Corso di Laurea magistrale interclasse

(ordinamento ex D.M. 270/2004) in Musicologia e scienze dello spettacolo (classe LM-45/ LM-46)

Tesi di Laurea

L'amica delle rondini. Marilù Parolini dalla scena al ricordo. Memorie e visioni di cinema e fotografia.

Relatore

Ch. Prof. Fabrizio Borin

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Valentina Bonifacio

Laureanda

Irene Pozzi Matricola 786414

Anno Accademico

2011 / 2012 sessione straordinaria Le cose sono là che navigano nella luce, escono dal vuoto per aver luogo ai nostri occhi. Noi siamo implicati nel loro apparire e scomparire, quasi che fossimo qui proprio per questo. Il mondo esterno ha bisogno che lo osserviamo e raccontiamo, per avere esistenza. E quando un uomo muore porta con sé le apparizioni venute a lui fin dall'infanzia, lasciando agli altri fiutare il buco dove ogni cosa scompare.

Gianni Celati¹

¹ Gianni Celati, Verso la foce, Feltrinelli, Milano, 1988.

Indice

Introduzione7		
1.		
L'iı	ntervista	10
	1.1 L'amica delle rondini. La realizzazione del documentario	10
	1.1.1 II progetto	11
	1.1.2 Le riprese	12
	1.1.3 La fase di montaggio e gli inserti tratti da film	13
	1.1.4 La versione finale: il commento a caldo di Marilù	15
	1.2 L'intervista	16
	1.2.1 Sbobinatura	16
	1.2.2 L'esprimersi vivo	24
	1.2.3 II flusso di coscienza	25
	1.3 (Tentativo di) biografia e filmografia	26
	1.3.1 «Io non ho niente»: la scelta di Marilù	26
	1.3.2 Autobiografia o biografia?	28
	1.3.3 Biografia essenziale	29
	1.3.4 Materiali fotografici e video: la Cinemathèque française	ieri
	ed oggi	30
	1.3.5 Filmografia ricavata da materiali vari e dall'intervista	32

2.	
Prim	a di partire:
«II P	o era il mio riferimento»35
	2.1 L'incontro con Montaldi: l'apertura di un orizzonte35
	2.2 L'immaginario del Po nel passaggio dagli anni Cinquanta ai
	Sessanta37
	2.2.1 Autobiografie della leggera37
	2.2.2 Il lato oscuro del Po: Renzo Renzi e l'immaginario
	proibito40
	2.2.3 Ossessione e Il grido: gli spazi del Po
3.	
A Po	ırigi47
	3.1 Cahiers du cinéma47
	3.1.1 L'esperienza di Marilù nei Cahiers du cinéma48
4.	
-	nique d'un été (1040 / 1041)
CIIIC	onique d'un été (1960 / 1961)50
	4.1 Jean Rouch ed Edgar Morin. L'idea, le idee: la verità e la
	cineverità51
	4.1.2 II dibattito sulla verità: gli attori di fronte a se stessi
	4.1.3 Marilù e Marilou: se stessa e la troppa verità60
	4.1.4 Ad ognuno la propria verità

5 .		
«Vı	uoi essere la fotografa di scena?»	64
	5.1 Con Jean-Luc Godard	65
	5.1.1 Vivre sa vie, film en douze tableaux: un (secondo) film	
	attraverso le foto	66
	5.2 Con Jacques Rivette	75
	5.2.1 L'amour fou: un nuovo modo di fare	
	cinema	76
	5.2.2 Marilù: sceneggiatrice in un film senza	
	sceneggiatura	79
	5.2.3 L'amour par terre: corrispondenze e	
	richiami	83
	5.2.4 Con François Truffaut	87
6.		
«Vi	vevo tra Roma e Parigi»	89
	6.1 Il ritorno in Italia: da Godard a Pasolini	89
	6.1.1 Il carteggio Pasolini - Godard	90
	6.2 Con Bernardo Bertolucci	93
	6.3 Strategia del ragno (1970). Una porta aperta sul set	94
	6.3.1 Finzioni e verità: la necessità di un testo d'autore	96
	6.3.2 Tema	98
	6.3.3 Variazioni sul Tema	100
	6.3.4 Le conseguenze della verità	102
	6.3.5 L'ambiguità del reale.	104

,	6.3.6 Contaminazioni temporali nel tessuto filmico105
7.	
«Poi	. mi sono ritirata»107
	7.1 Vivere nella memoria108
	7.2 Morire vivi è insopportabile109
	7.3 Riflessioni su vita e morte a cinquant'anni di distanza: un parallelo tra Chronique d'un été (1960 / 1961) e L'amica delle rondini (2009)110
8.	
Prosp	ettive: un finale aperto115
;	8.1 Lettera "a Rita et Jean" del 17/6/1994116
Appe	ndice119
I	I. Il fotografo di scena, alla regia di un "secondo film"119
	II. Lo strumento: la Rolleiflex T122
	III. Fotografie di scena124
	III.i Partner (Bernardo Bertolucci, 1968)125
	III.ii La Luna (Bernardo Bertolucci, 1979)130
Biblio	grafia134
Filmo	grafia136
Siti int	ernet138

Introduzione

Con questa tesi parlerò di cinema attraverso il cinema: usando il mezzo cinematografico come tramite, racconterò la vita ed esplorerò le memorie di una donna che ha visto gran parte della propria esistenza intrecciarsi con la storia del cinema.

Per indagare il percorso di vita e ricostruire una possibile biografia di Maria Ludovica (Marilù) Parolini, ho scelto di servirmi del documentario L'amica delle rondini -video da me realizzato a partire da un'intervista a Marilù del 2009- come struttura per il mio lavoro di ricerca.

In questo senso ci tengo a segnalare l'inscindibilità del seguente testo dal relativo documento-video.

Sulla base dell'intervista traccerò un percorso che, attraverso le tappe che Marilù cita nel proprio flusso di coscienza o excursus memoriale, illustrerà l'esperienza della collaboratrice, sceneggiatrice e fotografa di scena, diagonalmente al periodo storico ed alle diverse realtà legate al cinema con cui questa ha avuto a che fare.

Come la storia ufficiale anche la storia del cinema è costituita da personalità essenziali per il proprio sviluppo che, non avendo goduto del risalto mediatico e della stampa, sono finite nel dimenticatoio.

Marilù Parolini, che partecipò attivamente, tra la fine degli anni Cinquanta e Settanta, al passaggio di idee tra Nouvelle Vague e cinema italiano del dopo-neorealismo, è un esempio di questo meccanismo.

Questa tesi, allora, vuole essere un documento che, affiancato alla visione della video-intervista, testimoni l'eccezionalità del lavoro e preservi la memoria rispetto ad una personalità del cinema che altrimenti rischierebbe di cadere nell'oblio.

Attraverso il vissuto di questa donna straordinaria, il personale entra a far parte dell'universale e gli orizzonti della storia del cinema si contaminano con quelli, sotterranei, della sua storia personale.

Queste pagine, che io definirei un "viaggio nella memoria attraverso idee ed autori", seguiranno il filo conduttore delle parole di Marilù, catturate dalla cinepresa qualche anno prima della sua recentissima scomparsa.

Marilù, che ha visto il documentario già nella versione definitiva e sapeva del mio progetto di tesi, purtroppo è morta l'anno scorso, il 21 Aprile 2012, troppo presto per poter leggere queste pagine che, se possono ricostruire alcune tappe della sua vita, sicuramente non riescono a restituire la personalità eccezionale di questa donna che ha vissuto tutta la propria esistenza fuori dagli schemi.

Ho avuto l'occasione di visionare il documentario diverse volte e mi sono accorta che esiste, nella qualità delle parole e dei gesti di Marilù, una corrispondenza molto forte tra il suo modo visionario di scavare nei ricordi ed il modo – altrettanto visionario - in cui si trattiene la memoria di un film. Questi due poli memoriali (relativo al vissuto e relativo ai film), che sembrano trovare in Marilù una perfetta sintesi, trovano a loro volta corrispondenza nei modi e nelle forme di immaginazione propri della dimensione onirica.

Quando ricordiamo un film «noi stessi produciamo tagli e buchi nel tessuto del film: dimentichiamo una scena, ne enfatizziamo un'altra, ci inventiamo un particolare, saltiamo una frase, deformiamo un dialogo.

[...] Come nei sogni il film è per noi la risultante provvisoria di cancellazioni, fraintendimenti, domande, censure, divagazioni, salti in avanti, distrazioni»².

² Marcello Garofalo (a cura di), Bertolucci Images, Silvana Editoriale, Milano, 2010, p.11.

Così Marilù, nel proprio excursus memoriale, si esprime in un modo che ho paragonato al flusso di coscienza letterario, e, catapultata in una dimensione di trance simile al sogno, si lascia trasportare, cade in divagazioni, omette alcune tappe importanti della propria esistenza, ne amplifica altre, come se stesse ricordando non tanto la propria vita quanto "il film della propria vita", in una sorta di montaggio retrospettivo. È in questo modo che Marilù crea un'autobiografia personalizzata, che parte dall'episodio della morte della madre, nel 1955, passa attraverso la propria partenza da Cremona, l'esperienza nei Cahiers du Cinèma e nel cinema francese, e, accennando brevemente alla propria esperienza nel cinema italiano (legata alle figure di Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci), arriva direttamente a parlare del proprio ritiro nella casa di famiglia a Castell'Arquato (PC) connesso con il progressivo avanzare dell'infermità.

Maria Ludovica (Marilù) Parolini, originaria di Cremona, trasferitasi a Parigi nel 1957, dal 1960 al 1967 fu segretaria della rivista Cahiers du Cinéma. Da quando divenne fotografa di scena di Jean-Luc Godard (da Vivre sa vie, 1962 a Vent d'est, 1969), lavorò sempre come fotografa di scena e sceneggiatrice per molti nomi legati alla Nouvelle Vague, per poi tornare a Roma e collaborare con Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini.

1. L'intervista

24/01/2010].

La mia ricchezza oggi è la memoria, sempre meno spezzettata, sempre più collettiva, di eventi storici che si sono incrociati con accadimenti personali, per strane coincidenze.

La memoria delle cose che ho visto, di ciò che ho fatto, nel bene e nel male, è la sola cosa che mi resta, il bene più prezioso.³

1.1 L'amica delle rondini. La realizzazione del documentario

Mi sono illusa che non camminavo, ma potevo volare. Quando vedevo le rondini dicevo: «Ma io sono amica delle rondini»...

