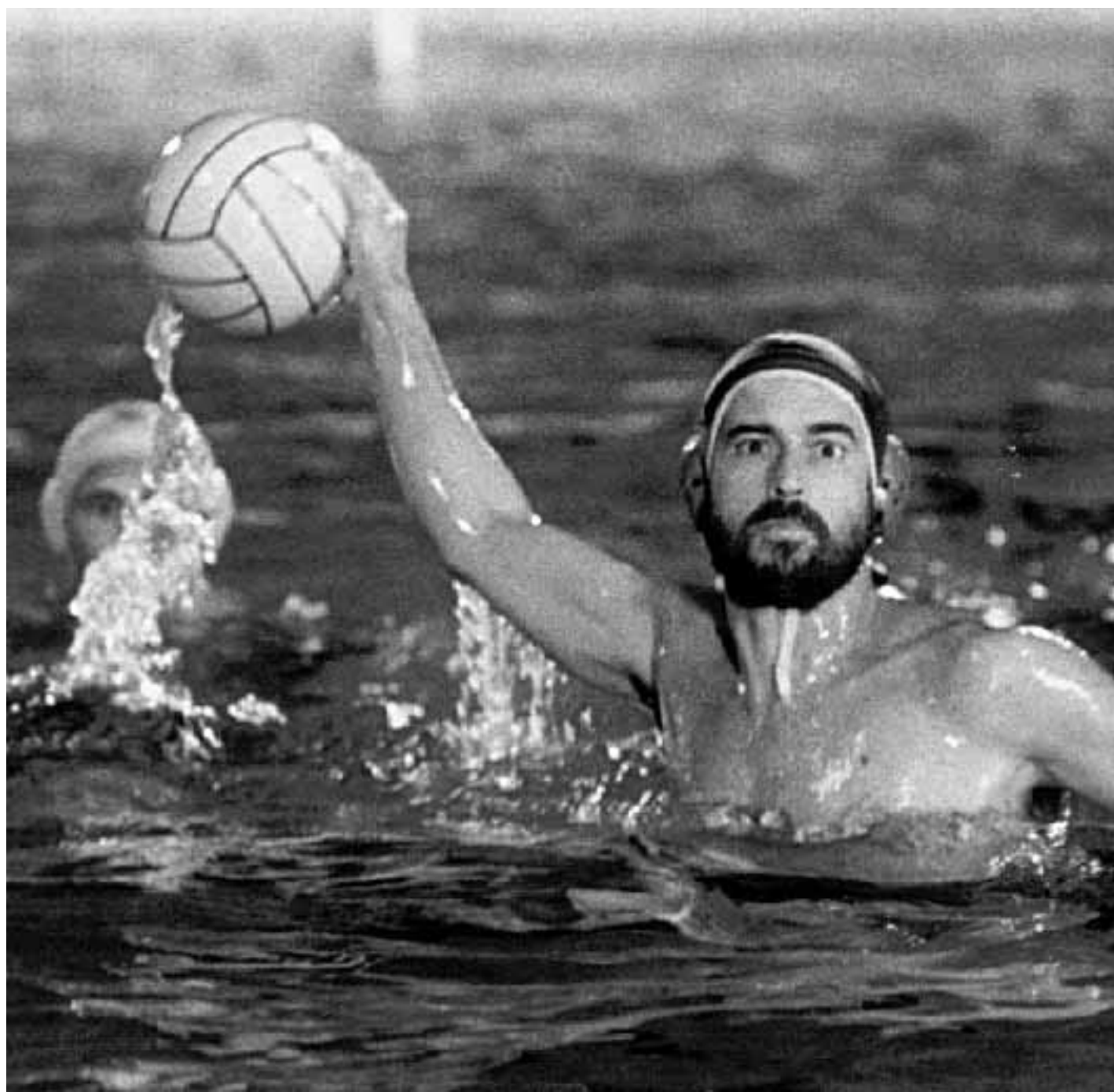


Il famoso apologo sulla fine del Pci letto come un film degno di Chaplin e di Tati. Un brano dai «Diari» postumi del critico Serge Daney

