

PALAZZESCHI RITROVATO

GIUSEPPE GALLO

Aldo Palazzeschi

«riflessi»
SE
Pagg. 140, lire 18.000

Il titolo è decisamente dei più eccentrici (ricerca il refrain di una poesia precedente dello stesso Palazzeschi, che così recitava: «impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi»). Non è solo eccentrico, però; è anche fuorviante. Fa pensare infatti a un testo di area avanguardista. In realtà siamo chiaramente in ambito decadente.

Decadente anzitutto è la fisionomia del protagonista, Valentino Kore: giovane e ricco nobile romano, di rara bellezza, amante dell'arte e delle cose belle, parente assai stretto di più illustri esteti, come il Des Esseintes di Huysmans, l'Andrea Sperelli di D'Annunzio e il Dorian Gray di Oscar Wilde. Di inequivocabile segno decadente è poi lo stile «sublime» in cui egli si esprime nelle trenta lettere indirizzate al suo ex-amante, l'inglese Johnny Mare, e raccolte nella prima e più estesa parte del libro. Così come decadente è la sensibilità che da queste lettere emerge: l'estenuante ossessione funeraria, il senso morboso della malattia, la vocazione claustrale, l'attrazione per il misterioso e il soprannaturale.

«Riflessi» ci restituisce insomma un'immagine insolita di Palazzeschi, diversissima da quella che noi meglio conosciamo. Com'è chiaro, siamo di fronte a un vero e proprio tentativo di emulazione. Poco più che ventenne, con all'attivo due raccolte di liriche, ma al suo primo romanzo, lo scrittore, alla ricerca di uno stile suo, ha voluto cioè saggiare le proprie forze misurandosi con

alcune fra le più prestigiose esperienze letterarie recenti. Certo, il libro non presenta i tratti di novità dei modelli ai quali è ispirato (siamo al primo decennio del Novecento e altro gusto, altre tendenze stanno maturando nella letteratura italiana ed europea); e tuttavia, accostato a quei modelli, non sfugge poi tanto. Anzi, appare più sobrio stilisticamente, e persino più gradevole alla lettura.

In ogni caso, l'infatuazione decadente di Palazzeschi dura veramente poco. Nel 1909, appena un anno dopo la pubblicazione di «riflessi», egli aderisce infatti al futurismo; senza approvare per intero il programma, ma vi aderisce. E da questa adesione nascono alcune fra le sue cose migliori: e cioè le liriche dell'*Incendiario* e il codice di *Peròla*, senz'altro uno dei racconti più singolari della nostra letteratura. In seguito, Palazzeschi tornò ancora a lavorare sul suo primo romanzo, e lo ripubblicò, con il titolo rinnovato in *Allegoria di novembre*, una prima volta nel '43, nel *Romanzi straordinari*, e una seconda, e definitiva, nel 1958, nei classici Mondadori. Questa è la prima volta che, dalla sua uscita, il testo primitivo viene riproposto al lettore. E si tratta di un'iniziativa editoriale preziosissima, certamente da lodare. Benché frutto di una stagione in cui Palazzeschi non ha trovato ancora la forma espressiva e i temi a lui più congeniali, «riflessi», in effetti, opera degna di attenzione, sicuramente molto più di quanto gli sia stata riservata finora. Non solo perché è sempre interessante studiare attraverso quali esperimenti e fatti che uno scrittore è giunto alla maturità artistica. Ma anche per certi pregi del testo, tutt'altro che trascurabili.

AMANDA PIU' DUE

AUGUSTO FASOLA

Luca Damiani

«Guardati a vita»
Marsilio
Pagg. 382, lire 24.000

Il bell'arabesco di tre giovani vite, narrate con una incantata arte che, per dirla con l'autore, «trascende la soglia rigida che divide la creazione dalla comunicazione», si ingarbuglia giungendo alle ultime pagine nel tentativo di proiettare all'indietro attraverso le parole del loro vecchio professore una luce che dovrebbe rimettere totalmente in discussione.

Ma è bene che il lettore resti attento all'invito. Si tratta di un romanzo del genere che un tempo veniva definito «di formazione», i cui protagonisti - dalle scuole elementari fino al quarantesimo anno - fedeli al marchio delle loro origini, seguono strade, ritmate da periodici incontri, tra loro molto diverse, ma complementari: Giosafat, lirico e aggressivo, che

da bambino si nebrava degli odori della sua grande casa, diventerà musicista; Guido, aristocratico e pragmatico, punto centrale con la gemella di una lunga scala di fratelli, coniugherà scienza e fantasia nella professione di archeologo; Vanni, rigoroso e maniaco di fatti concreti, si dedicherà al giornalismo.

