



Isabelle Huppert
a Piera nel
film di Marco
Ferreri (accanto)
tratto dal
libro di
Piera Degli
Esposti

Il film È uscita ieri sugli schermi la nuova opera di Ferreri con Isabelle Huppert, Hanna Schygulla e Marcello Mastroianni

Una Piera di ordinaria follia

STORIA DI PIERA — Soggetto e sceneggiatura: Piera Degli Esposti, Dacia Maraini, Marco Ferreri. Regia: Marco Ferreri. Fotografia: Ennio Guarnieri. Musica: Philippe Sarde. Interpreti: Hanna Schygulla, Isabelle Huppert, Marcello Mastroianni, Bettina Gryn, Angelo Infanti, Nicky Natta. Coproduzione italo-francese. Drammatico 1983.

All'origine c'è Piera Degli Esposti, oggi affermata attrice di prosa e, in passato, addebbentata, giovane donna dalle vicende personali tormentose, travagliatissime. Racconta lei stessa nel libro scritto a quattro mani con Dacia Maraini dal titolo *Storia di Piera* (cui si rifà, appunto, il film di Ferreri): «Nove pneumotorace... Nove nascite da un corpo torturato, nove momenti di morte che vengono estratti dal tuo petto... Chissà, forse non è stato strano che dopo la malattia siano tornate tutte le figure della mia vita». Soprattutto quella della madre... Era una generosa, una che si buttava. Io allora la giudicavo male, ma oggi no... Era così strana e io non la capivo. Capivo solo che era diversa dalle altre madri e ne

soffrivo. Ma l'amavo enormemente. In un flusso di spietata autocoscienza Piera giunge, anzi, a identificare la madre fin nelle pieghe più riposte della sua mai placata inquietudine esistenziale: «Quando correvi per le strade di notte chiedendo agli spazi: avete visto una donna in bicicletta, un po' scoperta, qua e là, ho capito che mia madre era una persona tragica e mi coinvolgeva: io come lei ero sottoposta a cose terribili: incubi, disastri mentali, dolori inconcepibili. E poi il ricordo del padre, presenza forse non meno drammatica, ma sfocata, come tenuto ai margini di una dissipatione inevitabile. Da quando avevo dodici anni a quando ne avevo diciannove mio padre era sindacalista e sindacalista allora era in preda di una violenza... Ci fu un contrasto ideologico col partito e un giorno lui scoprì dai giornali che era stato trasferito a Verona... Lui fece un gran lavoro con gli operai...» Ecco, nasce, qui, da queste nuove «storie di ordinaria follia» il film di Ferreri, anche se poi, nel lievitare della progressione narrativa, questo stesso lavoro assume toni e cadenze, coloriture e

illuminazioni di una vicenda tutta autonoma, più ampiamente allusiva. E spesso movimentata da rotture allucinatorie, sempre evocatrice di umilianti esperienze patite dalla prolungata soggezione femminile. Così, per graduali passi, si proporziona sullo schermo l'informale bilancio di una follia pura e semplice, tutta domestica, devastatrice che vede protagoniste le «persone drammatiche» di Piera, della madre Eugenia, di una piccola folla di donne rusciate, incolpevoli e inconsapevoli, nel groviglio delle loro povere vite fatte di ansie, di sogni sempre inappagati. Ferreri evoca qui, per rapidi ed efficaci scori psicologici e ambientali, i soprassalti rovinosi cui vanno incontro i personaggi centrali della vicenda, individuando tormento e dolori precoci dell'adolescente Piera, l'insoddisfazione trasgressiva della madre Eugenia, il disorientamento umano prima che politico del padre. Ciò che, però, irrompe prevaricante su tutto il resto nel film *Storia di Piera* è il senso straziante di rimorso e, insieme, di rimpianto per quel che si sperava accadesse e che ben altrimenti si è realizzato. Cioè, quella tensione verso un'esistenza esaltata in libertarie