[...] poi posso posarmi sui semafori e gli altri non possono, camminano soltanto... lo volo, volo! E invece no. lo non vedrò mai più Parigi...⁴

Il titolo del documentario è tratto dal sovraccitato passo dell'intervista a Marilù Parolini del 2009. Negli ultimi anni di vita Marilù, costretta a casa da un'osteoporosi molto avanzata che la bloccava nei movimenti dalla vita in giù, passava il proprio tempo guardando un fazzoletto di cielo dalla terrazza e dalla finestra di camera sua. Così, lei racconta, è iniziata la sua amicizia con le rondini, animale d'aria che non tocca mai terra, capace di fare tutto, come Marilù, senza l'uso delle gambe.

³ Dichiarazione di Marilù Parolini tratta dall'intervista « *j'ai deux amours...* » in LibertàOnLine, periodico online, http://www.liberta.it/, 22/02/2002, [ultima cons.

⁴ L'amica delle rondini, [00:12':32"]. Le cifre tra parentesi quadra stanno ad indicare il minutaggio del video a cui è possibile rintracciare la citazione.

1.1.1 II progetto

Il progetto di realizzare un'intervista a Marilù Parolini è nato assieme ai miei genitori: John-Gian⁵ e Rita Degli Esposti, due poeti strettamente legati a Marilù dagli anni Settanta. L'idea originale è nata da Rita Degli Esposti, sua carissima amica, che già prima del 2009 desiderava raccontare e testimoniare la vita incredibile di Marilù: una vita che ultimamente le apparteneva soltanto nella sfera del ricordo, poiché, da diversi anni ormai, passava la propria esistenza più o meno bloccata nella propria casa di Castell'Arquato (Piacenza), con brevi pause ospedaliere, a causa di un'osteoporosi fulminante che non le permetteva più di muoversi autonomamente.

Nel 2009 si sono finalmente create le condizioni per realizzare l'intervista poiché io ero tornata in Italia da Berlino ed avevo con me una cinepresa semi-professionale.

L'intenzione era quella di lasciar parlare Marilù senza porle alcun limite, alcuna domanda. In qualche modo, per l'intervista, si trattava di un progetto aperto, in fieri, che lasciasse possibilità a possibili deviazioni.

In realtà non c'è stato bisogno di condividere le premesse del progetto con Marilù, che ha spontaneamente iniziato, non appena si è trovata di fronte alla cinepresa, un lungo excursus memoriale, partendo dalla morte di sua madre, dall'incontro con Danilo Montaldi, fino agli ultimi anni legati alla malattia. Prima di trovarci di fronte a Marilù nessuno di noi aveva immaginato quale sarebbe stato l'esito dell'intervista nella quale Marilù si è sentita libera di raccontare i suoi pensieri più intimi e profondi riguardo alla propria concezione di se stessa, della propria infermità e della morte.

É stato così che, senza alcuna previsione, l'intervista si è rivelata un'esperienza molto forte sia per noi che per Marilù, che, come già

⁵ Gianantonio Pozzi, http://www.johngian.it/

aveva fatto a ventotto anni di fronte alla cinepresa di Jean Rouch, è riuscita a superare l'inibizione provocata dell'essere vista dall'occhio della macchina da presa, finestra sul mondo, per travolgerci delicatamente con la sua troppa verità.

Volendone a posteriori rintracciare una paternità, si potrebbe ricondurre il processo aperto della nostra intervista proprio al metodo di indagine utilizzato dall'antropologo e cineasta Jean Rouch, personaggio che, come avremo modo di vedere nel quarto capitolo, oltre a conoscerla direttamente, ebbe in vita molto a che vedere con il mondo cui apparteneva Marilù.

1.1.2 Le riprese

Tecnicamente le riprese sono state condotte tutte in interni, tranne gli ultimi minuti in cui ci siamo spostati nel terrazzino.

Le possibilità di illuminazione non sono state molte, dal momento che la casa era abbastanza buia ed avevamo con noi soltanto un piccolo faro a incandescenza con una potenza di 500 w.

La cinepresa che ho utilizzato, una Sony Digital Video DCRVX2100⁶ semiprofessionale, permetteva una qualità di ripresa buona per una macchina da presa DV, anche se non paragonabile a quella delle più recenti camere Hi Definition. In ogni caso questa mi ha permesso di creare qualche piccolo gioco con la messa a fuoco che con una camera DV non semiprofessionale non avrei potuto ottenere.

Per lo più ho utilizzato la camera fissa senza il cavalletto, mantenendola in mano o sulle ginocchia. Questo perché mi piaceva, dal momento che l'intervistatore non si mostra né interviene mai all'interno del video scomparendo completamente, che la macchina da presa avesse un

⁶ Caratteristiche del modello: 3CCD MINIDV HANDYCAM DCRVX2100.

minimo di movimento, "respirasse", quasi a mostrarsi nella propria funzione di testimone della memoria, di prolunga-occhio dei tre interlocutori nascosti di Marilù.

In questo modo lo spettatore, percependo il micro-movimento della macchina da presa, si accorge inconsciamente della presenza di qualcuno (l'interlocutore) che si mantiene sempre fuori campo.

Come scelta rispetto alle inquadrature, per la maggior parte ho mantenuto dei mezzi primi piani e piani americani, con qualche primo piano, fino a qualche raro momento (i più toccanti dal punto di vista emotivo) in cui ho stretto il quadro al dettaglio delle mani e del volto.

Il tentativo, da cui deriva la scelta delle inquadrature, era quello di creare un ritratto di questa donna straordinaria non solo attraverso le parole, ma anche attraverso il proprio modo di esprimere le emozioni. Tutto entra a far parte del ritratto: i piccoli tic nervosi della mano che scrolla la cenere dalla sigaretta, gli sguardi che cadono nel vuoto nello straniamento momentaneo del ricordo, le lacrime veloci e subito trattenute ed asciugate con le mani. Gesti, questi, che trasmettono emozioni forti, la vulnerabilità di Marilù, ma anche il suo coraggio di aprirsi in maniera totale di fronte alla cinepresa, mostrandosi nuda nella sua fragilità, come già aveva fatto con Jean Rouch ed Edgar Morin nel 19617.

1.1.3 La fase di montaggio e gli inserti tratti da film

La fase di montaggio (per il quale ho utilizzato il software Final-cut Studio Pro) è iniziata qualche tempo dopo le riprese, in un momento in cui mi trovavo in Portogallo. Finita una prima scrematura del materiale (che ammonta a più di due ore di girato), ho montato le sequenze

⁷ Cfr., in questa tesi, § 4.1.3.

dell'intervista tentando di mantenere il più possibile il filo del discorso senza creare interruzioni o "salti" troppo bruschi, ottenendo così circa mezz'ora di video.

Ho avuto la fortuna di visionare questa prima versione del video in compagnia del regista portoghese Carlos Paiva⁸, il quale mi ha dato dei consigli fondamentali per arrivare alla versione finale del montaggio. A sua opinione l'intervista, pur essendo intressante dal punto di vista del contenuto, così com'era risultava estremamente difficile da seguire, perché troppo ferma sulla stessa tipologia d'immagine; inoltre il discorso di Marilù necessitava di pause per alleggerirne la fruizione da parte di uno spettatore esterno.

Da quel momento, per qualche settimana, mi sono messa alla ricerca di immagini e film che avessero a che fare con il percorso di Marilù.

Una volta raggiunta una buona quantità di materiale sono passata alla seconda fase di montaggio, in cui, mantenendo gran parte delle immagini utilizzate per la prima versione montata, ho inframmezzato il girato ad inserti di film.

Per alcuni inserti, infine, come quello introduttivo in cui una mano monta il rullino di una rolleiflex⁹, oppure quello della danza di Nana nella sequenza del juke-box¹⁰ in *Vivre sa* vie¹¹, ho utilizzato una tecnica che io

9 L'amica delle Rondini, [00:00':00"].

La sequenza del juke-box, *Tableau IX*, [00:54':08''], è inserita nella più ampia sequenza della sala da biliardo dove si trovano Nana e Raoul assieme ad altri due personaggi. Dal punto di vista acustico vi è da notare un aspetto interessante: alle riprese ambientali appartiene, infatti, uno swing suonato dal juke-box presente in scena, in cui Nana ha inserito la moneta. Qui avviene qualcosa di straordinario: Godard, coerente alle premesse di mantenersi il più possibile vicino alla realtà, non ha montato il pezzo audio in questione direttamente sulla colonna sonora "facendoci credere" che la

⁸ http://vimeo.com/user1314269

¹⁰ L'amica delle Rondini, [00:13':04"].

¹¹ Vivre sa vie (Questa è la mia vita), Jean-Luc Godard, 1962.

definirei di "micro-frammentazione" delle sequenze. Partendo dalle sequenze in questione le ho scomposte in fotogrammi, quindi, alternando tre o più fotogrammi consecutivi all'inserto di un paio di fotogrammi vuoti, ho creato un effetto che, ingannando l'occhio, imita una successione di istantanee in movimento, mantenendo in qualche frangente un fotogramma fermo per dare allo spettatore un riferimento, quasi ad evocare una possibile fotografia di Marilù.

Con questo effetto di montaggio ho voluto significare, attraverso la messa in immagine descritta, il mestiere di fotografa di scena di Marilù: per questo ho appositamente lavorato sulla sequenza della rolleiflex (il primo strumento di lavoro di Marilù) e di Vivre Sa Vie (il primo film per il quale Marilù ha curato la fotografia di scena).

1.1.4 La versione finale: il commento a caldo di Marilù

Quando, nel 2010, abbiamo portato il documentario montato a Marilù la sua reazione è stata positiva.

Si è riconosciuta nel ritratto ed ha apprezzato molto la scelta del titolo *L'amica delle rondini*, tratto da un passo della sua intervista¹². In particolare ha trovato appropriato il modo in cui, attraverso le immagini, viene mostrata la sua infermità.

Gli unici momenti in cui si vedono le gambe di Marilù sono un breve passaggio in cui lei esce dalla propria stanza imbracciando le stampelle e sollevandone una quasi in segno di vittoria ed una breve sequenza in

propria fonte sonora fosse il juke-box, ma ha utilizzato delle riprese effettivamente registrate da un juke-box nel bar: quello che noi ascoltiamo, quindi, non solo è l'audio di un juke-box, ma proprio di quel juke-box che le immagini ci stanno mostrando.

¹² L'amica delle rondini, [00:12':32"].

cui la macchina da presa, in campo ravvicinato, segue i suoi passi verso

il giardino (mostrandone la zeppa in un piede).

L'unica richiesta che mi ha fatto Marilù è stata quella di tagliare alcuni

dettagli del volto in cui, secondo lei, si intravedeva la mancanza di un

dente. Dopo lunghe riflessioni ho deciso di non rimaneggiare quelle

immagini perché, visionando il video diverse volte in presenza di altri

spettatori, nessuno ha notato quel difetto. Inoltre credo che sia

importante mantenere quei dettagli per un discorso di continuità delle

immaaini.