Amici fratelli, ma diversi. E a tenerli insieme sono gli altri due personaggi del libro: la bellissima coetanea e compagna di scuola, Amanda, che con tutti e tre intrattiene un ambiguo legame di amicizia e di amore, il cui imprevedibile destino il signor professore, che alla loro formazione cerca con discrezione di sovrintendere. Ma se la ragazza, nella sua insaziata ricerca di valide ragioni di vita, si impone nelle sue apparizioni come insostituibile tassello di un affresco generazionale, la figura del mentore, nei suoi enigmatici e fino ad un certo punto laconici interventi, mostra la sua arti-

Caryl Churchill

«Teatro»
Costa & Nolan
Pagg. 174, lire 23.000

Un mondo di donne

Escono i testi teatrali di Caryl Churchill
Una immagine dissacrante dell'Inghilterra
filtrata attraverso lo sguardo femminile

MASSIMO BACIGALUPO



Femminista, ma... La formula vale per il teatro di Caryl Churchill, sicuramente una delle più brillanti autrici di teatro oggi in giro, che scrive fin dal 1958, quando era studentessa venute ad Oxford, e il cui ultimo successo al West End e a Broadway è stato *Serious Money* («Grossi soldi», 1987), «travolgente satira del mondo yuppie della Borsa dopo il Big Bang». Escono finalmente in Italia, a cura di Laura Caretti, due dei suoi lavori migliori, *Settimo cielo* e *Top girls* (Caryl Churchill, Teatro, trad. Riccardo Duranti e Maggie Rose. Costa & Nolan). Se il teatro della Churchill è tutto di questo livello, si tratta davvero di una scoperta.

Settimo cielo (1979) parla del passato e del presente dell'Inghilterra in maniera sarcastica, farsesca e sconvolgente. La tecnica non è di rado quella del pugno in pancia, con molto sesso esibito a freddo. Nel primo atto siamo in «una colonia britannica in Africa, in epoca vittoriana», e viene uno stato di guerra tanto nel circolo del funzionario Clive quanto nei rapporti fra colonizzatori e indigeni, guerra celata beninteso dal ghegno britannico («Dio sta nel cielo, tutto è a posto in terra», come scriveva un poeta vittoriano).

Clive ha una relazione con una conoscente emancipata. La Saunders: CLIVE: «Caroline, se tu venissi tralata da frecce avvelenate, sei cosa farei? Foterai il tuo cadavere fino ad avvelenarmi? Caroline, hai un odore inconfondibile. Mi terrorizzi. Sei tenerosa come questo continente. Misteriosa. Infida. La tua lunga cavalcata nella notte. Sei svenuta tra le mie braccia. Sono venuto nel tuo letto, ho sollevato la zanzaniera, ti ho detto: fammi entrare, fammi entrare. Oh, non chiudermi fuori adesso, Caroline, fammi entrare!».

Le sta accarezzando i piedi e le gambe. Scompare pian piano sotto la sua gonna.

SAUNDERS: «Per favore smettila. Non riesco a concentrarmi. Voglio tornare a casa. Vorrei che questa sensazione non mi piacesse tanto perché non mi piace tu, Clive. Sì, mi piace vivere a casa tua perché ci sono un sacco di pistole. Ma tu non mi piace per niente. Però questa sensazione mi piace... Va bene, ci sto, allora. Ci sto, ci sto!» (Si sentono voci che intonano un canto di Natale) «Non smettere, non smettere!».

Clive esce fuori da sotto la gonna. CLIVE: «Il picnic di Natale. Sono venuto».

SAUNDERS: «Io no».

L'eterna ingiustizia! E il tutto, diremmo banalmente, «molto inglese». Clive ha una moglie, Betty (interpretata da un uomo), innamorata dell'amico di famiglia Harry, esploratore, che a sua volta ha iniziato a praticare omosessualità il figlioletto di Clive Edward (interpretato da una donna). La sua governante, Ellen, è invece innamorata di Betty. Il servo nero Joshua (interpretato da un bianco) assiste cinicamente a tutti questi scambi, si presta ad accoppiarsi con Harry, e infine spara a Clive, che gli ha ucciso i genitori. Una girandola calibrata la cui cifra è la violenza e l'assurdo, che solleva l'immagine e la critica del moralismo. Il mondo umano come zoo, ma non per questo

toriana, Madama Nijo, cortigiana giapponese, la Papessa Giovanna) con Marlene, che non è la Dietrich ma una direttrice di agenzia di collocamento. Nella quale agenzia ci sposiamo dalla seconda scena, assistendo ad episodi sul tema «problemi delle donne al lavoro e nel privato». Il rapporto di Marlene con le «top girls» del passato resta non spiegato. Nella scena terza facciamo la conoscenza della sorella di Marlene, Joyce, che vive in provincia con la figlia Angie.

