

Ali per sollevarci oltre il percorso della vita **Due incontri con Liliana Cavani**

*Martedì 10 giugno 2003, rispondendo all'invito dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema, la professoressa Gaetana Marrone, docente presso l'università di Princeton, ha presentato il suo libro *Lo sguardo e il labirinto*. Il cinema di Liliana Cavani, pubblicato recentemente dall'Editore Marsilio di Venezia. Insieme alla regista Liliana Cavani, l'autrice ha incontrato nel pomeriggio gli studenti del DAMS dell'Università di Torino; alla sera lo scrittore e giornalista Giorgio Calcagno ha presentato il volume al pubblico del Cinema Massimo. È seguita la proiezione dell'ultimo film di Liliana Cavani, *Il gioco di Ripley*. Qui di seguito pubblichiamo una sintesi dei due incontri trascritti da Azzurra Camoglio.*

Primo incontro

Gaetana Marrone

Il mio interesse per il cinema di Liliana Cavani deriva soprattutto dal fatto che esso non appartiene solo all'Italia, ma all'Europa, a tutto il mondo. I personaggi di Liliana sono in fondo delle grandi icone del viaggio nell'umanità: basti pensare al primo *Francesco*, a *Galileo*, ai *Cannibali*, a *Milarepa*, alla trilogia tedesca. Questo cinema si apre a molte discipline, al di là dell'ambito della storia del cinema. Inoltre i film di Liliana sono stati costantemente seguiti nei Paesi anglosassoni ed esiste un'ampia letteratura al riguardo. Parte del mio lavoro è stata quella di ricostruire il processo della ricezione critica, cioè come è nato il grande mito del cinema italiano. L'aspetto più importante del volume credo sia lo studio del materiale d'archivio che Liliana mi ha permesso di consultare: ho potuto così "ricostruire" ogni film dal trattamento e dalle prime versioni della sceneggiatura seguendo il processo che porta le immagini sullo schermo.

L'ultimo film di Liliana, *Il gioco di Ripley*, si lega a una grande tematica di questa regista: quella del gioco. I suoi personaggi usano sempre il gioco come una forma di ricerca. È qualcosa a cui si è dato poco rilievo e che io trovo estremamente importante.

Liliana Cavani

Nel tuo libro hai precisato molto diffusamente ciò che hai appena detto: il gioco che esiste in noi stessi, tra le personalità diverse che abbiamo dentro

di noi, in altre parole la nostra ambiguità. Questa non è solo una caratteristica fondamentale del cinema italiano o europeo, ma della grande narrativa di sempre. Apprezzo in modo particolare il fatto che tu abbia riportato il cinema alle sue dimensioni internazionali. In genere uno dei rimproveri che si può fare alla critica italiana è quello di parlare di ogni film in rapporto al neorealismo, a quello che c'è stato prima, agli "idoli" che soltanto gli specialisti conoscono ma che il pubblico ignora completamente. Tu hai messo in rapporto l'analisi dei film con la storia del cinema attuale e con le possibilità espressive future del mezzo cinematografico.

Questo libro si pone, per le ragioni che ho detto, come il prototipo unico e prezioso di un'indagine che mi ricorda le edizioni critiche dei testi letterari che studiavo all'Università. Come Tesi di Laurea curai l'edizione critica di un poeta del Quattrocento basando il mio lavoro sulla storia della letteratura, sulla storia locale, sulla storia della lingua, sulla storia degli eventi politici, perché ogni livello si intrecciava con gli altri. Gaetana ha fatto qualcosa di questo tipo, estremamente scientifico ma molto moderno, che dà importanza non solo al mio cinema, ma al cinema come libera espressione di grandi risorse, libertà di accedere a qualunque codice di analisi del comportamento umano. Ha cercato di uscire dalla solita tiritera critica facendo un'analisi complessa, libera, scientifica. Ha lavorato a stretto contatto con me, eppure ho avuto la sorpresa di leggere moltissime cose che non mi aspettavo, ed è stato bellissimo. In realtà non ho collaborato per niente all'elaborazione del testo: le ho dato la possibilità di accedere a tutto il materiale che ho conservato, ma non mi sono intromessa per niente nella sua elaborazione. Leggendo il libro, vi ho trovato libere interpretazioni che mi hanno stupito, mi hanno aiutato a chiarire determinate cose.

Una cosa che mi ha sempre interessato fin dall'inizio della mia attività e che il volume ha messo bene in evidenza, è il fatto che il cinema è libero di per se stesso: si può raccontare qualunque cosa, le vicende esteriori di un essere umano, ma anche i movimenti interiori. La caratteristica dei miei film, soprattutto della trilogia tedesca, è quella di costituirsi come un cinema capace di mettere in scena non solo la semplice narrazione, ma concetti, idee, implicazioni, riflessioni, formulando discorsi complessi.

