros. Quella della De Lillo è accurata "arte del levare".

La scelta di una messa in scena così contenuta e raffinata avvicina *Il resto di niente* al film "storico" di Rohmer *La Nobildonna e il Duca* (*L'Anglaise et le Duc*, 2001), ambientato in una Parigi settecentesca restituita per mezzo di fondali dipinti. Stavolta la Storia è filtrata attraverso i ricordi personali di una nobildonna inglese, realista convinta, che ha trascorso a Parigi il tumultuoso triennio 1790-1793. Pur nella somiglianza di scelte registiche, la De Lillo infonde nel suo personaggio una più sofferta (e di schieramento ideologico opposto) consapevolezza politica. Per tutto il periodo rivoluzionario la "cittadina" Fonseca (Eleonora rifiuta il titolo di "marchesa") è tormentata dal problema dell'educazione popolare, dalla necessità di riscattare la plebe dalla gretta ignoranza. Eleonora sa che i lazzari lottano solo per soddisfare i bisogni della fame: e decide allora di istruire personalmente la serva Graziella. E più a largo raggio la sua missione diventa «raccontare una rivoluzione e farla capire a quelli per cui la facciamo», come recita una sua battuta che adombra un'incisiva *mise en abyme*.

Da un simile proposito divulgativo sembra animata la De Lillo, che scandisce il film con i disegni animati dell'artista Oreste Zevola. Tali opere sembrano infatti rivisitare la tradizione medievale della *Bibbia Pauperum* e, a un tempo, richiamare i cartelloni di cui si servono i cantastorie per chiarire al pubblico le dinamiche del loro *cunto*, della vicenda raccontata. In un tentativo di epos popolare. Tuttavia le strategie narrative adottate dalla De Lillo non sono così cristalline, perché l'opera di Zevola è pur sempre una rilettura colta, non d'immediata accessibilità, della cultura del popolo. Il tentativo di "educazione visiva" affidato alle figurine animate sembra allora commentare, ma a tratti contraddire, le immagini di celluloidi appena passate sullo schermo, quasi in un contrappunto o in una reciproca falsificazione. Se i fotogrammi ci restituiscono la storia ufficiale, i disegni rivelano quella ufficiosa e sviluppano una narrazione di secondo grado, ora tangente ora parallela a quella affidata agli attori in carne e ossa. Per esempio, quando uno dei patrioti annunzia che Ruffo ha sottoscritto l'atto di clemenza ai rivoltosi, sinistri

disegni di teschi sfilano sui pannelli animati per disperdere ogni speranza nel pubblico.

Tra fotogrammi e disegni la De Lillo ci restituisce uno stratificato *cunto de' li cunti*. Eppure, il ricorso ai quadretti di Zevola è dettato anche da esigenze metatestuali, dalla volontà di interrogarsi sul "come" rappresentare le vicende. Nel dipanarsi della storia il film adopera molteplici tipologie di rappresentazione, quasi la De Lillo ne volesse sondare le diverse potenzialità espressive. Ora è la volta dei disegni già menzionati; ora dell'opera dei pupi allestita nei vicoli informi di Napoli; ora infine dei *tableaux vivants* realizzati durante le feste di corte, che nella loro staticità diventano riflesso involontario dell'immobilismo della classe nobiliare. Forse, suggerisce la regista, la soluzione al problema del "come raccontare" consiste nel far interagire e intrecciare una forma con l'altra. Che la De Lillo insista tanto sulle diverse "rappresentazioni" all'interno della più ampia "rappresentazione" filmica è già però significativo. Perché sembra denunciare il carattere di artificio, di "recita nella recita", che presiede alla vita di corte e, seppur con diverso spessore, alla rivoluzione stessa. Da una parte il teatrino futile inscenato da membri e ospiti della corte; dall'altra la messa in scena, stavolta eroica, di nobili colti e generosi, che ingenuamente si sono messi a *giocare* alla rivoluzione, senza conoscere la reale gittata delle loro azioni. Film sulla rivoluzione, *Il resto di niente* è allora esso stesso un film dal linguaggio "rivoluzionario", che adotta inusuali modalità narrative. Un'inesausta sperimentazione, insomma, sulla forma del film storico a cui la De Lillo approda dopo una lunga (e altrettanto innovativa) esperienza da documentarista.

Già il formato, 16 millimetri, prescelto per girare *Il resto di niente* è eversivo rispetto a quello previsto per i film storici solitamente monumentali. Il montaggio cede poi ai flussi discontinui, talvolta allucinati, della memoria e dell'inconscio. Da storico, il tempo de *Il resto di niente* si fa esistenziale, bergsoniano. Non assistiamo a un cronologico dipanarsi degli eventi, dalla giovinezza alla maturità di Eleonora, ma a un incessante andirivieni di presente e passato. Che include persino un colloquio con l'illuminato giurista Gaetano Filangieri, già morto al momento della prigionia di Eleonora e interpretato dal drammaturgo Enzo Moscato. Il mondo napoletano del 1799 è un mondo esplosivo: chi lo voglia raccontare deve procedere per schegge impazzite di memoria e di immagini. All'affresco totalizzante, che il canonico film storico tende a dipingere, si sostituiscono singole tessere di un mosaico in frantumi. Talvolta il passaggio da una tessera all'altra (ovvero da un'epoca all'altra) è scandito da un semplice stacco della macchina da presa, che suggerisce la continui-

tà tra l'oggi e lo ieri; talaltra da una dissolvenza o ancora da un'immagine specifica, che serve da ponte analogico fra i due tempi. Così lo specchio, in cui si riflette Lenór prossima alla morte, diventa lo stesso specchio trasportato da due servitori in occasione della cerimonia per l'ingresso della marchesina adolescente in Arcadia. Il tutto è poi complicato dall'uso insistito del fuori sincrono tra suono e immagine, che assurge a struttura sintattica predominante del film. Le voci, spesso solo sussurri, s'inseriscono a fine di una sequenza benché cronologicamente appartengano a quella successiva.

