

Capitolo Primo: IL PAESAGGIO nel cinema di Carlo Mazzacurati

L'ESTATE DI DAVIDE

Il paesaggio penetra in sordina nel film, quasi timido e restio: un uscio socchiuso, una finestra chiusa; lo sguardo del protagonista rivolto altrove ci rimanda alla leopardiana immagine dell'Infinito, quella siepe che ostacola la contemplazione del paesaggio è la finestra da cui Davide guarda l'esterno.

Ecco i primi istanti del racconto di una giovane vita, una storia che potrebbe essere di uno di noi nella sua immediata semplicità.

Se nel film gli esterni si affacciano in punta di piedi, gli interni irrompono chiassosi scaraventando lo spettatore nella realtà della vita quotidiana. Quello che avrebbe dovuto essere il "nido" non lo è, quell'esterno timido si preannuncia, invece, consolatorio e anonimo. Consolatorio perché partecipa silenzioso della delicatezza femminile con cui Davide abbraccia suo nipote; anonimo in quanto il paesaggio ha i contorni sbiaditi di una città che non si riconosce. La Torino in cui si apre il racconto è ripresa attraverso tre fugaci indicatori spaziali: l'esterno sera, il corridoio di un liceo, ove Davide si appresta a vedere i risultati della sua "maturità", e l'autolavaggio, dove egli lavora saltuariamente riuscendo a mettere da parte un po' di soldi che gli permetteranno di partire per una vacanza.

Ognuno di questi tre spazi è catturato dalla macchina da presa in forma limitata e circoscritta, eppure rivelatrice, attraverso le

immagini, degli aspetti più importanti del personaggio; ci segnalano dove vive Davide, quanti anni ha e qual è la sua occupazione; le immagini, quindi, parlano e comunicano, è chiaro l'intento di Mazzacurati di prediligere l'osservazione rispetto alla narrazione. Si crea un'alternanza tra immagini e dialoghi. Se i fotogrammi mostrano e rivelano aspetti fondamentali relativi ai personaggi, al contrario, i dialoghi, pensiamo alla conversazione tra Davide e l'amico in partenza per la Spagna, avvengono in spazi angusti, infatti parlano nell'abitacolo di un'auto. Alberto Scandola dirà che nel momento in cui rivela, la cinepresa nasconde, lasciando allo spettatore il compito di immaginare¹.

Scorrono i rulli dell'autolavaggio, scorre il paesaggio del Polesine, Mazzacurati è tornato in prossimità di Adria, a pochi chilometri dal mare e dal delta del Po, facendone il cuore geografico-narrativo del film. Davide sta raggiungendo a bordo di una corriera la campagna dove vive lo zio e dove trascorrerà la sua vacanza estiva. È l'estate di quelli che non vanno in vacanza, che non vanno al mare e che non viaggiano. La macchina da presa accompagna il nostro "turista" alternando riprese dall'interno della corriera con dei primi piani di Davide, e dall'esterno mostrandoci fotogrammi di un paesaggio che esordisce in tutta la sua orizzontalità, tra argini e campi a perdita d'occhio. Anche in questo caso emerge l'anonimato del luogo, questa campagna è senza nome, non c'è un cartello che ci

¹ Alberto Scandola, *L'estate di Davide*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.79.

indichi con precisione il luogo esatto della location, non è necessario specificare, quello che conta è che lo sguardo penetri quegli spazi, attraverso gli occhi del protagonista prima e dello spettatore poi. Mazzacurati lascia che parlino i colori, le luci e gli orizzonti senza punti di fuga, sconfinati e attraenti.

Quel paesaggio entrato nel film in punta di piedi si fa spazio fluidamente davanti alla macchina da presa e al pubblico che gradualmente comincia a decifrarne il ruolo, tutt'altro che limitrofo. La voce narrante del ragazzo a cui è affidata la descrizione della partenza da casa, appare come il sottotitolo alle immagini paesaggistiche che si profilano nella messa in scena del suo arrivo a casa degli zii.

Davide è un personaggio quasi completamente solo, circondato da un ambiente anaffettivo: nessuno si è accorto della sua partenza, nessuno sa del suo arrivo. Una condizione descritta lucidamente dalla stessa voce narrante del protagonista, ma soprattutto amplificata dai luoghi e dagli spazi che Davide percorre per raggiungere la casa degli zii, completamente isolati.

L'estate di Davide resta un film sul margine, ambiguo come i suoi personaggi; pensiamo a Patrizia, che vive in superficie una vita semplice da operaia, ma nelle pieghe della sua esistenza scopriamo la dipendenza dalla droga; o ad Alem, rifugiato bosniaco che lavora come barman e traffica hashish. Liminare è anche, e soprattutto l'ambiente scelto per le sue vacanze, terra di mezzo tra il mare e la città. Ma è soprattutto Davide ad essere ai margini, lui non si fa

spazio nella scena, come nella vita: abbandona Torino per la campagna “tanto per fare qualcosa”², testimone tangibile di una condizione di malessere di una gioventù priva di illusioni e di punti di riferimento, che adotta un atteggiamento apatico e silenzioso; ogni spirito di ribellione è sopito. Non fa parte dell’intento di Mazzacurati denunciare questa condizione, la sua opera non impartisce lezioni morali, né si anima di toni epici, è una storia essenziale che mette in scena personaggi ordinari; ricordiamo la scelta del regista di adottare attori non professionisti, Davide è il primo e ultimo ruolo cinematografico per Stefano Campi.

Il vuoto narrativo delle sequenze in cui Davide trasporta oggetti dal vecchio magazzino ad un deposito lascia spazio al protagonismo del paesaggio assolato del delta del Po, col suo carretto semplice sembra quasi penetrare fisicamente e plasticamente le ampie distese verdeggianti, ma non per prendervi parte, in un alternanza paesaggio/personaggio, ma per annunciare uno scenario che non è sfondo su cui si muovono i personaggi, ma un elemento determinante la loro identità, un limite che diventa terreno di confronto. È come se il regista avesse voluto raccontare una storia servendosi quasi esclusivamente del paesaggio e che abbia pensato alla presenza dei personaggi quali strumenti atti ad evidenziarne profondità e importanza. È una presenza incontenibile, infatti persiste e si muove nel fuori campo e la messa in scena rende necessario il movimento, sia quello fisico costante delle figure, che quello

² *Ivi*, p. 74.

meccanico della macchina da presa. Si assiste ad una costante epifania del paesaggio, nel senso che i protagonisti lo attraversano come sfiorandolo, senza mai affidare alla parola il loro sentire rispetto ad esso.

I luoghi a poco a poco si vestono dei tratti di un esperire instaurando un rapporto fra livelli diversi: da un lato abbiamo l'osservatore che assume quasi le forme di un personaggio e dall'altra parte la cinepresa che osserva l'osservatore. Si crea un continuo scambio di punti di vista che diventa l'inizio per un riflessione sul cinema inteso al pari di uno strumento conoscitivo, come spiega magistralmente Sandro Bernardi nel *"Il paesaggio nel cinema italiano"*.³

La solitudine di Davide continua nonostante il tentativo di fare amicizia al bar, infatti alla fine della giornata l'unico spazio con cui è entrato in relazione sono gli esterni: il tavolino di un bar all'aperto, il deposito verso cui si dirige ogni giorno e la piccola fabbrica tessile dove ha conosciuto Patrizia. Scruta curioso gli ambienti vicini e impara a sentirsi parte di quella immagine pittorica che lo ospita e a modo suo lo protegge, elemento onnipresente che consente al solitario ragazzo di compiere il suo percorso. Cammina, si guarda intorno, cerca di capirci qualcosa. La macchina da presa lo precede, lo segue e lo accompagna in diversi momenti del tempo; tutti i giorni, durante il suo lavoretto estivo, e la domenica, di ritorno dal bar; ma anche durante l'intero arco della giornata, nelle passeggiate sotto il

³ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2004, p.16.

sole della campagna, nel contatto diretto con la terra e nelle esplorazioni notturne.

Nonostante gli esterni prevalgano nel film, non mancano riprese di interni sempre risicati e circoscritti, è l'interno di quella casa che lo ospita che Mazzacurati ci descrive attraverso gli occhi e i gesti di Davide. Nessuna narrazione traduce i pensieri del giovane, resta il suo sguardo curioso eppure inespressivo, resta un antico e ordinato mobilio, delle foto in bianco e nero incorniciate dal silenzio che sussurra immaginazione. Mazzacurati lascia parlare un paesaggio, un fotogramma, un campo lunghissimo e lascia libero lo spettatore di immaginare.

Un oggetto inconsueto, per la semplice vita del nostro Davide lo riporta a raggiungere spavaldo una palude lungo una fitta boscaglia, uno stormo di uccelli e poi il suono flebile di chi gioca a fare il duro: "Bum". La natura e il paesaggio sono intoccabili e il protagonista li sfiora con tatto e rispetto perché sono loro al centro della scena, sono loro i protagonisti.

Anche quando la narrazione si arricchisce di eventi e personaggi, il paesaggio non è mai marginale. Davide a seguito di un incidente resterà in ospedale per qualche giorno e lì conoscerà Alem e si rafforzerà l'amicizia con Patrizia, fino a questo momento solo accennata.

Le note della colonna sonora composta da Fossati corrono in sella ad un motorino demodé tra gli orizzonti sconfinati della campagna.

Il primo incontro con l'amore, uno dei nuclei tematici del racconto è l'iniziazione sessuale del giovane, vede protagonisti gli argini del Po, la semplicità di una anguria che si mangia con le mani, quelle mani che si incontrano e che imparano a conoscersi. La macchina da presa pone al centro dell'inquadratura i due giovani incorniciati da uno scenario di luce, di sole, di estate. Ma, nonostante siano i due ragazzi i protagonisti del nuovo snodo narrativo, la cinecamera non affida ai loro corpi l'esclusività dell'inquadratura; quando l'auto di Patrizia, custode degli strascichi del loro incontro, passa davanti alla macchina da presa, non c'è inseguimento, lo sguardo del regista sceglie di inquadrare l'orizzonte che scorre e la strada su cui sfilano i pioppi.

Un altro elemento naturale, presente nel film, è l'acqua che inizialmente si mescola alla campagna e al cielo, nella spensieratezza di una risata giovane e fresca di una giornata passata al mare, in un secondo momento diventerà strettamente legata ad eventi tragici.

Un importante snodo narrativo vedrà a confronto zio e nipote, il primo incarna un contadino con la severa etica del lavoro, un uomo di forte e definita integrità morale in evidente antitesi col protagonista che invece, non è mosso da nessun *need* interiore e soprattutto nessun *inciting incident*⁴ determina le sue scelte. Questi due mondi apparentemente paralleli si sfiorano, si incontrano sulle sponde di un fiumiciattolo, i due personaggi pescano, ripresi in lontananza, pezzo di un puzzle perfettamente incastrato nell'immagine pittorica che ne

⁴ Alberto Scandola, *L'estate di Davide*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.73

deriva, la natura che primeggia sul video; e anche quando l'inquadratura è frontale e iniziano i dialoghi, nonostante i protagonisti occupino una posizione centrale, il paesaggio irrompe contornando ampiamente le sagome.

Appare ludica e ridente l'immagine di Davide sorpreso dal sistema di irrigazione, il suo corpo si fonde con la natura che lo ospita, la penetra a bordo dei macchinari agricoli, la perlustra e la guarda dal di dentro. Orizzonti di colori si estendono perfetti e silenziosi.

Questo idillio si rompe, l'età adulta si svela, rapisce e scaraventa il giovane tra i meandri torbidi di una realtà delle cose che non è assolutamente ciò che sembra. La doppia vita di Patrizia e la scoperta da parte dello zio dell'hashish nascosta nella soffitta lo indirizzano verso il ritorno a Torino. Si accavallano a questo punto del film i notturni scuro-argentei, unici testimoni inermi e impotenti della delusione che affligge Davide.

Nel suo percorso di ritorno, una deviazione lo condurrà dal suo amico Alem, i due inizieranno delle erranze, "fughe nella fuga" che si preannunciano senza un lieto fine. Durante i viaggi, i protagonisti vengono ripresi frontalmente, nitidi primi piani suggeriscono i loro pensieri mai esternati, pochi dialoghi, lunghi silenzi, estesi orizzonti. Un approdo di case bianche e vecchie stradine di un paesino del meridione li accoglie, un campanile e soprattutto l'acqua, il mare. Disseminato nell'intera proiezione l'elemento naturalistico dell'acqua appariva qua e là, pensiamo alle immagini delle inondazioni del Po, dell'allevamento delle trote, dove

si nascondeva la droga e infine al mare Adriatico della costa Pugliese che accoglie il corpo senza vita di Alem.

Inquadrature veloci e concitate si succedono in quest'ultima parte del film, primi piani dei protagonisti e della loro colluttazione, fino all'inseguimento di un corpo che si dissolve nel paesaggio.

Riparte Davide da una terra dai colori bruni, un graduale primissimo piano e il racconto esterno del protagonista concludono le vicende, l'ultima immagine è data da un campo lunghissimo dove la corriera si perde diventando un elemento ambientale, subordinata alla rappresentazione del paesaggio. Corrono i titoli di coda.

LA GIUSTA DISTANZA

Un'ampia panoramica aerea sul paesaggio abbraccia cose e persone, un panorama tra terra, cielo e acqua in cui lo sguardo dello spettatore si perde alla ricerca di un orizzonte che alla fine non c'è.

Carlo Mazzacurati ci presenta così un'altra storia che con *L'estate di Davide* e *Notte Italiana*, fanno parte della cosiddetta Trilogia del Delta del Po, una sorta di cinema della pianura⁵ in cui l'elemento in comune è rappresentato dal paesaggio, protagonista silenzioso che con le sue orizzontalità, riprese sempre ad ampio respiro, lentamente e senza fretta, invitano lo spettatore a godersi placidamente le immagini che trasmettono un senso di pace e di profonda intimità. Lo stesso regista in una intervista spiegherà come arriva a tale realizzazione attraverso un connubio di arti:

“Dato che la pittura è sempre fortemente legata all'atmosfera di un luogo, mi aiuta molto, per esempio, utilizzare una serie di interpretazioni pittoriche come filtro per elaborare uno sguardo mio sul paesaggio. Porto infatti sempre con me quaranta, cinquanta immagini dei quadri che, come dimensioni visive risolte, mi aiutano a far capire a chi lavora con me a che tipo di atmosfera sto pensando. Sono sempre immagini anomale rispetto al contesto ma che diventano dei riferimenti per la costruzione della mia visione personale; hanno la funzione di vere e proprie pagine di

⁵ Giorgio Tinazzi, *La giusta distanza*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.114.

sceneggiatura, non come citazioni ma servono per restituire l'idea di una intenzione emotiva, qualcosa di non comunicabile con le parole. Ho bisogno di poggiare su elementi di realtà potenti ma ritengo che l'intervento interpretativo sia ovviamente imprescindibile⁶.

Pian piano ci addentriamo nel racconto e seguiamo con gli occhi della macchina da presa una corriera azzurra che percorre una stradina tra i campi. Il principale personaggio del film, il paesaggio è quello della provincia italiana, una terra che non è stata rapita e fagocitata dal dinamismo della metropoli; è una realtà immaginaria quella di Concadalbero, nome composto che rimanda all'orizzontalità dell'acqua e dei campi, e alla verticalità dei boschi.

I primi volti che si incontrano sono quelli di una coppia simpatica spiata dalla macchina da presa nascosta tra i fili d'erba, che ritrae dal basso verso l'alto i personaggi intenti a controllare il funzionamento di una vecchia motocicletta. Non è casuale la scelta di riprendere da una posizione angolare, nascosta, anzi è il preludio di un atteggiamento diffuso a più livelli nel film. Spiare diventa la cifra stilistica usata dal regista per rapportarsi alla provincia. Lo ha fatto con Davide quando spia Patrizia, in *L'estate di Davide* e lo ripropone con i vari protagonisti del *La giusta distanza*. Hassan spia Mara, perché affascinato dalla fisicità; spia, più di tutti, Giovanni, virtualmente, perché legge di nascosto le e-mail della ragazza, e fisicamente, facendo attenzione di "restare sempre nell'ombra", come

⁶ Chiara Borroni, *Con la giusta distanza. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, in *Cinema e ambiente*, a cura di G. Capizzi, Limena, Regione Veneto - Arpav, 2011.

gli insegnerà il direttore del giornale, suo mentore. Nel racconto, infatti, l'atto dello spiare, strettamente connesso allo sguardo, è oggetto di riprese di cui percepiamo una durata prolungata che permette di attingere i pensieri e agli stati emotivi dei personaggi. Come se la "natura vitrea" di cui gli occhi sono fatti fosse capace di lasciar intravedere la profondità di ognuno. Ad esempio, la condizione di spaesamento della protagonista, appena arrivata a Concadalbero, è suggerita attraverso un primo piano che ci mostra nel dettaglio gli occhi della ragazza che si muovono da destra verso sinistra, alla ricerca di qualcosa su cui fissare lo sguardo; da contrappeso allo smarrimento della giovane donna, ci viene palesato il suo sorriso, spensierato e accomodante che rivolge ad ogni sguardo che intercetta, anche se quasi mai le viene ricambiato. Probabilmente quel sorriso è un modo per sciogliere le tensioni legate al suo arrivo, è un uscio aperto, compiacente e sincero.

Inizia la prima parte del film che si configura come un'indagine dentro la complessa e ambigua realtà della piccola comunità che si annida tra i mille rivoli del Po.

Ci viene subito presentata l'onestà di Hassan, e di contro l'etica della monetizzazione praticata dal tabaccaio. L'officina del tunisino è l'interno più frequentato nel corso della narrazione, quasi un palco di un teatro: passano di lì i vari attori, ma non per sostare, raccontare la propria storia e presentarsi al pubblico curioso. Sono volti rapidi, sguardi fugaci e silenziosi. Hassan rappresenta il "diverso" integrato, tra radici che persistono (le foto, la sorella, i nipoti) e altre

che si sono superate (rifiuta un matrimonio combinato in Tunisia). Si adegua, con qualche difficoltà a nuovi comportamenti (accetta di bere una bevanda alcolica), capisce in particolare che la nostalgia non serve: “Non mi piace la nostalgia degli stranieri. Se stai qui, stai qui”⁷. Anche Mara, con il suo cappotto rosso, rappresenta l’elemento “di disturbo”⁸, oggetto di curiosa diffidenza quando giunge in paese, e di desiderio in seguito (i principali uomini del paese saranno attratti da lei). Quando scende dalla corriera e attraversa la strada della cittadina, la cinecamera la riprende dal basso verso l’alto, sostituendosi agli sguardi curiosi degli abitanti del piccolo centro abitato. Hassan e Mara, dunque, incarnano, seppur in maniera diversa, il topos del personaggio estraneo⁹ che arriva in un ambiente nuovo e attira l’attenzione dei paesani, calamitandone sguardi e curiosità, e soprattutto provocando un cambiamento, anche se con tempi diversi: Mara muta gli equilibri del paese appena arrivata dalla Toscana; Hassan, invece, integrato e accettato inizialmente, rappresenterà l’elemento di squilibrio nel clima perfetto, seppur fittizio, di Concadalbero, quando sarà ritrovato il cadavere della giovane maestra in riva al fiume.

Va analizzato un altro elemento importante nel racconto: la diversità può provenire anche dall’interno della stessa società

⁷ Giorgio Tinazzi, *La giusta distanza*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.119.

⁸ *Ivi*, 116.

⁹ *Ivi*, 115.

raccontata. Giovanni, il giovane aspirante giornalista, sarà l'elemento di disturbo che toglierà il velo dell'alibi collettivo; rappresenta colui che ad un equilibrio falso, ma accettato da tutti per una sorta di quieto vivere, preferisce una verità e la conseguente fuga dal paese di cui ha svelato ogni marciame.

In una sequenza successiva, gradualmente arriviamo nella casa che Mara ha affittato, ci arriviamo passando per due rapidi fotogrammi che riprendono il paesaggio circostante, la cui estensione viene maggiormente dilatata da una ennesima inquadratura angolare e bassa, quasi a voler accentuare la verticalità degli alberi davanti all'abitazione. Non c'è nessuna ripresa dell'interno, la giovane maestra non si sofferma ad analizzare le stanze o l'arredamento, unico suo interesse resta l'esterno. Guarda i campi sconfinati da diverse finestre, quasi volesse cercarne quella da cui il panorama è più suggestivo, è come se dovesse vivere fuori e non dentro.

In una successiva ripresa il fascino del paesaggio sarà sottolineato dalla scena in cui il tecnico dei telefoni, alla guida di un furgone, attraversa il paesaggio piatto del Polesine, dicendo: "Certo che qua una volta era tutta campagna", senza rendersi conto che ancora adesso è tutta campagna, come gli fa notare Giovanni. È un esterno sospeso in un'immobilità fuori dal tempo: non è cambiato nulla rispetto a quando, vent'anni prima, Mazzacurati esordì con *Notte Italiana* (*Notte italiana* è 1987, *La giusta distanza* è del 2007), la

protagonista indiscussa resta la terra padana¹⁰. Ciò che è cambiata è la società. A Concadalbero il meccanico è un immigrato tunisino che non sopporta la nostalgia dello straniero, la moglie del tabaccaio è rumena scovata su un catalogo on-line per matrimoni a distanza. La società cambia e anche tra i piccoli borghi abbarbicati tra argini di fiumi e di boschi qualche mutamento si fa strada. Lo sguardo del regista è attento, partecipe e discreto. I valori, più o meno condivisibili, che regolano e scandiscono il quotidiano, non sono mai giudicati, semplicemente esternati attraverso uno sguardo, un gesto o una battuta ad effetto. Tutti gli equilibri del paese vengono raccontati con pudore, senza mai esagerare e soprattutto senza mai sovrapporre il proprio punto di vista a quello del mondo rappresentato.

Per buona parte del film, Mazzacurati osserva i comportamenti quotidiani dei vari personaggi, facendosi momentaneamente distrarre dai tratti a volte stereotipati delle figure locali, come a perdersi in questa stravagante materia umana; schizzi, tratti rapidi, tipi¹¹, dei piccoli mondi che gravitano nel panorama più ampio del film.

A questo tessuto di presenze si affiancano i notturni che occupano uno spazio importante nel racconto, è come se l'inconscio dei tranquilli abitanti del paesino emergesse solo di sera, nell'oscurità.

¹⁰ Gianni Canova, *La giusta distanza*, in "Lecture", 642, dicembre 2007, ora in *Cinemanìa. 10 anni 100 film: il cinema italiano del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 229.

¹¹ Giorgio Tinazzi, *La giusta distanza*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.116.