Gaetana Marrone

Liliana non ha mai voluto vedere nemmeno una pagina prima della pubblicazione, neanche il testo dell'intervista, neanche le bozze. È rarissimo che i registi si comportino così, perché hanno sempre il terrore di essere citati in maniera sbagliata. Penso che sia fondamentale la grande libertà con cui ho lavorato, che corrisponde del resto al senso di libertà che appartiene alla personalità artistica di Liliana.

Domanda

L'unico film girato parzialmente a Torino da Liliana Cavani è *Milarepa*. Qual è stato il motivo di questa scelta?

Liliana Cavani

Ho scelto Torino per puro caso. Volevo che non fosse una piccola cittadina, né una città monumentale troppo tipicizzata come Roma, Firenze e Venezia, ma avesse l'aspetto di una grande città europea. Torino aveva la dimensione giusta, con un'architettura borghese ed operaia molto particolari.

In *Milarepa* il ruolo della madre del protagonista era interpretato da Marisa Fabbri, grande attrice scomparsa da pochi giorni, con la quale sono rimasta amica dopo la fine del film. Sapevo che da tempo era malata, ma mi fa molta impressione pensare che non c'è più. Ricordo la sua dolcezza, la sua curiosità, il suo entusiasmo. Ricordo la grande gioia che dimostrava ogni volta che mi vedeva.

Domanda

Dove è stato girato *Il portiere di notte* e quali esperienze ha avuto lavorando con attori come Dirk Bogarde e Isa Miranda?

Liliana Cavani

Gli esterni del film sono stati girati a Vienna. Dirk Bogarde era un grandissimo attore, molto sensibile, molto dolce, molto disciplinato.

L'esperienza di lavoro con la diva degli anni Trenta Isa Miranda è stata del tutto particolare. Quando l'ho conosciuta era in miseria, viveva insieme al marito nel garage di casa sua arredato con mobili da giardino perché aveva dovuto vendere l'appartamento. Mandai un'auto a prenderla per fare la prova costumi con Piero Tosi il quale rimase molto colpito vedendola dopo tanto tempo. Aveva ancora un bel viso, ma portava male i suoi settantacinque anni. L'accolsi sul *set* come una regina e quando indossò il primo vestito di Schiaparelli rimanemmo tutti incantati: il costume di scena l'aveva trasformata e lei dimostrò subito sicurezza di sé, era veramente stupenda. Piero ed io avevamo trovato "la nostra Contessa". Oltre a noi due, Bogarde era l'unico sul *set* che sapesse che era stata una *star* internazionale, credo che l'avesse conosciuta a Hollywood. Il film era girato in un edificio cadente, e gli attori usavano come camerino alcune piccole stanzette; Bogarde riempì di fiori il piccolo camerino della Miranda perché era commosso, entusiasta, stupefatto di avere lei come *partner*. Era l'unico che si ricordava di Isa Miranda. Finito il film, è tornata nel suo garage in attesa di essere ancora chiamata da qualcuno...

Domanda

Mi sembra che lei abbia sempre dedicato molta attenzione, molta cura alla scelta degli attori e alla loro recitazione.

Liliana Cavani

Se fossi una cuoca dovrei fare attenzione alla carne che compro, al tipo di olio, a tutti gli ingredienti. Non è vero che un bravo attore può interpretare qualsiasi parte. La scelta degli attori è fondamentale, anche perché sbagliare il cast significa sbagliare il film in partenza. A volte purtroppo capita che solo durante le riprese ci si accorga che uno o due degli attori non sono quelli giusti... Se invece gli attori sono quelli giusti, metà del lavoro è fatto. Essi comprendono rapidamente insieme al regista il senso del film, il momento drammaturgico in cui si situa una determinata scena, e così si riesce a conferire forza emotiva all'opera.

Domanda

Tra gli attori con i quali ha lavorato, quali le hanno dato di più, quali ricorda con particolare piacere?

Liliana Cavani

È una bella domanda. Quando ho girato *I cannibali* con Pierre Clémenti era quasi impossibile conversare con lui perché faceva grande uso di stupefacenti, ma nei momenti di lucidità dimostrava una bontà struggente, quasi insostenibile, e quindi era veramente il personaggio del film. Racconto un aneddoto: Gabriella Pescucci aveva preparato per Pierre dei costumi che a lei piacevano, ma a me sembravano troppo incolori. Egli arrivò sul set indossando dei pantaloni color arancio, una camicia nera, un mantello nero e una sciarpa rossa lunga. Appena lo vidi, pensai che vestito così era perfetto, un vero simbolo vivente. Quando indossò i costumi di Gabriella divenne subito opaco, perse la sua personalità, ed io faticai per trovare il modo di dirgli che doveva rimettersi i suoi vestiti senza offendere la grande costumista.

