

Libera (la mente) dal male

AMORFÙ
di Emanuela Piovano

Regia: Emanuela Piovano. *Sceneggiatura:* Massimo Felisatti, Emanuela Piovano. *Fotografia:* Alessio Gelsini Torresi. *Montaggio:* Paolo Benassi. *Musica:* Gianluca Podio. *Scenografia:* Carlo Rescigno. *Costumi:* Lia Francesca Morandini. *Interpreti:* Sonia Bergamasco (Elena), Ignazio Oliva (Fausto), Luigi Diberti (Franco), Barbara Mautino (Ivana), Giovanni Vettorazzo (Carlo), Mita Medici (la poetessa rock), Paolo De Vita (lo scultore), Bruno Gambarotta (Tosatto), Isa Gallinelli (Costanza), Vincenzo Ferrera (il gestore della trattoria), Claudia Giannotti (la madre di Fausto), Francesco Guzzo (Romoli). *Produzione:* Gaetano Renda per Kitchen Film. *Distribuzione:* K3 Films/Keyfilms. *Durata:* 87'. *Origine:* Italia, 2003.

Una giovane specializzanda in psichiatria, Elena, lavora presso una comunità terapeutica e, come molti che condividono la sua esperienza, vorrebbe recuperare i pazienti, cioè i "matti", a una vita normale. Li fa parlare, li incalza, cerca con ostinazione il filo che può legarli al mondo. Fra i pazienti del gruppo che segue c'è Fausto, un giovane più volte ricoverato a forza, con un tentativo di suicidio alle spalle. Il fascino di Fausto, oltre che da un bel-l'aspetto fisico, viene dal suo profondo ed estroso interesse per la musica. Il direttore della comunità, al quale Elena fa riferimento, è un medico già seguace delle teorie basagliane ma "realisticamente" disilluso. Elena vive con un'amica e ha un fidanzato, Carlo, commerciante in avorio. Il rapporto fra la giovane dottoressa e il paziente muta assume presto caratteristiche particolari, di preferen-

za. Così, quando Fausto decide di lasciare la comunità Elena lo accoglie in casa propria. Tale scelta, coperta da intenzioni terapeutiche, segna l'inizio di una storia d'amore che aliena la giovane dal suo superiore e dal fidanzato, il quale, dal canto proprio, decide di ritirarsi in buon ordine. Dopo un primo periodo di passione "simbiotica" sorgono le complicazioni: Fausto si sente prigioniero della terapeuta e vorrebbe essere aiutato a trovare un vero lavoro; Elena, a sua volta, si impegna blandamente per paura che il giovane le sfugga. Dopo un crescendo drammatico, al culmine del quale compie un grave gesto di autolesionismo, il giovane trova da solo un lavoro e si separa da Elena. I due si ritrovano mesi più tardi: lei ha terminato la specializzazione e si prepara a partire per un corso negli Stati Uniti, lui continua a lavorare e a cercare la propria strada. Forse si rivedranno.

TULLIO MASONI

«... Euridice: stà zitta! Ripiega gli spartiti. Il pianista non c'è più. Si è mangiato le dita, le corde sono maglie della nuova armatura...».

«... Fu allora che le imposte spalancarono la notte. Tacque - la luna. Nel bianco di quell'ora scivolavi, leggero, con il bavero alzato».

Questi versi, che con indubbia scorrettezza ma curioso e simpatico intento ho strappato dal loro insieme, sono di Sonia Bergamasco (1). L'insieme si intitola «Orfeo bambino»: dice qualcosa, riguardo ad *Amorfù*? E i versi, non prevedono un poco i tormenti e la figura di Fausto che, almeno per qualche tempo, dovrà seguire la propria strada evitando di voltarsi? Gioco a parte - legittimo, tuttavia, se lieve - mi sembra doveroso richiamare gli aspetti molteplici di una personalità artistica, quando ci sono. La Bergamasco non è solo un'attrice che "viene dal teatro"; è musicista diplomata in pianoforte al conservatorio, voce recitante-cantante (il suo repertorio va dal melologo romantico da concerto al *Pierrot lunaire* di Schoenberg), regista in proprio e, come s'è appena visto, poeta.