1.2. L'intervista

L'intervista è stata girata a Castell'Arquato, a casa di Marilù Parolini, in

provincia di Piacenza, in un pomeriggio del settembre 2009. La troupe

era composta da Irene Pozzi (camera), John Gian (seconda camera) e

Rita degli Esposti (intervistatrice).

1.2.1 Sbobinatura

L'amica delle rondini

[00:00':25"]

Interno casa di Marilù Parolini/ Castell'Arquato (Piacenza)

Era il millenovecentocinquantacinque... già Cremona mi stava stretta

prima che mia madre morisse, molto stretta, salvo nei momenti

meravigliosi in cui andavo sul Po...

[00:00':42"]

Il Po era il mio riferimento, il riferimento di molti giovani di quell'epoca... si andava in riva al Po a discutere di Pavese, Vittorini...

Non posso dire di essere emiliana anche se mia madre è emiliana, sono metà emiliana e lombarda a causa del Po...

É lì che ho cominciato allo stesso tempo le mie lotte politiche grazie a Danilo Montaldi¹³ che, insieme a Scotellaro¹⁴, era un grande sociologo...

[00:01':16"]

Danilo l'ho incontrato la sera in cui sono entrata alle Ancelle, all'ospedale dove era mia madre, l'ho toccata: era già fredda, sono uscita, era il 23 dicembre e mi sono buttata contro un muro di fronte all'ospedale, mi sono appoggiata alle pietre e ho pianto...

[00:01':46"]

... e Danilo, che conoscevo di vista, si è avvicinato e mi ha detto: «Non piangere»; ho detto: «Mia madre è morta», e da lì è cominciata un'amicizia, poi diventata amorosa, molto bella, e mi ha aperto un'infinità di orizzonti... E ha scritto *La leggera*¹⁵, questo libro stupendo sui pescatori, i visionari che vivono sul Po. Però continuavo a sentirmi molto stretta: avevo un'irrequietezza che non sapevo dominare che mi spingeva altrove.

¹³ Danilo Montaldi (Cremona 1929 -1975) scrittore, sociologo, saggista e politico.

¹⁴ Rocco Scotellaro (Tricarico 1923 - Portici 1953) scrittore, sociologo, poeta e politico.

¹⁵ Si riferisce a: Danilo Montaldi, Autobiografie della leggera, Torino, Einaudi, 1961.

[00:02':56"]

FRAMMENTO DA SANS TOIT NI LOI¹⁶

VOCE F.C. E sono andata a Parigi, dove grazie a Danilo avevo l'indirizzo

di compagni... Prima di partire la città mi ha tolto il saluto perchè un

fratellino di sei anni non si lascia così: io lo lasciavo a due zie, a mia

nonna, la mamma di mia mamma, che se lo curava molto più di quanto

non avesse mai curato noi... ma mi hanno veramente punita, salvo una

zia che mi ha accompagnata alla stazione e mi ha dato la fede di mia

madre, che era d'acciaio, perché avevano tolto le fedi d'oro durante il

fascismo... e m'ha detto: «Tu non tornerai mai più».

[00:03':49"]

Poi sono arrivata a Parigi ed è stato trovarmi... trovarmi dei vestiti fatti

alla mia misura, con una vita durissima, con l'appoggio dei compagni...

sono riuscita dopo otto mesi ad avere il permesso di lavoro e quindi

anche il permesso di soggiorno.

[00:04":14"]

FRAMMENTO DA LA BATTAGLIA DI ALGERI¹⁷

VOCE F.C. In piena guerra di Algeria¹⁸, si sentivano in diversi

commissariati le urla degli algerini torturati, specialmente quella notte

che ne hanno sbattuti parecchi nella Senna...

16 Sans toit ni loi (Senza tetto né legge), Agnès Varda, 1985.

¹⁷ La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966.

[00:04':43"]

Poi ho avuto una fortuna incredibile, mi hanno detto... i Cahiers du

Cinéma, che era una rivista di tremila copie al mese... era riconosciuta

come... come dire... il tempio del cinema, e i giornalisti si chiamavano

Jean-Luc Godard, François Truffaut, Chabrol... beh... tutta la Nouvelle

Vague... e ho assistito come segretaria... pagata pochissimo... eravamo

tutti pagati malissimo perché non avevamo soldi... Facevamo noi stessi

la rivista, e avevamo la stampatrice, con gli indirizzi, con le placchette,

quindi facevamo... che ne so... tremila buste, e poi la portavamo noi

stessi nel quartiere.

[00:05':36"]

Ero triste, stavo bene a Parigi, stavo in contatto con i compagni, ma non

ero andata per quello... ero andata li per fare qualcos'altro... e Agnès

Varda, che era una meravigliosa fotografa che è diventata poi

cineasta, e che ha vinto addirittura il Festival di Venezia con Sans toit ni

loi...

[00:05':59"] - [00:12':12"]

FRAMMENTO DA SANS TOIT NI LOI

18 «La guerra d'Algeria o guerra d'indipendenza algerina si svolse tra il 1º novembre

1954 e il 19 marzo 1962. Il conflitto tra l'esercito francese e gli indipendentisti algerini

guidati dal Front de Libération Nationale si svolse prevalentemente in Algeria fino a

quando, dal 25 agosto 1958, attraverso una serie di attentati, il FLN decise di aprire un

secondo fronte in Francia». Cit., http://it.wikipedia.org/wiki/Guerra_d'Algeria [ultima

cons. 01/12/2012]

VOCE F.C. ... mi ha detto: «Il mio laboratorio è aperto quando vuoi,

perché devi imparare a sviluppare, devi fare tutto da sola... Tu fai le

fotografie, per l'inquadratura ricordati del tuo Rinascimento italiano»... E

dopo un paio di mesi mi ha detto: «Adesso posso dirti che hai anche del

talento»... e due mesi dopo Godard, che aveva fatto un boom

incredibile con À bout de souffle¹⁹, che aveva sconvolto tutto il cinema

francese, (perché girava in esterni, perché non girava più in studio e

girava senza sceneggiatura), ha fatto Vivre sa vie e m'ha detto: «Vuoi

essere la fotografa di scena?».

[00:07':25"] - [00:07':45"]

FRAMMENTO DA VIVRE SA VIE

VOCE F.C. Credo di aver fatto le mie foto più belle lì, come uno che

gioca a poker per la prima volta... e ho fatto tutti i suoi film... poi ho

fatto dei film di Truffaut, di Varda, dei film... di tutta la Nouvelle Vague...

poi ho vissuto per tre anni e mezzo con Jacques Rivette, che era

conosciuto poco in Italia ma dal punto di vista sperimentale è quello

che è andato più avanti di tutti...

[00:08':16''] -[00:08':56'']

FRAMMENTO DA LA RELIGIEUSE²⁰

... e ho fatto tutti i suoi film, poi ci siamo lasciati... Vivevo bene nel mio

studio, dividevo quello che guadagnavo come mi è normale fare,

19 À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro), Jean-Luc Godard, 1961.

²⁰ La Religieuse (Susanna Simonin, la religiosa), Jacques Rivette, 1967; il cui titolo

originale è Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot.

perché geneticamente credo che sono nata libertaria, ho una diffidenza per le istituzioni che chiamarla diffidenza è poco: le odio! Il che mi è costato molto... Non ho quasi pensione perché non ho tenuto i... quando ti pagano nel cinema ogni settimana ti danno dei "cosini" in cui c'è scritto quanto hai preso, io dico: «Se lo danno a me ce l'avranno anche loro!», non ho mai pensato alla pensione...

Ho vissuto bene la mia vita tra Parigi e Roma dove sceneggiavo spesso²¹, e facevo ancora dei film come fotografa di scena²², e stavo un po' a Parigi e un po' a Roma, e poi me ne andavo in giro per l'Italia, soprattutto a Bologna...

Poi mi son ritirata... Sono venuta a Castell'Arquato, avevo un piccolo studio a Roma, ai Cappellari, al Campo dei Fiori, e non mi piaceva molto Roma, andavo molto più spesso a Sperlonga anche d'inverno, se non lavoravo, dove c'erano tre quattro amici pittori, scrittori...

... Ero molto contenta di invecchiare bene, perché non me ne importava più di essere diventata non molto attraente e di avere gli acciacchi della vecchiaia, ma mi è successo che ho perso l'uso delle gambe, nel senso di una malattia per cui le ossa mi si fratturano spontaneamente, un'osteoporosi portata a livelli estremi: mi chiamano "la signora di vetro"... Da cinque anni sono qui, sono a letto, oppure con le stampelle vado nell'altra stanza, e guardo un pezzo di terrazzino: il mio mondo si è ridotto a due pezzi di muro, e quindi io vivo di... non li cerco, mi vengono addosso, di flash di ricordi di cinema, di politica, di amori, di... anche i morti mi vengono a trovare, i miei amici morti, ma io li accolgo con gioia perché ho sempre vissuto con loro e penso che fino a quando qualcuno ti ricorda tu non sei morto...

²¹ Ad esempio scrisse, con Bernardo Bertolucci ed Eduardo De Gregorio, *Strategia del ragno*.

²² Per Bernardo Bertolucci in *Partner*, 1968; e ne *La Luna*, 1979; e per Pier Paolo Pasolini, in *Porcile*, 1969.

lo ancora adesso se vedo una cosa bella dico a Juliet Berto²³, che era un'attrice formidabile, una mia sorellina, dico: «Hai visto com'è bello Juliet?», lo penso!... o a Suzanne²⁴: «Andiamo al cinema stasera?» o a Lydie²⁵ dico: «Stasera hai bevuto un bicchiere di troppo, eh! Adesso basta!».

[00:12':32"]

Mi aiutano a sopportare questo mio disagio fortissimo... È sentirsi sotto la legge 43, credo si chiami... No! 41 bis: quella che danno ai mafiosi e ai terroristi...

Voglio dire, ho avuto una vita molto ricca, a volte scomoda... ero sempre in giro e ballavo, ballavo, ballavo anche da sola, mi piaceva tanto ballare, se ero triste mi mettevo Bob Marley e ballavo per un'ora e mi tiravo su... Poi quando vedo le rondini, anche, mi sono illusa che non camminavo ma potevo volare, quando vedevo le rondini dicevo: «Ma io sono amica delle rondini», ogni tanto ce ne sono due o tre che fanno un giro particolare sulla mia casa... poi posso posarmi sui semafori e gli altri non possono, camminano soltanto... lo volo, volo!... E invece no. lo non vedrò mai più Parigi...

