

i
film

cineforum

555

L'età d'oro

— Emanuela Piovano

L'utopia in
discussionedi
Alberto Zanetti

L'età d'oro è dedicato ad Annabella Miscuglio (1939-2003), che nel film diventa Arabella, figura rilevante della scena intellettuale tra anni Sessanta e Ottanta. Innanzitutto per l'attività svolta nell'ambito del Filmstudio, il cineclub di Trastevere avanguardia della cinefilia italiana. Poi per la militanza, in particolar modo nei movimenti femministi: sua, ad esempio, l'ideazione del festival "Kinemata. La donna del cinema". Infine per la carriera di cineasta, prima da posizioni sperimentali, successivamente in televisione con la partecipazione a numerosi progetti innovativi come, ad esempio, *Processo per stupro*, girato nel 1978 nel tribunale di Latina. Il suo nome è legato peraltro al caso controverso di *AAA offresi* (1981), ritratto del mondo della prostituzione che destò scandalo ancora prima dell'uscita, fu bandito dalla RAI e costò alle autrici (oltre a Miscuglio, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Rony Daopulo, Paola De Martiis e Loredana Rotondo) un lungo e doloroso procedimento penale.

Il film nasce proprio a partire da un libro, *L'età d'oro - Il caso Véronique* di Francesca Romano Massaro e Silvana Silvestri, che ricostruisce contesto, sviluppo e conseguenze della vicenda giudiziaria. In generale, Miscuglio rappresentò un punto di riferimento per la scena culturale romana. Così la definisce uno dei personaggi del film: «L'opera di Arabella è sempre stata al pari della vita. Le piace depistare lo spettatore sottoponendolo a terapie di puzzle e cacce al tesoro». La sua casa era meta di artisti, intellettuali, giovani. Tra essi anche Emanuela Piovano, proveniente da Torino, che con questo film omaggia un'amica e maestra. Lo fa distanziandosi dalla realtà metropolitana e sfumando i riferimenti troppo stringenti all'attualità e alle biografie individuali.

sinossi

Al principio e in conclusione, un'auto arriva e un'auto se ne va. All'inizio tra le prime luci dell'alba; alla fine in piena notte. In entrambi i momenti sul parabrezza scorrono non solo il riflesso dell'astallo, del paesaggio e delle luci artificiali, interne o esterne all'abitacolo. Sulla superficie del vetro si avvicendano pensieri, visioni e memorie del protagonista, il giovane architetto Sid. Nell'incipit possiamo immaginarci. Nello scioglimento si mostrano come immagini proiettate. Tra questi estremi, e tra le loro potenziali differenze, sta la scommessa del sesto film di Emanuela Piovano: può il ricordo incidere sulla scarsa impenetrabile di un presente assoluto? O, più semplicemente: i valori del passato, oltreché sconfitti, sono anche irrimediabilmente perduti ed inutili?

Interpreti — Laura Morante (Arabella), Diti Gabriele Dell'Aera (Sid), Gigio Alberti (Jean), Eugenia Costantini (Vera), Pietro De Silva (don Sandro), Stefano Frest (Alberto), Giulio Scarpati (Bruno), Giselda Volodi (Rosaria), Elena Coffa (la signora Furchi), Adriano Aprà
Produzione — Barbara Ancarani, Davide Rizzo per Kichenfilm/Testukine/RAI Cinema
Distribuzione — Bolero Film
Durata — 94'
Origine — Italia/Francia, 2016.

cast&credits

Regia — Emanuela Piovano
Soggetto — dal romanzo *L'età d'oro - Il caso Véronique* di Francesca Romano Massaro e Silvana Silvestri
Sceneggiatura — Francesca Romana Massaro, Emanuela Piovano, Gualtiero Rosella, Silvana Silvestri
Fotografia — Marc Van Put
Montaggio — Roberto Perpignani
Musica — Franco Piersanti
Scenografia — Sergio Cosulich
Costumi — Lia Morandini

41



555

cineforum

L'età d'oro inizia con il ritorno di Sid nella cittadina della costa pugliese dove la madre Arabella si è esiliata – o è stata esiliata – ma in cui ha mantenuto la passione di un tempo costruendo e animando una sala cinematografica. Arabella è morta: amici e collaboratori si danno appuntamento per ricordarla. Più che a una storia, il film si affida così a una successione di incontri, attese, confessioni. Il passaggio da una situazione all'altra è sottile, talvolta accennato e subito interrotto, come suggerisce anche la colonna sonora di Franco Piersanti.