Quanto a Ignazio Oliva, che presta al personaggio uno dei volti maschili più belli del cinema italiano odierno, ma soprattutto una traccia di panico adolescenziale nella fisionomia vieppiù adulta, ha compiuto esperienze professionali molteplici nel nostro paese e all'estero. Il ruolo di *Amorfù* credo lo abbia messo a dura prova; sempre in bilico fra la tentazione di andare sopra le righe, cedendo all'esteriorità del carattere, e lo sforzo di frenarsi, facendo appena emergere un conflitto che rimane nascosto, interiore.

(1) «Poesia» n. 92, Milano, Crocetti, febbraio 1996.





In bilico, appunto. Il merito dell'attore, forse, è stato dare espressione alla propria fatica, e quello della regista di accorgersene e tenerne conto. L'allegoria dell'equilibrista: Fausto sui tetti, poi lungo una striscia segnaletica, appare a tale proposito emblematica; non per caso torna in trasparenza coi titoli di coda, scritti sul chiarore del cielo ormai sgombro.

Amorfù sembra fondarsi, per buona parte, sul problema clinico (e di regia) del "margine di astrazione". Emanuela Piovano aveva perciò davanti tre possibilità: far prevalere un approccio "d'inchiesta" – dunque attenersi alle "regole torinesi" entro le quali si è formata – operare sulla contaminazione (e dare spazio a una dialettica di stile, oltre che di argomenti); abbandonarsi al clima passionale della vicenda cercando esiti drammaturgico-poetici filtrati dal genere. Ha scelto la terza possibilità, senza dubbio la più rischiosa, e si è servita di un particolare crescendo che parte dal confronto fra i personaggi (le discussioni fra Elena e il direttore della comunità), poi, man mano, lascia il campo agli "eccessi" del melodramma. A dire il vero la regista non è nuova a tale ispirazione; il suo film precedente: *Le complici*, cercava un originale rapporto con le modalità nel *noir* – fino ad prendere da esso i canonici e contagiosi invischiamenti – e perfino *Le rose blu*, che pure esibiva asciuttezze semidocumentarie, non mancava dei soprassalti di finzione.

In *Amorfù* il coinvolgimento della re-

gia arriva al punto massimo, tanto che fin dall'inizio – e questo mi sembra l'aspetto più interessante e creativo del lavoro – la Piovano cerca il "margine di astrazione", comunque necessario, *solo* per via interna. Ecco allora che la dialettica è come un gioco di rimandi, l'incarnazione di un contrasto che non si risolve pur definendo i personaggi e le loro differenze; ecco l'uso della musica, che da un lato sublima e avvolge, ma dall'altro strana per scansioni frequenti, quasi a impedire il formarsi della più vaga convenzione realista.

Ciò vale anche per la stessa concezione della colonna sonora, costruita da Gianluca Podio sull'aria: «Mon coeur s'ouvre à ta voix» – tema di «Sansone e Dalila» di St. Saëns – secondo una versione solo strumentale che inserisce citazioni dalle «Bachianas Brasileiras» di Villa Lobos, ma poi «devia» per brani leggeri, quasi in presa diretta, o "sintattici".

Se da una parte la regista si affida alla dialettica dei personaggi, tutelando per tale via quella che dovrebbe essere la distanza fra medico-psichiatra e paziente, dall'altra il suo "cedimento volontario" chiede alla musica una sorta di protettiva mediazione. Così, ad esempio, la scena nella quale Fausto è perdonato dagli altri ospiti della comunità – la mdp si alza fino a inquadrare il gruppo davanti a un telo spruzzato di colori, mentre la donna offesa intona l'aria di St. Saëns – potrebbe richiamare i modi del musical, mentre il brano in cui compaiono Elena e il fidanzato al ristorante

(mosso da un *allegro* improvviso e da una specie di giravolta) persegue uno stacco di farsa. Vale insomma per la regista e per il suo intento, quel che essa stessa ha annotato riguardo a Villa Lobos: «... ha lavorato molto sui confini tra passionalità e misura, squilibrio ed equilibrio, riuscendo addirittura a contaminare Bach con la tradizione etnomusicale dell'America latina» (2).