JOYCE: «Non vai al cinema, se non hai fatto la tua stanza. Puoi metterti il vestito dopo, se vuoi» (Angie prende un matitone) «Hai fatto la tua stanza? Non la passerai liscia, lo sai...».

KIT: «Un amichetta»: «Angie, Angie, dai, ti bagnerai».

ANGIE: «Mi sono messa questo vestito per uccidere mia madre».

KIT: «Pensavo che volevi farlo con un matitone».

ANGIE: «Si può uccidere qualcuno con un matitone».

KIT: «Ma tu non l'hai fatto, quindi...».

La scena e l'atto I finiscono qui. Nell'atto II Angie si presenta a Londra presso la «zia» Marlene, dicendole che la madre «sta bene». Se abbia o no realizzato il suo proposito non si sa. Marlene non è entusiasta della ragazza che le si pianta in ufficio e in casa proprio adesso che è stata promessa sfollando il posto a un uomo (la cui moglie viene a implorarla di risparmiargli il trauma...). Nell'ultima scena facciamo un salto indietro di

un anno, alla visita di Marlene a Joyce e Angie, e scopriamo come stanno le cose (ma non lo riveleremo qui). Anche che Joyce è una «vetero-marxista». Marlene una thatcheriana convinta. Ecco una parte del loro scambio. Le sbarre sono una delle brillanti invenzioni della Churchill, indicano il punto dove la battuta successiva interrompe quella precedente, che tuttavia continua:

MARLENE: «Pensavo che gli anni 80 saranno stupendi».

JOYCE: «Per chi?».

MARLENE: «Per me. / Penso che andrò sempre più in su, su...».

JOYCE: «Certo, per te. Sì, sono sicura che lo saranno».

MARLENE: «E per il paese, per di più. Aspetta che l'economia si rimetta in sesto e via. Maggie è una donna di ferro. Io la assumerò. Deve solo tenere duro, là. Questo paese...».

JOYCE: «Hai votato per loro, vero?».

MARLENE: «Deve smetterla di frignare. / Il monetarismo non è una cosa stupenda».

JOYCE: «Bevi il tè e chiudi il becco, tesoro».

MARLENE: «Ci vuole tempo, determinazione. Basta coll'inefficienza».

JOYCE: «Be', per me sono tutti degli sporchi bastardi».

Ecco quello che chiamerei un teatro vivo, in cui l'autrice non dà per scontato che il pubblico la pensi come lei, ma mette tutto in discussione. E oltre alle idee mostra gli strani coacervi delle persone.

ciosità di invenzione intellettuale: un novello Virgilio che a metà del cammino della vita dei tre ex-scolari, pretende di giustificare l'evoluzione scoprendovi improbabili elementi di eccezionalità.

Può darsi, come il singolare titolo del romanzo sembrerebbe indicare, che si tratti della esemplificazione di quei mediocri maestri di cui gli attuali quarantenni ebbero a subire lo spirito di delusione e di rivalsa. Ma, in ogni caso, il personag-

gio rimane il meno riuscito, frutto di un tentativo di andare sopra le righe che contrasta con la felice creatività del romanzo nel suo insieme. Il quale ha il merito di introdurci con eleganza e acutezza, senza forzature e ingredienti inutilmente pesanti, nel complesso mondo di una generazione che deve ricostruire un suo rapporto fecondo con la vita, destreggiandosi tra valori definitivamente perduti, idoli da trasformare in realtà concrete, e tentazioni del nulla.

MEGLIO DIMENTICARE

PIERO PAGLIANO

Yerushalmi - Loraux - Mommmsen - Milner - Vattimo

«Usi dell'oblio»
Pratiche editrice
Pagg. 106, lire 14.000

Tre storici (Yosef Yerushalmi, Nicole Loraux, Hans Mommsen), un linguista (Jean-Claude Milner) e un filosofo (Gianfranco Vattimo) si interrogano sugli «usi» possibili dell'oblio e sui suoi rapporti con la memoria.