Serge Daney è morto il 12 giugno 1992. Aveva 48 anni. Era un critico cinematografico, scriveva sui «Cahiers du cinéma». Ma era sicuramente qualcosa di più. Era una di quelle figure intellettuali che in Francia sono abbastanza frequenti, certo più che da noi: giornalisti che diventano anche operatori culturali, critici che sono, di fatto, scrittori. Daney ha lasciato un «corpus» di scritti postumi imponenti. In Italia la casa editrice del Castoro (la stessa che pubblica i celebri «castori» dedicati a singoli registi, ma che da qualche anno cura anche una linea di libri non monografici) li sta traducendo con encomiabile continuità. Il primo era stato «Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo», tuttora in commercio a 24.000 lire. Ora, in questi giorni, arriva in libreria «Il cinema e oltre. Diari 1988-1991» (38.000 lire). È forse il libro più bello di Daney proprio per la sua forma diaristica e apparentemente ondivaga. Daney segnava su carta tutto ciò che lo colpiva. Spesso erano veri e propri appunti, destinati magari a ulteriori sviluppi, ma in questa forma di frammento sono ancora più fulminanti e affascinanti. Come potete notare nelle due anticipazioni di questa pagina, Daney spesso scriveva anche di sport, analizzandolo come fenomeno spettacolare e di costume, come è giusto che sia. Ma il lungo brano che vi proponiamo riguarda un cineasta che noi crediamo di conoscere bene, e che Daney ci fa leggere in modo del tutto inaspettato: Nanni Moretti. Per noi «Palombella rossa» fu un film politico. Soprattutto per noi comunisti, come è ovvio: lo leggemo come un «instant movie» sul trapasso dal Pci al Pds. Daney lo legge, invece, come un film: cosa ovvia ma tutt'altro che facile. Seguiamolo in questa indagine, e buona lettura.

A. C.



Nanni Moretti, regista e protagonista del film «Palombella rossa»

Appunti su «Palombella rossa». Prima che questo film diventi da solo tutto il cinema.

Un film che si svolge ai bordi di una piscina in cui nessuno spinge nessuno né cade per disattenzione o per far ridere. Siamo definitivamente oltre il corpo burlesco (quello che cade e si rialza). Dopo Tati, Sellers e qualche altro, un passo in più in direzione del comico non basato sul corpo. Risultato: guarderemo in modo diverso qualcuno che corre sul bordo di una piscina dal momento che è chiaro che non ci cadrà dentro (così come l'arbitro in bianco, funambolo bello e ridicolo).

Altro risultato: il corpo esibito è, semplicemente, quello dello sportivo, al di là di ogni rilancio da body building e/o derisione. Il corpo di Moretti ha una strana bellezza (quella dei nuotatori: muscoli longilinei e assenza di peli). Il corpo, di fatto, è ridotto a un'autonomia relativa. Tutto si gioca a livello mentale (il corpo non ricorda le sue ragioni, obbedisce, fa ciò che può e sa ciò che può).

Gran parte delle cose belle del film derivano da questa emancipazione dal burlesco antico; le difficoltà dal tentativo di dar vita a un burlesco mentale. E anche quando, nel momento in cui non ce lo aspettiamo più, dentro la piscina finiscono delle persone vestite di tutto punto, siamo ormai alla fine della partita ed è con un movimento comune (rituale?) che il pubblico si getta in acqua. Nel contempo, spostamento e generalizzazione della gag.

Democrazia di base. Allo stesso modo noi siamo liberati dalla gerarchia dei personaggi (personaggi principali, secondari, comparse), dal momento che tutti vengono prima della prima immagine e quindi sono di diritto tutti uguali. Esempio: il modo in cui Moretti incontra sua figlia Valentina («ciao papà!») deriva un po' da Ferreri o da Buñuel, altri adepti del cinema sempregià-democratico.

Ma contrariamente a Fellini, che tratta le sue «apparizioni» come oggetti collocati per sempre in un solo cervello, Moretti le fa appartenere simultaneamente a due ordini di realtà: la sua e la loro. Non si può più parlare dell'autore e dei suoi fantasmi perché i suoi fantasmi sono il risultato di una situazione in cui bisogna essere in due per poter creare, in modo molto effimero, una figura.