Lou Castel divenne un'icona degli Anni Sessanta dopo aver interpretato *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio con il quale ero amica perché avevamo frequentato insieme il Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma non conoscevo l'attore e non avevo ancora visto il film (che era in fase di montaggio) quando stavo cercando il protagonista del mio primo lungometraggio, *Francesco d'Assisi*. Facevo provini con il produttore Leo Pescarolo in un piccolo ufficio a Monte Mario dove arrivarono molti giovani, tra cui anche Lou, il quale si sedette senza parlare, ma mi trasmise misteriosamente qualcosa. Mi alzai e dissi a Leo: "C'è Francesco", e lui rimase stupito che non gli facessi nemmeno il provino. Non chiesi a Bellocchio di farmi vedere qualche sequenza girata, perché ero sicura che il mio personaggio fosse Lou Castel. Nei giorni in cui giravamo il film Lou indossava per tutto il tempo, anche quando dormiva, il suo costume, uno dei camicioni che portavano i contadini dell'epoca di Francesco, per riuscire ad "essere" realmente il personaggio, nonostante facesse freddo: era

novembre. Ad Assisi dicevano: "Guarda, c'è Francesco che passa..." Secondo me aveva alcune caratteristiche in comune con Francesco. A volte il cinema coglie un barlume, un accenno, di certe situazioni umane. Lou è uno di quei personaggi che sono propriamente icone della loro epoca, icone di una sincera protesta, magari condotta in silenzio...

Ho amato sempre i miei attori, mi sono sempre trovata bene con loro forse perché sono quasi sempre riuscita ad avere le persone che sentivo giuste. Di Mickey Rourke molti dicevano che era difficile, capriccioso, insopportabile, così il produttore non lo voleva e mi telefonò da Los Angeles chiedendomi di proporre un altro nome, nel caso egli non fosse stato disponibile. In realtà sperava di trovare qualcuno da ingaggiare a un costo minore, ma io non gli proposi nessun altro nome in alternativa: bisogna avere il coraggio, in casi come questi, di rinunciare al film. Il produttore mi chiese allora di incontrare l'attore personalmente prima di fargli il contratto. Rourke in quei giorni era nel New Jersey, impegnato in un film come regista, e mi incontrò dopo la fine delle riprese, alle dieci di sera, nella sua stanza d'albergo. Mi chiese: "Cosa vuoi fare esattamente? Come devo fare il personaggio?" Aveva già letto una *Vita di San Francesco* in edizione inglese tascabile che gli avevo fatto avere e si interrogava sul suo ruolo secondo le consuetudini del metodo dell'Actors' Studio (dove egli stesso ha insegnato per sei anni). Lo guardai e gli dissi: "Come sei vai bene". Era talmente spontaneo, semplice, completamente diverso da come lo dipingeva la pubblicistica che c'era intorno a lui, da fare tenerezza.

Marcello Mastroianni era l'unico che potesse interpretare il ruolo di Curzio Malaparte ne *La pelle*, perché rispondeva a tante necessità: aveva ironia, era italiano, era piuttosto bello, sapeva l'inglese. Il film era parlato in una commistione di lingue diverse; in questa versione venne proiettato a Cannes e in una sala romana, mentre purtroppo fu doppiato per la distribuzione. Marcello era insostituibile in questo film. Suo fratello Ruggero ha curato il montaggio, in quanto avevo da poco perduto il mio montatore, Kim Arcalli, scomparso dopo *Al di là del bene del male*.

Domanda

Cosa ci può raccontare di Arcalli?

Liliana Cavani

Kim era un uomo meraviglioso, simpaticissimo, un interlocutore straordinario, un collaboratore favoloso. Ricordo il fumo fitto che c'era sempre sulla sua moviola; anch'io divenni una fumatrice accanita come lui perché era l'unico modo per sopravvivere nei mesi che impiegava per montare un film. I produttori si infuriavano per la durata della post produzione, ma allora non esisteva il digitale, per cui dovevamo fare differenti tentativi di montaggio prima di trovare la soluzione giusta. Arcalli

pretendeva di lavorare in questo modo, con i tempi che gli erano necessari, e accettava quasi soltanto i film di Bernardo Bertolucci, di Michelangelo Antonioni, i miei, e quelli di Eriprando Visconti, il quale gli portava sempre *champagne* e tartine al caviale...

Domanda

Come ha iniziato la sua carriera di regista, quali difficoltà ha incontrato come donna nel mondo dello spettacolo?