Lo sguardo indiscreto di Hassan si fa strada fra gli alberi del bosco, davanti a casa di Mara, recinto naturalistico tra l'intimità della ragazza e quel paesino che la ospita. È di sera che Giovanni legge le e-mail della giovane donna, cerca di conoscerla e di sublimare il fascino della novità che scompiglia la stasi di quelle pianure, sempre uguali.

Suggestive appaiono le riprese della donna immersa nel paesaggio nebbioso del polesine, pennellate di colori rapide e decise, come il suo fare, su una tela perfetta e solitaria, riflesso speculare della condizione della protagonista. A volte il mistero dei notturni si arricchisce del rumore scrosciante della pioggia che disegna una fitta ragnatela, riflessi luccicanti di un desiderio che cresce negli occhi di chi immagina e sogna, le vite parallele iniziano a toccarsi, come le api che per comunicare si toccano. La macchina da presa non mette a fuoco né l'oggetto del desiderio, né chi desidera; riprende la pioggia, un elemento naturalistico caro al regista: l'acqua con la sua fluidità e il suo continuo mutamento rimanda agli interrogativi sull'identità, mai definita e uguale a se stessa, mai racchiusa in una definizione rigida e circoscritta, esattamente come si delinea il suo approccio nei confronti della storia narrata.

Seguirà una digressione nel film incentrata sulla vita familiare di Hassan, l'arabo integrato che non conosce la ricetta del cous-cous, va a trovare sua sorella, porta dei regali ai bambini e dialoga, in una sala da pranzo frettolosamente ripresa. Originale, ai fini della narrazione, è la scelta di lasciar parlare in arabo i personaggi, nessun sottotitolo, solo la frase "Marocchino di merda", forte e colorita sarà

pronunciata in italiano, un'espressione che rimanda alla questione dell'integrazione e svela quanto sia episodica e casuale, e non radicata: epitaffio scalfito chiaramente tra i suoni gutturali dell'arabo. Forse il motivo per cui il regista decide di non tradurre in italiano la conversazione, è per marciare a fuoco quell'espressione quale anticipazione narrativa del tragico esito che vedrà Hassan vittima del pregiudizio razziale.

Scorrono le immagini della città e delle sue periferie dal traffico veloce, insegne luminose fluiscono inosservate accanto all'auto del protagonista fino a quando, d'improvviso lo sguardo di Hassan si sofferma su un negozio di abiti da sposa, gli occhi lo seguono lentamente dalla prima all'ultima vetrina, in un vuoto narrativo che amplifica la forza di quello sguardo rendendolo rivelatore dei sogni più intimi del protagonista. Impariamo attraverso i suoi occhi profondi ad interpretare i suoi desideri. In una scena successiva il tunisino scruta lo scenario della prostituzione che si anima davanti a lui, guarda in varie direzioni, osserva clienti e donne in trattativa, ne riconosce uno, e quando una ragazza sorridente si avvicina alla sua auto, offrendogli compagnia, Hassan la guarda e senza proferire parola, si allontana. Mazzacurati ha così raccontato l'intero universo del personaggio, servendosi solo del suo sguardo: evoca il suo desiderio di sposarsi e avere una donna da amare, alludendo al suo disinteresse verso l'avventura di una notte, preferendo una relazione stabile. La scena successiva, che sembra prendere per mano lo spettatore vi traduce in immagine il desiderio

profondo dell'uomo. Ci troviamo nel bosco antistante la casa di Mara, nell'ennesima intenzione di Hassan di spiarla, unico appagamento al suo crescente desiderio; questa volta, però, sarà smascherato. Il regista affida, nuovamente, ad una ambientazione notturna un importante snodo narrativo, nel corso del quale tra i due protagonisti della vicenda avverrà uno scambio di sguardi, più che di parole. Hassan non dirà quasi nulla, si limiterà a confermare la ricostruzione della vicenda fatta da Mara, lascerà che a parlare sia il suo sguardo basso, illuminato dalla luce di una torcia rivelatrice dei segreti più nascosti del giovane meccanico, fino a quel momento protetti dal manto nero della notte.

Cammina sola Mara in quel borgo in cui cerca di inserirsi, ma continua a rimanerne fuori; unica consolazione sono le passeggiate lungo tracciati avvolti dall'orizzontalità perfetta e infinita dei campi e del mare. "Ah, è vero anche qui c'è il mare!" dirà la giovane maestra, ed ecco che l'elemento naturalistico dell'acqua si fa spazio nel film, il mare maestoso e sconfinato, ma soprattutto "mutevole". Per di più, negli ultimi anni le correnti dell'Adriatico sono cambiate modificando anche la fauna ittica, dirà il tabaccaio che pratica pesca d'altura. Se la campagna resta sempre uguale, il mare cambia, i due elementi naturalistici protagonisti indiscussi del film sono in antitesi, ma soprattutto sono rappresentativi di uno dei nodi di interesse di Mazzacurati: il rapporto tra permanenza e cambiamento, presente a vari livelli nel film, agisce sul destino dei personaggi. Mara è la nuova arrivata, Hassan è l'immigrato e Giovanni, col suo percorso iniziatico,

sarà colui il quale toglierà il velo dell'alibi collettivo. Tutti e tre, infatti, creano tensioni e mettono alla prova gli abitanti autoctoni del nord-est che sono, secondo il regista, i veri sradicati e le vittime della modernità che li ha riempiti di offerte e ha, al contempo, fatto perdere la bussola e ogni prospettiva di felicità.

Immagini di vita quotidiana arricchiscono il puzzle della storia dei personaggi, fotogrammi rapidi e silenziosi, riprese tra i rovi o dall'uscio di una finestra. Movimenti lenti di una macchina da presa che ci guida lentamente, dilatando il racconto e aprendo, come segnalato da Sandro Bernardi, a un universo del possibile.¹² Gli esterni sono sempre circoscritti, predominano i primi piani, frammenti di pensieri e scorci di vita.

Sfreccia l'auto rossa di Mara, segnalando una sensibile attenzione cromatica, presente all'interno del film: rosso è il cappotto che la giovane supplente indossa quando arriva nel paesino, rossa sarà l'auto che acquisterà nell'officina di Hassan; colore caldo e deciso in contrasto con le tonalità pastello che denotano il paesaggio, colori delicati di un inverno nebbioso e ovattato.

Il rapporto tra Mara e Hassan si fa intimo e noi lo osserviamo attraverso degli intensi primissimi piani sullo sfondo di rosee sfumature di un albeggiare nuovo, meno solitario e più accomodante. È come se il paesaggio prendesse parte alla complicità che si è creata tra le due vite e ne desse la giusta approvazione. Anche l'ambizione di Giovanni prende la giusta direzione sorprendendo positivamente il

¹² Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, p.18.

suo mentore, l'importanza del quale è data dal luogo dei loro incontri: il Caffè Pedrocchi, simbolo della città natale di Mazzacurati, ma soprattutto luogo storico di fama internazionale, dove da secoli il clima di vivacità culturale aleggia tra le sale affrescate e i nobili salotti, in un connubio di arti che lega passato e presente.

L'atmosfera del piccolo centro si fa allegra sullo sfondo di un porto e di una pesca miracolosa, musica che parla lingue diverse, luci colorate come i tanti volti che abbiamo imparato a conoscere intercettati dalle riprese. Poi, tutto si fa sinistro: una mancata risposta che parla più di mille parole e la barca, con a bordo la vecchia maestra che scorre davanti agli occhi allibiti di tutti i paesani, muta lo scenario che da festoso, si fa cupo a malinconico. Nessuna sottolineatura invade l'inquadratura: parla il luccichio dell'acqua e la nebbia del cielo. Giovanni avrebbe potuto fotografare il tutto, ma ha preferito scegliere di non farlo per pudore e discrezione, infrange la regola aurea della "giusta distanza" che dà il titolo al film. Giovanni, come Mazzacurati, predilige un punto di vista asettico e imparziale, non si addentra nella questione, la sfiora, la palpa, e la strizza, ma senza mai imporre il proprio punto di vista, almeno fino a questo punto.

I toni del film si fanno sempre più cupi e le passeggiate sono fughe rapide in uno sfondo confuso e indefinito. Unica pennellata netta sono le linee verticali dei tronchi degli alberi tra i quali Mara pianifica la sua partenza.

Un saluto romantico con il meccanico tunisino che cerca di tenere a sé una persona destinata a ripartire. Mara ricopre un ruolo che per definizione suggerisce precarietà, e fin dalle prime battute si parla di un progetto in Brasile. Esattamente come Davide e la sua vacanza, una condizione con i termini già definiti. Il connubio cambiamento – staticità si ripresenta; Hassan spera che Mara cambi i suoi programmi, ma lei andrà via e tutto tornerà come prima del suo arrivo.

Al chiasso di una classe incustodita è affidata l'importante passaggio narrativo in cui la storia, da racconto di vite, diventa un giallo di provincia. La maestra è scomparsa, la macchina da presa scruta dal basso lo spazio antistante l'abitazione, nascosta, quasi volesse carpire un indizio. Rumore di passi affrettati si inseguono sul tappeto di foglie secche, l'acqua ha fatto emergere un corpo, galleggia il cadavere di Mara, mille sogni, tanti progetti e poi il niente, come per Alem nel film *L'estate di Davide*. Gli sguardi degli abitanti di Concadalbero che hanno da sempre seguito indiscreti la vita della donna, lo fanno anche adesso. La panoramica sui loro volti vale come una sorta di silenziosa e discreta chiamata di correo. Non ci sono né buoni, né cattivi nel mondo messo in scena nel film, tutti si arrabbatano, ognuno con il suo vizietto, o con il segreto da nascondere. Così, quando a un certo punto ci scappa il morto, tutti potrebbero essere colpevoli¹³. L'intera scelta stilistica del regista ruota

¹³ Gianni Canova, *La giusta distanza*, in "Letture", 642, dicembre 2007, ora in *Cinemanìa. 10 anni 100 film: il cinema italiano del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 228-230.

intorno a questo, la forza dell'immagine che deve suggerire ogni possibile scenario. A questa tragica morte ne seguirà un'altra che scuoterà le coscienze di chi, nuovamente, cerca di non rispettare la giusta distanza. Giovanni sceglie di immergersi nei fatti fino ad estrarne la verità. Si fa indagatore, riprende l'intero fascicolo archiviato della vicenda, verifica ogni affermazione dei testimoni, spia i vari indiziati e finalmente emerge la scomoda verità.

Mazzacurati si preoccupa di evitare ogni sottolineatura scandalistica, ogni possibile efferatezza, il male rientra nella normalità di un incidente, rispetto a cui la giusta distanza che tutti sembrano voler rispettare finisce per far venire a galla pregiudizi e paure¹⁴.

Il paesaggio torna a farsi definito, il verde dei campi è più acceso e compatto, ma la nebbia, che quasi sempre ha connotato le riprese esterne, non si è dissipata, forse ha deciso che quel velo di Maya è la giusta protezione per gli abitanti che preferiscono mantenere ogni cosa esattamente come è, senza modificare la loro stessa storia.

¹⁴ Paolo Mereghetti, *La giusta distanza*, in "Il Corriere della Sera", 20 ottobre 2007.

NOTTE ITALIANA

Notte italiana è un film di esordio, sia per il regista Carlo Mazzacurati che per la neonata Sacher Film, società di produzione di Nanni Moretti e Angelo Barbagallo. Carlo Mazzacurati, prima di *Notte Italiana* aveva lavorato alla realizzazione di un mediometraggio, *Vagabondi* (girato auto-finanziandosi nel 1979, ma uscito nel 1987)¹⁵ e come soggetto e sceneggiatore (nei film *Domani accadrà* del 1988 e *Marrakech Express* del 1987).

A convincere Nanni Moretti a produrre *Notte Italiana* non era stata tanto la struttura narrativa del soggetto, quanto il paesaggio. Il regista infatti, aveva mostrato al produttore romano delle fotografie del Delta del Po e queste lo avevano convinto¹⁶ non solo, ma Nanni Moretti aveva colto uno degli aspetti compositivi importanti che concorsero alla costruzione di *Notte Italiana*: la forza espressiva del paesaggio catturato da uno sguardo intenso e mai frettoloso, capace di penetrare la natura anfibia del Delta e di restituire fotogrammi soffici e quasi magici.

Il legame al paesaggio è un tratto distintivo di Mazzacurati e lo stesso regista cercherà di spiegarlo in una intervista¹⁷.

¹⁵ Marina Spunta, *La memoria dello spazio padano nei film di Carlo Mazzacurati: appunti su Notte italiana*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del XVII Congresso A.I.P.I Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, vol. IV: Poesia, autobiografia, cultura, Associazione Internazionale Professori di Italiano, 2009 p.440.

¹⁶ *Intervista a Carlo Mazzacurati* (2010), extra del DVD *Notte italiana*, Fandango Home Entertainment.

¹⁷ *Ibidem*.

“...avevo una grande passione per quel posto, ci ero stato da piccolo perché mio nonno ci lavorava e vi trascorrevi parte dell’anno, quindi l’avevo un po’ perlustrato e fatto diventare luogo dell’anima, un posto dove avevo fantasticato, dove le visioni del film o le letture dei racconti o dei romanzi avevano trovato un’espansione visiva”.

Non stupisce, quindi, che in *Notte Italiana* il Delta sia il protagonista silenzioso e capillare del film, fin dal prologo, girato in bianco e nero, vent’anni prima rispetto al tempo della narrazione. Le prime immagini del film ci mostrano una distesa d’acqua e una di pioppi, entrambi leggermente agitati dal vento flebile e alcuni fabbricati, dall’uscio di uno dei quali viene fuori un uomo distinto che, con fare deciso, sale a bordo della sua automobile. Nel frattempo una bambina, in sella alla sua bicicletta, gusta un gelato, è una immagine spensierata che all’improvviso sarà trafitta dall’arrivo dell’automobile a velocità sostenuta e fuori controllo; l’auto sfreccia davanti ai suoi occhi fino a scomparire nel canale. La bambina, che ha assistito alla scena, fissa l’automobile inabissarsi nel fiume e resta sorpresa ma non spaventata, non ha consapevolezza di aver assistito ad un incidente mortale.

In questo breve incipit si riassumono gli elementi essenziali della poetica di Mazzacurati: il paesaggio, gli sguardi e il tempo¹⁸.

¹⁸ Rosamaria Salvatore, *Notte Italiana*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.24.

Il paesaggio ripreso è un insieme di elementi naturali: alberi, piante, erba, acquirini, cielo...ripresi da uno sguardo che li ingloba e dilata il tempo di percezione, lasciando spazio a degli interrogativi, un po' come pieno di perché è lo sguardo della bambina alla vista del veicolo che sprofonda nell'acqua.

Si chiude il prologo, le riprese tornano a colori presentandoci scene di vita quotidiana: una donna seduta al tavolino di un bar fuma una sigaretta e ci aspettiamo che dica qualcosa, ma in realtà esce. In piedi, davanti ad un videogame c'è Otello, un onesto avvocato dall'animo fanciullesco che ha scoperto i giochi illeciti di un suo cliente e decide di non difenderlo più. Il protagonista, infatti è una persona per bene che può essere confusa per un "fesso" in una società in cui la furbizia è un talento, l'avvocato si pone in posizione antitetica, per questo rappresenta l'anti-eroe del racconto¹⁹.

Otello è il personaggio controcorrente in un mondo in cui niente è come sembra e tutto ha un doppio fine, di contro c'è qualcuno di quelli che "non sanno vivere", detto anche gli onesti, specie in estinzione come gli aironi e le folaghe tipiche del polesine²⁰. L'onestà di Otello, anche se immediatamente ci viene presentata senza margini di discutibilità, sarà il filo conduttore degli eventi, nel senso che Otello verrà costantemente messo alla prova, forse per

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Alberto Farassino, *Notte italiana*, in "la Repubblica", 1 settembre 1987.

dimostrare che per essere onesti, fino in fondo, bisogna più volte ritrovarsi nella condizione di dire di “no”.

Affrontare il tema della corruzione in una realtà, come quella italiana, in cui, di lì a poco sarebbe scoppiato lo scandalo della corruzione politica (*Notte Italiana* è del 1987, dagli anni '90 in poi gli scandali dell'inchiesta Mani pulite affolleranno le pagine dei giornali) rende il film connesso con la realtà, in una sorta di “preveggenza casuale”²¹, e soprattutto, in una prospettiva lungimirante, lo renderà un racconto adatto a tutti i tempi, al di là della sua data di nascita.

La visita inaspettata di un suo amico di giovinezza ci svela frammenti di vita del solitario Otello, che vive in un appartamento col suo pastore maremmano bianco, lo sorprendiamo intento a sistemare una caldaia, lui che è attratto dagli ingranaggi (lo dirà lo stesso avvocato), cioè da quei meccanismi che se pur complessi, come può essere, ad esempio, la società, assolvendo al proprio compito, permettono il movimento e il funzionamento di qualcosa; è chiara la visione della vita del nostro protagonista, semplice e lineare.

La proposta del suo amico di collaborare con un politico locale darà inizio alla vicenda: l'avvocato accetta l'incarico dall'assessore padovano Melandri di stimare un patrimonio terriero sul Delta del Po, destinato ad essere espropriato per far posto ad un parco naturale.

²¹ *Intervista a Carlo Mazzacurati* (2010), extra del DVD *Notte italiana*, Fandango Home Entertainment.

Gli viene anche chiesto di indagare su una ragazza, Daria, sospettata di essere una ex-estremista.

Il protagonista lascia, con qualche rimpianto, il suo amico fedele in una pensione per cani e inizia il suo viaggio. Costeggiato dalle leggere increspature della laguna e dalle immense distese di pioppi, seguiamo l'automobile di Otello fino a quando si perde sulla scena. Riconosciamo i luoghi del prologo in bianco e nero e ci rendiamo conto che si sta creando un ponte tra passato e presente, il tema della memoria, infatti, riecheggerà in tutto il film. Si parla di una memoria di un luogo e di un tempo passati, ovvero di una rettizza morale difficile da mantenere nel presente, se non chiamandosi fuori come fanno in modo diverso Otello e Daria. Il loro primo incontro avviene sul traghetto per mezzo di un bambino, Enzo, il figlio di Daria che cerca la sua rana sotto l'automobile di Otello, senza risultato. Poi, a bordo di una lambretta madre e figlio si allontanano percorrendo una stradina fra i campi; Otello prende un'altra direzione, CA' MANER ci indica un cartello stradale, ma la sua auto sfortunata (più volte nel film sarà inutilizzabile) resta senza carburante esattamente in corrispondenza di una lapide che ritrae la fine dell'uomo del prologo. Si insinuano i fatti del passato e ogni volta che si affacciano sulla scena lanciano un'occhiata, svelano un'informazione in più e scompaiono, per poi ritrovarsi alla fine del film e svelarsi secondo dinamiche di causa-effetto. L'avvocato percorre la strada fino ad un distributore di benzina, appare in tutta la sua ingenuità Otello nel gesto di andare in giro col bidoncino di benzina, così come infantile è

il gesto di giocare al flipper appena arrivato nella pensione dove alloggerà. Una ripresa dall'alto ci fa seguire l'avvocato intento a capire come mai ci sia una fessura sul pavimento, però la sua perlustrazione si interrompe bruscamente all'arrivo della locandiera, che rappresenta il prototipo della massaia provinciale curiosa ed invadente.

A bordo di un velivolo Otello perlustra i terreni dell'esproprio, il paesaggio del Delta ci appare dall'alto: macchie verdeggianti dai bordi regolari galleggiano su un letto d'acqua piatto e immobile, teatro fisico dell'azione in cui, come su un "foglio bianco puoi partire dall'inizio, dal vuoto della pianura" in cui tutto appare nitido e puro ²².

Otello con i suoi collaboratori inizia le misurazioni e ne viene fuori un siparietto teatrale (merito dei gemelli Ruggeri) che riporta in secondo piano la questione professionale delle misurazioni, il protagonista è più impegnato a conoscere i luoghi e le persone del posto, a loro dedica tempo e attenzione. Nel frattempo l'automobile resta bloccata nel fango, sembra quasi manifestare il rifiuto verso quei luoghi, non riesce ad assolvere alla sua funzione in un ambiente a cui non sente di appartenere. Anche Otello spesso inciampa nelle perlustrazioni, non regge l'alcol che gli viene offerto per manovrarlo con maggiore facilità e si ubriaca facilmente, cadendo e rendendosi ridicolo. La sfumatura ironica che lo connota, pensiamo anche alle storielle che racconta, non sottrae nulla ad Otello, anzi lo arricchiscono di una sfumatura piacevole, sembra quasi che l'ironia lo

²² *Ibidem.*

aiuti a divincolarsi nelle strettoie che di lì a poco gli si profileranno sotto forma di richieste illegali. Otello infatti incontrerà un industriale del posto, il Sig. Tornova proprietario di varie pollerie della zona, che cerca di corromperlo affinché interceda col suo committente convincendolo a vendere un terreno. “Tecnicamente si chiama infedeltà professionale” gli risponde prontamente il protagonista, né sorpreso, né indignato, semplicemente fedele alla sua integrità morale.

Al tentativo di corruzione si aggiunge il furto della batteria dell’auto prima, e dell’autoradio, poi, da parte rispettivamente di uno zingaro e di un punk. È chiaramente un territorio ostile ad Otello quello che ci viene presentato, seppur celato da un finto buonismo iniziale da parte degli abitanti che si mostrano accoglienti e gentili con l’avvocato, ma probabilmente lo fanno solo per accattivarselo. Il degrado morale del territorio è molto diffuso, l’etica predominante è quella del denaro, addirittura assimilabile alla libertà (l’industriale Tornova dirà che essere avaro serve ad essere libero). C’è chi ha parlato di una sorta di equazione concettuale tra il senso geografico della Bassa, con le sue nebbie che coprono il degrado morale e umano e la condizione esistenziale dei personaggi che compaiono nell’indeterminatezza dei propri destini alla ricerca di un possibile senso della vita²³. In questa realtà enigmatica e ambigua in cui niente e nessuno sono quello che sembrano, continua la “perlustrazione” di

²³ <http://www.cinecriticaweb.it/panoramiche/carlo-mazzacurati-cantore-degli-eroi-dispari-un-ricordo>.