Amorfù, cioè "amour fou", amore folle o tra folli – perché la passione, arrivata a un certo punto, impedisce di distinguere il paziente dal terapeuta, o, in chiave liberatoria, indurrebbe a uno scambio dei ruoli – testimonia infine, sul piano squisitamente filmico, una ricerca altrettanto ambiziosa. Dovendo stare sui personaggi, ossia vicina, e nel medesimo tempo segnare distanze incolmabili, la regista muove la mdp e adopera il montaggio con la preoccupazione che allo stretto corrisponda il separato. Ci sono sempre barriere, fra una figura e l'altra, primi piani di cose fra primi piani di persone, teleobiettivi e: «Piani sequenza – spiega Emanuela Piovano – poi montati a singhiozzo da Paolo Benassi per trovare i sincopati interni all'azione» (3).

Fin qui gli intenti poetici e gli esiti migliori. Ma cosa impedisce, a me almeno, di formulare un pieno consenso? In uno scambio amichevole Adriano Aprà commentava il film con due parole che potrei

(2) Dal press-book del film, diffuso per Europa Cinema, settembre 2003.

(3) ibidem.

far mie: «interessante, travagliato». Se di travaglio si tratta, come credo, bisogna guardare all'insieme, cioè all'amalgama difficile fra le parti dove lo stacco della regia è più avvertibile, e quelle dove diminuisce fino a "scompare".

Il male di Fausto raggiunge l'acme in tre momenti: il primo rievocato da un flash-back bluastro che lo mostra nell'atto di tagliarsi le vene, il secondo dove "simula" il suicidio in comunità per ricattare Elena a distanza, il terzo quando si ubriaca, dopo esser stato costretto dalla terapeuta a chiudersi in casa, per poi gettarsi seminudo contro una parete di vetro. Momenti esasperati e, a mio avviso, specie il primo e il terzo, troppo carichi di effetto. Esempi di ciò che nel film non funziona a dovere, o meglio, di una disomogeneità che sconta nel passaggio fra "dialettica" e melodramma - fra maggiore e minore controllo - il suo punto più critico. (4)

Per dirla in breve, sono persuaso che l'ambizione poetica di partenza non avrebbe patito un abbandono melodrammatico più tenue e, per contro, si sarebbe giovata di contrasti lasciati aperti fino alla fine. L'urgenza di dar seguito a una soluzione "tradizionale" sembra invece aver costretto la regista a uno schiacciamento nell'ultimo quarto d'ora, quando l'obbligo di creare l'happy-end induce a una fretta pericolosa. Non è, beninteso, un problema di credibilità dell'argomento (l'intreccio malattia-salute-passione amorosa mi sembra inquadrato correttamente, come pure lo scontro che oppone l'etica antipsichiatrica ereditata da Basaglia alla subalternità produttivistica di oggi) né di sudditanza alla convenzione in quanto tale, ma di tempi. E di rifiniture lungo il cammino, laddove ogni difetto - qualche personaggio trascurato, qualche situazione troppo routinaria - si esalta in rapporto al più generale squilibrio. E tuttavia, ripeto, il film, mostrerà buoni valori di regia, idee, e un'ispirazione che avrebbe potuto dare, con una diversa "pazienza", esiti notevoli.

Degli attori principali ho detto, ma resta da segnalare la qualità tematica (in definitiva la costruzione del personaggio) raggiunta da Luigi Diberti. Quanto al cosiddetto cast tecnico, ottima la fotografia di Alessio Gelsini Torresi e assai fine la scelta dei costumi compiuta da Lia Morandini, alla quale si deve l'idea di distinguere il personaggio di Fausto con l'espedito usato da Kurosawa per la messa in scena dell'«Idiota»: sempre la stessa giacca addosso, e il colletto rialzato, dall'inizio alla fine.

(4) Nella stroncatura pubblicata su «FilmTv» n. 41, 12/18 ottobre 2003, Emiliano Morreale si lamenta molto dei dialoghi, definendoli «didattici e tromboni che infilano una filippica dietro l'altra». Io credo che una maggiore attenzione all'insieme, nel bene e nel male, non avrebbe guastato. Anche perché i dialoghi - in *Amorfù* credo anch'io denunciino qualche caduta - non sempre sono così decisivi. Ricordo solo il Resnais di *Hiroshima*, certo Antonioni e quasi tutto Bertolucci. Non per fare paragoni indebiti, ovviamente, ma per capirci.