Da Platone a Hegel la cultura occidentale si è voluta costituire come «anamnesi», ricordo; e la stessa «verità», secondo l'etimo greco, significa «non dimenticanza». Con Nietzsche, il tradizionale statuto della verità-memoria viene messo in questione: per l'autore della Seconda considerazione inattuale del 1874 («Sull'utilità e il danno della storia per la vita»), l'uomo del XIX secolo soffre di una malattia storica (lo storiismo); l'eccesso di memoria storica ostacola la vita, perché la creazione del nuovo ha bisogno di oblio. A questo proposito, l'intervento di Vattimo stabilisce un legame tra la diagnosi di Nietzsche e quella di Heidegger sull'oblio dell'es-

re; i due filosofi sembrano riconoscere il carattere fatale della malattia storica, nel senso che l'impossibilità di dimenticare diventerebbe la sola chance che ci sia data di preparare un superamento della «metafisica». E ai nostri giorni, sostiene Vattimo - anticipando considerazioni poi sviluppate anche nel saggio «La società trasparente» (Garzanti) - la storizzazione della cultura è diventata, grazie ai media, ancora più forte: la televisione e la stampa garantiscono la ripresa e la duplicazione «caotica ma tendenzialmente onnicomprensiva» del deposito storico-culturale; la nostra cultura, e soprattutto quella dei media, potrebbe allora essere interpretata come una specie di grande «fenomenologia dello Spirito» caratterizzata dalla simultaneità e spogliata di ogni drammaticità (già Nietzsche notava che la stampa riduce subito a «informazione» standardizzata la guerra che si è conclusa il giorno prima). Ma se l'intreccio tra arte, mercato e mass-media cospira a rendere impossibile l'oblio - e quindi la creazione estetica - prepara forse, nel contempo, secondo il caposcuola del «pensiero debole», «cioè che Nietzsche sognava sotto il nome di super uomo».

BUGIE DI GUERRA

GIORGIO BRUNORI

Arrigo Petacco

«1940»
Leonardo
Pagg. 238, lire 28.000

L'avventura militare iniziata alla fine dell'ottobre 1940 da un Mussolini ingelosito dai successi di Hitler e che doveva portare le truppe italiane già da tempo di stanza nell'Albania occupata a «spezzare le reni alla Grecia» andò rapidamente verso il fallimento; e già alla metà di novembre la controffensiva greca era in pieno svolgimento.

I bollettini di guerra tergiversarono a lungo di «accanti combattimenti» e di «attività di pattuglie», finché il n. 182 del 6 dicembre, improvvisamente afferma che «in Albania il nemico, impiegando forze tratte anche dalle altre frontiere, continua la sua pressione».

In Albania, dunque; e ipoteticamente si dà per acquisito un fatto di cui non si era ufficialmente mai parlato prima, e cioè che la ritirata delle truppe italiane aveva ormai superato le stesse posizioni iniziali di partenza dell'offensiva.

Di questi meschini artifici della guerra fascista, in cui «i consolidamenti sulle nuove posizioni» sono sempre un arretramento, e le «gravi perdite» altrui significano per lo più che gli attacchi nemici hanno avuto successo.

Anche se il Petacco curatore di questa raccolta completa e cronologica (che continuerà per gli anni seguenti aggiornando via via il lettore anche sul contemporaneo progredire della guerra nel resto del mondo) afferma, con un ottimismo forse eccessivo, che in fin dei conti, in tema di bugie, il Quartier generale italiano era meno sfacciato di altri.

NOVITA'

M. Il mostro di Düsseldorf

Regia: Fritz Lang
Interpreti: Peter Lorre
Germania 1931
Domovideo

Era già un maestro riconosciuto, il grande Fritz Lang, quando, all'avvento di Hitler, lasciava la Germania rifiutando - come invece avevano fatto altri - di diventare un fiore all'occhiello del cinema di regime. Del resto, durante il terribile decennio '22-32, il suo cinema era stato una sorta di «spia» (in chiave filmica) della tragedia tedesca che si andava rapidamente consumando, una specie di laboratorio dell'immaginario di un'epoca di sommovimenti, una testimonianza della «paura» atavica del popolo tedesco, una sonda immersa nei processi sotterranei che hanno portato alla totale erosione della Repubblica di Weimar.