Otello che si imbatte nel simpatico benzinaio Italo, padre di Daria, che lo porta prima in giro per le strade di campagna, a bordo di una sportiva e prestante autovettura, dopo su una barca. È qui che il protagonista entra in contatto ravvicinato con la laguna, la percorre in tutta la sua orizzontalità indefinita, la osserva colorarsi del riflesso di un'alba rosea che suggerisce pace assoluta e avvolge Otello in un abbraccio consolatorio. Come spesso accade per Mazzacurati le inquadrature dei paesaggi sono affidate a riprese lente che dilatano il tempo e invitano lo spettatore a lasciarsi rapire da tutto ciò che lo circonda, senza essere impaziente di conoscere il successivo snodo narrativo. Otello che non voleva andarci in quel territorio, trova esattamente quello che temeva (inferno, il freddo, l'umido e la palude) ma scopre con sorpresa che tutto sommato lì ci sta bene. Prova anche ad adattarsi all'ambiente, rema su una piccola imbarcazione, in compagnia di Daria, ma cade in acqua, i suoi tentativi di entrare in sintonia col paesaggio non sempre vanno a buon fine. Allo stesso tempo, però, il contatto fisico con il paesaggio può diventare piacevole, pensiamo al momento in cui si rotola nel prato dopo aver tentato di prendere un'anatra insieme ad altri bambini, sembra provare un piacere pulsionale, una sorta di soddisfazione tattile dal contatto della propria massa col terreno²⁴. Anche Daria nella perlustrazione a Sabbioneta torna bambina, ricorda dove nascondeva la sua amica la chiave della casa, la cerca curiosa proprio come

²⁴ Rosamaria Salvatore, *Notte Italiana*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.26.

farebbe un bambino, e non è casuale che da questo momento inizi ad essere più sciolta con Otello, come se quel ricordo d'infanzia le avesse cancellato le delusioni che la vita adulta le aveva scaraventato addosso. Daria infatti si è rifugiata in quel borgo dopo essere stata accusata, e successivamente assolta, di attentato ai danni dell'assessore per cui Otello lavora. In più si ritrovata sola a crescere suo figlio, ma non ha rimpianti (lo dirà lei stessa), è una ragazza decisa e determinata, è l'unico personaggio autentico che Otello incontra tra quelle terre, tra di loro non ci sono segreti, parlano chiaramente e ricostruiscono le loro storie senza sotterfugi. Per cui non sorprende che i due inizino ad avere un'intesa, loro che sono così diversi dagli altri abitanti del posto.

Segue nel film la scena in cui Otello riceve la visita del suo amico Checco, i due parlano ma soprattutto passeggiano tra i boschi, protagonisti sono i pioppi che suggeriscono all'amico d'infanzia ricordi lontani, il tema della memoria è ricorrente nel film. Parlano di giochi da ragazzi, e di storie d'amore di adulti, in un'atmosfera magica in cui la natura è complice silenziosa dell'amicizia di tutta una vita.

La pioggia scrosciante annuncia il distacco tra Otello e Daria, non è un addio triste e malinconico perché c'è piena consapevolezza tra i due di appartenere a realtà diverse. Seguiamo dall'interno dell'abitacolo dell'auto Enzo, il figlio di Daria che rincorre Otello, e la donna sempre più lontana fino a scomparire dalla scena, lasciando che l'avvocato, e lo spettatore, salutino le verdi distese e

l'orizzontalità indefinita dei campi che si confondono con il cielo nebbioso e indefinito.

Il ritorno a Padova coincide con la resa dei conti con l'amico d'infanzia Checco, anche lui si è lasciato coinvolgere dal malaffare della speculazione edilizia e l'amico "fesso" si è accorto di tutto, ricostruisce gli eventi e scopre che quella passeggiata tra i pioppi e i racconti d'infanzia erano solo una smielata superficie che nascondeva il marcio del tradimento e della falsità, le coordinate immorali entro cui si muovono ormai tutti i personaggi del film.

Sarà illuminante e chiarificatorio per Otello l'incontro col suo committente, nello specifico, l'osservazione fatta a proposito dell'acqua salata del sottosuolo della laguna, fa risvegliare la curiosità e l'attenzione dell'avvocato che quell'acqua l'aveva assaggiata. Nello spettatore riecheggia la valenza simbolica dell'acqua del Delta nella sua doppia connotazione di piacevole e suggestivo elemento paesaggistico, da una parte; e dall'altra, di luogo sinistro che accoglie tragici epiloghi (Nel *L'Estate di Davide* la morte di Alem avviene nel mare, così come la scoperta della droga è legata alle vasche di allevamento delle trote; nel *La giusta distanza*, il cadavere di Mara galleggerà sul fiume e in *Notte italiana* è nel fiume che muore l'ingegnere minerario protagonista del prologo)²⁵.

L'avvocato si precipita in piena notte nel polesine, accompagnato da una pioggia scrosciante e intensa, elemento naturale presente nel film negli importanti snodi narrativi, quasi a

²⁵Ivi, p.29.

voler anticipare l'atmosfera cupa e sinistra che si sta creando. Sfonda l'ingresso di un magazzino da cui provengono strani rumori e finalmente scopre la verità: un impianto di metano ancora in funzione serve all'avarò Sig. Tornova a risparmiare sulla corrente per la sua fabbrica, nonostante la legge lo avesse proibito perché causa di dissesto idro-geologico. Adesso che il dado è tratto quell'onesto avvocato diventa un vero nemico del paese. Otello cerca invano una protezione dalla pioggia, che in realtà è una richiesta di aiuto per la propria vita, ma nessuno gli apre, solo Daria si dimena tra le braccia di suo padre che la trattiene impedendole di salvare il protagonista. L'automobile, come sempre è accaduto nel racconto, resta inutilizzabile, Otello corre nel buio con una torcia e si imbatte proprio in Tornova armato che lo accompagna a prendere il carburante, si accomoda sul sedile posteriore e lo tiene sotto tiro. Parlano i due personaggi dell'assassinio dell'ingegnere minerario che chiuse i pozzi di metano e che per questo perse la vita in un "incidente" di cui Italo si era occupato (era stata manomessa l'automobile), lasciando presagire che anche l'avvocato avrebbe potuto fare la stessa fine, ma Otello sorprendendo tutti, ma soprattutto lo spettatore, racconta una delle sue storie. Proprio come si fa con i bambini che per spiegare la differenza tra bene e male si ricorre ad una favola, magari di Esopo, Otello, che un po' bambino è rimasto, adotta la stessa strategia, parla di un fiume, di un rospo²⁶, resta fedele all'ambiente in cui trova, ma

²⁶ Mazzacurati riprenderà la storia della rana e dello scorpione dal film *Mr Arkadin (Rapporto confidenziale)* di Orson Welles, e in relazione a tale scelta il regista dichiara: «L'idea mi è venuta leggendo un'intervista in cui Welles diceva di

poi, visto che l'avvocato è anche un adulto, afferra la canna del fucile e cerca di sottrarlo a Tornova, il suono di un colpo ci dice che qualcosa di tragico è successo, di nuovo.

In una perfetta struttura circolare, ritorna l'immagine che seguiva al prologo in bianco e nero: una donna seduta al tavolino di un bar, Otello intento a giocare col videogame e sul sottofondo la voce di Enzo conclude per l'ennesima volta il suo libro preferito *L'isola del tesoro*. L'avvocato claudicante torna a casa, un felice quadro familiare ci riempie il cuore, l'inquadratura stringe sul bambino e parte l'applauso più lungo e affettuoso della Sala Grande di Venezia²⁷.

essere scontento di come l'aveva utilizzata, di non avere sfruttato tutte le potenzialità che aveva rispetto all'azione del film. Mi sembrava divertente riprenderla, visto che siamo in un posto di rane, di marcio, che si sposasse al tema del sommerso, della palude...>>, *Conversazioni con Carlo Mazzacurati*, a cura di F. Piccini e P. Vecchi, in <<Cineforum>>, 269, novembre 1987, p. 80.

²⁷ Alberto Farassino, *Notte italiana*, in "la Repubblica", 1 settembre 1987.

LA LINGUA DEL SANTO

“Tra i tanti frammenti della realtà c'era una notizia di cronaca di una decina di anni fa sul furto del mento di Sant'Antonio a Padova, ed è uno spunto per il film”²⁸.

È questa la genesi del *La lingua del Santo*: Mazzacurati parte dalla realtà, da un fatto di cronaca avvenuto una decina di anni prima, che ha visto protagonista la mafia del Brenta con le sue dinamiche di ricatti e riscatti tipico delle organizzazioni criminali. In questo caso Felice Maniero, soprannominato "faccia d'angelo" con il furto della reliquia a Padova chiedeva che fosse liberato il cugino, responsabile del florido traffico di droga che dalla Riviera del Brenta inondava il veneto²⁹.

I fatti, dunque, che innescano la vicenda sono realistici, il regista ci ha aggiunto un tocco metaforico caratterizzato dal racconto di una certa area del nord di questo Paese in cui da una parte c'è chi ha vissuto la propria ascesa professionale ed economica, con la conseguente conquista di ricchezza e benessere; mentre, dall'altra parte, c'è chi al contrario, è rimasto ai margini del progresso, non è riuscito a permeare gli ingranaggi di un sistema economico in crescita, quale è, ad esempio, quello della città di Padova che "fattura quanto il Portogallo" (dirà la voce narrante esterna di Willi). Saranno raccontate, quindi, due facce di una stessa medaglia, da una parte il

²⁸ Irene Bignardi, *La lingua del Santo*, in <<La Repubblica>>, 9 novembre 2000.

²⁹ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.83.

Veneto con i suoi "padroncini" becero e intollerante e dall'altra il parvenu che non ha il tempo di maturare³⁰.

Due estremi di uno stesso contesto sociale che non entreranno mai in contatto perché di fondo c'è una mancanza di comunicazione tra loro, infatti non è casuale la scelta di parlare della lingua del Santo, anziché del mento che nella realtà fu trafugato. Per questo si può affermare che la lingua assume un valore del tutto allegorico, è l'organo del parlare. Lo stesso Sant' Antonio era un gran parlatore, il vero grande mediatore tra la gerarchia vaticana e l'ordine di San Francesco, era una figura destinata a mettere in comunicazione le persone. In contrasto con l'incapacità di comunicare che si sperimenta oggi nella nostra società intenta a sviluppare tutti i mezzi possibili per non comunicare³¹.

Chi non ha perso il desiderio di parlare è Willi che affida a lunghe riflessioni fuori campo il modo per superare una sorta di afasia in cui vive dopo l'abbandono della moglie Patrizia³². La malinconia con cui racconta di sé è talmente profonda da contagiare l'intera storia che assume i toni di una commedia malinconica³³. Willi è un ex rappresentante di articoli di cancelleria, travolto da un destino troppo solito, la perdita del senso di sé e della donna con cui ha condiviso 23 anni e 3 mesi d'amore, prima di essere messo da parte per un

³⁰ Paolo Vecchi, *Una reliquia per due mona*, in <<Cineforum>>, 399, novembre 2000, p.57.

³¹ Marco Lombardi, *La lingua del Santo*, in <<Duel>>, 83, ottobre 2000, p.12.

³² M. Gottardi, *La lingua del Santo*, in <<Segnocinema>>, 106, novembre-dicembre 2000, p.35.

³³ Irene Bignardi, *La lingua del Santo*, in <<La Repubblica>>, 9 novembre 2000.

chirurgo volgare e infedele, se non fosse per la sua collocazione, il mitico nord-est³⁴; quello che funziona e fa profitto. Conserva tracce del suo passato Willi, la giacca sfondata e la cravatta svolazzante lo mantengono legato, abbarbicato ai tempi in cui era un uomo normale che aveva il necessario per un'esistenza dignitosa, senza troppi voli. Ma poi improvvisamente qualcosa si rompe, entra in crisi, gli manca la grinta necessaria per stare in mezzo ai lupi, pian piano perde il lavoro e gli affetti, si ritrova a sbandare sempre di più: senza soldi e con l'imbarazzo³⁵, come affermato dal regista, per una condizione esistenziale di cui prova una forte vergogna. È una realtà che non gli appartiene, quella che sta vivendo nel racconto ed è per questo che si rifugia, alla ricerca di conforto, in riflessioni sulla propria vita, sottoponendola ad un'attenta analisi per cercare di capire quali sono stati gli errori del passato e quali possono essere le eventuali soluzioni.

Differente è il ruolo di Antonio, che ha dato alla sua vita una sola direzione: la sopravvivenza quotidiana, lui deve mangiare, è un personaggio fisico, non a caso la sua passione è il rugby, uno sport principalmente fisico che però, in perfetta coerenza con il suo stile di vita, diventerà uno strumento per far soldi (Antonio viene convocato a pagamento dalla squadra solo per i tiri piazzati, perché conserva la

³⁴ Michele Gottardi, *La lingua del Santo*, in <<Segnocinema>>, 106, novembre-dicembre 2000, p.35

³⁵ Carlo Mazzacurati: *i miei santi idioti*. Intervista al regista a proposito del nuovo film *La lingua del Santo*, a cura di Alberto Fassina, in <<Duel>>, 82, settembre 2000, p.36.

precisione di un tempo). Le riflessioni di Willi sulla vita e sulla fragilità di un sistema che lascia ai margini chi non riesce a produrre, Antonio le ha già superate e soprattutto metabolizzate tanto da rientrare a pieno titolo nella categoria di coloro che è impossibile integrare, è uno di quelli che vivono di espedienti e lavoretti da sempre, uno di quelli che passano metà della notte a rubacchiare e l'altra metà a recuperare roba dai cassonetti³⁶.

Antonio e Willi sono dunque la coppia di perdenti scelti da Mazzacurati tra le fila di quell'umanità emarginata cara al regista, "amo molto stare dentro le minoranze, con le persone comuni, a volte meravigliose che non vanno in tv e quindi non esistono, io li chiamo gli appartati"³⁷. A proposito di coppia, si potrebbe aggiungere che la scelta di Mazzacurati di affiancare due personaggi antitetici, come Willi e Antonio, può essere interpretata come un espediente narrativo in cui, il temperamento di un personaggio viene amplificato proprio dai tratti contrapposti dell'altro suo compagno. Una parte della critica ha visto nei due protagonisti una sorta di resurrezione degli immortali Sancho e Don Chisciotte, si è cercato anche di ricostruire in coppia, una certa fisicità³⁸ dei due eroi di Cervantes: Willi è alto e longilineo, si perde in filosofiche disamine esistenziali e vive nella speranza di poter riconquistare la sua Dulcinea; Antonio, invece, è corpulento e ha come unica direzione la sopravvivenza

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Irene Bignardi, *La lingua del Santo*, in <<La Repubblica>>, 9 novembre 2000.

³⁸ *Intervista ad Antonio Albanese* (2000), extra del DVD *La lingua del Santo*, Rodeo Drive Medusa Film.

quotidiana.

In realtà Mazzacurati dirà che la coppia di Cervantes è venuta in mente, ma non c'è un legame diretto perché i personaggi hanno un ruolo intercambiabile. Nell'arco della storia ci sono momenti in cui si devono passare il testimone, prima tira uno, poi tira l'altro. Per certi versi non sono neanche una vera coppia, ma, come notato da Luciano Morbiato, due facce della stessa medaglia³⁹. Di quelle facce che affollano i bar, le "isole di sopravvivenza"⁴⁰, le definisce il regista, rifugi per chi non ha un'esistenza consona al modo di vivere che si è imposto, luogo in cui anche chi ha perso tutto, mantiene una identità, una connotazione: Willi è Alendelòn, "il bello, ma mona", dirà la commessa del negozio di Patrizia; Antonio, invece, è il giocatore di rugby. I due, assieme ad altri volti affollano il bar *Antille*, luogo consolatorio e dispensatore di affetti verso le persone che non ce la fanno, ma il bar è anche il luogo dei pigri degli oziosi, di chi cerca di annebbiare le proprie fragilità in un bicchiere.

All'interno della struttura narrativa il bar ha avuto un peso notevole visto che il titolo di lavorazione era *Nei cieli dei bar*⁴¹ e in effetti lo sguardo di Mazzacurati quando si introduce nel ritrovo *Antille* è uno sguardo attento che scorre lentamente lungo le pareti e si sofferma sui volti e sugli oggetti che lo compongono. I volti sono quelli di chi ha alle spalle una storia di delusioni e sconfitte, gli oggetti inquadrati

³⁹ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 92.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

suggeriscono legami con le vicende dei protagonisti: i due palloni da rugby, posizionati accanto e sulla radio che trasmette la notizia del furto della reliquia del Santo, creano un legame tra i luoghi e i fatti. Non solo, ma il bar diventa un luogo esotico da sognare, come suggerisce il dipinto di Gauguin, in contrasto col clima freddo e umido della città di Padova. D'altronde, i luoghi sono l'elemento stilistico che caratterizza la poetica di Mazzacurati come lo stesso regista ha affermato: "Faccio fatica a non partire dai luoghi, anzi credo che molto spesso l'idea stessa di un lavoro nasca in me proprio a partire dalla volontà di trasmettere la sensazione di penetrare nella dimensione di un luogo"⁴². Nello specifico, in *La lingua del Santo* si possono individuare tre luoghi della storia che formano tre blocchi temporali: Padova, i colli Euganei e la laguna sud⁴³.

Padova è la città in cui si sono incontrati i due protagonisti, è descritta attraverso spazi anonimi e notturni: fin dalla prima scena nel buio di un corridoio di una scuola elementare Willi e Antonio, frequentatori dello stesso locale, cominciano ad essere una coppia di santi-idioti⁴⁴. Le loro fughe al buio sotto i portici della città e tra le strade affollate, magari dalla processione per la festa del Santo, sono lo sfondo su cui si animano i protagonisti. In un gioco di luci ed ombre scorrono rapide due sagome in fuga verso un'altra conquista per la sopravvivenza. La macchina da presa li segue, li fiancheggia e aspetta

⁴²Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 92.

⁴³ *Ivi*, p.88.

⁴⁴Carlo Mazzacurati: i miei santi idioti. Intervista al regista a proposito del nuovo film *La lingua del Santo*, a cura di A. Fassina, in <<Duel>>, 82, settembre 2000, p.36.

che svoltino per una delle tante vie notturne, fino a ritrovarli senza fiato tra una fitta boscaglia, illuminati solo dall'oro della teca trafugata.

Alle strade e ai portici si affiancano le piazze che incorniciano i due personaggi, piazzetta Garzeria e piazza delle Erbe⁴⁵. Nella prima incontriamo i due personaggi seduti sul bordo della fontana e mentre Antonio mangia un panino, lui che è sempre pragmatico, Willi si abbandona al racconto di sé, attraverso la sua stessa voce narrante esterna, e con lo sguardo perso e la semplicità di custodire in mano una bottiglia d'acqua, pensa alla sua condizione di drop-out, di fallito⁴⁶. Il suo è un "andar giù come un mulinello", dirà lo stesso protagonista, ed esattamente come un vortice ci appare lo sfondo del primissimo piano di Willi che fa da asse al rapido movimento rotatorio alle sue spalle, fedele riproduzione del flusso dei suoi pensieri, delle sue malinconie e dei suoi tormenti che si accavallano confusi nella mente. Mazzacurati crea così un legame empatico tra personaggio e spettatore che sfiora visivamente l'angoscia esistenziale di un uomo. Anche in piazza delle Erbe Willi riflette sulla propria condizione: vaga alla ricerca di spiegazioni, cerca di far ordine nella testa confusa che vede ciò che non esiste più, in una proiezione onirica ossessiva e malinconica della sua ex moglie.

Le notturne *flâneries*⁴⁷ di Willi si rivelano dispensatrici di

⁴⁵ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 89.

⁴⁶ *Ivi*, p.85.

⁴⁷ *Ivi*, pag. 89.

consigli e intuizioni importanti nello sviluppo narrativo, infatti sarà proprio in una delle passeggiate sopra descritte che il protagonista si convincerà che Sant' Antonio abbia favorito il furto della sua stessa reliquia, perché è il santo degli umili, che tende una mano verso i due protagonisti. Ancorato a questo alibi, che probabilmente serve a far tacere la sua coscienza, Willi decide che bisogna continuare con la richiesta del riscatto nella speranza di trovare i mezzi per dare un senso alla propria esistenza e di conseguenza riuscire, forse a trovare la forza per parlare con Patrizia; lei che ormai egli può solo guardare mentre passeggia, attraverso una carrellata lungo l'argine del canale. La macchina da presa l'accompagna, ne scruta il volto, le gambe, la schiena, ogni frammento di donna, tanto che sembra pedinarla per conto di Willi, ma a distanza, senza speranza di intercettarla⁴⁸.

Dopo la sezione narrativa ambientata nella città, osservata e raffigurata da molteplici angolazioni, le riprese si spostano in periferia, in un campo nomade allestito come un moderno far-west con tanto di cavalli e puledri. Antonio deve far valutare il suo bottino e si rivolge al patriarca degli zingari che intuisce la provenienza della pietra e urla contro il sacrilego ladro. A questo punto è necessario tagliare i ponti con Padova, separarsi dalla città guardandola con gli occhi dei due protagonisti, occhi che scorrono lateralmente terrazzi, abitazioni, locali e se Antonio ride, pensando alla svolta che sta dando alla sua vita, Willi è nostalgico perché si allontana dalla sua Patrizia.

L'affondamento del maggiolino in un lago segna l'importante

⁴⁸ *Ivi*, pag. 85.

passaggio dei luoghi, dalla città ai colli Euganei. I due protagonisti si dirigono a piedi verso la villa disabitata di Ronchitelli, il chirurgo con cui vive Patrizia dopo la separazione da Willi, e li seguiamo mentre percorrono sentieri in salita e in discesa; il sonoro dello scricchiolio dei loro passi amplifica le difficoltà della ricerca, la macchina da presa li riprende nascosta tra la boscaglia e ci restituisce l'immagine di gambe in marcia che procedono decise verso una destinazione pianificata in teoria, ma difficile da raggiungere in pratica.

La scena, quasi completamente priva di dialoghi, ad eccezione di alcuni litigi tra i due, canalizza l'attenzione del pubblico verso un paesaggio solare dai colori vivaci e definiti, come un personaggio, un'altra figura che esprime un suo pensiero e una sua personalità⁴⁹.

La scalata verso i colli, inoltre, rappresenta separazione e allontanamento, reclusione e ascesi, in una sola parola il "margine" nel rito di passaggio cui assistiamo nel film: la casa nel bosco è il luogo delle "prove" cui sono sottoposti gli eroi della fiaba e gli aspiranti all'iniziazione, sciamani o cavalieri che siano⁵⁰. Il bosco diventerà un terreno di prova in cui cimentarsi e spingersi oltre i propri limiti, la tenuta da bikers è un buon paludamento per fuggire agli inseguitori, ma il corpo che la indossa è un corpo affamato e stanco che "diventa nemico e ti odia, toglie ogni speranza e forza". I Colli rappresentano proprio questo, un'arena in cui i due amici del bar

⁴⁹ Paolo Vecchi, *Una reliquia per due mona*, in <<Cineforum>>, 399, novembre 2000, p.58.