Figura. Quando Moretti respinge il piccolo cattolico appiccicoso che lo perseguita, essi - per un breve istante - fanno un duetto e la cinepresa è là dove è

# Palombella arcobaleno

## Moretti, non solo politica

### Critica e sport: ovvero, come cambia il tennis

Chang e Agassi. Perché, improvvisamente, il tennis è diventato meno interessante? Perché questi ragazzini pregano e la cosa è entrata a far parte della loro immagine. Piccoli campioni di Dio e del melting pop americano: è un po' troppo. Lo sport è interessante, perché è l'unico ambito che vediamo accaderci (in televisione (e viceversa) e perché ciò che vediamo accadervi (in primissimo piano) è forse il sintomo più evidente dell'epoca (esiste una ditta che gestisce l'immagine di Maradona). Fino ad oggi, i rapporti tra lo sportivo (ed ogni altra star) e la sua immagine erano visti in termini di alienazione. Una star è l'immagine del sociale al quale essa viene regolarmente sacrificata, non senza pathos (voglio essere me stesso, ecc.).



■ Il cinema e oltre Diari 1988-1991 di Serge Daney pp. 309 lire 38.000

Ma è sufficiente che tra la star e questo sociale intervenga una mediazione, perché essa sia liberata subito dal suo pathos. Fino a poco tempo fa, uno sportivo voleva dire un manager, un massaggiatore, due o tre persone, una famiglia. Oggi è una vera e propria azienda, con tecnici specializzati in tutti i settori. Attorno ad Agassi stanno così un Signor Comunicazione, un Signor Immagine, un Signor Psicologo, un Signor Corpo e un Signor Anima. Questo non significa che lui non conta più niente, ma che è responsabile di tutto senza dover rispondere di niente. Ora, ciò che faceva dello sportivo una bella figura dell'individualismo eroico era il suo tentativo di «rispondere». Invece di essere il luogo impossibile in cui convivono tutte queste dimensioni, la star diventa il punto di applicazione di tutte le tecniche (solo quelle religiose mancavano ancora all'appello). E senza dubbio questo sollievo che permette il lancio economico del prodotto (che non è l'uomo ma l'immagine) e la creazione di un numero considerevole di mestieri-della-comunicazione. Quanto al soggetto, egli è liberato da ciò di cui non è specialista, dal momento che ha a disposizione - addetti alla sua quotazione di mercato - i suoi specialisti personali.

S.D.

quindi, e non la «mamma» fondamentale o la Madre assente. Domanda interessante: visto ciò che sappiamo del freudismo, dobbiamo interpretare le grossolane denegazioni dei personaggi in chiave psicoanalitica?

Parlare/gridare/tacere/cantare. Come sfuggire al vuoto del linguaggio giornalistico? Bel soggetto. Moretti non è mai soddisfatto dei linguaggi che attraversa. Gli eleganti parlatori lo esasperano. Come il Chaplin del Dittatore deve creare dal nulla le condizioni alle quali può lanciare un messaggio. L'amnesia dell'inizio (relativa a ciò che è accaduto il martedì), lo sforzo per ricordarsi che cosa abbia potuto dire, il rifiuto del linguaggio. L'amnesia dell'inizio (relativa a ciò che è accaduto il martedì), lo sforzo per ricordarsi che cosa abbia potuto dire, il rifiuto del linguaggio con cui è condotta l'intervista, la ripetizione maniacale di una frase (che significa oggi essere comunista?) che riacquista un po' di significato proprio per il fatto di essere ripetuta, il canto come fuga salvifica.

Individualismo. Siamo uguali, siamo diversi. Prima del secondo incidente (prima della fine, con la vera palombella rossa), Moretti, al volante della sua auto, va fuori dai gangheri perché non riesce ad articolare i due termini dell'individualismo moderno: da un lato, singolarità, dall'altro, uguaglianza dei diritti.

Rapporto col cinema. Quando Il dottor Zivago passa in tv, tutti vanno - come alla messa - a veder la fine del film e - come nello sport - incoraggiano i personaggi. Rifiuto del cinema come feticismo di ciò che è fatalmente ripreso, compiuto.

Volontarismo formidabile, folle ottimismo. Punto di vista che gira le spalle alle versioni malinconiche del «questo è stato» e che ricolloca il cinema al centro della cultura popolare.