²³ Juliet Berto (1947 - 1990) fu attrice, sceneggiatrice e regista francese. Collaborò con Marilù Parolini in 2 ou 3 choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei), Jean-Luc Godard, 1967; in Week-end (Week-end, un uomo ed una donna dal sabato alla domenica) Jean-Luc Godard, 1967; in Céline et Julie vont en bateau (Céline e Julie vanno in barca), Jacques Rivette, 1973; ed in Duelle, Jacques Rivette, 1975.

²⁴ Si riferisce a Suzanne Schifmann (1929 - 2001), sceneggiatrice e regista, collaboratrice di Truffaut, Rivette e Godard, con la quale Marilù collaborò per Vivre sa vie nel 1962, Bande à part, Godard, 1964 e per L'amour par terre (L'amore in pezzi), Rivette, 1984; nel quale la Schifmann era cosceneggiatrice di Marilù ed assistente di regia.

²⁵ Si riferisce a Lydie Mahias, sceneggiatrice e regista, con la quale Marilù collaborò per *Norôit,* Rivette, 1975; *Duelle,* Rivette, 1976; ed *Hurlevent,* Rivette, 1984.

Ah bellissimo: settantasette anni! 77 nel gioco del lotto vuol dire "gambe

di donna"... io ho festeggiato le mie gambe di donna...

Ma ci ridevo sopra, e ci rido ancora adesso... adesso mi vengono giù

due lacrime perché... ma sono lacrime che vanno via presto...

Non possono darti la vita e poi dirti: «Poi muori». No! Se ami la vita non

muori più.

Sono sempre stata irrazionale, imprevedibile, disubbidiente, prendevo

dei rischi, perché era come dire: «Vediamo un po' se è vero che si

muore?»... Non ci credevo... Forse non ci credo ancora adesso, anche

se sono così impotente che devo prendere le cose in bocca perché non

posso lasciare con le mani le stampelle... Penso a suicidarmi venti volte

al giorno e poi la ventesima volta mi metto a ridere e dico: «Ma dai,

Marilù, su... lo vedi questo... questo sole? Dopo non ci sarà più, non ci

sarà più. Non ci sarà più niente»... Vero, e anche la pioggia se è per

quello: il rumore della pioggia è dolcissimo...

È come se sentissi che ho ancora qualcosa da dire, da fare. Come non

lo so...

[00:16':10"]

Esterno, terrazza.

Oh, una rosellina!... Questo è il mio esterno: il mio nonno albero, che ha

perlomeno cent'anni, attraverso cui vedo passare le stagioni... Quello

che mi piace qua è questo lento scorrere di queste acque... eh sì, eh!...

ormai sono sedici anni che non vedo il mare...

Ogni tanto mi vengono in mente delle cose strane... un modo di

pensare che non è il mio... tipo: ma perché io non ho niente? Non ho un

negativo, non ho una fotografia... I negativi se li prendeva la

produzione: pensa te che mostra avrei potuto fare essendo stata l'unica fotografa di Godard... io... io so che vivo nella memoria...

«Scrivi!», mi dicono... che scrivi? Il nulla non si può scrivere... già è ingiusto morire... ma morire vivi è insopportabile.

1.2.2 L'esprimersi vivo

L'esperienza di esprimersi dal profondo è ricerca e costruzione che può essere propiziata se un contesto suscita fiducia.

Uno può esprimersi naturalmente solo in un contesto rispettosamente creativo: dal rapporto più semplice al più complesso.

Per esprimersi vivo, e dunque crescere, ognuno necessita una struttura in cui partecipa - sia pur dialetticamente - a inventare le condizioni del comunicare²⁶.

L'intervista è stata impostata, come già accennato, in termini di massima apertura rispetto all'interlocutrice.

In questo caso, dunque, la struttura dell'intervista si è venuta a costruire man mano che Marilù parlava. Dal momento che l'intervistata ha creato la propria traccia, si è potuta esprimere, all'interno della propria creazione, senza alcun vincolo. Non soltanto attraverso la parola, ma attraverso gesti e sguardi che, più che ad un intervista, avvicinano il risultato finale a quello di un ritratto.

Questa scelta di metodo è stata possibile alla presenza di una volontà reciproca di realizzare quest'intervista. Si è venuta, così, a creare spontaneamente una situazione irripetibile per tutta una serie di contingenze: prima tra tutte quella relativa alla disponibilità ed alla

-

²⁶ Danilo Dolci, Nel tema di struttura creativa, in

L'intervista come strumento di documentazione. Giornalismo-Antropologia-Storia orale, 1986, www.archivi.beniculturali.it/DGA-free/Quaderni/Quaderno_53.pdf, p.96 [ultima cons. 10/11/2012].

voglia dell'intervistata di condividere e registrare, contingenza che già qualche mese dopo sarebbe venuta a mancare dato il peggioramento delle sue condizioni psico-fisiche.

In queste condizioni si è venuta a creare facilmente una testimonianza spontanea della vita di Marilù.

L'anomalia dell'intervista sta nella quasi totale assenza di domande, risultate superflue di fronte alla naturalezza con cui Marilù si è espressa. La confidenza ed il legame antico tra intervistata ed intervistatori hanno facilitato la realizzazione di quell'"esprimersi vivo" di cui parlava Danilo Dolci.

1.2.3 Il flusso di coscienza

Gli occhi di Gabriel si riempirono di lacrime generose. Non aveva mai provato qualcosa di simile per nessuna donna, ma sapeva che un sentimento come quello doveva essere amore.

Gli occhi gli si riempirono ancor più di lacrime e, nella parziale oscurità, immaginò di vedere la figura di un giovane in piedi sotto un albero gocciolante. Altre figure erano vicine. La sua anima si era accostata a quella regione dove dimorano le vaste schiere dei morti. Era cosciente, pur non riuscendo a percepirla, della loro esistenza capricciosa e guizzante. La sua identità svaniva in un mondo grigio e inafferrabile: il mondo solido stesso, che quei morti avevano eretto un tempo e in cui avevano vissuto, si dissolveva e dileguava. ²⁷

Questa citazione, presa da *Gente di Dublino* credo spieghi da sola, nella precisione calzante dell'immagine che Joyce va a creare, la vicinanza del discorso di Marilù di fronte alla macchina da presa alla dimensione del flusso di coscienza.

In tutto il proprio excursus, Marilù ha espresso i propri pensieri senza porre

²⁷ James Joyce, Gente di Dublino, Newton Compton, Roma, 1997, p.188.

tra pensiero e parole alcun tipo di riorganizzazione: per questo, infatti, come emerge anche dalla sola sbobinatura dell'intervista, per tutto il discorso di Marilù si potrebbe parlare di una sola, vastissima, frase.

I pensieri, concatenandosi tra loro come il susseguirsi di immagini di un "film della memoria", restano spesso sospesi fluttuando nello spazio di fronte a Marilù, la quale pare poi seguirne la traiettoria con lo sguardo fino al loro svanire, in un gioco di apparizione-evanescenza che si ripete all'infinito.

1.3 (Tentativo di) biografia e filmografia

lo vivo di... non li cerco, mi vengono addosso, di flash di ricordi di cinema, di politica, di amori, di... anche i morti mi vengono a trovare, i miei amici morti, ma io li accolgo con gioia perché ho sempre vissuto con loro e penso che fino a quando qualcuno ti ricorda tu non sei morto...²⁸

Parlo di "tentativo", poiché, nell'impossibilità di trovare fonti che testimonino in maniera unitaria vita e lavoro di Marilù Parolini ho provato a costruire una bio-filmografia accorpando fonti ed informazioni che ho raccolto nel corso del mio lavoro di ricerca.

1.3.1 «lo non ho niente»: la scelta di Marilù

Ogni tanto mi vengono in mente delle cose strane... un modo di pensare che non è il mio... tipo: «Ma perché io non ho niente?». Non ho un negativo, non ho una fotografia... I negativi se li prendeva la produzione: pensa te che mostra avrei potuto fare essendo stata l'unica fotografa di Godard...²⁹

²⁹ L'amica delle rondini, [00:16':10"] - [00:18':00''].

²⁸ L'amica delle rondini, [00:08':56''] - [00:12':00"].

Attraverso queste parole possiamo identificare il motivo principale della quasi totale assenza di materiale e fonti informative rispetto a Marilù nella sua scelta di vita.

Nell'intervista Marilù parla della propria ingenuità, del proprio rifiuto e diffidenza nei confronti delle istituzioni che l'avrebbero portata a non tenere niente dei propri lavori.

Non ho quasi pensione perché non ho tenuto i... quando ti pagano nel cinema ogni settimana ti danno dei "cosini" in cui c'è scritto quanto hai preso, io dico: "Se lo danno a me ce l'avranno anche loro!", non ho mai pensato alla pensione...³⁰

È incredibile che Marilù, avendo dedicato gran parte della propria vita al tema della riproducibilità dell'immagine, non abbia conservato nemmeno una riproduzione delle proprie fotografie, così come risulta anomalo che un personaggio con alle spalle una vita di tale intensità, abbia passato gli ultimi dieci anni della propria vita in una sorta di stato di auto-reclusione, ricevendo sporadicamente qualche telefonata e qualche visita di vecchi amici (spesso con grandi nomi, basti pensare al fatto che Bernardo Bertolucci, che ben conosceva la scelta radicale di Marilù, fino all'ultimo l'ha aiutata spedendole dei soldi, quasi a sostituire idealmente quella mancata pensione di cui lei parla nell'intervista).

Ma, se avessimo la possibilità di chiederle spiegazione di questo suo isolamento, lei probabilmente ci risponderebbe così: «Sono insofferente nei riguardi delle spiegazioni del comportamento umano che iniziano e finiscono con il ricorso alla razionalità dal momento che è insensato cercare un senso a ciò che capita»³¹.

³⁰ L'amica delle rondini, [00:16':10"] - [00:18':00''].

³¹ Op. Cit., «j'ai deux amours», Libertà Online, 22/02/2002.

1.3.2 Autobiografia o biografia?

Un dato emerge confrontando gli avvenimenti citati da Marilù durante il proprio excursus autobiografico³² e quelli appartenenti effettivamente alla sua esperienza.

È come se Marilù, negli ultimi anni di vita, avesse costruito e mantenuto viva soltanto una parte di memoria, quella relativa alla propria partenza da Cremona negli anni Cinquanta ed alle successive esperienze nel cinema francese. Dalla sbobinatura dell'intervista *L'amica delle rondini* (2009), infatti, emerge con chiarezza la quasi totale omissione di tutto il periodo del proprio ritorno in Italia, con le relative collaborazioni come fotografa di scena per Pier Paolo Pasolini e come sceneggiatrice e poi fotografa di scena per Bernardo Bertolucci.