⁵⁰ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 89.

patiscono ogni male, prima della rinascita. Si tratta di una sorta di percorso di redenzione nutrito di pensieri, di inciampi, di rialzate e di sconfitte che ricorda la dantesca immagine del purgatorio, nella sua connotazione di percorso di riflessione e di penitenza. Si può arrivare a concludere che per risollevarsi c'è allora bisogno di un vero (faticoso) percorso di conoscenza (dunque di espiazione) dalla città/pianura, ai colli/salita (dove i due si rifugiano per un po') alla laguna/melma (dove i due riescono a sfuggire all'immediata cattura)⁵¹.

Dopo questo percorso, giunge il primo segnale che qualcosa sta accadendo: l'abbraccio tra i due personaggi, sullo sfondo di una "luna chiara e limpida come nelle fiabe". Infatti, per tutta la proiezione Willi e Antonio ci appaiono come due "colleghi" abbastanza litigiosi, nessun affetto trapela nelle loro azioni, i due erano uniti solo dalle imprese, dal vagabondare nei vari negozi per tirare avanti. Verso la sezione finale del film, invece si approda ad un rapporto più autentico di condivisione: le battaglie contro i mulini a vento (i furti, i vagabondaggi) maturano e si trasformano in qualcosa di più nobile, acquisiscono un valore esistenziale e vivifico, come è appunto l'amicizia.

Si schiude, a questo punto della narrazione, l'ultima parte del racconto che vede protagonista la laguna dove il ciclo delle maree riesce ad infondere serenità ai personaggi, a farsi complice dei due pasticcioni. Bosco e acqua diventano quindi condizione iniziale per

⁵¹ Marco Lombardi, *La lingua del Santo*, in <<Duel>>, 83, ottobre 2000, p.12.

riassaporare quel senso della vita che entrambi credevano perduto, valgono soprattutto per la percezione di una realtà i cui contorni stavano sfuggendo, e che tornerà ad essere posseduta⁵².

Non a caso più volte nel film Willi aveva sostenuto che "soltanto l'acqua della laguna lo calmava" gli dava la capacità di riflettere, gli infondeva forza interiore e lucidità, era il posto che conosceva meglio e del quale sentiva il ritmo biologico, riferendosi alla liquidità delle maree afferma: "sei ore saliva, sei ore scendeva". La laguna, con la sua immutata orizzontalità, era il luogo privilegiato per Willi perché non permetteva alla realtà alcuna contaminazione, nessuna interferenza permeava l'acqua: nulla di quel mondo destabilizzante e distratto, che abbandona chi non è in grado di conformarsi alla massa, influenza la laguna. D'altronde è l'acqua che accoglie fin da subito una vita, è dall'acqua che prendiamo la forza e l'energia necessaria per schiuderci al mondo; in questo caso è un'acqua salmastra di rinnovamento che infonderà nuova vita ai protagonisti. Sarà la laguna, notturna e argentea, perfetta nelle sue linee infinite a disegnare il traguardo per i due "eroi". Non solo, ma li protegge fra i suoi canneti e li restituisce alla libertà, fisica per Antonio, metafisica per Willi. Sarà quest'ultimo a compiere il percorso più difficile, quello di trovare la forza dentro di sé per essere e non solo esistere. Misurarsi con le situazioni estreme, significa scoprire che dentro di sé c'è ancora la forza per vivere pienamente, come mai avrebbe pensato.

⁵² Michele Gottardi, *La lingua del Santo*, in <<Segnocinema>>, 106, novembre-dicembre 2000, p.35.

Ritorna il paesaggio anfibio ricorrente nei film di Mazzacurati, la laguna veneta e il vicino delta del Po sono una costante nei film del regista padovano a partire dall'esordio di *Notte italiana* (1987) fino alla *Giusta distanza* (2007) con i ravvicinati e centrali *L'estate di Davide* e *La lingua del Santo* (1998-2000)⁵³. La laguna è il territorio di riferimento per il regista, l'unico orizzonte possibile con il suo placido essere ed esistere, sospesa tra cielo e terra. Il Delta si fa interprete dei vuoti di narrazione tipici di una poetica che ha fatto della laguna nello specifico, e del paesaggio in generale, il solido perno intorno al quale far ruotare azioni e personaggi. Il critico cinematografico Marco Lombardi affermerà, a questo proposito: "A star bene attenti sono loro i veri artefici dei destini individuali: metti su un teatrino di un certo tipo e oplà i burattini dentro si muovono secondo le regole dettate dal paesaggio intorno"⁵⁴. Si crea in questa maniera uno scambio fra uomo e mondo in cui il paesaggio, grumo di percezioni oggettive e soggettive rielaborazioni⁵⁵, si rivela esteticamente a chi lo osserva e lo contempla con sentimento⁵⁶.

Vorrei concludere l'analisi rifacendomi alle riflessioni di Joachim Ritter presenti in un saggio del 1963⁵⁷ in cui il filosofo tedesco propone il concetto di "uscire dentro il paesaggio"

⁵³ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 92.

⁵⁴ Marco Lombardi, *La lingua del Santo*, in <<Duel>>, 83, ottobre 2000, p.12.

⁵⁵ Luciano Morbiato, *La lingua del Santo*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 92.

⁵⁶ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, p. 24.

⁵⁷ Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 1994, p.47.

(Hinausgehen), una specie di ossimoro, uscire-dentro. Guardare il paesaggio significa uscire dallo stato di necessità e anche da se stessi, per entrare in una contemplazione disinteressata, teorica⁵⁸.

A Willi avviene esattamente questo, contemplare il paesaggio lagunare gli permette di ridefinire il suo baricentro esistenziale, caricandosi di forza e di vigore, strumenti necessari per poter affrontare la propria vita e ridarle dei confini netti, senza più margini sbiaditi. E La sequenza conclusiva del film ci suggerisce proprio questo: un uomo che fissa un orizzonte infinito, fuma una sigaretta e aspetta di essere traghettato verso un porto di speranza e rinnovamento dove non sono le etichette della società a contare, ma ciò che è importante è essere se stessi nonostante la vita.

⁵⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2004, p. 24.

Capitolo Secondo: IL VIAGGIO nel cinema di Carlo Mazzacurati

IL TORO

Sulle note delicate e toccanti di Ivano Fossati ci introduciamo in un allevamento di tori: è questo il punto di partenza di una storia che inizia con il racconto di una realtà operaia provinciale e si allarga, sempre di più, fino a diventare uno sguardo al di là della frontiera che guarda con attenzione la realtà frutto del crollo del regime sovietico. Il quadro che emerge è quello di un mondo smembrato dai conflitti etnici e che penetra nella nostra vita quotidiana attraverso le frontiere colabrodo istriane⁵⁹.

Nei confronti di questa realtà politica e sociale Mazzacurati afferma di nutrire un particolare interesse, ne è affascinato tanto da dichiarare:

“È un mondo vicino, arcaico e vitale, per noi veneti è una terra contigua, per questo c'è quasi la necessità di capirne di più...È come se mi fossi inventato una forte relazione territoriale, ma anche quasi umana”⁶⁰.

Infatti, il regista decide di penetrare e confrontarsi, attraverso quello che egli stesso definisce “un viaggio di scoperta”⁶¹, una terra vicina ma semiconosciuta, quella dell'Est, un tempo oltrecortina, che i

⁵⁹ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), Carlo Mazzacurati, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.56.

⁶⁰ *Un western mitteleuropeo*. Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di P. Vecchi, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 71-72.

⁶¹ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), Carlo Mazzacurati, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.55.

rivolgimenti politici hanno drammaticamente e caoticamente avvicinato. Attraverserà una buona parte dei Paesi dell'Est: Slovenia, Croazia, Ungheria, Ucraina, Polonia; incontrerà gente e venditori, ma soprattutto si farà un'idea di quei luoghi, entrerà in contatto con quella realtà nuova e in via di definizione dopo l'ottantanove.

Ritornando al film, il frammento di vita provinciale da cui parte la vicenda è la realtà operaia di Franco, interpretato da Diego Abatantuono, un uomo che perde il lavoro all'improvviso, dopo nove anni di onorato servizio in un allevamento, e che per riscattarsi dal licenziamento subito e dalla mancata liquidazione, ruba dall'azienda in cui lavorava un toro da monta di nome Corinto, per rivenderlo in Ungheria.⁶² In questo progetto viene coinvolto Loris, un allevatore di vitelli, amico di Franco. Si è costituita così la triade dei protagonisti del film (Franco, Loris e il toro Corinto) che inizia un viaggio verso la speranza di una svolta economica che sarà anche un riscatto sociale e il consolidamento di un'amicizia; più chiavi di lettura, dunque, come affermerà in un'intervista lo stesso regista:

“Ho sempre sperato che nei miei film ci fossero più cose allo stesso tempo, più stratificazioni e che una storia potesse contenere più fili”⁶³.

Parlando del genere a cui il film si ispira, una parte della critica lo ha considerato un *road movie*, ovvero quel tipo di genere cinematografico che si svolge lungo una strada persa nell'immensità

⁶² Irene Bignardi, *Il toro*, in <<la Repubblica>>, 1 ottobre 1994.

⁶³ *Intervista a Carlo Mazzacurati* (1994), extra del DVD *Il toro*, Cecchi Gori Home Video.

dello spazio. Si tratta di pellicole che utilizzano la strada come dichiarata metafora di ricerca e fuga da ciò che rappresenta la società, con i suoi valori, le sue convenzioni, le sue tetragone certezze e le sue spiacevoli brutture⁶⁴. Delle storie, quindi che presuppongono un percorso esistenziale, una ricerca di se stessi; mentre *Il toro* non ha queste implicazioni, ma un obiettivo finale ben preciso, una destinazione continuamente interrotta da eventi, problemi e situazioni che costituiscono un pò il senso del film⁶⁵. Dunque, non è nell'intenzione del regista pensare ai protagonisti del film come a due personaggi che compiono un viaggio interiore, ma in realtà, alla fine della storia si assiste anche a questo e cioè ad un cambiamento dei loro aspetti caratteriali rispetto a quando è iniziata l'avventura. Loris e Franco appaiono ammorbiditi e più accoglienti nei confronti della vita e delle situazioni che essa regala, nel bene e nel male. Ad esempio, Franco, testardo e determinato per tutto il film, ad un certo punto del lungometraggio si confronta e accetta i propri limiti, comprenderà che è inutile continuare in un'impresa che si dimostra sempre un insuccesso e finalmente asseconda Loris nella decisione di lasciare Corinto pressa una cooperativa di allevatori in Ungheria. Anche Loris, il personaggio timido e inconcludente del film (più volte Franco lo etichetta come colui che non dice mai niente), pian piano impara a contare su se stesso, decide di scendere in campo e di tentare di barcamenarsi nelle varie imprese che si prospettano lungo il percorso,

⁶⁴ Giampiero Frasca, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino 2001.

⁶⁵ Emanuele Martini, *Il toro*, in <<Cineforum>>, 337, settembre 1994, pp.68-71.

scoprendosi abile e risoluto. Tanto è vero che sarà spesso lui a trovare nel film lo snodo risolutivo nelle varie difficoltà (l'attraversamento di Corinto alla dogana italiana (verificare), l'ospitalità presso la famiglia dell'agricoltore croato, e soprattutto la cooperativa dei compratori di Corinto). A proposito della modalità in cui vengo riprese le varie sequenze del viaggio e degli eventi ad esso collegati, è presente nella storia una particolare attenzione per gli aspetti materiali, una messa in evidenza delle difficoltà fisiche e concrete che un viaggio può significare. Pensiamo al freddo dei Balcani, alla mole e al peso di Corinto (è un toro di una tonnellata e mezza) o al camion che va in panne. Tutta una serie di difficoltà su cui “qui da noi si tende a sorvolare” (dirà Mazzacurati)⁶⁶ e che invece il regista decide di riprendere con particolare cura, per consegnare allo spettatore un coinvolgimento pieno e partecipe all'azione.

Ritornando al genere al quale *Il toro* può essere accostato, nelle interviste per la promozione del film il regista parlerà di Western alla Hawks, come *Fiume Rosso (Red River, 1948)* e *Il grande cielo (The Big Sky, 1952)*⁶⁷. Ci sono tutti gli elementi: il viaggio fra territori impervi con un carico di bovini, la speranza di ricchezza per i mandriani, l'amicizia virile, la maturazione dei personaggi dal confronto con persone e luoghi diversi⁶⁸. Quello che lo rende differente dal western tradizionale è la direzione del viaggio, non è

⁶⁶ *Intervista a Carlo Mazzacurati* (1994), extra del DVD *Il toro*, Cecchi Gori Home Video.

⁶⁷ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.53.

⁶⁸ *Ivi*, p.55.

l'occidente, come accade di solito, non sono le terre dell'ovest, luoghi di speranza, illusione, futuro; ma è l'Est che i tre protagonisti devono raggiungere. Per questo Manlio Piva, nella monografia dedicata a Mazzacurati, parla di western contromano⁶⁹.

Il toro ha dunque una tonalità mitteleuropea⁷⁰: guarda da vicino una parte dell'Europa smembrata dalla guerra, dove una fiumana di gente disperata vaga, in uno stato confusionale tale, da potersi quasi inconsapevolmente ritrovare a vivere in una stazione ferroviaria. Gente che litiga per un pasto e che vede nel capo-stazione, una sorta di padre adottivo che cerca di sfamare ogni singolo con i mille chili di carne che Corinto può rappresentare. Ma l'Est non è solo povertà e fame, è "un mondo dove c'è ancora l'innocenza"⁷¹ e la genuinità. Nella sequenza dell'incontro dei protagonisti con il vecchio agricoltore e la giovane nuora con il bambino, si delinea una scena in cui si mescolano varie sfaccettature emozionali. All'incomprensione iniziale, legata alla lingua, si sostituirà la ricerca di un canale di comunicazione alternativo che è quello gestuale. Pensiamo al reciproco scambio di aiuti nel lavoro dei campi tra Loris e la giovane donna, o alle cure che l'anziano croato rivolge a Corinto. Attraverso questa collaborazione i personaggi entrano in empatia, cenano insieme fino a sentire il bisogno di raccontare di sé, di aprire un varco nella profondità della propria esistenza e lasciar intravedere dolori e

⁶⁹ *Ivi*, p.59.

⁷⁰ *Un western mitteleuropeo*. Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di Paolo Vecchi, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 71-72.

⁷¹ Mario Molinari, *Il toro*, in <<Segnocinema>>, 70, novembre-dicembre 1994, pp. 46-47.

sofferenze. Ho trovato commovente il gesto dell'anziano che attraverso la semplicità di un dizionario ITALIANO-CROATO cerca di costruire un ponte relazionale fra due mondi sconosciuti. I toni si fanno malinconici quando delle fotografie rievocano i lutti di una moglie prima e di un figlio soldato, poi, che lascia una giovane vedova e un tenero orfano. Al dolore dei ricordi del passato, si affianca la leggerezza di un brindisi e di una danza, sulle note di un motivetto italiano del passato. Il momento dei saluti è il più toccante: se Franco, personaggio fisico del film, abbraccia più volte il nonno (lo chiama affettuosamente in questo modo), Loris e Maria si guardano intensamente. La donna a bordo del suo motorino, di ritorno verso casa, incrocia frontalmente il camion, lo riconosce e fissa smarrita e sorpresa Loris che nel frattempo si sporge dal finestrino e saluta con un timido cenno della mano. Nell'inquadratura successiva vediamo Maria ferma con il figlio, in un primo piano che rivela nei suoi occhi tutta la malinconia di un distacco e soprattutto suggerisce che, forse, da quell'incontro casuale, la donna avrebbe riscoperto il piacere di un nuovo amore. Il camera car prolungato attraverso il retro del camion e le note nostalgiche che risuonano nell'aria autunnale rendono l'attimo del distacco infinito e commovente. Una separazione che ricorda l'addio tra Daria e Otello in *Notte Italiana*; anche nel caso del primo lungometraggio di Mazzacurati assistiamo alla ripresa attraverso il parabrezza posteriore dalla vettura di Otello e alla successiva inquadratura di un'immagine fissa sulla donna: messa in scena di una sorta di eternizzazione del distacco.

Una serie di osservazioni si possono proporre a proposito della comunicazione gestuale; ne *Il toro* Mazzacurati ha scelto che ognuno parli la propria lingua, senza sottotitoli ma riempiendo il vuoto della comunicazione verbale con i gesti, i sorrisi, un segno tracciato per terra⁷² (lo farà il proprietario della cooperativa indicando il numero 300 relativo ai vitelli da barattare con Corinto).

A proposito della comunicazione appaiono molto diversi i due personaggi del film, proiezione della diversità dei loro caratteri. Risponde ad una scelta narrativa già abbracciata da Mazzacurati in *La lingua del Santo*, e cioè l'idea della coppia che fornisce un ritratto sfaccettato e profondo dei personaggi attraverso il loro dialettico interagire⁷³.

In quanto a verbosità, il primato spetta a Franco: lui è il personaggio simpatico e vitale del film, almeno inizialmente. È lui che ha la scaltrezza e l'audacia di rubare il toro, di prendersi una sorta di risarcimento concreto e monetizzabile del lavoro che gli è stato ingiustamente tolto. Il vero toro del film è proprio Franco, che abbassa la testa e parte buttando in terra tutto quello che trova sul suo cammino⁷⁴, è lui che sicuro di sé fissa una destinazione ben chiara nella sua mente, senza minimamente pensare agli imprevisti che potrebbero sorgere. Il suo slancio ottimistico lo rende a pieno titolo

⁷²Mauro Molinari, *Il toro*, in <<Segnocinema>>, 70, novembre-dicembre 1994, pp.46-47.

⁷³ Giampiero Frasca, *Road movie*. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road, Torino 2001, p17.

⁷⁴ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), Carlo Mazzacurati, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.54.

un degno rappresentante del capitalismo industriale. Perché per lui Corinto è un mezzo per fare soldi, è lo strumento che gli riconsegnerà una dignità perduta. Per questo motivo ci tiene a sottolineare, nella scena del dopo cena presso la casa umile della famiglia croata, che <<non è un contadino povero>>, ma <<un allevatore povero che diventerà ricco>>. Si mostra seducente, sbruffone, incasinato e incasinatore⁷⁵, ma in realtà sarà il primo a crollare di fronte al muro e non si sa più rialzare⁷⁶ (verso la fine del film i tentativi di vendere Corinto falliscono e Franco è il primo a cedere allo sconforto, rispetto all'altro personaggio).

Loris invece appare timido e riservato, i suoi occhi trasmettono un'innocenza che li rende simili a quelli dei vitelli che alleva⁷⁷. Nei confronti degli animali Loris mostra una vera e propria dedizione: è lui che per tutto il viaggio si prende cura di Corinto facendolo scendere dal camion ogni volta che c'è una sosta, si preoccupa di come viene legato, ascolta i suoi respiri affannosi e cerca una soluzione per la zampa che ha fatto infezione. Mai, durante il film, partecipa alle trattative che riguardano la vendita dell'animale (anche se il motivo che lo spinge ad intraprendere il viaggio è la speranza di ricavare un guadagno e poter avviare un allevamento di bufale) perché il valore principale che attribuisce al toro non è di tipo economico. Per questo motivo non gestisce l'affare, per lui l'animale è prima di tutto un

⁷⁵ Irene Bignardi, *Il toro*, in <<la Repubblica>>, 1 ottobre 1994.

⁷⁶ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), Carlo Mazzacurati, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.54.

⁷⁷ *Ibidem*.

essere vivente, con la sua dignità che Loris difende e protegge. Non è un caso che l'unico momento di rabbia dell'allevatore si manifesti quando un gruppo di magnaccia slavi deride Corinto con luoghi comuni volgari e addirittura lo addobbano con una sciarpa rosa. Loris si scaglia verbalmente e fisicamente contro uno di loro, lo minaccia con una spranga e manifesta tutto il suo sdegno nei confronti di un genere umano che lo inorridisce (sono uomini che erano in un night club in trattativa per una comprare una donna). Lapidarie suonano le sue parole: <<Tu fai schifo, non lui>>.

A proposito della scena relativa al toro addobbato, come precisa Manlio Piva nella monografia dedicata a Mazzacurati, si possono leggere dei rimandi ad altri film. Ad esempio c'è un riferimento a Bresson e all'asino Blathazar nell'omonimo film del regista francese. Gli animali mettono in moto le vicende del film, attorno a loro ruotano le traversie dei personaggi, alle quali assistono con attesa indifferenza. Le sofferenze vengono pazientemente accettate dagli animali, così come affidano il loro destino agli essere umani che li circondano. Un riferimento diretto nel film vede i due tori addobbati, Corinto e Balthazar vengono rispettivamente incoronati da una sciarpa rosa o da fiori⁷⁸.

Un altro riferimento cinematografico è il film di Ejzenstein *Il vecchio e il nuovo* (*Staroe i novoe*, 1926-1929), nel quale la protagonista, la contadina Marfa, fa un sogno: con i primi soldi della cooperativa, che gelosamente custodisce dalle gole alcoliche degli altri contadini,

⁷⁸Ivi, p.53.

Marfa sogna di dar vita a un allevamento di bestiame. Per farlo, per prima cosa si dovrà acquisire un possente toro da monta (simile al nostro Corinto) e trovargli una sposa. Le nozze hanno luogo, con tanto di testimoni e primo accoppiamento. A questa segue l'inquadratura in doppia esposizione della moltitudine di figli/vitelli sovrastati dal gigantesco profilo del padre/toro, l'inseminatore che darà ricchezza alla cooperativa⁷⁹.

Tornando al personaggio di Loris e al suo rapporto con gli animali, probabilmente è la chiave interpretativa del suo carattere remissivo e soprattutto del suo protendere verso una comunicazione gestuale anziché verbale. Nel senso che, il suo continuo rapportarsi agli animali, che per vivere hanno bisogno non tanto di parole o spiegazioni (di questo Franco ne è l'emblema) ma di gesti concreti lo hanno forgiato a tal punto da renderlo in perfetta sintonia con la terra, con le sue radici, con gli aspetti autentici della realtà. È lui che riesce ad entrare in empatia con le "tribù" incontrate e trova ospitalità e infine i compratori di Corinto, in quanto ad essi è accumulato dal legame con la terra, con il lavoro umile dal quale l'uomo trova sussistenza. Per questo motivo non si vergogna di definirsi "contadino povero" (lo dirà a Maria nella casa croata) a differenza di Franco che pomposamente e capitalisticamente si definisce "allevatore". Loris è il personaggio più vicino all'etica che Mazzacurati suggerisce, una vita fatta di cose semplici ma autentiche, genuine proprio come è il

⁷⁹ *Ivi*, p. 61.

rapporto con la terra e con l'umanità⁸⁰. Quindi Loris è senza dubbio un "finto debole", come lo definisce Paolo Vecchi in un articolo⁸¹ in quanto riesce a trasformare la sua perplessità iniziale per il progetto di vendere Corinto in Ungheria, in forza e coscienza. Franco, al contrario, parte pieno di ottimismo ed entusiasmo, ma poi crolla nella chiesa magiara perché prende consapevolezza del fallimento della propria vita (alle spalle un matrimonio spezzato, la perdita del lavoro, problemi finanziari assillanti; di fronte un futuro senza prospettive, su un camion scassato, in un paese immerso nel gelo, in cui nessuno ti capisce quando parli e in compagnia di un enorme toro che magari porta pure sfiga) ma, forse, anche un pizzico di nostalgia per un mondo perduto, al cui calore (le candele che affollano la chiesa dove ha luogo una cerimonia funebre) ci si può ancora scaldare, le mani e il cuore⁸².