Il "regno" di Arabella (la sala cinematografica) è una città nella città. Quello che la circonda non riesce a penetrarla, giustapposto al pari delle inquadrature fisse che rivelano la composizione di interni ed esterni. Come se tutto (la Storia) fosse già accaduto e i personaggi si limitassero a vivere traiettorie parallele prive di sintesi: Jean si avventura in affari poco trasparenti, Bruno ha scelto di diventare magistrato per fare carriera e allontanarsi dai guai dell'impegno politico, don Sandro sembra indeciso tra la vocazione per Cristo e quella per il cinema, l'assistente Vera ha un ruolo indefinito: segretaria, studente, cineasta (insomma, una giovane di oggi), la giornalista Rosaria non riesce a liberarsi da entusiasmi, traumi e sconfitte della trascorsa militanza.

Se le cose non possono essere attraversate o scolate in profondità, nondimeno ci si può ancora aggrappare alle loro superfici. E a quella per eccellenza: lo schermo. Nel mattino del suo arrivo Sid vede se stesso bambino proiettato nell'arena in un vecchio film della madre.



L'opera di Arabella è sempre stata al pari della vita. Le piace depistare lo spettatore sottoponendolo a terapie di puzzle e cacce al tesoro.

i film

E nel corso della giornata gli schermi si moltiplicano: moviole, smartphone, monitor di computer, pellicole, il parabrezza dell'auto di cui si accennava all'inizio. Le immagini sono autobiografiche e sperimentali. Richiamano il cinema underground, ma anche la "facilità" del digitale odierno. Anzi, in questo "incontro" tra la sperimentazione di un tempo e la quotidianità tecnologica di oggi sembra possa instaurarsi un dialogo, quasi che il cinema sopravviva alle sue mutazioni insieme agli esseri che continuano ad amarlo.

La cittadina si trasforma così in una utopia realizzata di "cinema diffuso", memore delle intuizioni di Rossellini e Zavattini. Ma è un'utopia malinconica. Più che dalla vita il "paese del cinema" è abitato da fantasmi e ombre. A partire proprio da Arabella. Essa appare al figlio. Dialoga con lui. Cerca di recuperare il tempo perduto dandogli "lezioni di sguardo". *L'età d'oro* è anche un film del lutto e della perdita. Diverse sequenze in interni – in prevalenza nella residenza di Don Sandro dove, in un certo senso, Arabella si è reclusa – esplorano le gradazioni della penombra che, se talvolta rivelano, più spesso nascondono; un'atmosfera accentuata per contrasto dalla solarità mediterranea e dal bagliore dello schermo.

In questa continua transizione tra luce e oscurità sta la chiave di una narrazione costruita su passaggi, trasalimenti, fratture: se il cinema è come la vita, anch'esso non avrà chiusura. Ed è probabilmente su questo aspetto che non riescono a conciliarsi i sopravvissuti. Forse perché non colgono che esso è, al medesimo tempo, una possibilità e un limite: possibilità di assecondare il divenire delle cose, ciò che accade, e cioè di essere liberi, aperti, ricettivi; limite di una condizione dove ogni legame si dissolve e nulla resiste agli aspetti "negativi" del cambiamento.



Il destino della generazione che in questo film si interroga è forse proprio quella di un'oscillazione paradossale tra il desiderio di vivere al di là di qualsiasi compromesso e la tentazione, continua, di ricadervi.