Il comico. Era, prima, un essere particolare, «di troppo». Il capo espiatorio del gruppo, portatore della verità di quest'ultimo, ecc. Moretti è nella scia dell'eroe di Hollywood Party: è fuori posto, ma va bene lo stesso. Giocatore di trentacinque anni, ingombrante e stabilmente ingombrante di tutto il suo mondo, non impedisce il funzionamento normale delle cose. Vecchia idea: ormai, da noi, tutto funziona, ciò che è fatto per funzionare funziona, non si può più ridere (o piangere) del cattivo funzionamento del mondo. Al contrario, è il fatto che funzioni che angoscia e fa ridere.

Serge Daney

### ARCHIVI

#### Italia-Francia Nanni Moretti superstar

Che Nanni Moretti oltralpe fosse un autore di culto si sapeva. Ma nel '94, quando Caro diario arriva a Cannes, la stampa francese fa un boato da curva sud. Sentite qua: «Un uomo di spalle su una vespa mentre sta ricostruendo il mondo» dice Le Monde. E Libération: «Caro Nanni, difficile non seppellirti di complimenti: sei perfetto». Le Point: «Un inno alla vita e alla rinascita firmato dal più grande regista italiano contemporaneo. Uno sguardo lucido ma non fatalista, nel momento dell'ascesa di Berlusconi, sulla propria sopravvivenza e quella di una cultura». Del resto la Francia non è un paese che manda a dire: quando, sempre a Cannes, passa lo sfortunato film di Francesco Rosi Cronaca di una morte annunciata, un giornale francese tronca la faccenda così: «Cronaca di una merda annunciata»...

#### Coproduzioni Un'avventura lunga 2000 film

L'«amore» tra Francia e Italia ha un background di ferro. Fra il '49 (è l'anno del primo accordo) e il '95, i due paesi producono insieme più di duemila film. Qualche titolo sparso: La strada, L'eclisse, Don Camillo, Il Gattopardo, L'anno scorso a Mariánbad, Cronaca familiare, I mostri, L'armata Brancaleone, C'eravamo tanto amati, Salto nel vuoto, Palombella rossa... Il «gemellaggio» cinematografico è una miniera d'oro il cui filone è andato poi esaurendosi (Veltroni, nel '96, ha rilanciato l'idea dell'asse Paris-Roma). Lo spiega benissimo Aldo Tassone nel catalogo da lui curato (insieme a Jean Gilli), pubblicato in occasione della rassegna «France Cinéma 1995». Catalogo che qui saccheggiamo abbondantemente.

#### Marco Ferreri Un italiano a Parigi

Ferreri è fra i campioni di coproduzioni: diciotto film e tre episodi. Dopo le esperienze spagnole e un film, L'aperegrina, preso di mira dalla censura, si lega al produttore Ponti e parte in quarta con le sue deliranti, scandalose fiabe perfettamente bilingue. Si dirige con uguale disinvoltura Marina Vlady e Ornella Muti, Tognazzi e Annie Girardot. Lui dice di trovarsi bene ovunque perché è un «regista immigrato». Dice: «La Francia è la periferia di Roma, o se volete, Roma è la periferia della Francia... Parigi e Roma è lo stesso! Ma oggi ci sono troppi ostacoli burocratici, troppe costrizioni...».

#### Monicelli & Co. Un'armata oltre il confine

Dino Risì, Luigi Comencini, Mario Monicelli, Mauro Bolognini, Federico Fellini, Ettore Scola, Michelangelo Antonioni... Sono fra i registi più «francofoni» in Italia. Monicelli, nell'intervista ospitata dal catalogo suddetto, esordisce in modo fulminante: «Mi dicono che ho fatto ben diciassette film di coproduzione, e tre episodi». Da registrare le sue impressioni sulla versatilità di certi attori. Su Nollet: «Quando recita in Italia è un perfetto italiano, quando recita in Francia nella sua lingua tende a fare l'inglese». Oppure su Bernard Blier: «È un caso a parte: da quando l'ho apprezzato nella Grande guerra l'ho messo in tutti i film. Ogni volta che avevo un personaggio difficile lo affidavo a lui».