Il muto elemento di congiunzione tra Loris e Franco, ma soprattutto fra la pianura veneta e la puszta, è Corinto. Testimone discreto e lieve, presenza ingombrante eppure fragile con i suoi occhi attenti e buoni è l'esatto contrario dell'idea che si ha del toro, che nella mitologia è forza e virilità⁸³. Mazzacurati crea in questo modo il sentimento del contrario di pirandelliana memoria, cioè uno sguardo che va oltre le apparenze e coglie l'umiltà, la malinconia, la delicatezza dell'animale

⁸⁰ *Ivi*, p.55.

⁸¹ *Un western mitteleuropeo*. Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di Paolo Vecchi, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 71-72.

⁸² Mario Molinari, *Il toro*, in <<Segnocinema>>, 70, novembre-dicembre 1994, pp. 46-47.

⁸³ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.53.

mastodontico. Più volte di Corinto saranno ripresi i suoi occhi incoscienti e persi tra le mille disavventure che si ritrova a vivere, il suo è uno sguardo umile e addomesticato, il suo fare è mesto e buono: si lascia trascinare su e giù dal cassone del camion, incoraggiato da Loris, padre protettivo e attento. Sulla figura del toro si addensano molteplici chiavi di lettura. Oltre ad essere il risarcimento economico per Franco, è motivo di speranza per Loris e il suo progetto di avviare un allevamento di bufale, ma è soprattutto un riscatto sociale per i due, infatti Franco nella scena al lago Balaton, dirà di non voler tornare a casa perché si vergogna di aver fallito anche in questa impresa; per Loris invece, un nuovo progetto professionale potrebbe essere l'inizio di qualcosa che colmi, almeno un pò la sua solitudine, che gli ridia qualche interesse per una vita che sembra averne conservato ben poco⁸⁴. Il toro, nella sua più totale inconsapevolezza, diventa ciò che rinsalda l'amicizia fra i due uomini, per la sua vendita le loro storie di un'amicizia superficiale, come dirà il regista in un'intervista⁸⁵, si ritrovano a condividere un progetto, a risolvere problemi legati alla contingenza del viaggio, a misurare i propri limiti e a trovare un equilibrio, perché soli in un luogo nuovo e incomprensibile che li costringe a incontrarsi, a scontrarsi (Franco ha l'abitudine di scagliarsi contro Loris sia verbalmente, accusandolo di non dire mai niente, di non essere propositivo, sia fisicamente quando lo scaraventa per terra nella scena successiva

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Intervista a Carlo Mazzacurati (1994), extra del DVD Il toro, Cecchi Gori Home Video.*

all'attraversamento del fiume) e infine ad abbracciarsi dando vita ad un'amicizia davvero autentica, riuscita, pur nella diversità dei loro caratteri.

Da un punto di vista estetico, Corinto con il suo manto nero uniforme è riconosciuto in varie parti d'Europa, tanto che il suo nome risuona con desinenze diverse nelle molteplici lingue dei Paesi attraversati; ne rappresenta un elemento unificante perché c'è una matrice comune che è quella del mito di Europa rapita da Giove sotto le spoglie di un toro, suggerendo in questo modo, il carattere predatorio dell'animale e dell'Europa nascente, dopo la caduta del comunismo⁸⁶.

Il riferimento al mito sottolinea la forza germinatrice dell'animale che con il suo sperma è capace di fecondare centinaia di vacche, ma soprattutto è capace, in senso metaforico, di promuovere e favorire i rapporti tra le persone. Corinto è un generatore di incontri, di affetti e di esperienze nuove ed uniche, è strumento di vita a più livelli. A sottolineare la sua unicità è la scelta da parte del regista di affiancare l'immagine di Corinto, maestoso e fragile, alla moltitudine confusa e caotica di animali o persone. Ad esempio, la sequenza alla frontiera italiana mette in relazione il fare mesto e pacato di Corinto che si lascia traghettare da Loris dal retro del camion verso un treno merci, in contrasto con la calca confusa degli altri animali che rompono le barriere e corrono verso una indefinita destinazione. Lo stesso contrasto si ripresenta alla stazione di Klanjec dove i profughi litigiosi

⁸⁶ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.60.

ammassati su carri bestiame sono controbilanciati dalla quantità di carne che Corinto rappresenta. Stessa riflessione può scaturire dall'immagine relativa all'apparizione della mandria di tori sullo sfondo di un paesaggio completamente innevato. Il gran numero di teste, il groviglio delle corna contro il cielo soffice non solo si contrappone all'essere singolo di Corinto, ma è soprattutto un'immagine di speranza. È un momento del film in cui i personaggi, circondati dalla neve bianca e dalla sterminata prateria, sono smarriti e senza una direzione riconoscibile, visto il manto di neve che ricopre ogni zolla. Si è accumulata anche una certa tensione tra i due amici: Franco aspetta da cinque ore l'arrivo di Loris, impegnato nell'attraversamento del fiume con Corinto, e quando lo scopre intento a scaldare e ad asciugare il toro affaticato anziché preoccuparsi di raggiungerlo, lo picchia, lo spintona nella neve, scarica su di lui ansia e rabbia in una sorta di gelosia-competizione con l'animale. In questo crescendo di negatività e sconforto appare una mandria di bovini, che ricorda ai protagonisti del film la loro missione, li incoraggia a riprendere il cammino. Come spesso accade per i film di Mazzacurati, nelle scene significative, che segnano una svolta nella narrazione, non ci sono dialoghi: a parlare sono solo i volti degli uomini che fissano il lento scorrere della mandria, il sonoro del film che evoca quasi un presagio funesto e il paesaggio innevato e malinconico in cui però si apre un barlume di speranza data dal movimento degli animali. È come se vedere in quel luogo apparentemente privo di riferimenti e di direzioni possibili, qualcosa

che si muove, nonostante la neve e il gelo, significa che qualcosa può ancora accadere e che il viaggio deve riprendere.

La scena successiva è costruita intorno alla speranza dell'incontro con Sandor, proprietario di uno dei più grandi allevamenti d'Europa a cui i due protagonisti avevano pensato, nel loro programma, di vendere Corinto. Ma quando scoprono che, non solo il signor Sandor non è più proprietario della cooperativa (di grande effetto sarà l'uso della parola "Caput" usata da un dipendente per dire che Sandor è stato sostituito) che è stata venduta agli inglesi, ma che addirittura commercia latte in polvere ed è al servizio dei nuovi proprietari (<<io servo loro>>, dirà nel dialogo intimo con Loris), nasce nei due protagonisti un altro momento di sconforto. Interessante è notare come l'incontro con l'ex proprietario della grande fattoria ungherese Duna⁸⁷ sia scandito dalla parola cambiamento; ripetuta più volte nei dialoghi serve a marcare l'idea di un mondo in via di definizione, in cui sono crollate le certezze del passato, ma non ci sono ancora i presupposti per un futuro chiaro e definito. Regna un clima di diffidenza fra le terre dell'Est: ne è testimone la scena in cui al matrimonio c'è un uomo che inveisce nei confronti di Sandor e lo costringe ad uscire dal locale. Seduto su un masso, con lo sguardo basso e umiliato, l'ex proprietario spiega a Loris, che nonostante i suoi cambiamenti, ha anche tagliato i baffi, dirà, non tutti si fidano di lui. Tornando alle vicende relative alla vendita di Corinto, anche questo incontro risulterà inutile perché i

⁸⁷ Tullio Masoni, Paolo Vecchi, Il toro, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 68-71.

proprietari inglesi scoprono che Corinto è stato rubato, ma ciò che conta davvero è aver deluso un amico che aveva intercesso per loro. All'atmosfera gelida di un'alba senza sole, davanti al lago Balaton, è affidata la conversazione tra Franco e Loris che fanno il punto della situazione e, viste le umiliazioni subite (a questo punto del film si è conclusa la scena in cui Corinto viene addobbato e ridicolizzato dai magnaccia slavi e dal trafficante italiano Tantini, conosciuto in dogana), Loris propone di tornare a casa, ma Franco si vergogna, non ce la fa ad ammettere un'altra sconfitta, addirittura preferirebbe restare là, piuttosto che affrontare il fallimento di un progetto. L'uomo che fino a questo momento della narrazione è apparso forte e determinato, ha perso ogni slancio di ottimismo: dorme nel camion, vorrebbe abbandonare Corinto, dato che ha sperimentato che, nonostante il suo effettivo valore, non è spendibile nel mondo del mercato (ritorna la sua unica ottica capitalistica) al punto tale da convincersi che l'animale porta anche sfortuna. Loris invece, mantiene la lucidità di chi ha come unica direzione il rispetto per la vita, a prescindere dal suo valore economico; infatti si preoccupa di curare l'animale, di tenerlo al caldo e di andare alla ricerca di farmaci.

I personaggi prendono, a questo punto del film, due direzioni diverse: Loris cerca di curare Corinto, Franco richiamato dai rintocchi di una campana, trova consolazione nel calore delle candele di una chiesa: è il momento della commozione per l'uomo che "a testa bassa" (espressione che avrebbe dato il titolo al film e che

Mazzacurati usa per definire Franco)⁸⁸ ha affrontato mille difficoltà e che adesso crolla, probabilmente suggestionato dall'atmosfera funebre in cui si ritrova (nella chiesa si stava celebrando un funerale). All'uscita dalla chiesa un uomo in motorino si affianca a Franco e parla con lui, senza essere compreso. Arriviamo così a una delle scene più comiche del film. Mentre l'uomo continua a parlare e a ridere, pur rendendosi conto di non essere compreso, Franco si convince di essere corteggiato dal motociclista, e respinge quelle che crede siano avances.

Sempre in relazione alle situazioni comiche che non mancano ne *Il Toro*, la maggior parte di esse ruotano proprio intorno a Franco, l'anima simpatica della coppia. Emergono come lapsus da nascondere, dirà Manlio Piva nel suo saggio⁸⁹. Sono tecniche di sospensione, suggeriscono allo spettatore un percorso emotivo basato sull'allegria e invece subito dopo assistiamo a una scena cupa e triste. Questo è un modo per rappresentare l'ambivalenza del reale, per cui un fatto è divertente o felice a seconda del punto di vista che vi si porta. È il sentimento del contrario secondo la poetica di Pirandello sull'umorismo. Non solo, ma le situazioni comiche vengono anche adombrate, preparate e poi abbandonate prima che scaturisca il riso liberatorio, si crea in questo modo una tensione irrisolta. Questa energia trattenuta si riversa sulla scena successiva, che invece

⁸⁸ *Un western mitteleuropeo*. Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di Paolo Vecchi, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 71-72.

⁸⁹ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.52.

trasmette un'emozione opposta, toni contemplativi. Bresson lo definisce "emozione prodotta attraverso una resistenza all'emozione"⁹⁰, aggiunge Manlio Piva.

Tornando alla sequenza durante la quale Franco viene avvicinato dall'uomo in motorino, arriviamo al momento in cui i due finalmente si capiscono: Franco sale sulla motocicletta e la macchina da presa li segue alle spalle. Giungiamo in una fattoria e ritroviamo Loris in compagnia di un gruppo di allevatori, <<brava gente>> li definisce, sono loro che hanno curato Corinto, sono bravi e quindi i due amici possono lasciare a loro il toro.

All'improvviso il film cambia registro, l'atmosfera si fa accogliente e serena in contrasto con il clima freddo degli esterni, tutto sembra presagire un lieto fine, un barlume di speranza, ed infatti avviene il baratto. Qualcuno ha riconosciuto Corinto e le sue doti germinative che lo hanno portato ad essere il numero cinque in Europa, e offre ai due allevatori una degna ricompensa: trecento vitelli che corrispondono, più o meno, alla quantità di animali che il toro è in grado di procreare a ogni diffusione del suo liquido seminale. Nella cornice di una stalla, esplode la soddisfazione dei due uomini che si abbracciano concitati, sorridono e si scambiano pacche sulle spalle, circondati da una distesa di vitelli: sembra quasi che le entità uomo-animale si siano fuse in una simbiosi perfetta.

⁹⁰ Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986, p.113.

Una parte della critica ha ritenuto irrealistico il finale improvvisamente a lieto fine del film⁹¹. Ma basta cambiare la prospettiva e tutto diventa più chiaro. Per esempio, se leggiamo il finale alla luce del sogno di Marfa, quello di un'utopia, ritroviamo la dimensione onirica anche ne *Il toro* quando i due protagonisti vivono l'illusione di una età dell'oro, rappresentata dalla cultura capitalistica, che potranno inaugurare dopo aver ottenuto i trecento vitelli. D'altronde i due film sono accumulati anche dalla situazione di indigenza iniziale e dalla speranza in un futuro tecnologico di ordine, concordia, benessere e abbondanza che si rivelerà finto, perché l'unico vero valore nella vita è rappresentato dagli affetti sinceri tra la gente, dalla genuinità dello scambio emozionale che avviene tra loro, dalla semplicità della vita contadina. Per questo motivo Mazzacurati sceglie un finale all'insegna del baratto, cioè un sistema di scambio fuori dalle regole del mercato perché vuole sottolineare il valore dell'autonomia radicale della natura rispetto alle regole della monetizzazione. Il toro, insomma apre con il necessario disincanto ad un'Europa davvero diversa nella quale sia ancora possibile riallacciare legami antichi⁹².

⁹¹ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.62.

⁹² Tullio Masoni, Paolo Vecchi, *Il toro*, in <<Cineforum>>, 338, ottobre 1994, pp. 68-71.

VESNA VA VELOCE

“Non ho voluto documentare un fenomeno, né spiegare un problema, bensì raccontare la storia di un individuo”⁹³.

Vesna va veloce è esattamente questo: la storia di un volto dagli occhi azzurri e dai capelli mossi di una ragazza di ventanni che seduta su un pullman ascolta disinteressata i discorsi di una sua amica, mentre con la mente vaga in chissà quale direzione. Infatti, fin dalla prima inquadratura percepiamo di Vesna un duplice aspetto: da una parte ci appare semplicemente come una giovane turista venuta dalla Repubblica Ceca che arriva a Trieste con un gruppo di connazionali; dall'altro lato, invece, avvertiamo, attraverso i suoi silenzi e la sua assenza di azioni (la sua amica elenca i regali da acquistare, mangia durante il viaggio, gironzola per la città facendo acquisti a buon mercato, mentre Vesna non parla, non mangia e non compare in nessuna inquadratura durante la visita nei negozi della città, ma riappare immobile all'interno di una vetrina, mentre guarda il pullman di ritorno verso la Repubblica Ceca, allontanarsi) che in lei è sotteraneamente presente l'esigenza di un cambiamento, la ricerca di avventurarsi in *Un'altra vita* per poi cambiare di nuovo direzione e ricominciare la sua fuga.

Il film presenta una struttura circolare: ha inizio proprio con l'arrivo della giovane donna in Italia dopo la fuga dal suo Paese (racconterà nel corso del film di vivere in un piccolo centro rurale,

⁹³ Mariolina Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

non presente sulla cartina), continua con un momento di stasi quando Vesna incontra Antonio (Antonio Albanese) operaio che si innamorerà della protagonista, per poi concludersi con un'altra fuga verso una nuova direzione. All'interno di questa struttura narrativa sono presenti quelle che riconosceremo quali costanti tematiche che mediante variazioni suggeriscono riflessioni care al regista, come uno sguardo attento ai paesi dell'Est. Analizzando la sua produzione cinematografica, si può parlare di una vera e propria *trilogia dell'est*⁹⁴ inaugurata da *Un'altra vita* (1992) opera in cui il regista fotografa una società che si confronta con stupore con le prime grandi ondate di immigrazione e in cui il dramma di una donna russa che tenta di sfuggire al suo destino, è il punto focale dello snodarsi dell'intera vicenda⁹⁵. Due anni dopo con *Il toro* (1994) gli stranieri saranno gli italiani in "missione" nei Balcani⁹⁶ che si confrontano con le varie etnie di quella terra martoriata dalla guerra in un "western contromano", come afferma Manlio Piva nel suo saggio critico al film⁹⁷. La fortuna in questo caso non viene dall'occidente, ma ci si augura di trovarla nella direzione opposta, in un viaggio in cui si guardano da vicino le piaghe e le ferite di un Paese prostrato e schiacciato dalla povertà⁹⁸, ma che al suo interno possiede ancora

⁹⁴ Adriano Piccardi, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp.12-14.

⁹⁵ Mariolina Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

⁹⁶ Alessandro Faccioli, *Un'altra vita*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.50.

⁹⁷ Manlio Piva, *Il toro*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.53.

⁹⁸ Mariolina Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

una forza viva. Si approda, infine, a *Vesna va veloce* (1996), la storia di una ragazza dell'est che sembra aver perduto ogni entusiasmo e ogni prospettiva⁹⁹ e che vede nella fuga un'ancora di salvezza. Le ragioni per cui Mazzacurati ripropone l'ambientazione dell'Est cerca di chiarirle in una intervista in cui parla di una scelta istintiva nei confronti dei luoghi di confine, di frontiera: “È una questione legata tangenzialmente alla Storia, agli effetti di una condizione che ha portato queste terre ad essere molto diverse, se tu valichi appena la frontiera, ti sembra di perderti, tutto diventa indeterminato, impreciso. Questo che può sembrare uno spunto minimo diventa invece molto forte, ne viene fuori una suggestione che fa nascere storie”¹⁰⁰. I luoghi, quindi, hanno una valenza decisiva, rappresentano il substrato a cui sono subordinati i personaggi, i ruoli e le storie. Chiara Tartarini parla di contaminazioni emotive tra luoghi e persone, una sorta di geografia umana, di psico-geografia¹⁰¹, cioè di uno stretto legame che intercorre tra gli spazi e gli stati d'animo dei personaggi.

In *Vesna va veloce* si è cercato di raccontare l'Italia attraverso le corse e gli sguardi di una persona che non conosce nulla del luogo che sta per attraversare, e che vede tutto per la prima volta e forse, a partire da questo punto di vista esterno ed estraneo, ha una percezione più cruda: l'asfalto, le automobili, una certa luce notturna,

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ Manlio Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

¹⁰¹ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.67.

il gorgogliare del tubo di scappamento...sono tutti elementi che si mostrano nella loro più marcata fisicità, che è tale proprio nel momento in cui si è in un luogo anonimo, che non si ha in mente e che si percepisce nella sua valenza più immediata e cupa. Noi, se diciamo Rimini, immediatamente costruiamo nella nostra fantasia delle immagini colme di discoteche, di ombrelloni. Immagini cariche di un senso di eccesso; tutto questo lavoro mentale nella protagonista non può esistere, perché lei non conosce quegli spazi. Forse una delle sequenze iniziali del film suggerisce tale posizione: Vesna fissa il mare, appena scesa dal pullman. Lo scorge quasi per caso, dopo aver dato una rapida occhiata in giro, e con uno sguardo disteso e compiaciuto abbraccia la distesa dai colori freddi che si spalma in tutta la sua orizzontalità, placida e mite, nel grigiore di una giornata autunnale. Ferma, di spalle, ci appare la sua sagoma che interrompe con linee curve e morbide l'unione perfetta che il mare e il cielo disegnano in un orizzonte sconfinato e rassicurante, come solo la natura sa essere. È con il mare che Vesna ha il primo vero contatto fisico nella sua nuova vita in Italia. Dopo una notte trascorsa in casa di uno sconosciuto, incontrato al bar (Silvio Orlando) che le offre un cappuccino e un riparo per la notte in cambio spera di avere con lei un rapporto fisico, senza successo, ritroviamo la ragazza in riva al mare che si tuffa con decisione nell'acqua dal colore delle molteplici sfumature. L'affondare nelle onde sembra metterla in comunicazione con la sua intimità. Potremmo anche credere che di là dell'Adriatico il suo sguardo si volga verso l'Est, e che dunque Vesna ritorni a bagnarsi

in acque note e che la sua sia la più circolare e inutile delle fughe¹⁰² per questo occorre fuggire e riprendere il viaggio verso l'ignoto. Infatti, a questa scena seguirà l'immagine della protagonista che ai bordi di una strada, nei pressi di un distributore di benzina, fa' l'autostop e non ci è dato sapere né il luogo di partenza, né la destinazione finale delle sue staffette. Ciò che caratterizza Vesna è la mancanza di luoghi certi, stabili e significativi in cui muoversi e far muovere le cose¹⁰³. Sono indeterminate le sue direzioni, esattamente come vaga e semisconosciuta è la sua storia, sembra aver fatto il vuoto dietro e dentro di sé, nasconde il suo passato, cala un velo pesante sulla propria solitudine. Per accettare la sua esistenza allora si inventa un'altra vita che affiora dalle sue lettere i cui testi sono letti in *voice over*¹⁰⁴. Solo alla prima lettera sono affidate alcune informazioni che riguardano la vita della protagonista. Emergono i tasselli della sua storia: un riferimento ad un fratello, ad un nipote che sta per compiere sei anni e soprattutto si parla del desiderio della giovane donna di affermarsi, di trovare il proprio posto nel mondo e di sentirsi realizzata e felice.

Ciao Mártna, scusa se non ti ho neanche salutato, ma se parlavo con te finiva che mi mettevo a piangere; e ripartivo. Ce l'ho fatta. Sono in Italia. Ti ricordi quando ho vinto ai campionati di corsa della scuola? «Vesna non ce la fa», «Vesna non si è allenata»...Invece io sapevo che ce l'avrei fatta. Di' a mio

¹⁰² Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.71.

¹⁰³ *Ivi*, pag. 70.

¹⁰⁴ *Ivi*, pag.64.

fratello che sto bene e che non si preoccupi. Abbraccia per me il suo piccolo Jan. Fra due settimane compie sei anni e non ha ancora imparato ad allacciarsi le scarpe. Digli che sono molto orgogliosa di lui e che deve sempre ricordarsi che lui è il mio fidanzato. Ti voglio bene. Vesna.