Liliana Cavani

Ho imparato che chi lavora seriamente deve abituarsi ad essere poco citato, poco studiato, poco analizzato. Per fortuna ho sempre avuto un rapporto molto sano con la critica, in quanto uso leggere gli articoli su di me solo tre o quattro anni dopo la loro pubblicazione. Questo mi ha permesso di non avere delle depressioni, sono convinta che non si debba perdere il tempo in cose del genere.

Mi ricordo che una volta chi usciva dal Centro Sperimentale non sapeva dove andare a lavorare. Era difficile arrivare all'opera prima. Quando ho lasciato casa mia a Carpi per andare a Roma, mi sono trovata davanti mondo di disperati: io ero al primo anno, felice e contenta, mentre quelli del corso precedente non trovavano lavoro e venivano lì a mangiare perché c'era una mensa che costava poco. C'era uno che faceva l'assistente di Comencini e lo guardavano tutti come se volessero toccarlo per accertarsi che fosse vero. Oggi invece i giovani esordienti riescono facilmente a realizzare un film, e anche per questo motivo non abbiamo più un grande cinema: per fare un film, infatti, bisogna "meditare" a lungo.

Mentre frequentavo il Centro Sperimentale, c'è stato uno dei rarissimi concorsi della Rai. Partecipammo al concorso in undicimila per coprire trenta posti di funzionario di concetto. Alcuni candidati scapparono subito via perché i temi dello scritto erano molto seri, quello più semplice riguardava il *Wilhelm Meister*. Fummo ammessi agli orali in 160 e riuscii a rientrare tra i primi 30. Pier Emilio Gennarini era uno dei *talent scout* che dovevano scegliere i collaboratori del canale culturale che era in fase di preparazione (allora esisteva ancora un solo programma) e si stupì moltissimo quando gli dissi che rifiutavo il contratto di assunzione. Mi chiese allora se avevo delle idee, e gli risposi che mi sarebbe piaciuto fare un documentario (anzi quattro documentari, quattro puntate di un'ora l'una) sulla storia del Terzo Reich. Lui si fidò di me, mi mise vicino un montatore, e mi permise di avere a disposizione tutto il materiale audiovisivo che in Italia non avevamo mai visto e che era conservato in archivi in America (dall'Europa dell'Est in quell'epoca non poteva arrivare nulla). Questi documentari mostrarono per la prima volta nella televisione italiana i *lager* nazisti. Mi consultai con Gennarini per non turbare gli spettatori con immagini troppo crude, ma noi vedemmo migliaia di

metri di pellicola girata nei campi di sterminio. In quell'epoca non c'era concorrenza con altre emittenti, ma c'era anche in Rai un impegno culturale che ora è scomparso. Quella era una televisione educativa, formativa, sia per il pubblico sia per gli autori dei programmi. Io stessa non sapevo nulla del Terzo Reich ed ho dovuto istruirmi in merito, prima di perseguire l'intento di far sapere cosa era accaduto a chi non aveva vissuto quei fatti.

Anche il documentario *La donna nella Resistenza* è per me importantissimo perché parla di una realtà storica che è stata spesso trascurata. Ho intervistato alcune donne che sono finite nei *lager* perché avevano collaborato con i partigiani, donne combattenti nel movimento della Resistenza nell'Alta Italia. A Torino ho incontrato Ada Gobetti, a Cuneo molte persone tra cui una maestra che aveva fatto la partigiana all'età di diciannove anni, la quale ad un certo punto mi disse: "Ogni estate vado a Dachau"; le chiesi perché e lei mi rispose: "Sento il bisogno di tornare lì". Una milanese ex partigiana mi rivelò un modo nuovo di vedere le cose quando le chiesi che cosa non sarebbe mai riuscita a perdonare ai nazisti: mi rispose infatti che non avrebbe mai perdonato "L'aver toccato una parte di me che non sapevo di avere, una parte fuori controllo". Questa frase mi colpì molto e questo fu il primo seme del tema de *Il portiere di notte*.

Ho intervistato anche Primo Levi per *Il giorno della pace*, nel 1965, vent'anni dopo la fine della guerra. Ricordo che sua moglie, in un momento in cui lui non era presente mi confessò: "Com'è difficile tirar su due figli mentre mio marito vorrebbe parlare delle sue esperienze in continuazione. Lo capisco benissimo, è difficile mettere una pietra sopra, dimenticare una cosa del genere".

Considero insomma gli anni in cui ho girato i documentari per la televisione un periodo di formazione molto importante, molto utile per la mia attività successiva.