speranze di rigenerazione puntualmente mortificata, invece, nel disastro della piccola vita provinciale e, all'estremo, in una quiete, inguaribile follia. Hanna Schygulla (la madre), Isabelle Huppert (Piera), Marcello Mastroianni (il padre) danno corpo qui, con partecipazione intensa, a personaggi posseduti e feriti da una passione dolorosa senza possibile via d'uscita. E questo anche il risultato più alto, poeticamente compiuto della *Storia di Piera*. E, forse, sbaglia Ferreri nel caricare ulteriormente la vicenda di tant'altre suggestioni favolistiche eterogenee, poiché nella sua essenziale, drammatica sostanza il film è, di riflesso, la sua originale moralità sono già esaurientemente risolti proprio nello stagliarsi di queste donne e uomini senza o, al contrario, con troppe qualità. Appunto, come dice Piera Degli Esposti, persone tragiche e mai riconciliate. Ne con se stesse, né con gli altri. Sauro Borelli

Ferreri:
«Il mio film? È un po' Matarazzo e un po' Conan il barbaro»

Dal nostro inviato
BOLOGNA — È venuto, ha visto, s'è fatto vedere e, soprattutto, sentire. E (forse) vincere. Chi? Marco Ferreri. Per la prima assoluta del suo nuovo film *Storia di Piera* gli hanno riservato qui il vanto dell'attrezzatissimo cinema multisala «Odeon». Per l'occasione, la stampa l'ha blandito quasi con cortigiana umiltà. Lui, però, non s'è scostato d'un filo dalla sua solita ruvidezza. Non sapevamo, da sempre, che si tratta di una recita collaudata, ci sarebbe proprio da prenderlo in parola. Come quando, al termine della proiezione, ha cominciato a borbottare: «Che cosa ho voluto fare? Sembrava un dramma alla Matarazzo. Perché la gente torni al cinema. A commuoversi, a piangere...» Lo sconcerto, tra i presenti, è palpabile. Ferreri gongola, vuol dire che la botta è andata a segno. Ed eccolo rincarare la dose con qualche compiaciuto sogghigno: «Perché *Storia di Piera* è non un altro soggetto? Sono ormai convinto che la parte più viva, più fantastica dell'uomo sia la donna. Dunque, il libro di Piera Degli Esposti e Dacia Maraini parla prevalentemente di donne. Anzi, di una donna, la madre di Piera, un groviglio d'immaginazione e di paure, di sogni e di disperazione. Spiegabile, perciò, che abbia puntato su simile vicenda...»



Si, d'accordo. Ma quanto parte del libro, della sceneggiatura approntata in collaborazione con Piera Degli Esposti e Dacia Maraini sopravvive nel film? Non l'avevamo mai detto. Ferreri dà in giro un'occhiataccia tra il perfido e il celestiale e ribatte brusco: «Un libro è un libro, fatto di parole. Un film è un film, fatto di immagini, di luci, di stacchi e di inquadramenti, di movimenti. Insomma, *Storia di Piera* è il mio modo di fare cinema. Hanno un bel dire, l'operatore, i dialoghi e tutto il resto. Il regista è quello che decide. E qui il regista sono io...» C'era da dubitare? Sento, Ferreri, ci levi una curiosità. Perché con la caratterizzazione così emiliana e, specificamente, bolognese che si ritrova nel libro originario, lei ha scelto invece di distorcere l'intera vicenda in luoghi e ambienti vistosamente amorfi, come quelle case, quelle piazze arzigogolate — nel peggiore dei casi — l'architettura fascista (Latina? Sabaudia?), o altrimenti ispirate vagamente, nel migliore dei casi, alla suggestione della pittura metafisica di De Chirico? «Ma è ovvio. Ho fatto un film che io voglio sia visto dal maggior numero possibile di spettatori di qualsiasi città. Gente acculturata o meno, che va al cinema per veder raccontare una storia in modo di disambiguare il racconto e renderlo così immediatamente riferibile ad ogni e a nessuna situazione. In fondo, è la favola, l'elemento immaginario che deve attrarre, interessare, coinvolgere lo spettatore e non l'altro...» Sarà... però qualche perplessità resta. E come definirebbe questa sua *Storia di Piera*? «È un film greco-romano». In che senso? «Beh, ci sono perfino le colonne, il tempio. E ci sono tante altre cose che entrano e non entrano con la storia nuda e cruda. Il fatto è che qui si tratta più di un mondo fantastico, di sentimenti, di emozioni che di una concreta realtà. Per questo posso anche dire che avevo in mente persino Conan il barbaro per certe situazioni, per alcune soluzioni narrative del film. Il pubblico è affascinato dall'abnante, dal fantastico. Quindi è su tale terreno che bisogna collocarlo. Diciamo francamente le cose come stanno. Un film dura, di massima, sei settimane. Il tempo nel quale, si presume, il maggior numero di spettatori vuole e può vederlo. Il resto sono tutte chiacchiere...» Anche Ferreri, dunque, sbaracca teatro e burattini? Stentiamo a crederlo, specie dopo aver visto *Storia di Piera*. Al più tenta di sdrammatizzare. Pur se i paradossi snocciolati proteramente dallo scomodo cineasta non sono poi tanto arrischiati quanto possono sembrare. Forse Ferreri cerca superstiti solidari. Sta chiedendo soltanto asilo a un'altitudine qualsiasi. s. b.