Nelle ultime parole che Arabella rivolge al figlio si affaccia la maturazione di questa consapevolezza: «Per me è troppo tardi per riparare agli errori che sicuramente ho fatto. Ma sono sicura di una cosa, cioè che noi ti abbiamo dato qualcosa che non dovesti sottovalutare. Noi ti abbiamo dato uno sguardo. Ti abbiamo insegnato a guardare il mondo conservando la capacità di stupirti ed emozionarti». Sid abbandona la serata che la cittadina dedica alla madre: non sappiamo se lo scambio generazionale si compia. Ovvero se il cinema e la cultura siano ancora in grado di assolvere quella funzione "genitoriale" nei confronti dello spettatore e del cittadino un tempo rivendicata da Truffaut e Daney.

Queste tematiche, in fondo, si riflettono nel titolo stesso. Che cos'è "Letà d'oro"? Naturalmente si tratta del leggendario film di Buñuel del 1934 che si dovrebbe proiettare nella veglia. Il riferimento è chiaro: come il capolavoro dello spagnolo fu per anni vietato per offesa al pudore e alle istituzioni, così la vita di Arabella/Annabella è stata segnata dalle persecuzioni: la storia "novecentesca" del cinema è stata anche un "martirologio", osservava Deleuze. E un sentore di sacralità, o di un'interrogazione su di essa, pervade diversi punti del film.

Ma il richiamo all'avanguardia costituisce anche una scelta di campo per un'arte capace di sovvertire lo stato delle cose o anche, solo di farle scartare, in un attimo decisivo, dall'ordinario: «Trasformare il mondo, cambiare la vita». Il surrealismo, di marca "lieve" e grottesca, da Buñuel seconda maniera, sembra più volte affiorare: si pensi all'apparizione del critico Adriano Aprà che viene trasportato su un motocarro per le strade della città; o alla figura interpretata da Elena Cotta, un'anziana divisa tra la passione per il cinema e la rivendicazione dei diritti di proprietà usurpati dallo schermo dell'arena che le impedisce di vedere l'orizzonte. Lo stesso corteo che ha per meta la sala cinematografica può ricordare il funerale irriverente e dadaista di *Entr'acte*. La pellicola di Buñuel però non si trova: il cinema del passato forse è irrecuperabile.

Nella serata conclusiva viene così proiettato una sorta di documentario fatto di interviste ad Arabella e ai frequentatori della sua sala, rappresentanti di un pubblico trasversale in fase d'estinzione (l'intellettuale, l'ignorante, il frivolo...) che un tempo si sarebbe definito "popolo". "Letà d'oro" è allora quella che abbiamo alle spalle? Se anche così fosse non è detto che la meditazione su di essa sia vana. Il ricordo riguarda la dignità, è qualcosa di minimo ma tenace come per il vecchio Miralles del romanzo *Soldati di Salamina* di Javier Cercas che ricorda i giovani caduti con lui sui fronti di Spagna, dell'Africa, delle Ardenne: «... perché, sebbene siano morti da sessant'anni, non sono ancora morti del tutto proprio perché lui si ricorda di loro. O forse non è lui a ricordarsi di loro, ma sono loro che si aggrappano a lui, per non essere del tutto morti». La nostalgia può essere anche un valore o l'indizio di qualcosa che continua a resistere.

555

cineforum

La camera oscura e la bacchetta del raddomante

a cura di **Tullio Masoni**

Intervista a Emanuela Piovano

— *Arabella come Annabella Miscuglio. Come e in che "seguito" hai vissuto questo eccezionale personaggio?*

— Negli anni Ottanta appena laureata venivo sempre in "missione" a Roma mandata da Paolo Gobetti che per risparmiare mi faceva prendere la cuccetta in treno andata e ritorno. Daniele Segre a Salsomaggiore 1982 mi aveva presentato Annabella cui il Festival aveva dedicato ampio spazio con il loro *I fantasmi del fallo* e *Maschi si nasce non si diventa*. Il gruppo (lei, Roni Daouopoulos e altri) era appena reduce dallo scandalo di *AAA Offresi*. Io avevo appena iniziato la mia "carriera" (meglio dire avventura) aiutando Gabriella Rosaleva a montare il suo *Processo a Caterina Ross*. Così facemmo amicizia e quando andavo a Roma mi fermavo sempre da lei e da suo figlio Piero, proprio sopra al Filmstudio che all'epoca era chiuso.