M. Il mostro film girato in patria, è sicuramente uno dei più alti risultati della geniale grandezza di Lang. È il film che ha scavato più in profondità nei meccanismi complessi avviluppati intorno alla società e alla cultura tedesca, nel quale si incrociano apporti psicoanalitici e spunti politici e sociologici, esaltati dalla perfezione della impalcatura formale, dalla potenza espressiva, da uno

stile altamente maturo, e da un'atmosfera cupa e malata che restituisce - come raramente è avvenuto nel cinema - tutto il sapore oscuro di una tragedia storica imminente.

Un capolavoro da cui promana ancora oggi una forza quasi ipnotica, accentuata dal drammatico spunto tematico - tratto dalla cronaca - sul quale il regista ha basato l'idea del film. Il caso psichiatrico di Franz Becker, tranquillo piccolo borghese all'apparenza, in realtà schizofreno psicopatico, e infrenabile assassino di bambine, riassume in sé i tratti della labile psicologia di massa della Germania del tempo.

Senza prendere di petto il nazismo, come farà nel successivo *Il testamento del Dottor Mabuse*, Lang ci dice molto di più sulla genesi del dramma tedesco con questo film, che non cento libri di storia. E non è un caso che i nazisti (non ancora definitivamente al potere), tentassero in tutti i modi di boicottare l'uscita in sala. Ancora oggi M. - anche per merito di uno straordinario Peter Lorre - appare come un incubo filmico non superato. E il quadro finale, di sapore squisitamente brechtiano, quello del tribunale della mala che processa il folle maniaco anticipando l'evento della polizia, rimane uno dei luoghi più alti della storia del cinema. □ E. L.

«Il fantasma del palcoscenico»

Regia: Brian De Palma
Interpreti: Paul William, Jessica Harper, William Finley
Usa 1974, musical horror
CBS Fox

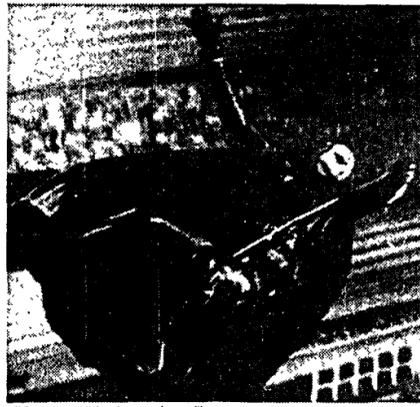
La cinefilia non ha barriere nazionali, né limiti linguistici, né confini sociologici. Contagia autori e spettatori in uguale misura. La cinefilia ha prodotto non solo una tradizione critica, ma anche scuole, modelli di cinema. Beninteso, ha prodotto anche qualche guaio, specie nella sua versione fondamentalista, un po' mistica e un po' fanatica. Ma quando la cinefilia diventa la base autentica di un certo modo di fare cinema, allora si producono autori fuori dalla norma come Brian De Palma.

Sono in pochi a saper giocare con il cinema, a giocare con i generi, con il B-movie, con l'honor e il thrilling, esibendo un solido gusto cinematografico, e al tempo stesso, una prorompente passionalità, come sa fare De Palma da più di vent'anni, da quando cioè, finita l'università, ha iniziato la sua carriera producendo e girando *The wedding party*, nel 1966, con una giovanissima Jill Claybur-

gh e uno sconosciuto Robert De Niro. È un giocare, però, temibilmente serio che ha generato, a partire dalla esperienza nella Factory comunitaria fino al recentissimo film sul Vietnam, uno dei più controversi modi di fare cinema e una delle personalità più sfuggenti e meno conformiste di tutta Hollywood.

De Palma è uno che ha scoperto la potenzialità cinematografica che assumono le cosiddette «pratiche basse», quando l'occhio della camera è guidato, per così dire, da uno sguardo d'autore. Lui guarda quello che succede nei suoi film insieme con lo spettatore, esattamente come guardava fin da ragazzo, con la sua passione cinefila, tonnellate di pellicola, e in particolare il suo Hitchcock, vero maestro virtuale evocato in quasi tutti i suoi film. In questo senso De Palma è un autentico voyeur. Il suo cinema è una colossale macchina indiscreta che scruta al di là dei muri e delle barriere. Un occhio che guarda dalla finestra nascosta dello schermo il non-visibile e il non-dicibile, che mette a fuoco le pratiche più intime e le azioni più efferate, che scompagina le carte, che gioca con le contaminazioni (il rock, il travestimento, il sesso) e con le citazioni con rovente lucidità. Nessuna allu-

ENRICO LIVRAGHI



«Il fantasma del palcoscenico» all'opera

sione, nessun ammiccamento, nessuna complicità e nessuna volontà parodistica. De Palma si muove dentro lo spazio codificato dei generi, in particolare il thrilling e l'horror più mozzafiato, con il rispetto dei classici

e con la trasgressione più diramante dello stile e del linguaggio. Che sia Hitchcock in *Le due sorelle* o in *Omicidio a luci rosse*, che sia Antonioni in *Blau out*, i riferimenti sono sempre espliciti, dichiarati, quasi selvaggi, temperati sem-

mai da una penetrante ironia. Ma i suoi materiali sono quelli propri di un autore che ha fatto dei classici oggetto di invenzione e di innovazione.