Ho girato l'ultimo documentario, *La casa in Italia*, nel 1965, quando si formò il Centro-Sinistra. Mentre andava in onda il mio programma, il posto di Presidente della Rai andò a un socialdemocratico, e io fui la sua prima "vittima": *La casa in Italia* era una critica della speculazione edilizia e dell'inurbamento selvaggio. Ho documentato le condizioni abitative nel nostro Paese partendo proprio da Torino dove all'epoca c'era un grande flusso di immigrati meridionali, visitando poi molti villaggi fantasma costati miliardi, indagando sugli sprechi dell'Ente Riforma Sicilia, ecc. Dopo che fu andata in onda la prima puntata, iniziarono i "tagli": la seconda durò venti minuti in meno, l'ultima era lunga poco più di un quarto d'ora. Così fui "messa in quarantena", finché non iniziai a fare dei servizi per "Tv Sette" che andava in onda in prima serata, dopo il telegiornale.

Domanda

Cosa ci può dire della sua esperienza nel Consiglio d'Amministrazione

della Rai? Che cosa pensa della situazione attuale?

Liliana Cavani

Con tutti i Consiglieri, compresi quelli nominati dall'opposizione, constatai l'assenza assoluta di cultura nel prodotto televisivo. Negli anni Sessanta, quando realizzai vari documentari per la Rai, c'era un vivo desiderio di fare cultura, ma questa situazione non esiste più da molto tempo; nessuno esprime idee nuove, non c'è più inventiva: lavorano tutti con i *format*. Noi cercavamo, nel Consiglio di Amministrazione, di superare le fazioni politiche e di lavorare sul prodotto. In sei mesi riuscimmo a creare la *fiction* della Rai, per cui l'azienda iniziò a produrre e non solo a comprare. Non so cosa stia succedendo alla Rai in questo momento, certo non vorrei essere nei panni di Lucia Annunziata. Della situazione attuale penso quello che può pensare qualunque persona abbia ancora voglia di pensare. Purtroppo la libertà d'espressione di cui parlavamo tanto negli Anni Settanta-Ottanta non interessa più – o non interessa abbastanza - chi fa questo mestiere.

Secondo incontro

Giorgio Calcagno:

Il libro che ho qui sul tavolo, accanto a *Lo sguardo e il labirinto*, si intitola *Francesco e Galileo*, e voi tutti capite a che cosa si riferisce. L'ho portato perché sulla controcopertina ci sono alcune righe che possono essere la migliore premessa alla conoscenza del saggio di Gaetana Marrone e all'opera di Liliana Cavani. Leggiamole: «Liliana Cavani è l'unica donna che ha affrontato con la macchina da presa i problemi decisivi dell'uomo d'oggi nel conflitto tra giustizia e potere, tra libertà e autorità. *Francesco d'Assisi* coglie il personaggio del santo nella sua misura umana, protagonista di una contestazione radicale per il recupero di una vera esperienza religiosa. *Galileo* pone la figura dello scienziato al centro di una vicenda attualissima, proteso alla ricerca di una verità che non può essere schiacciata dalla forza. Sono due volti diversi che si completano in un comune atteggiamento verso la realtà, sempre illuminato da una fede sicura e proprio per questo tanto più aggressiva nei valori dello spirito».

Il libro è del 1970; pubblicato, in una stagione vivacissima dell'editoria cattolica, da Pietro Gribaudi. In trentatré anni Liliana Cavani è cambiata: tanto che Gaetana Marrone non si è limitata a scrivere poche parole come quelle che ho letto, ma ci ha dato un volume di quasi duecento pagine, più altre decine di note, non meno preziose e fruttuose. Ci si può domandare se le frasi scritte dall'*editor* di Gribaudi nel 1970 reggano alla luce dell'*iter* successivo della regista. Il suo percorso è quello di tutte le persone che non

si siedono sui propri risultati, ma cercano di andare avanti: un percorso sicuramente non rettilineo, mai scontato, che modifica man mano la propria prospettiva.

Per parlare di Liliana Cavani si possono seguire due strade. Una, la più immediata, che balza all'occhio anche soltanto scorrendo i titoli dei suoi film, è quella della discontinuità. Da un film, o da un gruppo di film all'altro, mutano l'orizzonte, il modo di guardare il mondo, il linguaggio, le tematiche. La studiosa, per essere fedele all'opera della regista, dovrà quindi mettere in risalto le spezzature, i cambi di percorso.

Ma si può seguire anche un altro criterio, quello della continuità: cercando attraverso tutti gli spostamenti di prospettiva una costante di fondo nell'ispirazione (parola che a Liliana piace poco, chiedo scusa per averla usata), nella progettazione e nell'esecuzione artistica.