Di scena «Billy il bugiardo»: il Teatro Studio di Caserta fra ricerca e tradizione del «bel canto»

Il melodramma di provincia va a tempo di rock

BILLY IL BUGIARDO. Teatro Studio di Caserta. Regia di Toni Servillo. Interpreti Toni Servillo, Anna Di Roma, Giovanna Gismundo, Riccardo Ragazzino, Rosario Polverino e Giovanni Testone. Scene di Alessandro Leggiadro, costumi di Marina Viro. Musiche originali di Avion Travel. Napoli, Teatro Nuovo.

Nostro servizio
NAPOLI — È da tempo che alcuni giovani gruppi dell'area campana tentano con ammirabili sforzi di saltare la siepe della «nuova spettacolarità», per balzare in una dimensione più propriamente teatrale. Il desiderio della scena, alla ricerca quasi adolescenziale ad un mondo teatrale dei «grandi», ha addirittura definito per alcuni l'approdo al melodramma, come forma privilegiata della drammaturgia. Da qui l'abbandono degli sperperati segnali della metropoli, dell'universo dei segni e del media, alla ricerca della parola e del testo e, anche, di una figura rianovata

mestiche e casalinghe pareti, numerosi fantasmi si agitano, più o meno derivati da una fantasia onirica e «delirica», o da stratificazioni immaginarie filmiche e teatrali (Billy il bugiardo era anche un film di Schlesinger del '63).

Una madre felliniana in vestaglia, qualche squarcio di omicidio elisabettiano, note suggestive dell'Ave Maria di Schubert che frantumano brani dei Pink Floyd. Il tutto avvolto in un notturno di luci e di ombre, con sprazzi di parole, e mostri ancestrali che escono da una finestra all'italiana, su in alto.

Se prima la discoteca e le canzonette provocavano l'adesione immediata dei giovani di periferia, ora il night raffinato e le vaghe allusioni psicoanalitiche mirano dritto dritto al cuore dello spettatore. Col risultato di uno spettacolo composito, frutto di uno sforzo apprezzabile, ma troppo incline all'auto-biografismo e che non riesce a raggiungere una maturità di teatro. Siamo ancora in provincia, dunque? Di sì rincorre con una adolescenza non più perdibile il teatro mitico di Carmelo Bene o, peggio, quello di un datatissimo Perlini?

Se il tentativo è quello — chiaro — di salire sul palcoscenico, non si può più conservare, come fa Servillo, una gestualità schizofrenica legata alla «preistoria» di questo tipo di sperimentazione. E forse la sacralità del luogo teatrale esige una imitazione più accurata, come regista e come attore, del semplice e ammiccante inserto melodrammatico dello spettacolo. Comunque un lungo e caldissimo applauso del selezionato pubblico dell'anteprima ha concluso questa gradevole performance.

Luciana Libero

«Ma lo sai che questi biscotti esistono dal 1903, sono i più venduti nel settore dietetico e noi siamo la quarta generazione che li mangia?»

«Ma che dietetico, quarta generazione e 1903. Sono 80 anni che cercate di portarmi via i miei biscotti?»