Attorno a questo salto memoriale, molto probabilmente non casuale, si potrebbe scrivere molto.

Come mai Marilù accenna solo brevemente propria esperienza nel cinema italiano, quando lei stessa ha desiderato ritornare a lavorare nel proprio paese d'origine, tenendo conto, poi, del rapporto fortissimo che fino all'ultimo giorno di vita la legava a Bernardo Bertolucci e della stima che nutriva per Pier Paolo Pasolini?

Marilù ha scelto quale parte di memoria rendere pubblica e quale mantenere privata, oppure, in un meccanismo automatico, la memoria ha selezionato quali momenti esternare nelle interviste?

Non esiste risposta a questo quesito che tuttavia vale la pena porre per evidenziare lo scarto tra i dati dell'autobiografia e quelli della biografia qui riportata.

³² Sia nell'intervista *L'amica delle rondini* (2009), che nell'intervista « *j'ai deux amours...* » pubblicata dal periodico LibertàOnLine il 22/02/2002 (Op. Cit.).

La seguente biografia essenziale, da me redatta e necessariamente incompleta per mancanza di fonti, tenta di "ricucire" quel periodo omesso da Marilù nelle interviste, riportando le tappe più importanti del suo percorso di vita.

1.3.3 Biografia essenziale

La traccia per la presente biografia è stata liberamente tratta (ed integrata con informazioni tratte dall'intervista) dalla sezione dedicata alle biografie dei fotografi di scena che hanno collaborato con Bernardo Bertolucci, contenuta nel catalogo *Bertolucci Images*³³ di recente pubblicazione.

Maria Ludovica (Marilù) Parolini è nata a Cremona il 18 settembre 1931.

Dopo la morte di sua madre, nel 1955, e l'incontro decisivo con Danilo Montaldi si è trasferita a Parigi nel 1957 dove, dal 1960 al 1962, ha lavorato come segretaria della rivista *Cahiers du cinèma*.

Grazie al decisivo incontro con Agnès Varda, dal 1963 è stata fotografa di scena per Jean-Luc Godard (da Vivre sa vie, 1962, a Week-end, 1967). Dopo questa collaborazione che le ha aperto le porte per una nuova professione, è stata fotografa di scena per François Truffaut, Agnès Varda, Jacques Rivette, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Helma Sanders. Parallelamente ha lavorato come sceneggiatrice per Jacques Rivette (L'amour fou, 1969, Norôit, 1975, Duelle, 1976, L'amour par terre, 1984) e per Bernardo Bertolucci (Strategia del ragno, 1970).

Negli anni Settanta ha inoltre realizzato come regista Aussi loin que mon enfance (1970), per la RAI Tribunale Russell (1977) ed 8 Marzo (1978).

³³ Op. Cit., Marcello Garofalo, Bertolucci Images, p.151.

Ha partecipato al Festival internazionale della Poesia *Di versi in versi* di Parma nel 1982 e, nel 1985, alla manifestazione *Pasoliniana* organizzata dal Comune di Bologna al Circolo Norwell.

Negli ultimi anni di vita, vissuti in ritiro nella casa di famiglia a Castell'Arquato (Piacenza) a causa di un'osteoporosi che le impediva l'uso delle gambe stava preparando il libro *Ritorno in Italia*³⁴.

Marilù è morta a Cremona il 21 aprile del 2012.

1.3.4 Materiali fotografici e video: la Cinemathèque Française ieri ed oggi

Gran parte del materiale fotografico e video di Marilù, come lei stessa ci ha raccontato nell'intervista, è rimasto alle case di produzione.

Esiste comunque una buona quantità di materiale fotografico prodotto da Marilù durante la propria esperienza in Francia conservato alla Cinemathèque française di Parigi³⁵, dove sono presenti otto dossier fotografici relativi ai film Bande à part, Jean-Luc Godard,1964; Les Créatures, Agnes Varda, 1965; La marriée était en noir (La sposa in nero), François Truffaut, 1967; Céline et Julie vont en bateau (Céline e Julie vanno in barca), Jacques Rivette, 1973.

Per ognuno dei film citati esiste, negli archivi della Cinemathèque parigina, un dossier di *photographies de plateau* (fotografie di scena, realizzate in momenti esterni alla realizzazione del film "rimettendo in scena" un dato momento o una data situazione relativa ad una scena

³⁵ Le seguenti informazioni sono tratte da una ricerca fatta attraverso Ciné-Ressources, Le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma: www.cineressources.net/recherche_t.php, [ultima cons., 11/11/2012].

³⁴ Gli scritti di Marilù relativi al libro che stava preparando negli ultimi anni di vita sono rimasti inediti e sono ora di proprietà dei fratelli.

del film stesso) ed un dossier di photographies de tournage (fotografie di ripresa: scatti "rubati" durante le riprese vere e proprie)³⁶. Inoltre esistono materiali - per lo più riguardanti la fase di promozione e distribuzione dei film - relativi ai seguenti sei film cui collaborò Marilù: L'amour fou, Jacques Rivette, 1967; Duelle, Jacques Rivette, 1975; Noroît, Jacques Rivette, 1976; L'amour par terre (L'amore in pezzi), Jacques Rivette, 1983; Aussi loin que mon enfance, Jean Eustache e Marilù Parolini, 1970; Les Crèatures, Agnès Varda, 1965.

È stato interessante scoprire che i pochi materiali conservati e resi pubblici di Marilù siano proprio alla Cinemathéque Française, un'istituzione che definirei "in linea" con la vita professionale di Marilù.

La Cinemathéque, infatti, tra gli anni Cinquanta e Sessanta giocò un ruolo culturale di grande importanza grazie all'attività di diffusione e messa in circolazione dei film che furono fondamentali per la formazione cinematografica dei giornalisti della rivista Cahiers du cinéma, poi cineasti della Nouvelle Vague.

Non solo, durante la permanenza di Marilù a Parigi, la Cinemathéque, per due mesi a partire da febbraio 1968, fu teatro di una vera e propria rivolta per difendere la postazione del proprio fondatore -ed allora direttore- Henry Langlois (vera e propria anima della politica culturale della Cinemathéque tanto importante per i giovani cineasti), rivolta che fu la "prova generale" di quelli che, qulache mese dopo, saranno i moti rivoluzionari del Maggio francese.

La Cinemathèque fu probabilmente l'unica istituzione che nutrì e supportò le istanze di cambiamento radicale e le idee rivoluzionarie che animavano il mondo cinematografico francese della Nouvelle Vague.

www.cineressources.net/recherche_t_r.php?type=PNP&pk=28000&rech_type=E&textfie Id=Parolini&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1, [ultima cons., 10/11/2012].

³⁶ Le notizie relative all' attuale collocazione dei materiali fotografici e filmici di Marilù Parolini in Francia sono state tratte dal seguente indirizzo web:

Il materiale relativo ai tre film realizzati da Marilù come regista Aussi loin que mon enfance³⁷, (1970); Tribunale Russel, (1977); e 8 Marzo, (1980), è risultato irreperibile (nonostante gli ultimi due titoli siano stati realizzati per la RAI) ³⁸.

Per quanto riguarda le foto riportate nella presente tesi, si tratta di foto antecedenti il 1975, tratte da alcuni data-base cinematografici presenti nel web che pubblicano immagini tratte dalle case di produzione³⁹.

1.3.5 Filmografia ricavata da materiali vari⁴⁰ e dall'intervista

Come criterio per la seguente filmografia ho deciso di catalogare i film cui ha preso parte Marilù a seconda del regista con cui ha collaborato. Ho adottato questa scelta più che altro per motivi di chiarezza, dal momento che, vista l'ecletticità del personaggio, ero tentata di scegliere un criterio di catalogazione che raggruppasse i film a partire dal ruolo di Marilù all'interno degli stessi.

Jean Rouch / Edgar Morin

- 1960/1961. **Chronique d'un été.** Attrice nel ruolo di se stessa (Marilou, nel film).

Jean-Luc Godard

³⁷ Realizzato in collaborazione con Jean Eustache e prodotto da Luc Moullet; 35mm; 25'.

³⁸ Op. Cit., Marcello Garofalo, Bertolucci Images, p.151.

³⁹ Le fonti precise verranno riportate man mano durante la dissertazione.

⁴⁰ Le fonti della presente filmografia sono citate nella bibliografia e sitografia finale.

- 1962. **Vivre sa vie**. Primo film da fotografa di scena (in cui si occupò del reportage fotografico).
- 1964. **Band à part**. Fotografa di scena.
- 1964. Une femme marièè. Fotografa di scena.
- 1965. Montparnasse-Levallois: un action film. Fotografa di scena.
- 1965. Alphaville: une ètrange adventure de Lemmy Caution. Fotografa di scena per le foto in bianco e nero (mentre per quelle a colori il fotografo è George Pierre).
- 1965. Pierrot le fou. Fotografa di scena (come per il film precedente sono sue le foto in bianco e nero, mentre quelle a colori di George Pierre).
- 1966. Masculin Fèminin: 15 facts prècises. Fotografa di scena.
- 1966. Made in USA. Fotografa di scena.
- 1967. **Deux ou trois choses que je sais d'elle.** Fotografa di scena.
- 1967. **Week-end**. Fotografa di scena.

Agnès Varda

- 1966. **Les crèatures.** Fotografa di scena.

Jacques Rivette

- 1969. L'amour fou. Sceneggiatrice con Jacques Rivette.
- 1974. **Cèline et Julie vont en bateau.** Fotografa di scena.
- -1975. **Norôit.** Sceneggiatrice.
- 1976. **Duelle (une quarantaine).** Sceneggiatrice con Eduardo De Gregorio.
- 1984. **L'amour par terre**. Sceneggiatrice con Pascal Bonitzer, Suzanne Schiffman, Jacques Rivette / dialoghista con Pascal Bonitzer.

- 1985. **Hurlevent.**

Jean Marie Straub- Danièle Huillet

- 1969. Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour (Othon).

Attrice nel ruolo di Flavie.

- 1977. Toute la revolution est un coup de dés. Attrice.

François Truffaut

- 1968. La marriée était en noir. Fotografa di scena.

Pier Paolo Pasolini

- 1968. **Teorema.** Fotografa di scena.
- 1969. Porcile. Fotografa di scena.

Bernardo Bertolucci

- 1968. Partner (Il sosia). Fotografa di scena.
- 1970. **Strategia del ragno.** Sceneggiatrice con Bernardo Bertolucci ed Eduardo De Gregorio.
- 1978. Novecento. Si occupa del reportage fotografico per lo "special".
- 1979. La luna. Fotografa di scena.

