



Il nuovo film del regista riminese è una favola amara tra sogno e follia: la raccontano due «matti beati», Benigni e Villaggio



Duecento copie, oltre 20 miliardi di costo, un lancio in grande stile: a due anni da «Intervista» un'altra opera che fa discutere

Fellini trova la luna nel pozzo

SAURO BORELLI

La voce della luna
Regia: Federico Fellini. Sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni (liberamente ispirata al romanzo di Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Boringhieri editore). Fotografia: Tonino Delli Colli. Musica: Nicola Piovani. Interpreti: Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Nadia Ottaviani, Angelo Orlando, Dario Ghirardi, Syusy Blady, Eraldo Turra. Italia, 1990.
Roma: Etoile, Excelsior, Paris Milano: Manzoni, Mediolanum, Colosseo

progressione narrativa, infatti, si muove in seguito percorrendo le alterne, convergenti suggestioni di una fantasmatica rivisitazione dei luoghi, dei toni d'una ormai obsoleta, residua civiltà contadina e, insieme, cadenzando l'informale racconto con momenti, scorcio, personaggi tipici di una stravolta contemporaneità (impressionante, ad esempio, la mostruosità del luogo, dei tipi, della rimbombante discolta), tutta persa tra le lusinghe sordide di un benessere possiduto, corrotto e la superstita, ostinata nostalgia di sentimenti di valori ormai frantumati. L'indigesta mistura è riscattata, prontamente, da quell'estro sempre in bilico tra il comico e il tragico cui l'ultimo Fellini (peripetico da *Prova d'orchestra* in poi) sembra delegare il proposito tutto intuibile di lanciare, anche con questo suo nuovo film, un'invettiva sdegnata contro un tempo, un mondo ch'egli - e tant'altri, con lui - trova, per troppi segni, invivibili, insanabili.

La dimensione privilegiata che Fellini sceglie per stilizzare, anche in forme e modi eccentrici, la sua amarissima favola si condensa, peraltro, nel cerchio un po' magico, un po' falso d'un archetipico «paesaggio rappresentativo per sé solo di antiche e oggi sconosciute dolcezze, come dei guasti, della degradazione irresponsabile del consumismo imperante. In simile universo, costantemente dislocato al di sopra o al di fuori di qualsiasi razionale concezione della vita, del mondo, soltanto l'estro saturno, interamente innocente dei puri di spirito e di cuore - come Salvini, appunto - potrà, forse, riscoprire il latte dell'umana bontà, dell'amore sincero e appassionato, della poesia nativa dei «matti beati».

Tali sono e restano, incorrotti e semplici, il già ricordato Salvini, folle d'amore (non corrisposto) per la fatua Aldina, e l'impetito, megalomane ex prefetto Gonnella, cui l'estromissione dal potere, dal comando mette addosso la geniale smania di negare, a sua volta, ogni cosa, ogni persona presuma di essere, di rappresentare la realtà. Torno a simili oblique e ubi-

que ossessioni si muove, per di più, un campionario umano di frustrati, di relliti, di detriti che soltanto nel loro irriducibile, autoillusorio vitalismo cercano di trovare alibi, giustificazione ad un'esistenza vissuta, patita, si direbbe, allo sbando. Beninteso, nonostante questi aspetti angosciosi, il lucido, impietoso apologo felliniano non indugia, né indulge quasi mai alle coloriture deprimenti. Anzi. Nella *Voce della luna*, come in tanti altri film del cineasta riminese, la girandola vorticosa di gags, di paradossi e di parossismi tocca il vertice della prodigiosa maestria e della più surreale esilarazione, pur se la vena sotterranea del film è e rimane acutamente tragica.

Roberto Benigni, rigorosamente «registri» nel suo inarrivabile Salvini, e Paolo Villaggio, intenso e straziante-grottesco, in quel suo

supponente ma angosciato Gonnella si mostrano per l'occasione interpreti dalle insospettabili, preziose risorse espressive e poetiche. Le azzeccate intrusioni musicali del bravo Nicola Piovani, i felici «chiaroscuri» della fotografia dell'assiduo Tonino Delli Colli, le prove riuscite del fitto stuolo di caratteristi e figuranti, tutti camuffati in «maschere» di pungente sarcasmo, fanno, certo, prodigi nel concerto globale. Ma è poi, ancora e sempre, l'inimitabile, più che mai prodigo, ammirevole «Fellini touch» che suggella, dà segno e senso compiuto ad una nuova, esaltante opera. Qualcuno ha chiesto, alcuni giorni fa, a Fellini: «Che costò il cinema?». Lui, elusivo e ironico, ha risposto scherzando: «Mi faccia fare qualche film ancora. Poi glielo dico». Ebbene, *La voce della luna*, per ora, è una risposta esauriente.