52 / CINEFORUM 429



CALENDAR GIRLS

Titolo originale: id. *Regia:* Nigel Cole. *Sceneggiatura:* Tim Firth, Juliet Towhidi. *Fotografia:* Ashley Rowe. *Montaggio:* Michael Parker. *Musica:* Patrick Doyle. *Scenografia:* Martin Childs. *Costumi:* Frances Tempest. *Interpreti:* Helen Mirren (Chris Harper), Julie Walters (Annie Clarke), Linda Bassett (Cora), Annette Crosbie (Jesse), Celia Imrie (Celia), Penelope Wilton (Ruth), John Alderton (John Clarke), Rosalind March (Trudy), Ciaran Hinds (Rod), George Costigan (Eddie), Graham Crowden (Richard), John Fortune (Frank), Philip Glenister (Lawrence), Geraldine James (Marie), John-Paul McLeod (Jem), Marc Pickering (Gaz), John Sharian (Danny). *Produzione:* Nick Barton, Suzanne Mackie per Harbour Pictures/Touchstone Pictures. *Distribuzione:* Buena Vista. *Durata:* 110'. *Origine:* Gran Bretagna, 2003.

Chris e Annie vivono in una cittadina dello Yorkshire e fanno parte del Women's Institute locale, un'associazione femminile di beneficenza. La loro vita scorre tranquilla fin quando John, il marito di Annie, non si ammala di leucemia: i suoi ultimi sforzi, col progredire della malattia, sono rivolti proprio al club presso cui Annie è iscritta. Alla morte di John, la donna decide di coinvolgere l'associazione per il reperimento di capitali destinati alle ricerche contro la leucemia da donare all'ospedale locale. La formula scelta a tale scopo suscita inizialmente rifiuti e titubanze: le socie del club dovrebbero infatti posare nude per un calendario. Riunite le più coraggiose, si tratta di trovare qualcuno disposto a mettersi dietro l'obiettivo: e la scelta cade su un'infermiere con la passione per la fotografia. Fra pudori e ilarità il calendario



viene infine realizzato. La rappresentante locale del Women's Institute contrasta però il gruppo di combattive signore, al punto che Annie e Chris sono costrette a intervenire alla riunione generale del club per illustrare la loro singolare iniziativa. Nel frattempo la diffusione del calendario va ben oltre le più rosee aspettative, ottenendo un successo insperato che conduce Annie e le sue compagne alle porte di Hollywood. Sbocceranno anche le prime incomprensioni all'interno delle varie famiglie, che tuttavia si comporranno al ritorno delle donne nella vita di tutti i giorni.

Se *Calendar Girls* si configura inizialmente come una divertente *full immersion* nelle usanze folkloristiche della provincia inglese, ben presto si impone come un riuscito tentativo di consacrazione iconografica di un gruppo di piccole eroine britanniche capaci di sfidare, con il loro comportamento innocuamente trasgressivo, una serie di pregiudizi, insiti nella mentalità comune, nei confronti delle signore "di una certa età". Una volta tanto non è superfluo rilevare come il film si basi su una vicenda realmente accaduta: quella di alcune non più giovani socie di un club femminile di beneficenza, che nel 1999, con le sole armi del coraggio e della simpatia, posarono nude per un calendario allo scopo di raccogliere la somma necessaria per un fondo per la ricerca contro la leucemia, acquistando un'inattesa celebrità internazionale. Per le attese ma vispe *English ladies* la scommessa del calendario, al di là delle pur nobilissime intenzioni di fondo, rappresenta una sorta di riscatto dalla monotonia del quotidiano, un mezzo di riaffermazione della propria femminilità al tramonto. Con i vestiti che scivolano via prima degli scatti fotografici sembrano cadere tutte le inibizioni, svanire tutte le frustrazioni accumulate nel corso di noiose riunioni all'insegna della preparazione di dolci, di composizioni floreali, di lezioni di uncinetto.

«Nude, not naked» è la frase che rispecchia meglio l'atteggiamento delle simpatiche protagoniste, per le quali la differenza tra erotismo e pornografia risiede nello sguardo dell'artista, nell'occhio del fotografo (e dunque, per la proprietà transitiva, del regista) capace di sublimare il proprio oggetto eliminando ogni traccia di volgarità dalla rappresentazione del cor-