Helma-Sanders Brahms

- 1985. Flügel und Fesseln. Fotografa di scena.

Richard Compton

- 1995. The Key (TV). Sceneggiatrice con Eduardo De Gregorio e Maurice Hurley.

Da regista, inoltre ha realizzato:

- 1970. Aussi loin que mon enfance.
- 1977. Tribunale Russell.
- 1980. 8 Marzo.

2. Prima di partire: «Il Po era il mio riferimento»

Non posso dire di essere emiliana anche se mia madre è emiliana, sono metà emiliana e lombarda a causa del Po ... È lì che ho cominciato allo stesso tempo le mie lotte politiche grazie a Danilo Montaldi ...⁴¹

2.1 L'incontro con Danilo Montaldi: l'apertura di un orizzonte

Quando, nella tragica circostanza della morte di sua madre, Marilù incontrò Danilo Montaldi - anche lui cremonese di origine e suo coetaneo - era il 1955.

«Passato ormai quasi un decennio dal distacco dal PCI cremonese della fazione dei comunisti internazionalisti di cui Montaldi condivideva le idee, l'attività intellettuale e politica di Montaldi si stava volgendo sempre di più all'estero»⁴², avvicinandosi nei modi e nelle idee a quelli di

⁴¹ L'amica delle rondini, [00: 00': 42"].

^{42 «}Nel periodo 1945-46 fu particolarmente vivo a Cremona uno scontro interno al PCI

"socialisme ou barbarie⁴³". Montaldi, «denunciando da sempre le involuzioni di potere dell'Unione Sovietica e battendosi contro il fallimento rivoluzionario della sinistra tradizionale, entrò presto in contatto con gli intellettuali della sinistra europea, da Fortini a Vittorini a Morin»⁴⁴. Avvenuto in un momento così politicamente intenso, l'incontro e la relazione tra i due ha visto il proprio sviluppo sugli argini del Po cremonese. Sullo sfondo dei paesaggi e delle atmosfere della Bassa, la figura di Danilo Montaldi, uomo di densissimo spessore intellettuale e grandiosa sensibilità, comunicò a Marilù la possibilità di concepire nuovi

Fu infatti Montaldi a suggerirle di partire per Parigi ed a fornirle i nomi di amici e di compagni, indicazioni che, una volta arrivata a Parigi, la misero in contatto con alcuni intellettuali legati alla sinistra internazionale, tra i quali vi era Edgar Morin, figura a cui Marilù fu sentimentalmente legata in gioventù, e che le rimarrá vicina fino alla morte.

sogni, di contemplare nuovi orizzonti.

_

personalità di Rosolino Ferragni. Ispirato alle idee di Bordiga [...] questo gruppo si contrapponeva drasticamente alla linea di Togliatti. Lo scontro politico porta in alcuni mesi alla espulsione dal PCI dei compagni più rappresentativi di questa fazione. Montaldi condivideva le posizioni dei comunisti internazionalisti, che svilupperà con coerenza in tutti gli anni successivi, anche se non in posizione particolarmente esposta, data la giovanissima età. »

Cit., Articolo di Giuseppe Azzoni, Danilo Montaldi e il PCI cremonese, in Brevi dal secolo breve 5, A.N.P.I.:

www.anpi.cremona.it/testi/Azzoni-Brevi-5-Montaldi.pdf, p.1 [ultima cons.,19/01/2013].

⁴³ Socialisme ou barbarie (1948-1965), riunitosi attorno alla figura di Cornelius Castoriadis (conosciuto anche come Paul Cardan o Pierre Chaulieu), era un gruppo radicale di idee socialiste libertarie con base in Francia.

Cfr., www.en.wikipedia.org/wiki/Socialisme_ou_Barbarie, [ultima cons.,10/01/2013]. 44Cit., articolo di Giuseppe Muraca, *Danilo Montaldi, l'altra Italia della povera gente*: www.ciaomondoyeswecan.myblog.it/archive/2012/03/14/giuseppe-muraca-danilomontaldi-l-altra-italia-della-povera.html, [ultima cons., 10/11/2012].

2.2 L'immaginario del Po nel passaggio dagli anni Cinquanta ai Sessanta

E Po

Piò di tótt a m'arcórd

una nòta ch'a so pas in treno

sòura el Po e da i finestróin

u s'avdéva l'aqua nira e zéta cmè la

[fèma

ch'la i andéva a fès pizghé dal

[zanzèri

próema da butés in mér sa de' s-ciùmaz culòur dla tèra e dal bestèmi in dialèt. II Po

Più di tutto mi ricordo

una notte che sono passato in treno

sul Po e dai finestrini

si vedeva l'acqua nera e zitta come la

[fame

che andava a farsi pizzicare dalle

[zanzare

prima di buttarsi in mare

con della schiuma color della terra

e delle bestemmie in dialetto.

Tonino Guerra⁴⁵

2.2.1 Autobiografie della leggera

Nelle campagne, i gelsi e i salici di un tempo hanno ceduto il loro posto alle diverse qualità dei pioppi. I gelsi secolari della Bassa vengono abbattuti per piantare al loro posto lunghi filari di pioppi. Sono, queste piante, la sintesi di successivi momenti della storia agraria: il gelso dava la foglia per il baco da seta, legna da ardere e foglia per le bestie da stalla. Il pioppo [...] è stato coltivato a bosco con taglio dopo vari anni; destinato all'industria...⁴⁶

L'immaginario del Po di cui parla Marilù è strettamente legato alle atmosfere delle Autobiografie della leggera (Danilo Montaldi, 1961).

⁴⁵ Gian Antonio Cibotto, Giovanni Negri (a cura di), Letteratura, in AA.VV. Il Po del 900: arte, cinema, letteratura, Grafis Edizioni, Bologna, 1995, p.249.

⁴⁶ Danilo Montaldi, Autobiografie della leggera, Einaudi, Torino, 1961, pp. 30-31.

Le Autobiografie sono una raccolta di scritti autobiografici e di racconti di vita relativa a cinque personaggi finiti più o meno volontariamente a fare una vita da delinquenti, vissuti a cavallo tra fine '800 e inizio '900, che hanno passato la loro esistenza sugli argini e nelle zone del Po, nel contesto del mondo microcriminale cosiddetto della "leggera", dentro e fuori dal carcere.

Attraverso questi racconti Montaldi dà voce a chi nei libri di storia non comparirà mai, entrando, attraverso i racconti di alcuni rappresentanti "speciali" del mondo rurale, nella memoria di una realtà ormai svanita. La voce è quella dei dimenticati da tutti, prostitute, ladruncoli, piccoli

delinquenti, che, prima ancora di essere criminali, sono, nella loro essenza, barcaioli, pescatori, boscaioli, contadini, rimasti fuori dalle dinamiche sociali dettate dal lavoro industriale.

Le autobiografie raccolte nello svolgimento della ricerca sono opera di adulti, la cui mancata assimilazione ha favorito il mantenimento di tutte le forme di vita e gli atteggiamenti relativi alla mitologia tradizionale dell'ambiente, che è quello dei lavoratori irregolari e occasionali, degli sradicati, degli ex carcerati.⁴⁷

L'immaginario che questi racconti creano è quello di una società strettamente legata alle dinamiche del Po: tutte le cinque vite delle Autobiografie ruotano attorno alla presenza del fiume che rappresenta, per loro, via di trasporto, via di fuga, fonte di sostentamento, confine... Quando Montaldi raccolse queste testimonianze, a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, il passaggio all'industrializzazione con il relativo cambiamento di paesaggio e dinamiche sociali era già avvenuto da tempo. Le parole dei testimoni di quella società rurale perduta diventano così, anche attraverso la loro lingua sgrammaticata e verace, le memorie di un mondo e di mestieri in via di estinzione, e,

_

⁴⁷ Op. Cit., Danilo Montaldi, Autobiografie della leggera, p.12.

poste in relazione con diverse realtà sociali, un tassello importante per comprendere la società industriale.

Danilo Montaldi, nell'introduzione, spiega la necessità che lo ha portato a raccogliere i racconti delle *Autobiografie*:

Mancano [...] indagini sul mondo contadino del Nord. Si deve aggiungere che mancano persino contributi letterari che vi si riferiscono se si eccettua l'opera di Cesare Pavese nella quale tutto un insieme di irrisolti conflitti si è esaurito in un dramma individuale. [...] Quanto si dice della letteratura vale anche per il cinema, quando si è voluto affrontare l'ambiente della campagna padana (ferrarese, polesana), il discorso è subito cambiato anche nella forma: vedi Ossessione (Visconti, '40-'41) e *ll Grido* (Antonioni, '55-'57). È interessante notare come il protagonista sia, nel primo film, un vagabondo espulso dalla campagna o refrattario della città, nel secondo, un operaio (di cui si dice "il più bravo operaio del mondo") che volge al vagabondaggio. Nell'uno come nell'altro caso si tratta di un personaggio assai più complesso che qualche ingenuo nativo caro al linguaggio turistico.⁴⁸

Le atmosfere descritte nelle Autobiografie, imbevute di una sorta di mitologia pagana, sono poesia pura, rintracciabile ancora in quelle briciole di mondo rurale sopravvissute intorno al Po: un mondo, quello, che negli anni in cui lo ha vissuto Marilù anche il cinema, come la letteratura, ha provato a raccontare.

È Danilo Montaldi a suggerire, qui, due titoli di film che hanno contribuito, assieme alla sua raccolta di racconti, alla creazione dell'immaginario del Po degli anni Cinquanta. Ossessione ed Il Grido, sono due film che, a distanza di un decennio, restituiscono un nuovo sguardo sulle zone del Po (per lo più tra Ferrara e Pontelagoscuro). Uno sguardo che raccoglie e testimonia l'eredità di quella società microcriminale e sfortunata protagonista delle Autobiografie.

⁴⁸ Ibidem, p.18.

2.3.1 Il lato oscuro del Po: Renzo Renzi e l'immaginario proibito

Per parlare dell'immaginario che si è andato a creare intorno al Po dagli anni Cinquanta in poi bisogna partire da alcune importanti premesse.

Tutta la faccia del Po che viveva nel degrado e che fa parte del mondo descritto nelle Autobiografie delle leggera, infatti, ancora parecchi anni dopo la caduta del fascismo, non era documentabile. Le immagini della zona del Po che venivano proposte al pubblico erano di carattere oleografico e paesaggistico, dirette per lo più a stimolare l'interesse turistico dello spettatore.