Parla Cavazzoni: «Ma che seduttore quel Federico!»

ANTONELLA MARRONE

ROMA. La voce di Ermanno Cavazzoni, attraverso i cavi telefonici, attraverso la lunga linea dell'Appennino toscano-emiliano e poi giù, fino a Roma, è vicina alla luna, alla sua stupida veduta del mondo da lassù. È una voce quieta scossa solo a tratti da qualche fremito imbarazzato. Il racconto del suo incontro con Fellini, delle avventure in Padania alla ricerca di suggestioni («alla ricerca del film», dice) è animato da fantasmi, presenze veloci che hanno lasciato un segno nell'opera. Un anno di incontri, di carovane per i paesi della pianura, e poi incertezze, ripensamenti. «Un senso di smarrimento che di tanto in tanto coglieva Fellini. Diceva di non vedere più il film, di averlo perso. Anche certe immagini che gli arrivavano in mente, subito

dopo volavano via. A volte l'impresa gli sembrava senza possibilità di successo. Io non sono un esperto di queste cose cinematografiche, ma mi rendo conto che il metodo di Fellini era costruire il film sull'azzardo, su una sceneggiatura che si faceva con il film stesso, senza preesistere. A volte mi telefonava chiedendomi quale film dovesse fare, che cosa voleva dire. Ed io, sentendomi responsabile di tutto, dell'origine di tutto, gli credevo sbigottito. Quali sono i momenti che ricordo con maggior piacere? Le lunghe chiacchierate con Fellini nella hall dell'Hotel Plaza. Idee, ricordi, cose così che venivano fuori con grande naturalezza e che con il progetto non c'erano niente. Anche le scorse da tra i casali della pianura Padana erano costrui-



Qui sopra e a destra, due scene di «La voce della luna». In alto, un particolare del manifesto di Milo Manara

te di fili invisibili che ci guidavano verso un'idea del film. Abbiamo visto molta gente, sentito molte storie che, sono convinto, hanno influito sul film, anche se non si vedono. Così come tante altre cose che nessuno di noi, noi che abbiamo fatto parte della compagnia di girovaghi nella Pianura Padana, ricorderà, troveranno posto tra le fantasie di *La voce della Luna*. Che cosa ha pensato quando il regista ha detto di voler fare un film dal suo libro? Il primo momento è stato di sorpresa mista a curiosità. Ero un po' perplesso sulla possibilità che potesse venire fuori qualcosa. Il libro mi sembrava troppo visionario, senza una specie di condottiero che sa mantenere, però, anche una gradevole aria di famiglia.

Fellini. Che impressione le resta dell'uomo, oltre che del regista? È molto piacevole stargli vicine. È un gran seduttore, sa circondarsi di attenzioni, di cure e poi sa trascinarsi nell'impresa, ti spinge, alimenta le risorse di chi gli sta intorno. Visto in azione è una grande forza coinvolgente. Avete pensato insieme al due attori ancora prima di buttarci su questo tipo di scrittura. Sì tratta di due mondi molto differenti. Uno è un lavoro da monastero, il lavoro di un condottiero che coltiva da solo le sue frasi; l'altro è una grande impresa collettiva che ha bisogno di un capitano di ventura che la guidi. Come Fellini, una specie di condottiero che sa mantenere, però, anche una gradevole aria di famiglia.

Insomma, a lavoro ultimato, che cosa pensa di questa esperienza? È stato come mettere in musica delle parole. Un cambiamento di lingua. Una traduzione geniale.



Quella brutta città con poca memoria e troppi fast food

RENATO PALLAVICINI

Il cinema attraverso molti territori e la città è uno di questi. Non poteva non attraversarla anche Fellini. Si dirà che è sempre la stessa, ora con le «sembranze» della natia Rimini, ora con quelle della sua seconda patria, Roma. Sembranze più che forme concrete, apparenze, immagini, talvolta fantasmi. Allusioni metaforiche come nel quartiere Don Bosco della Roma de *La dolce vita*, inquietanti scricchiolii catacombal come nel *Satyricon*, infernali visioni come nel raccordo anulare di Roma. La città di Fellini funziona per analogie e somiglianze rinviano ad una città della memoria che è anche memoria di una città possibile.