Nelle due lettere successive, invece Vesna inventa completamente la sua condizione presente, creando luoghi immaginari in cui viene in contatto (negozi di lusso, grandi giardini e parchi, bar e piscine). Finge di essere una commessa, di aver ottenuto delle promozioni e dei trasferimenti e afferma di aver realizzato i suoi sogni. Si racconta in prospettiva, cioè all'interno degli universi di cui vorrebbe far parte¹⁰⁵. Sono lettere che rassicurano il destinatario, ma soprattutto rassicurano il mittente, non solo per autoconvincersi che davvero «Va tutto bene», ma soprattutto per fissare, attraverso il racconto, il suo progetto di vita felice, scintilla che innesca le sue corse, il suo andare veloce. Ma è soprattutto filtrando e separando alcune riflessioni dalle bugie che entriamo in contatto con il suo universo più intimo e profondo fatto di nostalgie: «Sai, anche quando si ha tutto ci si può sentire tristi», confesserà Vesna ad un certo punto della lettera. Affiorano, inoltre, paure, come quella di affezionarsi troppo a qualcuno che può far soffrire: «Quelli che ti vogliono bene vorrebbero tenerti sempre con sé e alla fine ti fanno soffrire. Io penso invece che soltanto la malattia e la morte devono far soffrire...e la miseria». Ma, oltre a paure e nostalgie, dalle lettere viene fuori un mondo che è intriso di speranza e di sogni da realizzare, in cui dopo

¹⁰⁵ *Ivi*, pag.65.

una vita votata all'erranza sembra desiderare qualcosa di sicuro e di stabile rappresentato da una comoda «poltrona di vimini, nell'angolo più riparato di un grande giardino, senza preoccupazioni e senza dolore». Nelle lettere, dunque, Vesna riempie il vuoto che la circonda attraverso cenni al suo passato e volge lo sguardo verso il futuro. Il presente, invece, è meglio inventarlo perché è costruito sulle dinamiche del denaro e della prostituzione.

Il sesso e i soldi si manifestano come il binomio obbligato di riferimento; forse le aspettative erano diverse, ma questo è il gioco, per il momento¹⁰⁶.

Infatti fin dalla prima serata che Vesna trascorre sola nella città di Trieste il bisogno di un alloggio dove dormire mette la ragazza di fronte alla necessità di trovare dei soldi. Passeggia lungo una strada buia e anonima illuminata dalle vetrine di negozi e lo sguardo della giovane si sofferma, non tanto sui capi in esposizione, quanto sul prezzo, quasi a voler suggerire che nel posto in cui ti trovi puoi non avere un passato chiaro, puoi non avere una destinazione ben definita ed essere completamente sola, ma è necessario avere i soldi per sopravvivere. Il regista, inoltre, compie un abile accostamento, rapidamente accennato da una fugace inquadratura, attraverso una locandina che compare sullo sfondo della vetrina in esposizione. Si tratta dell'immagine di Holly Golightly (interpretata da Audrey Hepburn) protagonista del celebre film *Colazione da Tiffany*, che in certi aspetti ricorda la nostra Vesna. Entrambe le donne sono presenti

¹⁰⁶ Adriano Piccardi, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp.12-14.

solo a se stesse in un mondo sospeso, fatto dal non-più e dal non-ancora¹⁰⁷ per Vesna. Entrambe, inoltre, cercano di fuggire dall'idea di appartenere a qualcuno o a qualcosa. Vesna fugge dai legami affettivi, come indica nelle lettere in precedenza citate, e allo stesso modo anche Holly che si rifiuta persino di dare un nome al gatto, convinta che nessuno appartenga a nessuno.

Nella sequenza successiva continua l'errare della protagonista; Mazzacurati la segue nei suoi spostamenti a piedi, in taxi, in autobus tramite delle lunghe carrellate che meglio di qualsiasi altra tecnica di ripresa, sottolineano l'instabilità della giovane donna e amplificano il continuo moto di Vesna fra i marciapiedi, le strade e le automobili parcheggiate. Anche il momento in cui la donna inizia a prostituirsi, nucleo centrale nella narrazione, è ripreso da una carrellata rapida, così come rapida è la ricerca di un cliente che la inizi alla nuova vita. La descrizione degli incontri di Vesna e i suoi clienti è ridotta all'essenziale. Mazzacurati adotta uno stile narrativo e visivo che procede per sottrazione, senza mai caricare personaggi e relazioni di valenze morali, ai dialoghi freddi e scarni fanno da contrappunto immagini che condensano in pochi tratti una rappresentazione spietata e cruda della realtà del nostro Paese. Alcune sequenze analizzate in questa prospettiva appaiono particolarmente significative. L'incontro col primo cliente (interpretato da Ivano Marescotti) è risolto attraverso la ripresa di un particolare del corpo: solo le braccia pelose. Queste immagini nella loro fisicità più cruda

¹⁰⁷ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.65.

danno l'idea della violenza e della brutalità del cliente che schiaccia Vesna, senza neppure guardarla¹⁰⁸. Così come la giovane donna osserva le vetrine dei negozi, allo stesso modo gli sguardi degli uomini osservano, dall'abitacolo della loro automobile, il suo corpo tramutato in merce di scambio.

Centrale è l'immagine soddisfatta di Vesna che conta i suoi averi: soldi da tirar fuori dalle tasche come fosse carta straccia da gettare via, soldi da contare, ben cellofanati, nascosti dietro il bidet del bagno, soldi con cui comprare quei vestiti fino ad ora osservati solo in vetrina. Soldi sporchi, umidi e sudati chiesti agli uomini, senza giri di parole, senza guardarli nemmeno in faccia¹⁰⁹. La dinamica del denaro è centrale nel fim, è lo strumento di sopravvivenza per Vesna tanto che Mazzacurati avrebbe potuto intitolare il suo quinto lungometraggio *I soldi di Vesna*¹¹⁰. La ragazza sorride e appare pensierata per la prima volta proprio davanti al gruzzoletto raccolto, oppure mentre fa acquisti in quei negozi davanti ai quali spesso si soffermava a immaginare. Si regala la consolazione e il risarcimento per lo squallore della vita di strada che conduce, una vita di cui sente tutto il peso e lo sconforto. Il vomito dopo un incontro sessuale a tre è il sintomo del profondo rifiuto per quella vita di cui Vesna sente la cupezza e il malessere. Il suo corpo usato e violato, ormai di frequente, si accontenta del conforto che deriva dall'azzurro del cielo

¹⁰⁸ Mariolina Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

¹⁰⁹ *Dov'è più il cinema che strizza i cuori? Incontro con Carlo Mazzacurati*, a cura di Aldo Fittante, in «Duel», 41, settembre 1996, pp. 11-12.

¹¹⁰ *Ibidem*.

e dalla freschezza di un mare d'inverno che si lascia attraversare dal corpo nudo. Un corpo che cerca qualcosa che lo ripulisca, almeno per un momento, che viva un contatto libero e puro, prima di tornare ai margini della strada.

Nella seconda parte del film compare Antonio, un cliente che appare subito diverso dagli altri perché si presenta col proprio nome quando fa salire a bordo della sua auto Vesna, le sorride e le chiede se può mettere un po' di musica. Tutto lascia presagire che seguirà una svolta positiva da quest'incontro; ma in realtà la pioggia che cade sull'automobile, non per nascondere o cancellare ciò che succede, ma, in qualche modo per renderlo ancora più squallido¹¹¹, suggerisce qualcosa di opaco che segnerà il loro incontro. “Si è messo a piovere forte” dirà Antonio facendo retromarcia e recuperando a bordo della sua auto la ragazza appena lasciata per strada. È l'incipit della loro “relazione”. Antonio invita a cena Vesna, la porta in un locale allegro con della musica, si procura un phon per farle asciugare i capelli e mostra nei suoi confronti un atteggiamento protettivo. Interessante è l'osservazione fatta a proposito dell'insalata comunista presente nel menù: è un'insalata povera. Mazzacurati si serve di tale battuta per alludere o meglio presentare tratti del personaggio. Antonio è un uomo che è rimasto un comunista nel senso utopico, che non rinuncia alla forza ideale di questa idea e sente con rabbiosità il fatto che oggi si dica che essa è morta, lui invece la vive ancora, in modo intimo. È l'unico dei personaggi a dare dignità a una ragazza che fugge

¹¹¹ Mariolina Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996, pp. 52-53.

proprio da un tentativo fallito di sua realizzazione¹¹². Alla gentilezza di Antonio, si contrappone il tono cinico e scostante di Vesna che evita in tutti i modi di entrare in empatia con il suo interlocutore. Preferisce non rispondere alle domande sul suo passato, blocca ogni conversazione che possa scrostare la patina che protegge il vuoto che ha dentro e dietro di sé. Inoltre, alza la voce e si pone sulla difensiva ogni volta che vengono espressi dei giudizi su di lei e sul lavoro che svolge e quasi offesa, dalla tenera protezione che Antonio le riserva, prende un taxi e torna alla sua camera d'hotel. Sarà un incidente a farli incontrare (Vesna si imbatte in un protettore che le prende i soldi, il passaporto e la colpisce all'addome con un coltello, la giovane sanguinante si reca nel locale dove era stata con Antonio e gli chiede aiuto) e da questo momento in poi le loro vite si incroceranno.

A prima vista i profili dei due sembrano combaciare armoniosamente. Antonio vive una situazione all'apparenza tanto fluttuante quanto quella della ragazza: la provvisorietà del luogo in cui vive e del mestiere che fa lo suggerisce (vive in locali attrezzati e provvisori che cambiano a seconda dei cantieri in cui lavora), così come la sua familiarità con compagni di lavoro dalle origini così lontane dalle sue o le sue preferenze in fatto di locali dove trascorrere le serate. Qualcosa sembra unirli, ed è sicuramente questa impressione di complementarietà che spinge Antonio a cullare il proprio desiderio e Vesna a lasciarsi andare per la prima volta da quando è venuta via dal suo Paese. Sono due esseri che dalla loro

¹¹² Adriano Piccardi, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp.12-14.

condizione di “senza luogo” sono alla ricerca della conoscenza amorosa di sé e dell'altro, che generi una scintilla di comprensione e un passo avanti verso una vita più serena e più vera¹¹³. I due costruiscono una relazione all'insegna della cura, scrupolosa e spesso unidirezionale: Antonio si occupa amorevolmente di Vesna, la sfama e la difende da tutte le curiosità dei colleghi che intenderebbero stabilire, a spese della ragazza, una qualche complicità maschile¹¹⁴. Antonio si mostra docile e remissivo, vive di cose semplici e nella totale assenza di merci. Il televisore non ce l'ha, devo comprarlo. Vive in una casa che non è una vera abitazione, la sua è una essenza di esistenza¹¹⁵. Le effusioni tra i due protagonisti avvengono sempre in macchina, come capita agli adolescenti, e sono accompagnate da una canzone pop di dieci anni prima che soccombe alla timidezza, graziosa e attraente, di Antonio¹¹⁶.

Rifugiata e protetta nel provvisorio locale in cui vive Antonio, Vesna trascorre il periodo di convalescenza come un animaletto ferito che ha trovato un cantuccio e una persona che non la opprime; potrà fermarsi lì fino a che non si sia ripresa per poi partire, come un indiano ferito, come un gatto¹¹⁷. Infatti appena starà meglio ringrazierà Antonio e paleserà l'intento di voler tornare in albergo, al

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.66.

¹¹⁵ *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, a cura di Bruno Fornara, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp. 9-11

¹¹⁶ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.66.

¹¹⁷ *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, a cura di Bruno Fornara, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp. 9-11

suo mondo. Vesna, infatti, durante il periodo di convalescenza a casa di Antonio, capisce che la vita dell'uomo è rinchiusa in una specie di inerte circolarità¹¹⁸. Emblematica è la scena della protagonista che gira su una giostra e fissa in lontananza Antonio, lasciando trapelare dal suo volto un sentimento di noia e di inerzia profonda. Le riprese della ragazza sul terrazzo che guarda Antonio sul cantiere di fronte, sono immagini in cui appare in primo piano la distanza spaziale tra i due, che è soprattutto distanza di progettualità e di modi di pensare la propria esistenza. Se l'uomo spera in una relazione importante, Vesna resta in una condizione di sospensione tra la propria indole che le suggerisce fughe continue, e il bisogno di protezione, tipicamente femminile. Nonostante tra i due ci siano timidi episodi di affetto sincero, risate e balli spensierati (Antonio riesce a recuperare i soldi che Vesna aveva nascosto nel bagno dell'albergo e per festeggiare i due vanno a ballare, scherzano in auto e si uniscono in un rapporto sessuale che sembra essere il presupposto di una vera e propria relazione); prevalgono momenti di tensione in cui Antonio ha dei veri e propri scatti d'ira, di fronte all'impossibilità di conoscere a fondo la persona di cui si è innamorato. Quando percepisce la persistente ed ineliminabile lontananza di Vesna rispetto all'immagine che evidentemente lui coltiva, alza la voce, pretende risposte, ma ottiene solamente dei silenzi e delle fughe.

La differenza tra loro sembra consistere nel fatto che Vesna attraverso la sua esperienza individuale, ha potuto imparare come la realtà non

¹¹⁸ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.66.

abbia bisogno di essere riunificata in una armoniosa verità¹¹⁹ o nella ricostruzione di un passato: lei vive nel presente e si nutre di esso così come si presenta, senza grandi voli, grandi aspettative, senza il bisogno di parlare dei suoi affetti, della sua vita passata e di pianificare il suo futuro. Infatti, ogni volta che Antonio cerca di capire qualcosa di più di lei, i due si scontrano verbalmente, piombano tra di loro silenzi spettrali che marcano ulteriormente la distanza tra i due protagonisti. Antonio si confronta con l'ignoto e l'indefinito, lui che ha dei limiti con l'enigmatico, così come evoca la sequenza in cui osserva il compagno danzare sulla spiaggia: in quel momento si trova a confronto col fascino misterioso di una condizione che non potrà mai essere la sua; la potrà accostare, vi si potrà accompagnare per qualche tratto, ma niente di più. Vesna, invece, inafferrabile nel suo andar veloce, sia fisicamente che emotivamente, alimenta la speranza di Antonio di costruire una relazione stabile e contemporaneamente si ferma a chiacchierare con una sua collega, dando l'impressione di non voler totalmente chiudere con la prostituzione. È come se Vesna nel momento in cui incontra Antonio, per la sua età, per tutto quello da cui sta fuggendo, non possa accogliere e far suo l'affetto dell'uomo. Dunque, i due protagonisti viaggiano su orientamenti diversi: intimamente si capiscono, però i loro tempi non coincidono. E quando Antonio, istintivamente, mette a fuoco questo, è lui che comincia a distruggere il loro rapporto¹²⁰ facendo domande che

¹¹⁹ *Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati*, a cura di Bruno Fornara, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp. 9-11

¹²⁰ *Ibidem*.

opprimono Vesna, la “mettono all'angolo” (importante è la scena in cui Antonio blocca con l'auto la fuga di Vesna a piedi, creando esattamente un angolo e costringendo la ragazza a salire a bordo) e decretano la morte definitiva del loro rapporto, simboleggiata dall'animale travolto e ucciso per strada. L'incompatibilità tra Vesna e Antonio è suggerita non solo dal loro primo incontro segnato dalla pioggia, ma anche dalla costruzione dell'inquadratura dei due protagonisti. Vesna sarà inquadrata di profilo, che è “la forma grammaticale dell'impersonale”¹²¹. Infatti chi corre, è quasi sempre raffigurato di profilo, con il corpo che tende in avanti, verso un punto, sottintendendo dunque la possibilità di movimento in uno spazio apribile dal quale si può sempre fuggire. Alcune carrellate del film sono significative in tal senso: pensiamo alla carrellata laterale lungo i viali commerciali di Rimini, quello notturno sugli scenari della prostituzione, quello diurno su un freddo lungomare, una spianata visiva e a prospettiva che termina, nell'acqua in cui Vesna si bagna¹²². Antonio, invece, è spesso ripreso frontalmente e rappresenta la stasi e la partecipazione solo passiva all'azione presente. Due mondi che non si guardano, che non entrano in relazione piena e che quindi sono destinati a dividersi.

Nella parte centrale del film la discrasia affettiva tra i due personaggi è messa in scena attraverso l'opposizione tra il movimento “veloce” ed erratico della protagonista e la stasi di lui,

¹²¹ Chiara Tartarini, *Vesna va veloce*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.66.

¹²² *Ivi*, p.71.

rassegnato ad una immobilità senza speranza, senza punti di fuga al contrario di Vesna che orienta perennemente il proprio sguardo verso un altrove. Non è allora un caso che il primo incontro tra loro sia avvenuto all'interno dello spazio chiuso e ristretto di una vettura, ripresa dall'esterno dei finestrini, sottile evocazione di una sorta di imprigionamento da cui la giovane donna sentirà di voler fuggire. Quello di Vesna non è un vero e proprio viaggio, piuttosto una sorta di movimento continuo verso un altrove, verso uno spazio aperto alla ricerca, alla libertà da vincoli e condizioni. I segni delle rispettive diversità trovano evocazione simbolica nella fisicità dei corpi: la stanchezza da lui lamentata aderisce a un corpo pesante, usurato dal lavoro manuale, la tensione di un rilancio continuo verso un altrove si incarna in lei della velocità e destrezza della sua corsa, osservata dalla cinepresa attraverso ripetuti carrelli.

Per tutto il film Mazzacurati ha preferito lunghi silenzi a dialoghi concitati e ci ha trasmesso un ritratto di un personaggio femminile composto da pennellate rapide e stilizzate, esattamente come appare la vita di Vesna. Anche il finale è indefinito e sospeso: vediamo la giovane protagonista corre lungo un'autostrada qualsiasi e udiamo all'improvviso lo stridore di una frenata prolungata sull'asfalto, osserviamo il telone del grosso autocarro che viene pericolosamente incontro alla macchina da presa¹²³, corrispondente alla posizione di Vesna, scorgiamo il viso stravolto del carabiniere che interrompe la telefonata e a bocca aperta si avvicina al luogo di un

¹²³ *Ivi*, p. 72.

ipotetico incidente , lo spettatore percepisce il peggio per Vesna, pare che lei abbia fatto la stessa fine del suo connazionale ubriaco travolto all'inizio del film, ma all'improvviso Mazzacurati sembra farsi complice della protagonista e la mostra, quando lo spettatore non se l'aspetta, correre verso l'ignoto. Corre ancora, instancabile sotto la neve che l'accompagna verso una nuova meta. Quale statuto dare a tale immagine finale non è dato sapere.

A CAVALLO DELLA TIGRE

Sul dorso di una tigre dai colori vivaci vediamo tre personaggi stilizzati che cercano di cavalcarla, mostrando, con le loro bocche aperte, tutta la difficoltà nel trovare un equilibrio. La locandina del film, disegnata da Lorenzo Mattotti¹²⁴, non solo ci presenta sommariamente i protagonisti, ma soprattutto illustra la loro costante ricerca di stabilità, in un film che è definito, per l'appunto, come la messa in opera dello "spaesamento"¹²⁵.

La storia che si racconta è quella di Guido Liverani (Fabrizio Bentivoglio), un quarantenne oppresso dai debiti che lavora come guardia giurata presso un centro commerciale milanese. Per risolvere i suoi problemi economici progetta una rapina nel garage dello stesso centro commerciale, facendosi aiutare dalla compagna Antonella (Paola Cortellesi) travestita da Babbo Natale. La ragazza, una piacente giovane che lavora in televisione, finge di aggredirlo e rapinarlo, mentre Guido trasporta 350 milioni. Il colpo riesce, ma l'uomo viene arrestato e condannato a qualche anno di carcere. Quando il momento di uscire è ormai prossimo e, non avendo rivelato l'identità del suo complice, mentre già immagina di godere il bottino con Antonella, Guido viene coinvolto in un'evasione da due carcerati: Fatih (Tuncel Kurtiz), un settantenne turco condannato all'ergastolo, e Hamid (Boubker Rafik) un giovane marocchino. A questo punto non

¹²⁴ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.94.

¹²⁵ Tullio Masoni, *Brancaleone e il mare che non c'è*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 44-46.

gli resta che seguire la sorte dei due, cercando di staccarsi al momento giusto e di ricongiungersi alla ragazza. Ma Antonella ha lasciato Milano e lavora per un servizio fotografico in Liguria. Intanto il gruppo si divide: Hamid tradisce il suo compagno di cella e di fuga, fuggendo con la sua donna, ma poi sarà arrestato, e l'anziano Fatih, che comincia ad avvertire la malattia, decide di seguire Guido in Liguria. Quando i due arrivano a destinazione l'uomo turco muore poco prima di potersi imbarcare per la Turchia clandestinamente. Nel frattempo Guido scopre che Antonella ha speso l'intera somma del bottino e ha iniziato una relazione con un altro uomo. Il commissario di polizia (Roberto Citriani) che segue il caso, finalmente identifica il Babbo Natale della rapina, si reca a casa della ragazza e a lei e a Guido non resta che una rocambolesca possibilità di fuga.