— *Il film si svolge in Puglia, dove Arabella aveva costruito un'arena e formato un cineclub. Perché non la Roma del Filmstudio?*

— Perché non abbiamo voluto fare una biografia o una ricostruzione. Abbiamo decalato anche gli anni (oggi Annabella avrebbe quasi ottant'anni, la nostra Arabella ne ha cinquantasette-cinquantotto) e immaginato un personaggio come ce ne sono ancora molti sparsi per il Paese, soprattutto nelle provincie, perché nei centri urbani il fenomeno dei cineclub è davvero finito. In questi anni ho avuto il piacere di accompagnare i miei film nelle più remote contrade dove scopro ogni volta un'eccellenza e una passione che ritengo saranno il motore di un rinnovamento.

— *Puoi dirmi qualcosa sull'eccellente impegno della Miscuglio, sul suo talento professionale, sulle sue debolezze...*

— Annabella era figlia del suo tempo. Il centro sperimentale all'epoca era praticamente in dismissione dopo le contestazioni del '68, Marco Ferreri lo dirigeva con una certa apertura anche



ai non iscritti, Annabella e Roni erano molto legate a lui. C'era una grande contaminazione di linguaggi ed esperienza. Sul piano filosofico era una seguace di Raoul Vaneigem, che aveva tradotto. La vita innanzitutto doveva essere rivoluzionaria, l'arte ne sarebbe stata l'espressione o, meglio, la testimonianza. La debolezza forse era un po' di dispersione, una quasi allergia a voler portare a termine i progetti che restavano per lo più aperti. Ma anche questo, secondo me, era una caratteristica della cultura dell'epoca.

— *Ho avvertito, nel film, echi di Vertov (le "poltrone magiche" dell'arena) o del Wilder di Che cosa è successo tra tuo padre e mia madre (Avanti!)... davvero, come mi hai detto en passant, non ci avevi pensato? Ci sono altri richiami?*

— Confermo, ma certo Vertov è dentro di me. Durante i miei anni all'ANCR ho potuto cibarmi di una straordinaria collezione di classici che Gobetti faceva maniacalmente registrare a noi giovani dalle televisioni. (era l'epoca dei ladri di cinema). Un archivio che né l'Università né altri enti avevano. Non c'erano neppure i vhs e le registrazioni venivano fatte su Betamax. Poi toglievamo pazientemente tutti gli inserti pubblicitari... pertanto si penso che il film contenga comunque l'idea che questa elegia come tu giustamente la chiami sia anche un'elegia ai vari linguaggi del cinema.



cineforum

555

— *Mi colpiscono, in L'age d'or, il vuoto e il disadorno. Un vuoto liricamente celebrato negli esterni di paesaggio, e invece dimesso negli interni: pochi primi piani, prospettive d'ambiente allungate... un disadorno insistito, appunto...*

— Sì l'idea centrale è il tema della camera oscura, quella che già i rinascimentali usavano e che quindi preesiste all'invenzione del cinema. Questo perché il tema del film è l'apparizione: la madre che non c'è, il ricordo di sé quando si ritrovano le cose che eravamo e non siamo più, come i filmini di famiglia. Mi piaceva pensare che noi attaccavamo la macchina da presa con un tempo di esposizione abbastanza lungo affinché dall'oscurità potessero apparire forme. Se vuoi è anche il Mito della Caverna... ovvero mentre il tempo presente può permettersi una camera partecipe, indagatrice, pedinante, il tempo del passato mi sembra debba essere quello dell'attesa. E poi credo sempre che la Camera sia un po' la bacchetta del raddomante e più sta ferma più si accorge se c'è acqua da qualche parte!