Gaetana Marrone, di fronte a questo bivio, ha imboccato entrambe le strade. Il suo saggio sottolinea certo la discontinuità, ma va a cercare anche la continuità, in una serie di temi nei quali ha raggruppato i film più importanti della regista. Individua, al di là delle differenze, anche vistose fra un gruppo e l'altro, un massimo comune divisore, che appartiene a tutti e lo indica attraverso una serie di parole spia, che fondano l'intero libro.

La prima parola, annunciata fin dal titolo del saggio, è la parola "sguardo". Nel titolo, è vero, troviamo anche la parola "labirinto": ma il peso di questa parola è diverso. Il labirinto è un elemento che la Marrone individua, e con proprietà, in una parte dell'opera di Liliana Cavani. Lo sguardo è sempre presente. Se la Cavani è soprattutto una regista di idee, e dietro a ogni suo film c'è un dibattito di pensiero, questo pensiero, nella sua opera, passa sempre attraverso l'occhio. «Non faccio film per commuovere, faccio film per spingere a pensare», è una frase fra le più tipiche di Liliana Cavani. E magari i suoi film possono anche mettere lo spettatore a disagio: perché quel disagio lo costringe a guardare più a fondo, nella realtà. Il libro di Gaetana Marrone coglie proprio questo aspetto della sua cinematografia: coglie minuziosamente tutti quegli elementi del film che aiutano l'occhio a risalire dall'immagine al pensiero. L'immagine nella Cavani non è fine a se stessa: ha una sua autonomia artistica, ma non finalistica; è un mezzo per non lasciare tranquillo lo spettatore, per farlo discutere con se stesso.

La seconda parola spia, ricorrente in ogni film, è la parola "corpo". Nell'opera di Liliana Cavani c'è una forte tensione spirituale, verso la trascendenza; con esiti religiosi, anche se conflittuali e a volte contraddetti. Ma questa spiritualità passa attraverso la corporeità, la carne. In entrambi i film che la Cavani gli ha dedicato, Francesco ha un eccezionale senso della concretezza del reale. Prima viene il corpo. Liliana Cavani non ama la parola "anima": un giorno mi disse che nel dialetto della sua terra – da lei così amata – la parola anima neppure esiste. E anche in questo libro la parola è citata giustamente con parsimonia. Bisogna arrivare a pagina 159 per

trovarla; e solo passando attraverso la parola corpo: quando si parla del secondo Francesco, interpretato da Mickey Rourke. L'attore, «ripreso frontalmente, tradisce la venerazione che la Cavani ha per la figure umana, vista come forma sensibile e ideale, l'idea classica della corporeità con l'anima come centro metafisico». La parola anima ritorna una volta sola, a proposito di *Milarepa*, che la Marrone colloca, con uno spostamento di decenni, alla fine del libro, addirittura dopo i film degli anni Ottanta e Novanta. L'autrice parla della tenda del santone tibetano e osserva che essa può indicare «la vela, l'anima, la libertà». Non ci sono altre citazioni della parola anima, in tutto il libro.

Invece la parola "libertà", in tutte le sue accezioni, sinonimi e derivati, torna ripetutamente. In ogni film della Cavani c'è una tensione del personaggio verso un oltre, il bisogno di infrangere le regole a cui l'individuo viene sottoposto dalla società per trovare nuovi spazi. Ora andare oltre in latino si dice *transgredi*; e l'aggettivo derivato dal verbo *transgredior* è "trasgressivo". La trasgressione cercata dall'uomo libero può essere di tipo spirituale, come in Francesco; intellettuale, come in Galileo; o anche esistenziale, come nella Lucia del *Portiere di notte*, nella Lou Salomé di *Al di là del bene e del male*, o in altri personaggi. Questa trasgressione porta verso nuovi orizzonti, che non sono tutti uguali, nei loro esiti. Possono salire verso il cielo o possono scendere verso l'abisso; verso la vita o verso la morte. L'autrice del saggio non fa distinzioni nei risultati; il lettore del libro, come lo spettatore dei film, è però portato a farle: almeno, fra quella scelta di libertà che produce una vita non alienata, e quella che può produrre l'autodistruzione.