Tra tutte esiste una testimonianza particolare riguardo all'impossibilità di mostrare in pubblico "il lato oscuro" del Po: è quella di Renzo Renzi⁴⁹ che racconta, in uno scritto datato 1952⁵⁰, la propria esperienza registica legata al documentario *Quando il Po* è *dolce*, cortometraggio del 1952⁵¹.

Renzi racconta le vicissitudini relative alla distribuzione della sua pellicola, prima bocciata alla selezione della Mostra del Cinema di Venezia e poi "trafugata" nel momento in cui doveva essere consegnata a Vinicio Berta, direttore del Festival di Locarno, che vide il film proprio a Venezia, dove Renzi aveva deciso di portarlo nonostante il rifiuto della commissione selezionatrice, per farlo visionare in versione privata e per porre il caso all'attenzione della stampa⁵².

Renzo Renzi racconta il proprio stupore, durante i sopralluoghi del film, nel constatare come, a poche miglia da uno dei luoghi più ricchi

⁴⁹ Renzo Renzi, Viaggi e viaggetti cinematografici verso l'amato Po, in AA.VV. Il PO del '900, arte, cinema letteratura, Grafis edizioni, Bologna, 1995, p. 29.

⁵⁰ Lo scritto [...] è datato 1952, lo proposi come una rivolta contro fatti di cui si narra, nel quindicinale "Cinema", poco prima della fondazione "Cinema nuovo". *Ibidem*.

⁵¹ Di Renzo Renzi, prodotto da G.B. Cavallaro con la collaborazione di Enzo Biagi per i sopralluoghi, Sergio Zavoli per le interviste, ed Enzo Masetti per la musica.

⁵² Cfr., Op., Cit., Renzo Renzi, Viaggi e viaggetti cinematografici, p. 34.

d'Italia, «una popolazione di centinaia di migliaia di persone vive, in condizioni medioevali, un'esistenza le cui basi ed i cui valori sono del tutto diversi dai nostri»⁵³. Una volta raccolte testimonianze e racconti locali, consapevole della troppa crudezza di molti aspetti della vita degli abitanti del delta padano, Renzi aveva trattato la problematica del degrado scremando molto materiale ed aggiungendo un finale di augurio al miglioramento che l'Ente Delta Padano⁵⁴ richiedeva.

[...] Raccontammo che era nato un problema del Delta, fin dal secolo scorso; problema che aveva creato un ambiente assurdo dove l'ambientazione tipica è ancora il "casone" di canne (e bisogna vederlo), dove gli uomini lavorano ancora due giorni su sei guadagnando ottocento lire al giorno. E descrivemmo le condizioni igieniche, la mancanza di scuole, le malattie, la situazione dei bimbi, i lavori illegali (come la pesca di frodo), il mangiare, il dormire, il modo di sposarsi, il modo di morire ed il culto dei morti [...]. Naturalmente, in questa stesura, noi avevamo tralasciato tutte le cose che ci sembravano troppo impressionanti. [...] Era difficile credere, infatti, che la censura ci avrebbe fatto passare l'immagine delle donne che, nei canali di Comacchio, lavano quotidianamente - nella stessa acqua ferma a distanza di pochi metri, il vaso da notte e le stoviglie per mangiare. Oppure la notizia della sviluppatissima pederastia tra gli abitanti di quello che a Comacchio viene chiamato il "Quartiere giapponese". [...] Quello della promiscuità è uno dei problemi più gravi del Delta. La levatrice di Goro ci raccontò che le donne partoriscono spesso per terra, nelle capanne riscaldate da un fuoco di canne il cui fumo si ferma nella stanza, per mancanza di camino. Una volta, poiché la madre partoriva in faccia ad altri sei figli, stesi nello stesso giaciglio, la levatrice coprì quei bimbi con uno straccio, per evitare loro lo spettacolo. Logicamente i bimbi sono precocissimi, dal punto di vista sessuale. [...] Il fidanzamento, per esempio, tiene il posto del matrimonio. Due giovani sui quindici anni si incontrano e decidono di mettersi insieme. Allora vanno a parlare coi genitori di lei, annunciando il loro fidanzamento. Subito dopo i genitori di lei, che hanno

⁵³ lvi.

⁵⁴ L'Ente Delta Padano era un ente statale costituito allo scopo di iniziare un'opera di riforma nella zona che sta tra Chioggia e Comacchio. Ibidem, p. 30.

dato il consenso, escono dalla stanza per permettere ai due di consumare materialmente il loro sogno d'amore. Cominciano a nascere figli. [...] Queste notizie, di dominio pubblico nella zona, ce le hanno date i parroci locali. ⁵⁵

La sensazione che si ha leggendo queste pagine è quella di ascoltare qualcuno che ha appena avuto una rivelazione clamorosa: proprio dietro l'angolo, nascosta, esisteva una realtà arretrata e con leggi sociali completamente diverse da quelle del resto del nord Italia.

Nonostante Renzi, che conosceva le limitazioni dettate dalla censura che vigeva ai tempi, avesse tralasciato, in fase di montaggio, i lati più crudi della realtà del delta del Po, secondo la commissione selezionatrice della Mostra del Cinema di Venezia Quando il Po è dolce era un'opera "deprimente" che "denigrava la nazione".

Ancora negli anni Cinquanta era un tabù non solo raccontare ma anche accennare al problema di degrado presente nella zona del delta padano. Inoltre le prime opere ad essere controllate e censurate erano quelle cinematografiche, poiché in quel momento il cinema subiva ancora il retaggio della propria funzione propagandistica cui era stato piegato durante il fascismo.

Ora, la democrazia cristiana che detiene il potere, mostra di essere dominata [...] da una psicosi per cui si ritiene responsabile di una così imponente quantità di mali e crede perciò di essere tenuta a nasconderli per la propria difesa [...]. Infatti, se non fosse schiava di tale psicosi, non dovrebbe avere timore a permettere discorsi aperti. Invece la paura è capace soltanto di provocare, nel cinema, i famigerati documentari ERP, che ricalcano perfettamente [...] le strade fasciste (con risultati propagandistici disastrosi perché uno stile simile funziona solo dove non c'è opposizione: cioè nella dittatura)⁵⁶.

42

⁵⁵ Ibidem, p. 34.

⁵⁶ lvi.

Questa visione di Renzi, suscitatagli dalle molteplici peripezie del proprio documentario, è datata 1952. Si tratta di un decennio dopo la distribuzione di Ossessione di Visconti, film che, nonostante il rifiuto di Vittorio Mussolini (il cui commento a caldo fu: "Questa non è l'Italia" ⁵⁷), la reazione indignata del mondo cattolico, i tagli voluti dalla censura ufficiale e da quella locale, fu lasciato circolare.

Prendendo spunto dall'atteggiamento di Renoir nei confronti del reale, seppur con le mani legate rispetto a moltissimi argomenti, Visconti era riuscito a restituire al pubblico un'immagine delle terre del Po che si discostava da quelle precedenti.

Fu con Visconti prima ed Antonioni poi, che il cinema iniziò a nutrire un nuovo immaginario del fiume, in cui i luoghi del Po, finora prevalentemente spersonalizzati, si tramutavano in "spazi", grazie ad uno sguardo esplorativo ed all'umanità delle vicende di cui si rendevano teatro.

2.3.2 Ossessione e Il grido: gli spazi del Po

Sono coloro che si muovono a trasformare in spazio la strada geometricamente definita come luogo dell'urbanesimo. A questo parallelo, tra il luogo come insieme di elementi coesistenti in un certo ordine e lo spazio come animazione di questi luoghi causata dalla mobilità, corrispondono svariati riferimenti che ne precisano i termini. 58

Si potrebbe affermare che il luogo, una volta rappresentato, cioè scelto attraverso la selezione del regista e percorso dallo sguardo, si "trasformi" in spazio, ma è poi a seconda della mediazione attuata dal regista che

_

⁵⁷ «"Questa non è l'Italia", griderà il figlio del Duce, che intanto aveva capito, dagli arresti di Alicata ed Ingrao, di aver allevato, in redazione, un nido di serpenti antifascisti». Ibidem, p. 46.

⁵⁸ Marc Augè, Nonluoghi, Milano, Eleuthèra, 1993, p. 75.

quello "spazio" potrà avvicinarsi semanticamente all'ambiente reale oppure all'immaginario del racconto filmico (cioè ad un altrove finzionale). Nel caso di Ossessione e *Il grido* siamo di fronte a due film nei quali i luoghi del Po si trasformano in spazi in base alle ragioni della percorrenza stessa⁵⁹.

È questo fattore a determinare la novità dell'immaginario sul Po a partire da Visconti: in Ossessione⁶⁰ i luoghi, non più selezionati per la loro bellezza formale, vengono esplorati ed attraversati, e così diventano spazi, per i quali il film altro non è che una cornice contenitiva. Il mostrare attraverso il vagabondare, infatti, dona ai paesaggi della pianura del Po una prospettiva nuova, nella quale gli spazi vivono una vita autonoma rispetto allo sviluppo diegetico del film.

Le strade e le pianure assolate dell'Emilia, il corso maestoso del Po, e i suoi argini allungati verso orizzonti interminabili, le vie contorte e le piazzette della città di provincia, affollate di mercanti e di biciclette, la fiera all'aperto, l'arioso gioco delle scalinate di Ancona, sono elementi che danno al film prospettiva e respiro inconsueti.⁶¹





Fig.1-2 Fotogramma, Ossessione, [01:18':00''], Gino e "lo spagnolo" in riva al Po; Fotogramma, Ossessione, [01:21':00''], Gino e Giovanna attraversano il Po.

⁵⁹ Cfr. Renato Candia, I fantasmi del delta, in AA.VV., Il PO del '900, arte, cinema letteratura, Grafis edizioni, Bologna, 1995, p. 53.

⁶⁰ Girato nel ferrarese a Codigoro, Ancona, Ferrara, Comacchio e Boretto.

⁶¹ Carlo Lizzani, Il cinema italiano, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 86.

Una decina di anni dopo Visconti, Michelangelo Antonioni ritorna per la seconda volta⁶² a girare nei luoghi del Po con *Il Grido*⁶³.

In questo film il personaggio principale, Aldo, è un operaio che, per dimenticare la donna che ormai non lo ama più, inizia la propria peregrinazione tra le distese padane, prima accompagnato dalla figlioletta Rosina, e infine solo. È così che Antonioni ci trasporta in un viaggio lungo le terre del Po, mostrandoci, attraverso i vari luoghi toccati dal viaggio di Aldo, una dimensione sociale pluri-stratificata.