A cavallo della tigre è un film che, sia nel titolo che nella trama, ricorda l'omonimo film di Luigi Comencini del 1961. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un manifesto in cui Giacinto Rossi (Nino Manfredi) cavalca incerto una buffa tigre disegnata a mo' di fumetto. L'ambientazione è quella di Roma degli anni sessanta in cui un modesto infermiere, indebitato fino al collo, viene imprigionato per simulazione di reato. Tre anni dopo si ritrova in una cella con Tagliabue (Mario Adorf) un assassino senza scrupoli, Sorcio (Raymond Bussières), un anziano ladro, e Papaleo (Gian Maria Volontè), una persona colta e ossessionato dall'onore al punto da uccidere l'amante della compagna Olga (Luciana Buzzanca). Giacinto viene costretto dai tre ad aiutarli ad evadere dal carcere, e, rifugiatisi in un bunker abbandonato, pianificano di ripararsi all'estero. Dopo una serie di

difficoltà (Sorcio scappa da solo e Papaleo muore) Tagliabue e Giacinto si ritrovano soli e si imbarcano clandestinamente dal porto di Civitavecchia. A questo punto entra in scena la moglie di Giacinto impoverita che convince l'uomo a rivelare dove si trovi Tagliabue, in modo da ottenere una ricompensa utile a sollevare dalla condizione di indigenza in cui vivono i figli. Giacinto, nonostante si senta un traditore nei confronti del coevasore, cede per amore filiale e i due vengono arrestati e rispediti in carcere¹²⁶. Quindi, in entrambe le pellicole, si narrano le gesta di uomini che evadono dal carcere e cercano, attraverso continue fughe, di raggiungere una libertà piena per poter ricominciare a vivere. Ma soprattutto emerge, dai due film, come la fuga diventi strumento di cambiamento per i protagonisti, ma anche mezzo capace di far emergere e raccontare la società in un determinato periodo storico, ponendo particolare attenzione agli esclusi dal boom economico descritti con piglio grottesco e amaro. Ad esempio, c'è una scena emblematica del film di Comencini in cui i due evasi, Giacinto Rossi e Tagliabue, non riescono ad attraversare una strada e quasi vengono travolti da una fitta schiera di automobili. Evento che fa esclamare a un incredulo Giacinto: «Io e quell'altro matto puntavamo come lepri su via del Traversone ventuno, in mezzo a un traffico cresciuto durante la nostra assenza». L'anno di ambientazione è il 1959 ed è una storia di carcerati, sporchi, malati e ignoranti. Avanzi non solo di galera, ma di una società già marginale, ormai vetusta, che sta per essere espulsa per sempre dai ranghi della

¹²⁶[https://it.m.wikipedia.org/wiki/A_cavallo_della_tigre_\(film_1961\)](https://it.m.wikipedia.org/wiki/A_cavallo_della_tigre_(film_1961)).

convivenza civile¹²⁷. Anche i protagonisti del film di Mazzacurati rappresentano gli ultimi, i marginali, vittime di circostanze volute e di errori di gioventù¹²⁸; è il caso di Guido, oppure degli assassini che sono finiti in galera prima ancora di essersi costruiti un progetto di esistenza, come accade per Fatih. Nonostante le affinità evidenti che esistono tra le due pellicole, Mazzacurati ci tiene a precisare che del film di Comencini ha recuperato lo scheletro come struttura narrativa. Conferma le proprie intenzioni, ovvero di aver voluto costruire un film diverso perché ognuno dei singoli personaggi è ancorato al sistema emotivo, psicologico e sociale di Italie differenti¹²⁹. Per questo il regista preferisce evitare di definire il suo *A cavallo della tigre* un remake del film di Comencini, piuttosto parla di una suggestione. Quel film narrava di un dopoguerra che non aveva mai fine, raccontava di esclusi dalla trasformazione, personaggi più simili ai protagonisti de *La lingua del Santo* nel nord est opulento di oggi. Diversamente in *A cavallo della tigre*, vediamo uomini e donne di questi anni, gente alimentata dalla televisione che crede che quella sia la vita¹³⁰.

Infatti il tema mediatico nel film è molto rilevante; si descrive una società influenzata da una televisione persistente, assai presente nelle vicende dei personaggi principali fino a condizionarli in modo più o meno subdolo, trasformandone aspirazioni e alimentandone le

¹²⁷ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 94

¹²⁸ *Ivi*, pag. 96

¹²⁹ Paolo Vecchi, *Quasi un flash-back*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 46-47.

¹³⁰ Paolo D'Agostini, *Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «la Repubblica», 4 novembre 2001.

frustrazioni.¹³¹ “Oggi le persone, affermerà il regista, sembra che non distinguano tra realtà e televisione”¹³². È l'Italia governata da Berlusconi e il film si pone in forte antitesi rispetto ai modelli culturali che ne derivano, facendo emergere il tema dell'influenza dei media, dei soldi facili, della corruzione della coscienza e del traviamiento dei deboli, argomenti consueti nella critica “antiberlusconiana”¹³³. Ma, il punto di vista di Mazzacurati non è giustizialista, né moralista; è uno sguardo attento, è una riflessione sull'umano che racconta, ad esempio, la vita nel carcere, le violenze e i giochi di potere che si innescano e si mescolano con la tacita complicità di qualche poliziotto corrotto (una guardia penitenziaria agevolerà l'evasione dei protagonisti). Forse anche per questo, tutta la vicenda ha inizio in un centro commerciale, tra il luccichio pre-natalizio di un luogo che è preso ad emblema del consumismo, ma che è anche un non-luogo, dove le stagioni non esistono o se esistono è perché sono ricreate¹³⁴. Le rapide inquadrature sulle banconote, sulle carte di credito e sugli assegni sottolineano come il denaro diventi il movente principale da cui ha origine tutta la vicenda. Nello specifico, Guido è alla costante ricerca di denaro per garantire alla sua compagna Antonella quel superfluo che il suo status di conduttrice televisiva, oltre che di donna

¹³¹ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 95.

¹³² Roberto Rombi, *Mazzacurati: racconto questa Italia di cinici*, in «la Repubblica», 31 ottobre 2002.

¹³³ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p.95.

¹³⁴ *Carlo Mazzacurati. Il personaggio. I luoghi. La sceneggiatura*, dichiarazioni raccolte Alberto Fassina e Marco Mancassola, in «Duel», 101, dicembre 2002-gennaio 2003, p. 17.

attraente gli sembra postulare¹³⁵. Perciò Antonella, più che Guido, può essere ritenuta l'erede ideale di quel Giacinto Rossi del 1961: ingenuo, ignorante e stralunato¹³⁶. Non solo, ma la ragazza incarna perfettamente lo stereotipo di stelle e stelline allora di gran moda: ragazze disperate tutte protese verso una falsa carriera fatta di luci e paillettes. In questa prospettiva non sorprende che il primo incontro tra Antonella e Guido avvenga in un bar, lei indossa un costume di scena e quindi comunica nell'immediato dell'apparenza quello che è: una giovane travestita da farfalla che, con un gioco di sguardi, scorge nello specchio davanti al bancone del bar, un uomo che la osserva. Poi, con un sorriso esagerato accetta di buon gusto l'interpretazione di Guido che inscena di essere stato colpito dalla freccia di Cupido; i due protagonisti sembrano due bambini che si divertono in un gioco di ruoli surreale. L'aspetto infantile della coppia è in tal modo suggerito. Dal corteggiamento ai momenti di felicità familiare *on the road* il loro rapporto appare inserito in un'ottica *clip* e *spot*¹³⁷ basata sull'ostentazione sterile di una ricchezza finta, attentamente sfoggiata attraverso auto di lusso, vestiti e cartoline, buttate lì, una sull'altra, come mostra una esplicita sequenza del film. Il televisore è fisicamente presente nella vita della coppia, e quando non c'è, i personaggi parlano di un programma televisivo, citandolo come fosse un oracolo indiscutibile e certo. Ad esempio, c'è una sequenza in cui

¹³⁵ Tullio Masoni, *Brancaleone e il mare che non c'è*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 44-46.

¹³⁶ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 96.

¹³⁷ Paolo Vecchi, *Quasi un flash-back*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 46-47.

un amico di Guido cita la nuova trasmissione televisiva sulla salute per spiegare che, grazie ad essa, è riuscito a dare un nome al suo malessere fisico, sottolineando come l'attendibilità di ciò che emerge dal tubo catodico è indiscutibile. Realtà e finzione si confondono fino a raggiungere l'apoteosi in una scena in cui Guido è nella sua cella, è stato più volte sedato dai suoi compagni che si organizzano per la fuga, segnando le sbarre di protezione, ad un certo punto guarda la televisione e immagina che la sua compagna bussi dall'interno e gli chieda di liberarla. In una sorta di onirica proiezione del desiderio di Guido di rivedere la sua donna, Mazzacurati costruisce una sequenza, che oltre ad essere la più ironica del film, è al contempo una delle più capaci di trasmettere lo stretto e confuso legame che intercorre tra realtà e finzione. Inoltre, la scelta del regista di far parlare la giovane donna proprio in questa occasione, sottolinea come la sua personalità sia totalmente inclusa e legata a quella del mondo della televisione, in uno scambio simbiotico di jingle e sorrisi che entrano nei salotti dei telespettatori portando un surrogato di felicità, ben costruito e alla portata di tutti. Antonella non la vediamo mai discutere, argomentare, non siamo in grado di conoscere i suoi punti di vista, ci appare solamente come un volto sorridente nei ricordi di Guido. La sua capacità di giudizio è affidata a "quello che dicono al tg", senza ma e senza se. Difatti, quando Guido le telefona, dopo l'evasione, per sapere dove si trova e quindi raggiungerla, la protagonista lo rimprovera per aver corrotto un poliziotto, solo perché è stata questa la ricostruzione fatta dal telegiornale, e non concede al suo compagno nemmeno la possibilità di spiegare ciò che è accaduto,

perché tanto la verità è quella emanata al tg. A proposito del personaggio che interpreta, Paola Cortellesi dichiara di rappresentare una di quelle ragazze disperate tutte protese verso una falsa carriera, nella fabbrica delle illusioni rappresentate dalla televisione. Nel mondo dello spettacolo dovrebbero lavorare persone preparate, che hanno studiato per fare questo mestiere, dichiara l'attrice, e non solo belle. A volte, infatti, queste donne vestite da adolescenti, vengono scambiate per giornaliste e siccome sono impreparate, diventano non rispettose delle persone che intervistano¹³⁸. Nonostante l'attrice abbia espresso questo giudizio così duro, non appaiono, nella sua interpretazione, smorfie giudicanti, anzi, di Antonella si mette in evidenza anche la sua fragilità. Lei è impulsiva, pronta a buttarsi ciecamente su scelte fallimentari¹³⁹. Ad esempio ricordiamo quando spende tutti i soldi della rapina per comprarsi un programma televisivo senza ricordarsi di mettere da parte la quota del suo compagno, che tra l'altro, ha sacrificato la sua libertà in nome del loro amore. Antonella vive il presente nella completa incoscienza, in un mondo superficiale in cui vige l'egoismo e l'ingratitude (ha speso tutti i soldi e ha anche un nuovo compagno). Si mostra isterica e minaccia di precipitare da una rupe, quando è colta dal senso di colpa, ma basta incoraggiarla a lanciarsi per notare come tutto sia costruito e finto, pronto a sgonfiarsi come una bolla di sapone¹⁴⁰. Oltre a tutta

¹³⁸Roberto Rombi, *Mazzacurati: racconto questa Italia di cinici*, in «la Repubblica», 31 ottobre 2002.

¹³⁹Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 96.

¹⁴⁰*Ibidem*.

questa superficialità il personaggio appare indifeso e, in un certo senso, anche vittima di se stesso, prigioniero degli ingranaggi e delle truffe che la società dei media propone e di cui Antonella ne è la quintessenza. A controbilanciare lo sguardo incantato da principessa con le ali (la protagonista appare spesso nel film con costumi di scena) è la figlia Nina. Una ragazzina silenziosa, sentiamo la sua voce solo fuori campo, nel ruolo di narratore, capace di trasmettere consensi e disapprovazione nei confronti degli adulti con cui si relaziona, solo con la forza dello sguardo e la solarità di un sorriso. Nella prima sequenza del film è lei che spiega il titolo, riferendosi all'insegnamento che una sua baby-sitter cinese le aveva dato, e cioè di trasformare le proprie paure in coraggio, di trovare la forza di affrontare di petto i problemi della vita, come se dovesse “cavalcare una tigre”. Anche nel film di Comencini Giacinto Rossi affermava lo stesso concetto “Come dicono i cinesi: ormai stavo «a cavallo della tigre», cioè è pericoloso starci, ma è molto più pericoloso scenderci perché la tigre ti si mangia”. Mazzacurati affida alla bambina il ruolo di colei che tiene le fila del racconto perché il regista parte dal presupposto che i bambini sono capaci di osservazioni che riguardano l'esistenza molto vicina alla saggezza orientale. Non solo, ma tutto il film appare filtrato dai toni infantili che rimandano proprio a Nina¹⁴¹. La sua voce è un po' quella della coscienza di Guido e Antonella, una voce che i due adulti non ascoltano perché troppo presi dalla frivolezza della vita che conducono; in loro ogni energia è indirizzata

¹⁴¹*Tigri. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, a cura di Tullio Masoni, Paolo Vecchi, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 48-49.

verso i soldi, la carriera, i viaggi e la macchine di lusso. In un capovolgimento dei ruoli sociali, Nina, ragazzina sveglia e attenta a quello che le succede intorno, ci appare come il vero adulto fra la mamma e il suo compagno. Sono i suoi sguardi, molto ben studiati dal regista, che scrutano, non solo gli animi dei personaggi ma addirittura anticipano gli esiti funesti di certe affermazioni espresse dalla coppia. Esplicativa, a questo proposito, è la scena in cui Nina ascolta di nascosto Guido che legge sul quotidiano di una rapina eseguita da persone travestite da Babbo Natale. In quello sguardo cupo e serio appare tutta la preoccupazione di una persona che conosce così bene chi la circonda, tanto da prevederne le mosse, prima ancora che loro stessi pianifichino qualsiasi azione. E non importa se a farlo è una bambina, da cui non ci si aspetta tanta maturità e saggezza, quello che importa è l'alto valore simbolico che viene affidato a Nina. Lei è la voce della coscienza, il Grillo parlante o la Fata Turchina che vigila sull'immaturità e sull'irresponsabilità degli adulti che la circondano. Adulti che assumono sempre più marcatamente le sembianze di un Pinocchio o di un Lucignolo abbagliati dalle luci e dalle musicchette allegre di un Paese dei balocchi incantato e fiabesco. Il ruolo di Nina, pur nel suo silenzioso esserci, è determinante. Basti pensare ad una delle sequenze finali in cui la bambina intravede le auto della polizia e urla e incita Guido a scappare. Non c'è alcun sonoro, il personaggio e lo spettatore leggono il labiale, osservano tutta la preoccupazione proveniente dai suoi gesti e dal suo sguardo e capiscono che bisogna correre. Quella bambina così saggia si rivela provvidenziale per la salvezza del

fuggitivo: senza bisogno di tante parole, ma di un accurato lavoro di immagini, il regista lascia parlare i primi piani intensi e fa emergere i pensieri di speranza di Nina che quando si presentano difficoltà si ricorda degli insegnamenti del suo mentore Prato Fiorito (il significato in italiano del nome della baby-sitter cinese). Si pensi a quando, da piccola, aveva un grumo sul petto e la donna le aveva insegnato a fare dei gran respiri, gli stessi che sarebbero serviti a Guido e Antonella per tenerli in aria durante il salto dal precipizio. Lei, bambina, si sente in dovere di salvare quegli adulti un po' sconsiderati che abdicano troppo facilmente ai loro doveri a favore di una vita poco regolata che assume in maniera sempre più accentuata i colori della favola. È questo il registro usato da Mazzacurati che, attraverso l'indeterminatezza e l'astrazione, riesce a fissare il malessere del nostro tempo, ricorrendo anche all'ironia¹⁴².

Per quanto riguarda il protagonista maschile Guido Liverani è il tipico personaggio di Mazzacurati che vive ai margini della società, un po' per degli errori commessi, un po' per sfortuna. Guido ricorda Willi del film *La lingua del Santo*, interpretato dallo stesso Bentivoglio. Infatti, a proposito di questo particolare, in un'intervista, il regista padovano dirà che, dopo aver terminato il lungometraggio sul furto della reliquia di Sant'Antonio, gli era rimasta la voglia di fare ancora un pezzo di strada con quel personaggio e che lo stesso interprete si è cimentato nell'agevolare e suggerire al regista i tratti di colui che sarebbe stato il nuovo protagonista. Se Willi è caratterizzato

¹⁴²Paolo Vecchi, *Quasi un flash-back*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 46-47.

dall'immobilismo e dalla voglia di non cambiare, in un mondo in cui il cambiamento deve essere sempre veloce, rimane fedele all'idea di se stesso e acquista un suo baricentro personale; Guido, invece, è un personaggio in divenire, è un mediocre e un superficiale che attraverso l'esperienza acquista una diversa percezione di sé e del mondo¹⁴³; tanto che se all'inizio del film ci viene presentato come un immaturo pieno di sé e superficiale, che cerca di ottenere soldi facili con rapine e giochi al casinò, alla fine del lungometraggio lo spettatore si affeziona a lui provando vicinanza¹⁴⁴. Bentivoglio costruisce il personaggio di Guido pensando ad esso come una specie di piccolo malavitoso da bar milanese, che vive al di sopra delle sue possibilità e usa la vita come una slot machine, un po' figlio dei protagonisti delle canzoni di Gaber o Jannacci¹⁴⁵. Impariamo a conoscere la sua storia attraverso dei flashback che ci raccontano l'incontro e l'amore di Antonella sulle note di *Lei verrà*, intensa canzone di Mango¹⁴⁶. La loro vita è fatta di romantiche effusioni e spensierati abbracci che lasciano presagire una felicità ormai conquistata. Ma in realtà, a queste scene si mescolano altre in cui Guido chiede continuamente soldi in prestito, e a volte viene pestato da qualche creditore impaziente. Tali contrasti emergono attraverso

¹⁴³ Carlo Mazzacuatì. *Il personaggio. I luoghi. La sceneggiatura*, dichiarazioni raccolte da Alberto Fassina e Marco Mancassola, in «Duel», 101, dicembre 2002-gennaio 2003, p. 17.

¹⁴⁴ Tigri. *Conversazione con Carlo Mazzacuatì*, a cura di Tullio Masoni, Paolo Vecchi, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 48-49.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacuatì*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 99.

le continue rievocazioni mnemoniche di Guido che, sotto interrogatorio, svela solo allo spettatore, anche i motivi della rapina con l'amata complice, travestita da Babbo Natale.

A questa prima sequenza in cui conosciamo gli eventi da cui ha origine la vicenda, seguirà la descrizione della vita nel carcere, poco prima della fuga, che rappresenta la parte centrale del film.

Gli sceneggiatori iniziano il loro lavoro di riscrittura con un'inchiesta effettuata all'interno del carcere di Padova, cogliendo comportamenti, linguaggi, umori e storie¹⁴⁷. Il confronto con ergastolani e carcerati provenienti da ogni angolo del mondo, ma soprattutto dall'area mediterranea, sarà uno stimolo significativo per il racconto che difatti vedrà Guido fiancheggiato da un turco e da un magrebino nella fase di evasione. Siamo nel 2002, la lavorazione del film comincia qualche mese dopo la tragedia delle Twin Towers. I musulmani, siano essi turchi o magrebini, sono spesso oggetto di rappresentazioni sommarie e legate a fatti di cronaca nera o alla paura della forte presenza della comunità islamica incontrata nel carcere padovano, nonché dalla volontà di dare conto di un cambiamento sociale, anche dietro le sbarre¹⁴⁸.

Circondato da guardie e da manganelli, il settantenne ergastolano Fatih esce dall'isolamento e raggiunge una cella comune che condivide con un magrebino, il giovane Hamid. Saranno loro i due stranieri del film; organizzano l'evasione e senza ben spiegare il motivo, decidono di coinvolgere, a suon di pugni e di sonniferi, anche

¹⁴⁷*Ivi*, p. 95.

¹⁴⁸*Ivi*, p. 99.

Guido, il quale, nonostante tenti di restarne fuori, sarà costretto a fuggire. In un clima di corruzione e di silenzi comprati tra le varie guardie penitenziarie si creano le dinamiche che consentono ai tre di scappare. La fuga, principale topos narrativo del cinema di Mazzacurati è simbolo di scoperta, di trauma e risveglio, d'apparente normalità alla quale si contrappone un'eccezionalità unica rappresentata dal momento in cui affiora una coscienza, finalmente liberata dalla cappa della vita quotidiana. Nello specifico, si crea un rapporto di amicizia, quasi filiare tra il temibile Fatih e Guido. Infatti dopo che Amid li tradisce, scappando con la sua donna, allusione indiretta al comportamento ambiguo del Sorcio nel film di Comencini, i due uomini si ritrovano l'uno aggrappato all'altro, in uno scambio simbiotico di pensieri ed insegnamenti. In particolare l'ergastolano così burbero e violento, che sugella la propria ferocia con il tatuaggio di una tigre ruggente sul braccio, durante la fuga fa emergere il lato più sensibile e umano di sé. Le sue parole suonano come sentenze, nel suo italiano ben scandito, frutto di una saggezza popolare che ricorda le frasi pronunciate dalla piccola Nina apprese dalla baby-sitter cinese. Questo aspetto di grande umanità si ripropone nel film quando Guido sta per affogare in un fiume, in piena notte e l'anziano si tuffa in suo aiuto con un slancio e una rapidità che trasmettono tutta la solidarietà di un uomo che diventa pian piano un amico, oltre che un "collega", dal momento che condividono la stessa "attività" di evasori¹⁴⁹. Paradossalmente grazie all'incontro con il suo carnefice,

¹⁴⁹*Ivi*, pag. 102.

che appare inizialmente come una specie di Minotauro senza tempo, Guido comincia a cogliere qualcosa attraverso la discesa nella parte profonda del mondo: l'indifferenza, lo squallore quotidiano. Ovvero l'infelicità di vivere con chi non ti interessa, o il lasciarsi vivere così come che è stata la sua esistenza. Lo coglie incontrando quest'uomo che mostra una purezza, un'energia che si infondono in Guido¹⁵⁰, lo oltrepassano e lo rendono più maturo e capace di ripartire. Per certi versi anche i luoghi del film diventano dei luoghi di transito. Pensiamo al bar dove Guido e Antonella si conoscono, o al centro commerciale, ma soprattutto ai campi rocciosi e aridi che i protagonisti percorrono per giorni e giorni, al fine di raggiungere il mare denotano che quello è uno spazio di transizione, uno spazio nudo che esercita una sorta di perdita dell'erranza nei viandanti, per poi lasciarli ripartire per un'altra avventura¹⁵¹. È questo un aspetto diverso del film rispetto agli altri di Mazzacurati. In genere il regista cerca di far diventare il luogo una sorta di abbraccio che coinvolge i personaggi in viaggio fino addirittura a farlo divenire un personaggio del film, attraverso le sensazioni che esprime, il clima e gli umori, ma in *A cavallo della tigre* tutto ciò non avviene: il paesaggio è stilizzato, ridotto all'essenziale per lasciare emergere la centralità di un percorso fisico ed interiore che è il cuore nevralgico della fuga. Camminano tra i tralicci, attraversano terreni aridi e bruni. Guido si sorprende delle

¹⁵⁰Paolo D'Agostini, *Intervista a Carlo Mazzacurati*, in «la Repubblica», 4 novembre 2001.