— *La frantumazione. Il tuo mi sembra un film che la subisce consapevolmente e ne fa motivo sia tematico che stilistico: tanti schermi, di formato diverso, tante contaminazioni. Poi il titolo giusto e il film sbagliato, la proiezione in pieno giorno...*

— Sì appunto, la frantumazione era anche la cifra dell'underground, anche se volutamente non l'abbiamo portato sul piano delle associazioni libere... ipnagogiche, eccetera... ma abbiamo ricondotto tutto all'infanzia. Perché oggi l'underground suona un po' intellettualistico, mentre forse il fanciullino che è in noi può meglio raccontare le paure, l'irritazione e di conseguenza lo scandalo che non smettono di dettare ancora oggi tutte le azioni (artistiche o non artistiche) votate alla passione, e quindi al disordine, alla sperimentazione, agli aspetti oscuri della storia, come le madri ad esempio, o le censure. La proiezione in pieno giorno si contrappone al buio dell'apparizione della madre fotopatica. È come dire: il ricordo si costruisce di notte, nel buio, nell'attesa, ma la sua restituzione è una festa, è nel sole, deve vedere davanti a sé e non soltanto rivolgersi all'indietro. Il cinema cui in questo film si rende omaggio è un film dell'inconscio che però guarda avanti e ne fa un motore di rivoluzione.

— *Come hai organizzato il lavoro con Franco Piersanti? Le sue musiche, come spesso accade, mi sono parse eccellenti, specie nel momento in cui si "frantumano" a loro volta, cioè quello della celebrazione funebre in arena.*

— Franco ha lavorato in parallelo e prodotto delle musiche molto libere e molto sperimentali, quasi

stravinskiane. Personalmente ho ancora forzato di più la mano e le ho montate per contrasto invece che per somiglianza. Così ad esempio il funerale ha una musica che Franco aveva pensato per la scena del giocoliere, quella su cui avevamo montato la vera musica cui la scena si ispira e che è *Les Enfants du Paradis*. Ma io volevo che il funerale fosse giocoso, un po' come *Entr'acte* di René Clair cui la scena è ispirata.

— *E con gli altri collaboratori: sceneggiatori, scenografo, direttore della fotografia, del montaggio?*

— Con gli sceneggiatori abbiamo fatto un lavoro molto affascinante ma anche molto difficile. Abbiamo iniziato a buttare giù cose soprattutto con Silvana Silvestri, che aveva frequentato Annabella prima e più di me, come a snocciolare un album di ricordi. Poi Gualtiero Rosella su nostra indicazione ha cercato di trovare un'unità narrativa più moderna, relazionale, lui ha molto lavorato sulle relazioni. Con lo scenografo abbiamo lavorato per sottrazione, come avete rilevato. Proprio per questo discorso dell'assenza, perché di fatto ci troviamo con un personaggio che è assente. Laura Morante incarna un personaggio disincarnato, esistente solo nel nostro ricordo. E questa possibilità ci è offerta soltanto dal cinema. Ma tuttavia bisognava dare un segno di disincarnazione, e quindi ad esempio Dil Gabriele che interpreta il figlio non la guarda mai negli occhi, ci sono piccole indicazioni sotto traccia sia nella recitazione che nella scenografia che indicano una non presenza di quella presenza, pertanto il figlio a tratti quasi le passa attraverso, e lei esce dall'ombra. Come dire è la camera oscura che pian piano rileva i dettagli, forse ci mette in comunicazione con essi senza che noi li avvertiamo nello spazio reale. Con la fotografia abbiamo lavorato unicamente con luci naturali. Ogni scena ha una luce diversa dettata dalla lampada esistente scelta con lo scenografo. Abbiamo immaginato il personaggio di Arabella come allergico alla luce, una specie di Euridice o di regina della notte, e questo sempre per questo omaggio al cinema inteso come la luce senza la quale non ci sono forme. Infine il montaggio: Roberto ha voluto costruire un'ulteriore gerarchia e portare in primo piano il rapporto madre figlio, che per noi era soltanto una spina dorsale da cui si dipanavano a raggiera le storie parallele degli altri personaggi. Io ho condiviso questa scelta in nome di un'ulteriore dato di modernità: il fatto cioè che oggi un film debba comunque lavorare molto sulle emozioni.