Eppure, anzi proprio per questo, è più reale di qualsiasi rappresentazione. Non fotografa luoghi e monumenti definiti, ma ricostruisce (sempre e rigorosamente in studio) luoghi e monumenti con quei piccoli scarti e spiazzamenti o con quelle grandi deformazioni e aberrazioni che li hanno fissati nella nostra memoria. La riconoscibilità della città felliniana è consentita non dalla comunanza dei luoghi ma da quella dei meccanismi della memoria; non è la città di Fellini ma quella che ciascuno di noi costruisce nella propria esperienza.

Non sempre gradevole e familiare, anzi, di film in film, sempre più spesso sgradevole ed estranea, la città di Fellini si allontana dalle utopie della memoria e si avvicina agli spazi della realtà. La piazza in cui si svolge buona parte de *La voce della luna* è una delle tante piazze stravolte della moderna condizione urbana. Non è più luogo di incontro del traffico e a quello più inarmonico di monumenti e

persone, ma scontro confuso di oggetti e follia. In quella piazza convivono, come su tante piazze «contemporanee», antichi edifici in restauro, orrende chiese in vetrocemento, vecchi e nuovi condomini; ma convivono anche personaggi da circo, scemi del villaggio e facce da provincia con arroganti yuppie, petulant venditori e giovani inebetiti dal walkman. Tutti, persone e cose, assediati da pubblicità invadenti, da dilaganti fast-food e da perenni lavori in corso, tutti immersi nella confusione e nel caos, che sono la misura di questa città e che ne scandiscono il tempo.

critica marxista

6 1989
Nicola Badaloni, Il socialismo e la libertà nel futuro dell'Europa
Frank Cunnigham, Democrazia e socialismo: problemi di metodo
Franco Ottolenghi, Nuovi antagonismi e crisi dei partiti
Il pensiero di Gramsci
Valentino Gerratana, Per la storia della prima edizione del «Quadrini del carcere»
Guido Ligurini, La fortuna di Gramsci nel mondo
Frank R. Anagnosto, Il fordismo nella critica di Gramsci e nella realtà statunitense contemporanea
Problemi di filosofia
Roberto Bordoli, Spinoza politico nella critica francese contemporanea
Francesco Ciarleglio, Gaetano Mosca e il problema moderno della complessità
Schede critiche
Francesco M. Bisicione, Gramsci e la critica dell'americanismo
Indici del 1989
Un fascicolo L. 7.500, abbonamento annuo L. 28.000 cop. n. 502013
ristampato a Edizioni Riuniti-Rivista, via Saraceno 9, 00198 Roma - tel. (06) 88 53 83

In scena a Londra una versione «musical» del romanzo di Burgess da cui venne tratto il film di Kubrick Hooligans a teatro. «Arancia meccanica 2»

A ventotto anni dal libro di Anthony Burgess, e a diciannove dal film di Stanley Kubrick interpretato da Malcolm McDowell, *Arancia meccanica* continua il suo viaggio attraverso le forme spettacolari e arriva in teatro. Al Barbican di Londra è di scena un musical della Royal Shakespeare Company, diretto da Ron Daniels. Le musiche sono di Dave Evans, più noto come The Edge, il chitarrista dei celeberrimi U2.

ALFIO BERNABE

LONDRA. La versione teatrale di *A Clockwork Orange* (ovvero *Arancia meccanica*) che abbiamo visto l'altra sera al Barbican in una messinscena della Royal Shakespeare Company, con musica scritta da The Edge e Bono degli U2, emerge come un'impresa, per diversi motivi, abbastanza provocatoria. Il testo è tratto dal romanzo di Anthony Burgess apparso nel 1962, reso famoso dal film di Stanley Kubrick che non è più in circolazione in Gran Bretagna. Il regista si preoccupò tanto delle minacce di morte che pioverono sulla sua famiglia e delle conseguenze che la pellicola pareva avere fra gli adolescenti, che fece ritirare tutte le copie. Vuol dire che Burgess e la Royal Shakespeare Company hanno meno ragioni di preoccuparsi o che hanno obbedito a una impellente necessità artistica? Una ipotesi è che la compagnia, in gravi difficoltà finanziarie, abbia obbedito ad una logica di mercato: da una parte si rivolge all'industria del turismo, così come ha fatto nel caso de *Les Misérables* (non bisogna dimenticare che a Londra turismo e teatro sono strettamente collegati da costituirne in certi casi il