¹⁵¹Carlo Mazzacurati. *Il personaggio. I luoghi. La sceneggiatura*, dichiarazioni raccolte da Alberto Fassina e Marco Mancassola, in «Duel», 101, dicembre 2002-gennaio 2003, p. 17.

affermazioni pronunciate da Fatih, che ,ad esempio, parla dell'elettricità che fa tanto male; lo dice non perché l'abbia letto da qualche parte, ma semplicemente perché «Si sente». Quell'uomo che ormai è in carcere da decenni, lontano dal mondo, riesce a mantenere viva la sua sensibilità, percepisce a pelle ogni vibrazione che proviene da quel mondo, nonostante ne sia lontano. Emblematica è la sequenza in cui Fatih stacca un tubo al neon, che si illumina nonostante non sia apparentemente attaccato a nessuna presa di corrente, e lo brandisce come un guerriero di *Star wars* impugna la spada laser, dimostrando che la sua sensazione non è sbagliata e che «l'elettricità è nell'aria»¹⁵². Mazzacurati dirà che in questo passaggio del film, nato più da sensazioni che da valutazioni di tipo razionali, l'idea era quella di descrivere una materia che somiglia all'arte povera: il paesaggio arido, il neon, il nulla vuoto in cui si stabilisce un inizio del finale. A questa volontà si è aggiunto il tentativo di dare un segno un po' magico al personaggio, che fa convivere la sua dimensione infantile con una saggezza arcaica, nonostante sia un assassino. È come se quella tigre che ruggisce, ti può mordere finché, ma allorché viene fuori non solo non riesce più a farlo¹⁵³, ma si sostituisce ad un essere mansueto e bisognoso di trovare un amico. Ed è tutto all'insegna della condivisione più intima la scena del fuoco in cui Fatih trova la giusta atmosfera per schiudersi all'altro, per raccontare di quando, a soli diciotto anni, entra in

¹⁵² Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 102.

¹⁵³ *Tigri. Conversazione con Carlo Mazzacurati*, a cura di Tullio Masoni, Paolo Vecchi, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 48-49.

carcere perché uccide un rivale in amore; è finito in galera così presto da non essersi guadagnato neppure un destino¹⁵⁴. Il suo racconto è molto intenso, rivive fisicamente il dolore del momento in cui ha deciso di uccidere, piange, stringe i pugni sul suo petto e come un bambino rannicchiato su se stesso, senza giri di parole, racconta rassegnato la sua breve vita, prima dell'eterna prigionia. Ormai Fatih è stanco, malato e dolorante, Guido gli strappa il dente da cui è partita l'infezione che ormai si è diffusa in tutto il corpo, lo consola e gli racconta una storia che lo accompagna nel suo ultimo respiro. Un unico, intenso, primissimo piano inquadra entrambi gli sguardi dei due uomini: quello di Fathi rasenta il bordo inferiore dell'inquadratura, preludio della sua uscita di scena. Nell'inquadratura successiva assistiamo, in una luce d'alba appena accennata e in un "recintato" specchio di mare: vediamo Guido che affida il cadavere del suo amico ad un'ideale migrazione verso il suo Paese di origine. Una zattera e l'amata bandiera con la mezzaluna che copre il corpo senza vita dell'uomo: così si compie il rito naif del perdente giovane che col perdente vecchio, ha scambiato il proprio destino. Il mare a cui Guido affida la zattera dovrebbe essere subito grande, guardare alle remote coste turche. Invece, è un mare piccolo, quello ligure, che però non nega solennità e drammaticità alla sepoltura, anzi, ne accoglie benevolo, sulle note di Ivano Fossati, interrotte dal pianto di Guido, il corpo di quell'animo nobile vestito da brutto. Si è compiuto il tema dell'amicizia tra compagni di viaggio, un topos del cinema di

¹⁵⁴*Ibidem.*

Mazzacurati. Pensiamo alle peripezie di Loris e Franco, i protagonisti de *Il toro*, oppure alle vicende di Willi e Antonio, i protagonisti de *La lingua del Santo*. In questi film il viaggio diventa strumento di conoscenza di sé e un'apertura verso gli altri in uno scambio di esperienze mai giudicate secondo precetti etici e morali, ma semplicemente raccontate e descritte per invitare il pubblico a compiere una “riflessione sull'umano”¹⁵⁵. La fuga e il viaggio, come nell'originale film di Comencini, rappresentano un'avventura giustapposta alla prigione¹⁵⁶ le cui mura sembrano sgretolarsi nel carico del bastimento che trasporta Guido¹⁵⁷, erede del progetto del suo amico Fatih che cerca di raggiungere la Turchia per ricominciare una nuova vita. Per farlo però c'è bisogno di uno slancio nell'abisso, c'è bisogno di trasformare la paura in coraggio, c'è bisogno di cavalcare la tigre, attraverso un pauroso salto nel vuoto che provoca una surreale levitazione di oggetti, come se il cielo fosse una tela o lo spazio una scatola gigante dentro la quale viene meno la legge di gravità¹⁵⁸. Sarà un grande container stracolmo di gonfiabili in gomma a salvarli dalla caduta da un dirupo da dove Guido e Antonella, tallonati dalla polizia, si sono lanciati. La scena successiva vede i tre personaggi riuniti in un' insolita famiglia allargata che ricorda quella di *Notte italiana*; solo che in questo caso i protagonisti non sono comodamente seduti in salotto, come accade per il primo film di

¹⁵⁵ Denis Lotti, *A cavallo della tigre*, in Antonio Costa (a cura di), *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 102.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Tullio Masoni, *Brancaleone e il mare che non c'è*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 44-46.

Mazzacurati, ma su grandi massi di pietra aguzzi scortati dal racconto di Nina, ma soprattutto dal suo sorriso dolce e compiacente che, ancora una volta, prende per mano i due adulti e li accompagna verso una nuova vita.

Filmografia

1979

Vagabondi

1987

Notte Italiana

Regia: Carlo Mazzacurati; *soggetto e sceneggiatura:* Franco Bernini, Carlo Mazzacurati; *fotografia:* Agostino Castiglioni; *scenografie:* Leonardo Scarpa, Gianarlo Basili; *costumi:* Maria Rita Barbera; *montaggio:* Mirco Garrone; *musiche:* Fiorenzo Carpi; *aiuto regia:* Corso Salani; *interpreti:* Marco Messeri (Otello), Giulia Boschi (Daria), Remo Remotti (Italo), Tino Carraro (Melandri), Memè Perlini (Checco), Mario Adorf (Tornova), Roberto Citran (Gàbor), Silvana De Sanctis (padrona della locanda), Antonio Petrocelli (Paschero), Gemelli Ruggeri (geometri) Filippo Cilloni (Enzo); *produzione:* Nanni Moretti e Angelo Barbagallo per Sacher Film, SO.FIN.A., RAI Radiotelevisione italiana; *distribuzione:* Titanus; *origine:* Italia; *durata:* 93'. *Premi:* Nastro d'Argento 1988 come Miglior Regista Esordiente, Gran Premio al Festival del Cinema di Annecy 1987.

1989

Il prete Bello

1992

Un'Altra Vita

1994

Il Toro

Regia: Carlo Mazzacurati; *soggetto e sceneggiatura:* Sandro Petriglia, Stefano Rulli, Carlo Mazzacurati, Umberto Contarello; *fotografia:* Alessandro Pesci; *scenografie:* Leonardo Scarpa; *costumi:* Lina Nerli

Taviani; *montaggio*: Mirco Garrone; *suono*: Franco Borni; *musiche*: Ivano Fossati; *aiuto regia*: Marina Zangirolami; *interpreti*: Diego Abatantuono (Franco), Roberto Citran (Loris), Marco Messeri (Tantini), Gera Zoltan (Sandor), Marco Paolini (Danilo), Mirta Zacevic (Maria), Zlato Crnkovic (suocero di Maria), Paolo Veronica (Nocchi), Ugo Conti (Antonio), Alberto Lattuada (Colombani), Boris Dvornik (capostazione); *produzione*: Officina Cienmatografica, Penta Film; *distribuzione*: Cecchi Gori; *origine*: Italia; *durata*: 108'. *Premi*: Leone d'Argento alla 51ª Mostra del Cinema di Venezia, Coppa Volpi a Roberto Citran.

L'unico Paese al Mondo

1996

Vesna Va Veloce

Regia: Carlo Mazzacurati; *soggetto e sceneggiatura*: Umberto Contarello, Carlo Mazzacurati, Sandro Petraglia, Claudio Piersanti, Stefano Rulli; *fotografia*: Alessandro Pesci; *scenografie*: Leonardo Scarpa; *costumi*: Lina Nerli Taviani; *montaggio*: Mirco Garrone; *musiche*: Jan Garbarek; *aiuto regia*: Andrea Molaioli; *interpreti*: Teresa Zajickova (Vesna), Antonio Albanese (Antonio), Roberto Citran (cameriere), Antonio Catania (proprietario della tavola calda), Tony Sperandeo (camionista), Ivano Marescotti (cliente), Stefano Accorsi (cameriere), Silvio Orlando (assicuratore), Marco Messeri (committente), Patrizia Piccinini (prostituta); *produzione*: Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Ima Film; *distribuzione*: Cecchi Gori; *origine*: Italia, Francia; *durata*: 92'.

1998

L'Estate di Davide

Regia: Carlo Mazzacurati; *soggetto e sceneggiatura*: Carlo Mazzacurati, Claudio Piersanti; *fotografia*: Alessandro Pesci; *scenografie*: Leonardo Scarpa; *costumi*: Francesca Sartori; *montaggio*: Paolo Cottignola; *musiche*: Ivano Fossati; *aiuto regia*: Andrea Molaioli,

Marina Zangirolami; *interpreti*: Stefano Campi (Davide), Patrizia Piccinini (Patrizia), Toni Bertorelli (zio di Davide), Silvana De Santis (zia di Davide) Semsodin Mujic (Alem), Alessandro Mizzi (uomo con la Mercedes), Marinella Anaclerio (moglie di Janne), Manrico Gammarota (Janne), Roberto Messini D'Agostino (don Luigi), Emanuele Barresi (dottore); *produzione*: Cecilia Cope, Matteo Levi, Roberto Levi per Tangram Film; *origine*: Italia; *durata*: 92'. *Premi*: Miglior Sceneggiatura, Miglior Attore (Stefano Campi) e Migliore Attrice (Patrizia Piccinini) al Festival Internazionale Programmi Audiovisivi di Biarritz 1999.

1999

Ritratti: Mario Rigoni Stern

2000

La Lingua del Santo

Regia: Carlo Mazzacurati; *soggetto e sceneggiatura*: Carlo Mazzacurati, Franco Bernini, Umberto Contarello, Marco Pettenello; *fotografia*: Alessandro Pesci; *scenografie*: Leonardo Scarpa; *costumi*: Lina Nerli Taviani; *montaggio*: Paolo Cottignola; *suono*: Mario Iaquone; *musiche*: Ivano Fossati; *aiuto regia*: Marina Zangirolami; *interpreti*: Antonio Albanese (Antonio), Fabrizio Bentivoglio (Willi), Isabella Ferrari (Patrizia), Toni Bertorelli (Kondrano), Ivano Marescotti (Ronchitelli), Marco Paolini (sant'Antonio), Giulio Brogi (Maritan), Kastriot Sheri (pizzaiolo), Giampiero Boso (padre Erminio Gigliozzi); *produzione*: Marco Poccioni e Marco Valsania per Rodeo Drive, Medusa Film, con la collaborazione di Tele+; *distribuzione*: Medusa; *origine*: Italia; *durata*: 110'.

Ritratti: Andrea Zanzotto

2002

A Cavallo della Tigre

Regia: Carlo Mazzacurati, soggetto e sceneggiatura: Carlo Mazzacurati, Franco Bernini, liberamente ispirato all'omonimo film di Luigi Comencini; fotografia: Alessandro Pesci; scenografie: Paola Bizzarri; costumi: Lina Nerli Taviani; montaggio: Paolo Cottignola; musiche: Ivano Fossati; aiuto regia: Pierantonio Novara; interpreti: Fabrizio Bentivoglio (Guido), Paola Cortellesi (Antonella), Tuncel Kurtiz (Fatih), Boubker Rafik (Hamid), Manrico Gammarota (sovrintendente), Marco Messeri (Iguana), Marco Paolini (Faustino), Roberto Citran (commissario), Elisa Lepore (moglie di Guido), Emanuela Grimalda (Deborah), Carla Signoris (direttrice carcere); produzione: Marco Poccioni e Marco Valsania per Rodeo Drive, RAI Cinema; distribuzione: 01 Disbution; origine: Italia; durata: 107'.

Ritratti: Luigi Meneghello

2004

L'Amore Ritrovato

2007

La Giusta Distanza

Regia: Carlo Mazzacurati, *soggetto:* Doriana Leoneff, Carlo Mazzacurati; *sceneggiatura:* Doriana Leoneff, Carlo Mazzacurati, Marco Pettenello, Claudio Piersanti; *fotografia:* Luca Bigazzi; *scenografie:* Giancarlo Basili; *costumi:* Francesca Sartori; *montaggio:* Paolo Cottignola; *suono:* Remo Ugolinelli; *musiche:* Tin Hat Trio; *aiuto regia:* Davide Bertoni; *interpreti:* Giovanni Capovilla (Giovanni), Ahmed Hafiene (Hassan), Valentina Lodovini (Mara), Giuseppe Battiston (Amos), Roberto Abbiati (Bolla), Natalino Balasso (Franco), Stefano Scandaletti (Guido), Mirko Artuso (Frusta), Fabrizio Bentivoglio (Bencivegna), Marian Rocco (Eva), Dario Cantarelli (Tiresia) Nicoletta Maragno (pubblico ministero), Ivano Marescotti (avvocato); *produzione:* Domenico Procacci per Fandango in collaborazione con RAI Cinema; *distribuzione:* 01 Distribution; *origine:* Italia; *durata:* 106'.
Premi: Nastro d'Argento 2008 per Miglior Soggetto a Doriana Leoneff e Carlo Mazzacurati, Nastro d'Argento 2008 per Miglior

Produttore a Domenico Procacci.

2010

La Passione

Sei Venezia

2012

Medici con l'Africa

2013

La Sedia della Felicità

Bibliografia

TESTI DI CARATTERE GENERALE

Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2004.

Antonio Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*, Torino, Einaudi, 2014.

Marco Videtta, *La fuga impossibile: il mito del viaggio nel cinema americano. Da Huckleberry Finn a Easy rider*, Roberto Napoleone, Roma 1980.

Giampiero Frasca, *Road movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, UTET libreria, Torino 2001.

David Laderman, *Driving visions: exploring the road movie*, Austin (TX), University of Texas Press, 2002.

MONOGRAFIE

Antonio Costa (a cura di) *Carlo Mazzacurati*, Venezia, Marsilio, 2015.

SAGGI E ARTICOLI

Stefania Parigi, Giacomo Ravesi, *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, in «Imago», n.9, 2014.

Natura, «Fata Morgana» n. 6, 2008.

SUI SINGOLI FILM

L'estate di Davide

- T. Masoni, *Lentezza e superficie*, in «Cineforum», 378, ottobre 1998.
Il paesaggio come emozione umana. Conversazione con Carlo Mazzacurati, a cura di Paolo Vecchi, in «Cineforum», 378, ottobre 1998.
- C. Chatrian, *L'estate di Davide*, in «Duel», 65, novembre 1998.
- P. Vecchi, *Carlo Mazzacurati. Moralità dello sguardo*, in «Cineforum». 383, aprile 1999.

La giusta distanza

- T. Masoni, Paolo Vecchi, *Una volta qui era tutta campagna*, in «Cineforum», 470, dicembre 1997.
- A. Pezzotta, *La giusta distanza*, in «Segnocinema», 149, gennaio-febbraio 2008.
- C. Gaudenzi, *Locals, Italians and Foreigners in Mazzacurati's La giusta distanza*, in *Incontri cinematografici e culturali tra due mondi*, a cura di A. C. Vitti, Pesaro, Metauro, 2012.

Notte Italiana

- L. Codelli, *Notte Italiana*, in «Positif», 321, novembre 1987.
- P. Vecchi, *Gente del Po (e altri lidi)*, in «Cineforum», 269, novembre 1987.
- A. Farassino, *Notte italiana*, in «La Repubblica», 1 settembre 1987.
Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di F. Piccini e P. Vecchi, in «Cineforum», 269, novembre 1987.
- G. Zappoli, *Notte Italiana*, in «Segnocinema», 30, novembre 1987.
Intervista a Carlo Mazzacurati a cura di F. Montini, in «CineCritica», 87, ottobre-dicembre 1987.
- A. Giostra, *Notte Italiana*, in «Cinema Nuovo», 310, novembre-dicembre, 1987.

T. Jousse, «Nuit italienne» de Carlo Mazzacurati. Identification d'un paysage, in «Cahiers du Cinéma», 411, September 1988.

Entretien avec Carlo Mazzacurati, a cura di J.A. Gili, in «Positif», 333, novembre 1988.

L. Codelli, *Le petit sommeil. Sur «Nuit italienne»*, in «Positif», 333, novembre 1988.

G. Fofi, la notte di Mazzacurati, in *Prima il pane. Cinema, teatro, letteratura, fumetto e altro nella cultura italiana tra anni ottanta e Novanta*, Roma, E/O, 1990.

La lingua del Santo

Carlo Mazzacurati: i miei santi idioti. Intervista al regista a proposito del nuovo film La lingua del Santo, a cura di A. Fassina, in «Duel», 82, settembre 2000.

M. Lombardi, *La lingua del Santo*, in «Duel», 83, ottobre 2000.

P. Vecchi, *Una reliquia per due mona*, in «Cineforum», 399, novembre 2000.

M. Gottardi, *La Lingua del Santo*, in «Segnocinema», 106, novembre-dicembre 2000.

Il toro

E. Martini, *Il toro*, in «Cineforum», 337, settembre 1994, pp.68-71.

T. Masoni, P. Vecchi, *Il toro*, in «Cineforum», 338, ottobre 1994.

Recitare con Corinto. Intervista a Roberto Citran, a cura di P. Vecchi, in «Cineforum», 338, ottobre 1994.

Un western mitteleuropeo. Conversazioni con Carlo Mazzacurati, a cura di P. Vecchi, in «Cineforum», 338, ottobre 1994.

Y. Tobin, *Il Toro*, in «Positif», 405, novembre 1994.

M. Molinari, *Il toro*, in «Segnocinema», 70, novembre-dicembre 1994.

C. Mazzacurati, *Appunti di viaggio per Il toro*, in «Cineforum», 346.

Vesna va veloce

A.Fittante, *Il rumore dei soldi*, in «Duel», 41, settembre 1996.

Luoghi di confine. Intervista a Carlo Mazzacurati, a cura di B. Fornara, in «Cineforum», 357, settembre 1996.

A.Piccardi, *Vesna va veloce*, in «Cineforum», 357, settembre 1996, pp.12-14.

Dov'è più il cinema che strizza i cuori? Incontro con Carlo Mazzacurati, a cura di Aldo Fittante, in «Duel», 41, settembre 1996.

M. Diana, *Vesna va veloce*, in «Segnocinema», 82, novembre-dicembre 1996.

A cavallo della tigre

A.Antonini, *A cavallo della tigre*, in «L'Unità», 8 novembre 2002.

Carlo Mazzacurati. Il personaggio. I luoghi. La sceneggiatura, dichiarazioni raccolta A. Fassina e M. Mancassola, in «Duel», 101, dicembre 2002-gennaio 2003.

T. Masoni, *Brancaleone e il mare che non c'è*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003, pp. 44-46.

P. Vecchi, *Quasi un flash-back*, in «Cineforum», 421, gennaio 2003.

Tigri. Conversazione con Carlo Mazzacurati, a cura di Tullio Masoni, Paolo Vecchi, in «Cineforum», 421.

D. Zanza, *A cavallo della tigre*, in «Segnocinema», 119, gennaio-febbraio 2003.

Ringraziamenti

Per uno studente arrivare alla pagina dei ringraziamenti è sempre molto emozionante perché ci si ritrova a ripercorre con la mente tutto il percorso accademico, alla ricerca dei momenti salienti che lo hanno caratterizzato.

Affiorano così in superficie, i tanti volti incrociati fra i corridoi della facoltà: volti giovani e pieni del desiderio di realizzazione del proprio sé, volti preoccupati prima di un esame e volti sorridenti di chi l'aveva superato. Tra quei ragazzi, ci sono io, che proprio ragazza spensierata non sono! Ho deciso di seguire il mio sogno in compagnia di un figlio e di un marito, incrociando esperienze lavorative stimolanti che mi hanno portato a misurarmi con la realtà, a confrontarmi con le difficoltà e le gratificazioni di un lavoro che è il mio prossimo obiettivo da realizzare. E in questo percorso intenso di impegni e di mete, mi sono resa conto che l'elemento costantemente presente nella mia vita sono stati i libri: da leggere, sottolineare, riassumere, da sfogliare...erano loro che mi seguivano, sempre presenti, si spostavano con me dal divano, al tavolo della cucina, al comodino in camera da letto, mentre giocavo con Giorgio, mentre parlavo con Nicola...nelle mie vacanze di Natale e in quelle estive, loro visitavano posti e luoghi vari, qualche volta si insabbiavano, ma erano sempre lì con me. Nei momenti in cui la vita ti delude, in cui i tuoi progetti devono modificarsi, la presenza di un libro, nel mio raggio di azione, mi ricordava chi fossi, cosa volessi e mi dava la forza

per andare avanti. Per questo il mio più sincero GRAZIE va a loro, saranno sempre parte integrante del mio esistere.

Ringrazio di cuore la Professoressa Salvatore, una donna che nella sua “minuta presenza” racchiude una grandezza d'animo e una professionalità infinita. Lei ha saputo seguirmi, in questo percorso di preparazione per la tesi, dandomi una pacca sulla spalla e un sorriso, anche quando la mia analisi non era tanto chiara. Grazie, perché so che di me lei ha saputo cogliere ogni sfumatura.

Ringrazio i miei uomini di casa, loro sono il mio carburante quotidiano: condividono con me questo sogno perché sanno quanto sia importante.

Ringrazio i miei genitori (mi commuovo sempre pensando e scrivendo di loro) perché mi tramandano un'eredità di valori infinita: onestà, amore, sincerità, determinazione, costanza, pazienza e perdono. Sono la mia essenza più profonda.

Ringrazio mio fratello, che pur essendo più piccolo di me, mi ha sostenuto con la scaltrezza di un uomo saggio, che sa puntare dritto al cuore delle cose, con ironia ed efficacia.

Ringrazio le mie amiche Anna, Catia, Maddalena, Manuela, Mara, Miria (in rigoroso ordine alfabetico), con loro condivido momenti e fasi diverse della mia vita, ma sono una parte di me importante, semplicemente perché ci sono: per una chiacchierata, per un consiglio, so che su di loro posso sempre contare.

Infine, mi congratulo con me stessa perché ho ascoltato e rispettato la mia anima, la parte più intima di me che sentiva fortemente il bisogno di questo nuovo traguardo. Brava Filo!.