Ma c'è un'altra parola spia, che viene con frequenza alla luce, e accomuna tutti i personaggi di Liliana Cavani. La Marrone li definisce con vari sinonimi dello stesso concetto: l'altro, il diverso; soprattutto, con una parola molto bella, il "liminale", colui che è sul *limen*, sulla soglia; che non è dentro, nel sistema, perché rimane fuori, non viene accettato e non vuole essere accettato. Liliana Cavani usa una parola ancora più bella, che si incide nella sua opera, la parola "cannibale". La usa nel senso etimologico, non nel senso corrente di antropofago. "Cannibale" è la prima parola che ci viene dai nativi del nuovo mondo, si crea durante la prima spedizione di Colombo. Quando i marinai spagnoli chiesero agli indigeni come si chiamassero, si sentirono rispondere *carribal* (caribico). E la parola venne poi distorta in *cannibal*, per diventare "cannibale" in italiano. Poiché questi uomini erano persone "diverse", con costumi diversi, in Europa venne loro attribuita anche l'antropofagia. Era il tempo in cui in seno alla Chiesa si discuteva se gli abitanti di quelle terre avessero l'anima o no. Secondo l'ottica europea, erano antropofagi perché altri, diversi, erano i liminali in assoluto.

E infine la quinta parola, quella che racchiude tutte le altre, il centro dell'opera di Liliana Cavani. È la parola "metafora", che compare dodici volte nel libro, più una tredicesima volta in un titolo. Tutte le immagini di Liliana Cavani, anche le più inquietanti, non si risolvono in se stesse. Sono un rinvio, un invito, rimandano a un mondo interiore, di pensiero. Nella copia del volume che io ho qui davanti, in realtà, la parola metafora compare assai più di dodici volte. L'ho scritta io a matita sui margini, tutte le volte che mi sono imbattuto nelle analisi finissime, molto sapienti, fatte dall'autrice sulle immagini dei film. Sono metafore strettamente legate al linguaggio visuale della regista.

Cito un paio di esempi, tratti da *Galileo*. Il primo è il dialogo fra Galileo e Urbano VIII, che di Galileo era stato amico e diventa suo nemico dopo essere divenuto papa. Il pontefice e un cardinale, osserva la Marrone, «oscillano in uno spazio scenografico che rinforza i limiti fisici del dibattito. Galileo in piedi, incapace di pronunciare una frase di senso compiuto, mentre i prelati si muovono incessantemente seguendo le linee sinuose disegnate dal pavimento di marmo». Queste linee sinuose sono una metafora visiva: e di metafore visive simili a questa è intessuto tutto il linguaggio cinematografico di Liliana Cavani. La seconda metafora visiva coglie il protagonista nel suo laboratorio: «Galileo rappresenta la simmetria e la chiarezza logica, rafforzata dalla nudità geometrica degli ambienti in cui si muove, una geometria razionale e formalistica. Linee, angoli, cerchi, triangoli, rettangoli. Contribuisce a formare l'illusione di un movimento verso qualcosa di reale, l'occhio che scruta». Potrei citare decine di altre metafore visive, messe a fuoco dall'autrice. Conviene leggere il libro per trovarle tutte.

Queste cinque parole, sguardo, corpo, libertà, liminale, metafora, sono il succo del saggio di Gaetana Marrone; e, se il libro corrisponde – come ci sembra corrispondere – al lavoro della regista, sono il succo della cinematografia di Liliana Cavani.

Gaetana Marrone:

Ringrazio Giorgio Calcagno per una lettura talmente sottile che mi ha fatto ripensare il libro e venir voglia di continuare con altri capitoli. Questo è un libro con cui sono "vissuta" per molto tempo perché il cinema di Liliana Cavani stimola non solo l'immaginazione, ma anche la ricerca della conoscenza. L'edizione italiana presenta un apparato di note molto ridotto rispetto all'edizione originale, nella quale le "parole chiave" di cui lei ha parlato avevano un peso molto maggiore. Ho rimpianto per la drastica riduzione del tessuto connettivo costituito dalle note, ed ho voglia di continuare a lavorare su Liliana: so che questo sarà il percorso di tutta la mia vita.

Concordo su tutto quanto ha detto Calcagno. Non avrei potuto dirlo in modo migliore. Senz'altro quello di Liliana è un cinema che sostiene i valori

dello spirito, ma pochi finora gli hanno attribuito questo riconoscimento: molti invece hanno spesso parlato di "scandalo". Io ho preferito parlare di "trasgressione" in senso filosofico e non scandalistico, nella tradizione che, da Nietzsche a Foucault, ci porta ad affrontare i valori dello spirito attraverso il sociale. Quelli di Nietzsche, Salomé, e Milarepa, sono in fondo viaggi che cambiano la struttura sociale del tempo. Varcano una soglia per aprirsi alle esperienze di un nuovo mondo nel quale è fondamentale il dato corporeo: esperire attraverso il corpo. Spero che nella versione italiana sia rimasto evidente il mio tentativo di adottare di volta in volta il "vocabolario" di ogni film: ad esempio nelle pagine su *Francesco* abbonda una terminologia latina medievale che accompagna il viaggio labirintico del protagonista. In *Galileo* c'è il linguaggio scientifico: la gran trasgressione di Galileo è di aver usato la mente per andare al di là di quanto la Chiesa permettesse. Nella trilogia tedesca il viaggio, sempre labirintico, diventa un percorso visivo; per questo motivo i due termini sempre paralleli nel cinema di Liliana assumono qui un'enfasi diversa: il labirinto fornisce le basi del percorso di ricerca e lo sguardo diventa una grande metafora del cinema.