sessanta per cento degli incassi). Dall'altra agenzia quel pubblico non strettamente teatrale che, grazie al singolare bando di Kubrick, vuole soddisfare una curiosità e vedere il *casus belli* dal vivo: perché tanto chiasso? Naturalmente quando Burgess trattò l'emergere della violenza inglese *casual*, come si diceva allora (casuale o insensata), lo fece sullo sfondo di quella delle gang degli Anni cinquanta, non su quella degli hooligan dello stadio di Heston. Si liberò dalla difficoltà di darle una spiegazione proiettando l'argomento in un ipotetico futuro. John Osborne, che al contrario cercò invece di contestualizzare storicamente il fenomeno, produsse una motivazione ricca di autentico dramma. In *Look Back in Anger* (Ricorda con rabbia) alluse al fatto che l'agitazione nelle colonie - preannuncio della morte dell'impero - portava alla superficie, in maniera più o meno cosciente, la violenta contraddizione fra la filosofia libertaria proclamata in patria e l'oppressione coloniale perpetrata all'estero. L'ipotesi così «scoperta» colpiva non solo la vecchia generazione *working class*, che fra



Phil Daniels nella scena della «cura Ludovico», nel musical tratto da «Arancia meccanica» allestito al Barbican di Londra

l'altro subiva l'umiliazione di tornare vittoriosa dall'ultima guerra solo per dover riprendere il suo ruolo subordinato in patria, ma anche quella nuova, creando un senso di perdita di valori, di *boredom* (noia) con risvolti talvolta violenti, anche per paura della solitudine. Come disse Arthur Miller riferendosi al fenomeno delle *street gangs*: «Il rimanere soli quando non si sente alcuna esistenza dentro di sé è il più tremendo terrore».

Ma mentre Osborne analizzò questo stato di rabbia, e le sue conseguenze, partendo dall'analisi politica, Burgess fece il voyeur, o, come lui stesso ha affermato, scrisse un dramma teologico, basandosi sui concetti del bene e del male. Si potrebbe dire che avendo lavorato lui stesso come «educatore» nelle colonie, aveva officiato la messa dell'imperialismo culturale credendo presumibilmente al «bene» offerto dai valori inglesi e che in *A Clockwork Orange* non fece altro che rimanere fedele al suo spirito missionario, guardando appunto al nuovo fenomeno della *casual violence* da un'ottica teologica, come se fosse davvero «casuale».

Il personaggio principale è il quindicenne Alex che con la sua banda distrugge, violenta e uccide usando le famose catene, il letale pugnale, per il solo gusto di coprirsi di sangue, occhi e budella umane. Viene arrestato e si presta ad un esperimento scientifico: è possibile «curare» la violenza condizionando l'individuo a reagire contro il male? L'esperimento interessa anche al governo che in tal modo si libererebbe del delitto. Viene obbligato a vedere del film violentissimi e con l'aiuto di una misteriosa sostanza l'esperimento riesce: vomita di disgusto all'idea di far male ad una mosca. L'unico problema è

che è stato privato della facoltà di libera scelta tra il bene e il male. Questo punto è illustrato dal fatto che in mezzo a questa terapia hanno messo anche la musica di Beethoven, la favolosa di Alex, per cui adesso prova disgusto quando sente le note del compositore. È nel disimpegno di questo terribile crimine perpetrato contro il suo «Ludwig Van» (e non per esempio nel ritrovarsi faccia a faccia con la persona che ha seviziato) che tenta di suicidarsi. Per evitare uno scandalo i medici e il governo lo riportano allo stato di prima.

A differenza del film, in cui Kubrick, attenendosi all'edizione americana del romanzo, conclude la storia indicando che Alex riprende il suo ciclo di crimini, questa versione termina col lieto fine. Ormai diciottenne e con degli ex amici della gang felicemente sposati, Alex filosofeggia sulle sielle e la luna e sogna di diventare papà. Gli editori americani del romanzo trovarono questa conclusione debole e falsa e si rifiutarono di pubblicarla. Nella versione teatrale un finale del genere fa precipitare l'opera nella banalità proprio nel momento in cui stava facendosi veramente drammatica. Ci troviamo davanti ad un adolescente («disadattato», ma non sappiamo perché, cioè la sua situazione è presentata in chiave psichica o teologica, o semplicemente superstitiosa, da «maladetto») che usa il coltello per sventrare la gente, e poi a diciotto anni dice: «Oh ragazzi, adesso sono cresciuto, metto su famiglia, bye-bye». Per quanto ne sappiamo il