Eppure, nel travaglio del *découpage* le sfasature linguistiche alludono anche ad altre asincronie: Lenór è portoghese in esilio di fronte a napoletani veraci; Lenór è donna rispetto a cenacoli di soli uomini; Lenór è signora matura davanti a un innamorato, Gennaro, troppo giovane. Ma c'è un'asincronia più profonda a cui l'espedito linguistico sembra rimandare: le idee rivoluzionarie promosse dai patrioti sono troppo avanzate per la realtà napoletana del XVIII secolo. Tra fuori sincrono e isterie temporali, l'unica unità ancora possibile è quella emozionale. La macchina da presa educa il suo filmare sul ritmo degli sguardi, dei gesti, dei fremiti di Eleonora. Persino la resa degli spazi si modella sulla sfera emotiva, sul percorso interiore di Lenór. Nello storico Palazzo Maddaloni, fatato e disfatto, si svolgono le «camminate nel tempo» (secondo la definizione della De Lillo) della protagonista sulle note della musica popolare riadattata da Daniele Sepe. Passando da una stanza all'altra in attesa dell'impiccagione, Lenór attonita e stordita rivisita la propria storia e fissa lo sguardo, nel suo incedere, sugli affreschi consumati, che adornano le pareti del palazzo. Sciupati come lei, ridotta a larva da una vita tribolata. Decadente eppure sontuoso, il palazzo non è solo la singolare prigione in cui è detenuta Lenór, ma si carica anche di valenze metaforiche: cos'altro sono stati i salotti, i cenacoli, a cui ha preso parte, se non delle prigioni dorate e affrescate?

Non sorprende allora che carceri reali o simboliche si avvicendino per tutto il film. Le mura fatiscenti e lebbrose della casa del rozzo marito di Eleonora sono le stesse impiegate nella sequenza della prigione, in cui la Fonseca viene reclusa una prima volta nel 1798 con l'accusa di "giacobinismo". Ecco palesata per via scenografica la claustrofobia del vincolo matrimoniale, che Eleonora riuscirà a recidere con il divorzio, dopo essersi visto negato il diritto di essere madre (il primo figlio le muore dopo pochi mesi; non riesce a portare a termine le altre gravidanze a causa delle percosse inferte dal coniuge). Neppure gli spazi *en plein air* recano sollievo. Grotte e anfratti limitano la libertà di movimento nei parchi, in cui Eleonora si rifugia per sfuggire alla volgarità del mondo; mentre folle variopinte intasa-

no le scene corali di una Napoli lugubre e spettrale, in cui la donna si muove frastornata. I luoghi si esibiscono come labirinti della mente, più che come topografie reali.

Con la scelta di queste accurate e talvolta ardite soluzioni stilistiche che la De Lillo intende suscitare la coscienza civile dello spettatore, non anestetizzarlo con il pacchetto già confezionato delle fiction televisive in costume. Rispetto al film tv dei fratelli Taviani, *Luisa Sanfelice* (2004), dedicato sempre ai fatti napoletani settecenteschi e obbediente ai codici del piccolo schermo, *Il resto di niente* rappresenta il *côté* colto e raffinato del cinema sulla rivoluzione napoletana. Purtroppo, la strenua volontà della De Lillo di realizzare un film *altro* rispetto al panorama cinematografico contemporaneo si è scontrata con numerosi travagli produttivi. Prova, questa, di come ancora possa sussistere la differenza tra "film di genere" e "film d'autore" in un tempo in cui le due tipologie sembrano invece avvicinarsi sempre di più, fin quasi a confondersi l'una con l'altra. Acquistati i diritti del romanzo di Striano nel 1998, il film vede la luce ben sei anni dopo grazie all'intervento della coraggiosa casa di produzione italiana *Factory*, spesso impegnata nella realizzazione di film tratti da opere di scrittori italiani. Ma la fatica della De Lillo non è ancora giunta al termine: e gli inghippi si spostano dalla sfera produttiva a quella distributiva. Presentato come evento speciale fuori concorso alla sessantunesima Mostra del Cinema di Venezia, il film viene distribuito dall'Istituto Luce con grande ritardo e con un esiguo numero di copie, tanto che si è aggiudicato il «Ciak d'oro Bello & Invisibile 2005» assegnato dalla rivista «Ciak». Una sorte simile è toccata al romanzo di Striano, che, uscito nel 1986 presso l'editore scolastico Loffredo, ha avuto dapprima pochissimi lettori, per divenire un caso letterario nel 1998 quando è stato ristampato per i tipi Rizzoli, a più di dieci anni dalla morte dell'autore. Ma per fortuna c'è chi non si è scoraggiato davanti all'iniziale resistenza del pubblico alle vicende napoletane del XVIII secolo. E con una macchina da presa ha tentato ugualmente di detronizzare i Borbone.

THEA RIMINI