E' tanto tempo che Plasmon produce biscotti.
Biscotti per diventare grandi che, puntualmente, suscitano l'interesse dei più grandi.

E così è tanto tempo che i grandi di tutte le età tentano di sottrarli al fratellino minore, al figliolletto, al nipotino, il quale li difende ostinatamente.
Perché forse il nostro bambino non sa che sono un alimento sano, ricco di proteine e vitamine

Indispensabili alla sua crescita, ma li trova buonissimi da sgranocchiare, e non è disposto a farseli portare via da nessuno.
E forse non sa nemmeno che Plasmon è un'azienda che si occupa da 80 anni dell'alimentazione del bambino; ma questo lo sa la mamma, che, quando acquista biscotti per suo figlio, preferisce affidarsi alla qualità ed all'esperienza Plasmon.

E magari, qualche volta, ci prova anche lei a portarglieli via.

Plasmon. Biscotti per diventare grandi, che piacciono anche ai più grandi.

La mostra

Così l'incisore mette a nudo il pittore

Un autoritratto di Farulli

Nostro servizio
FIRENZE — Per la prima volta, crediamo, Fernando Farulli ha rotto il paradosso, e certo più impegnativo, lavoro pittorico. Qui per grafica s'intende innanzi tutto l'incisione e cioè accuratezza e accuratezza, e non di rado le forme riunite in un'unica operazione e quindi una tecnica precisa e rigorosamente artigianale. L'unica ancora a stabilire un argine di una certa consistenza, a fronte di una riproducibilità troppo ostentata e facile quando non menzognera.

Queste tavole, è naturale, accompagnano per molti aspetti l'alternanza dei cicli pittorici che specie in questi ultimi anni hanno scandito la ricerca espressiva di Farulli: l'accompagnano mettendo in luce aspetti particolari, contingenze a volte, studi e riflessioni, rivelano un po' il segreto di quella complessa operazione di ritrovamento dei temi che poi vengono orchestrati nelle grandi composizioni.

Ma come più spesso accade, in virtù di proporzioni più accorate e di spazi più esigui, la tavola incisa permette una dimensione più attenta e, non di rado, più suggestiva rispetto all'interpretazione pittorica. Significa che il segno di Farulli qui ha perso il naturale mordente, quel carattere di accensione improvvisa e di lacere testimonianze? No, certo, seppure a livello iconografico molte variazioni sono intervenute col passare degli anni e ciò vuol dire che molte esperienze sono concluse o almeno hanno perduto quell'urgenza di documentabilità che le aveva caratterizzate. Vogliamo dire soltanto

to che nel più circoscritto e tranquillizzante, peraltro della carta da incisione la mano di Farulli riesce ad abbandonarsi ad un disegno più domestico e sottile, più indagato nei particolari, ma senza perdere la sua cifra più singolare che è appunto ottenuta da «grazia e forza» unite insieme, secondo la formula avanzata a suo tempo da Alfonso Gatto.

Questo mutamento d'indirizzo tematico e questa più fondata disposizione intropettiva (si veda al proposito il bell'*Autoritratto*) che l'acquaforte, come abbiamo ricordato, riesce ancor più a mettere in evidenza, vengono appassionatamente difesi e in qualche modo storicizzati dallo stesso Farulli, in questa occasione, in una presentazione generale al catalogo.

Per Farulli infatti non si dovrebbe parlare di mutazione alquanto, ma le fabbriche e costruttori di ieri e gli incubi e i sogni dei suoi oderni personaggi.

Per l'artista fiorentino l'aspra fiducia progettuale che caratterizzava i soggetti dei suoi quadri di ispirazione industriale può essere riscontrata anche in questi interni borghesi dove aleggia «una stessa ostinazione a vivere», «una stessa stretta di denti». Come si vede, non è soltanto una questione di umori o di passeggeri predilezioni, al fondo la disposizione espressiva di Farulli si è mantenuta costante e fedele ad una lettura critica della realtà contemporanea. E ciò senza indulgere in improbabili catastrofismi, come è stato ed è uso di molti pittori apocalittici.

Giuseppe Nicoletti