Perché ho chiuso il libro con *Milarepa* e il secondo *Francesco*? Secondo me sono due film che completano sia il percorso del mio discorso, sia il percorso visivo della regista. Non ho voluto affrontare i film di Liliana in modo cronologico per non fare un saggio espositivo; pertanto alcuni film vengono trattati in modo incrociato, perché ho cercato anch'io, come la regista, percorsi non lineari. In fondo il viaggio dei personaggi dei film di Liana Cavani è il viaggio dei *pueri* dell'umanità i quali in maniera innocente ci danno il senso dell'apertura verso una soglia in cui la bellezza è forse la categoria più importante.

Concludo dicendo che l'edizione inglese del libro è già esaurita. Il cinema italiano in America ha avuto in questi anni un enorme *revival*, abbiamo però poche monografie sui registi: Rossellini, Antonioni, Fellini. Inoltre è importante sottolineare che presso l'Università di Princeton il cinema di Liliana Cavani viene studiato nel Dipartimento di Storia e Letterature Compare (Human Studies), non soltanto nel settore dei *Film Studies* o nel Dipartimento di Italiano.

Liana Cavani:

Vorrei ringraziare ancora chi ha organizzato questo incontro e Gaetana che ha impiegato anni a scrivere questo libro, anche se, come è stato detto, l'edizione più completa è ahimé quella uscita negli Stati Uniti. In Italia purtroppo non siamo abituati ad avere libri sul cinema concepiti come le edizioni critiche di letteratura.

Il cinema, la musica, i libri, le opere d'arte figurativa sono testimonianze importanti, secondo me, per capire qualche cosa di più di un passato recente che appartiene a tutti. Il libro di Gaetana è molto bello e credo non ci siano

tanti libri in Italia, su autori che pure lo meriterebbero, dotati di questo peso, di questo valore analitico e scientifico. Ormai siamo abituati a una critica che non ha più spazio per esprimersi, per interrogarsi su cosa c'è dietro un linguaggio, anche se il nostro mondo consuma tante immagini come mai nel passato. Una vera cultura cinematografica, di fatto, non esiste, ci sono solo persone sperdute e sole che vanno a vedere film, li noleggiavano, li guardano attraverso la tv, senza che ci sia un reale dibattito su di essi. Il "lancio" del film serve esclusivamente a far quattrini, gli articoli che appaiono sui giornali sono per il novanta per cento pubblicità; è anche difficile trovare l'editore che accetta di pubblicare un libro sul cinema, a parte piccole case editrici universitarie che poi non riescono a far arrivare il libro al pubblico. Penso che anche nelle università - a parte certe nicchie culturali quali il Dams o il Centro Sperimentale - non si comprenda l'importanza dell'analisi del linguaggio cinematografico. In televisione non ci sono trasmissioni che aiutano in questo senso; c'è una grande ignoranza diffusa sul cinema...

Lo stesso dentro il libro di Gaetana ho trovato connessioni inaspettate tra un film e l'altro, perché è facile per chi fa il mio mestiere dimenticare i lavori precedenti e andare avanti con altri argomenti. Ma ognuno di noi ha le sue costanti, il suo stile, il suo idioma, il suo modo di raccontare con le immagini. Per me, ad esempio, l'immagine della tenda costituisce una metafora importante che ritorna spesso. Nessuna delle fonti francescane dice che Francesco sia mai stato in una tenda o che i suoi discepoli si siano mai riuniti in una tenda, ma è noto quanto egli disapprovasse che i suoi compagni accettassero di vivere in conventi, palazzi, case. Certamente avrebbe molto gradito stare in una tenda, perché è una cosa leggera, aerea, che si smonta, si strappa, annerisce all'aria. Lo stesso si può dire della tenda di *Milarepa*, perché la ricerca dei miei personaggi è unica, anche in culture così diverse: è ricerca dell'assoluto, del senso della vita. Milarepa e Francesco sono nati e cresciuti in contesti differenti, ma c'è in loro la stessa adesione alla necessità di dare valore all'esistenza umana. La vita è un valore, un dono, una cosa straordinaria che tutti noi dobbiamo difendere, e la libertà è la condizione necessaria per poter avere quelle ali che ci permettono di volare, di guardare oltre il percorso dei nostri passi.