Il fantasma del palcoscenico è in questo senso esemplare. Una vera passione per il modello originario del 1925 (*Il fantasma dell'opera*, diretto da Rupert Julian e interpretato dal grande Lon Chaney) non gli impedisce di produrre una sorta di opera rock, con potenti venature horror: un'ennesima variazione sul tema del Faust che questa volta vende l'anima al demone della musica. Un film che si distacca di gran lunga dai coevi o precedenti *Tommy* o *Jesus Christ Superstar* (e che ha poco da invidiare al mitico cult *Rocky horror picture show*). Rispetto a questi, l'opera di De Palma mostra di avere qualche carta in più: uno sguardo che si fa allucinato e un po' paranoico e che impedisce alla macchina da presa i tempi morti e imprime alla storia un ritmo serrato dall'inizio alla fine; e inoltre una carica di beffarda ironia sui miti della società di massa che si traduce nel paradosso e nel grottesco.

Il tutto con l'aiuto di Paul Williams, cantante-attore, autore della tiratissima colonna sonora, che interpreta il sinistro e diabolico personaggio di Swan.

Il tutto con l'aiuto di Paul Williams, cantante-attore, autore della tiratissima colonna sonora, che interpreta il sinistro e diabolico personaggio di Swan.

NOVITA'

Cavalli si nasce

Regia: Sergio Staino
Interpreti: Paolo Hendel, David Riondino, Vincent Gardenia
Italia 1989, commedia
Pentavideo

Sergio Staino è un «lumettaro» di razza, un narratore di storie a strisce dove gli umori acidi e i personaggi scomodi e graffianti producono una sorta di coscienza vigile (sia pure in chiave satirica) della sinistra italiana. Il suo Bobo (con varianti), pubblicato da molti anni su *L'Espresso*, sta lì a dimostrarsi. Possiede anche il gusto delle storie in costume, dove l'allegoria non trova briglie di sorta, e dove i suoi personaggi, letti in controtendenza, si caricano di sapori critici (e forse autocritici) dirompenti. A questo suo côté, per così dire, a-temporale, si rinfaccia *Cavalli si nasce*, il film da lui scritto e diretto, e uscito durante la scorsa stagione. È una storia collocata agli inizi dell'Ottocento e ambientata nelle campagne del Cilento.

Tempo di slanci libertari e di fermenti di cambiamento, quello, percorso poi, specie nel Mezzogiorno, da utopie pre-comuniste, residue della grande rivoluzione francese. Bisogna dire che qualcosa degli umori del tempo, di quei sapori storici di ribellione, si ritrova nel film di Staino. Ma purtroppo il cinema non è il fu-

metto. La sua dimensione fotografica non si lascia ingabbiare dalla staticità della parola scritta, che è il corollario dell'immagine a strisce, e che rimane, in sostanza, una dimensione di tipo letterario.

Trasfuso sullo schermo, il linguaggio del fumetto richiede una profonda mutazione professionale. Cose che *Cavalli si nasce* non rivela se non in minima parte. La sceneggiatura mostra un andamento sussultorio: a volte svelta e brillante, più spesso gravata da ridondanze, appunto, geneticamente letterarie. Insomma, il meccanismo non funziona, appare zoppicante e strano, spesso noioso. Il che, per un personaggio come Staino, abituato a far ridere, magari amaramente, non è il massimo della vita.

Naturalmente ci sono nel film blocchi che marciano spediti, situazioni gustose, e anche esilaranti, specie quando entra in gioco l'incredibile Paolo Hendel, e qualche bozzetto ben riuscito, come la figura del vecchio nobile di campagna interpretato da Vincent Gardenia, che parla senza doppiaggio un dialetto napoletano verace e di sapore arcaico. Ma, sfortunatamente, le disquisizioni filologiche del prete (Giacomo Marra) e il linguaggio da illuminista padano del giovane signore (David Riondino) risultano soporiferi. □ E. L.