Le terre del Po sono ormai industrializzate, il lavoro agricolo è stato soppiantato da quello di fabbrica (la vita di Aldo ruota intorno a diversi stabilimenti, primo tra tutti lo zuccherificio di Goriano), ma la morfologia dei luoghi porta ancora le tracce e le architetture della miseria e dei lavori della terra e del mare: quando Aldo arriva sul delta del Po⁶⁴, vivrà in un villaggio di "casoni" di canne un tempo abitato dei pescatori, nel quale ora, oltre a qualche anziano pescatore (come quello che offrirà l'orata ad Andreina), trova riparo un'eterogenea umanità accomunata dalla miseria: tra gli altri ci vive Andreina, la bella prostituta che Aldo ha incontrato nella baracca del suo datore di lavoro.

Il modo di usare la macchina da presa che utilizza qui Antonioni, crea una relazione diretta tra il nostro sguardo ed il paesaggio.

Secondo Pierre Sorlin ne *Il Grido* «Antonioni metteva la macchina da presa in una posizione più alta dei suoi personaggi, l'operaio e la bambina, anche quando stavano in cima a un autocarro, proprio allo scopo di far vedere non tanto il cielo quanto la terra, cioè la pianura, che si perde per lunghe strade, argini, filari⁶⁵».

45

⁶² Negli primi anni Quaranta aveva prodotto il suo primo documentario: *Gente del Po* sulle attività produttive che si svolgevano lungo il fiume.

⁶³ Girato ad Occhiobello, Pontelagoscuro, Ravalle, Copparo, Porto Tolle, Porto Garibaldi e Francolino.

⁶⁴ Cfr. Antonioni, Il grido, 1957, da [01: 26': 37''].

⁶⁵ Op., Cit., Renzo Renzi, Viaggi e viaggetti cinematografici, p. 44



Fig.3 Fotogramma, *Il Grido*, [01:26':37''], Andreina attraversa il villaggio di "casoni".

L'occhio, così, è spinto oltre la vicenda individuale, appropriandosi di quei luoghi che Antonioni, attraverso il tragitto di Aldo, ha spazializzato per noi. Goriano, la casa di Elvia sull'argine del Po, il distributore di benzina in mezzo alle distese della pianura, il delta e la sua palude piena di degrado, sono luoghi che sulla mappa non si collegano tra loro. È Antonioni a riterritorializzarli in una mappa fittizia che riesce ad ampliarne l'orizzonte così da svelarne la reale provenienza⁶⁶.

Vedere quelle terre attraverso l'occhio di Antonioni diventa un'esperienza per lo sguardo che, non più confinato al proprio ruolo spettatoriale, si attiva per scoprire in quei paesaggi (che probabilmente ha già visto centinaia di volte) qualcosa di nuovo, di sconosciuto.

⁶⁶ Secondo Bernardo Bertolucci invece, questa scelta "involontaria" di Antonioni della macchina da presa alta, "non era soltanto per cercare di vedere le cose attraverso l'obiettività un po' scientifica del cartografo [...] ma perché il protagonista si butterà dall'alto. [...] questa scelta è come una profezia stilistica di quello che poi accadrà, che sarà il destino del personaggio del film." Paolo Micalizzi (a cura di), Cinema, Repertorio di film sul Po, in AA.VV., Il PO del '900, arte, cinema letteratura, Grafis edizioni, Bologna, 1995, p. 258.

3. "A Parigi"

Come arrivo a Parigi, siamo nel 1957, avevo soltanto alcuni nomi di compagni anarchici e trotzkijsti su cui fare affidamento. I miei primi passi furono esitanti: sono giunta a Parigi il 14 luglio, il giorno della Bastiglia, con un senso della storia pazzesco, dappertutto gente che ballava per le strade. Non mi sarebbe dispiaciuto fare un'esperienza operaia.

Ma non avvenne: da principio finii alla Camera del commercio italiana, come segretaria. Poi sono andata ai *Cahiers du cinèma*. Fortuna immensa: lì ho conosciuto tutti, tra cui Agnès Varda, da dove ha preso avvio la mia attività di fotografa di scena. Lì inizia davvero la mia esperienza nel cinema.⁶⁷

3.1 I Cahiers du cinéma

La rivista Cahiers du cinéma, la cui sede si trovava al numero 146 degli Champs Elysèes, fu fondata da André Bazin in collaborazione con Jacques-Doniol Valcroze nel 1951. In redazione, tra gli altri, erano presenti Eric Rohmer (poi a capo della redazione dal 1957 al 1963), Jacques Rivette (capo redattore dopo Rohmer), Jean-Luc Godard e François Truffaut. Gli articoli dei Cahiers ponevano critica e prassi del cinema in una nuova ottica: l'idea più importante era quella di slegare la produzione cinematografica dal sistema – a partire dai mezzi utilizzati rendendola così accessibile a tutti, per raggiungere in tutte le tappe di elaborazione del film un'unione di etica ed estetica.

Realizzare un film voleva dire mettere in pratica la politica degli autori, attraverso la quale il regista rendeva pubblica la propria visione del mondo. La vita e l'esperienza del regista dovevano entrare nel film in tutte le sue fasi: nella sceneggiatura, nelle scelte di realizzazione, nello

⁶⁷ Dichiarazione di Marilú Parolini in *«j'ai deux amours»*, Libertà Online, 22/02/2002 (Op. Cit.).

stile. Affrancandosi dal cinema francese vigente, i teorici, poi cineasti, cosiddetti "giovani turchi" che scrissero sui *Cahiers* nei primi anni di vita della rivista, trovavano il loro punto di riferimento spirituale, ma anche pratico, nel lavoro di registi quali Jean Cocteau, Kenji Mizoguchi, Max Ophüls, Jean Renoir e Roberto Rossellini.

I Cahiers furono, soprattutto a partire dal 1954 (anno di pubblicazione del famoso articolo Une certaine tendance du cinéma Français da parte di François Truffaut) terreno fertile per la crescita di idee innovative e di scontro sul cinema. Idee che, nate in un contesto cinematografico, in un sottile gioco di interdipendenza, si nutrivano, ed al contempo, nella messa in pratica, davano voce alle esigenze di rottura che la generazione che fece poi il Sessantotto seppe urlare a gran voce.

Nel primo decennio di esistenza, i *Cahiers* furono un luogo in cui s'incontrarono non solo teorie e pratica del cinema, ma anche forti istanze di cambiamento sociale, che si concretizzarono in una serie di film per i quali, dato il loro nuovo approccio alla realtà, si è parlato di Nouvelle Vague ("Nuova ondata")⁶⁸.

3.1.1 L'esperienza di Marilù nei Cahiers du cinéma

Poi ho avuto una fortuna incredibile, mi hanno detto... i Cahiers du Cinéma, che era una rivista di tremila copie al mese... era riconosciuta come... come dire... il tempio del cinema, e i giornalisti si chiamavano Jean-Luc Godard, François Truffaut, Chabrol... beh... tutta la Nouvelle Vague... e ho assistito come segretaria... pagata pochissimo... eravamo tutti pagati malissimo perché non avevamo soldi... Facevamo noi stessi la rivista, e avevamo la stampatrice, con gli indirizzi, con le placchette, quindi facevamo... che ne so...

⁶⁸ Le informazioni di questo paragrafo sono state liberamente tratte da: Marcello Perrucca, François, Jean Luc e (affettuosamente) gli altri, I quaderni del cineforum 6, www.cineforumdelcircolo.it/materiale/quaderni/quaderno6.pdf, [ultima cons., 20/01/2013].

tremila buste, e poi la portavamo noi stessi nel quartiere...69

Marilù Parolini descrive così la propria esperienza di segretaria per i Cahiers du cinéma, raccontandoci come la realizzazione della rivista, in tutte le sue fasi di scrittura, stampa e diffusione fosse legata ad un'idea di autogestione e lavoro artigianale. Nel momento in cui Marilù iniziò la propria collaborazione, come segretaria, nei Cahiers du cinéma, la rivista era già affermata da parecchi anni.

Era il 1960, come è testimoniato da *Chronique d'un* été (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960 / 1961), momento in cui alla direzione della rivista c'era Eric Rohmer.

Nel 1960 molti dei "giovani turchi", inizialmente legati alla rivista e quindi alla sfera di riflessione teorica sul cinema, erano già passati dalla redazione alla macchina da presa. Nonostante questo, il fermento teorico e creativo che ruotava attorno ai *Cahiers* permise a Marilù di entrare in contatto prima di tutto con Agnès Varda⁷⁰ e poi con Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e François Truffaut, con cui collaborò a più riprese.

L'esperienza di Marilù nel cinema inizia quindi in un momento di forte stravolgimento ed innovazione: dopo *Le Beau Serge* e Les cousins di Claude Chabrol (usciti nel 1958), nel maggio 1959 furono presentati al Festival di Cannes *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) ed *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), due film, questi, che pur non ricevendo un premio ufficiale dalla giuria del Festival⁷¹, ebbero un

_

⁶⁹ L'amica delle rondini, [00: 04': 43"].

⁷⁰ Che con Alain Resnais, Jacques Demy ed altri faceva parte del gruppo di registi – di una generazione precedente ai più giovani Truffaut e Godard - cosiddetti della "Rive Gauche", per il loro impegno politico.

⁷¹ Che premiarono, invece, con la Palme d'or, *Orfeu negro* di Marcel Camus. www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/3471/year/1959.html, [ultima cons.,10/11/2012].

grande successo tra la critica e tra il pubblico in sala.

Il 1960, anno del primo lungometraggio di Jean-Luc Godard, À bout de souffle (film considerato come massimo risultato della Nouvelle Vague), fu quindi l'anno in cui la Nouvelle Vague toccò il proprio apice di apprezzamento: già due anni dopo, infatti, Le signe du lion (Eric Rohmer, 1960, poi distribuito nel 1962) fu un insuccesso dal punto di vista degli incassi, e da quel momento le possibilità di distribuzione per gli autori legati alla Nouvelle Vague diventarono ristrette.

4. Chronique d'un été (1960 / 1961)



Fig.4 Jean Rouch e Marilù Parolini sul set di Chronique d'un été, 1960 / 61.72

⁷²L'immagine è tratta da: www.en.unifrance.org/movie/33055/un-ete-50#photo-63572, [ultima cons., 21/1/2013].

4.1 Jean Rouch ed Edgar Morin. L'idea, le idee: la verità e la cineverità

There are two ways to conceive the cinema of the real: the first is to pretend that you can present reality to be seen; the second is to pose the problem of reality. In the same way, there were two ways to conceive cinéma vérité. The first was to pretend that you brought the truth. The second was to pose the problem of the truth.⁷³

Edgar Morin

È il 1959, quando, collaborando alla giuria del Festival dei Popoli di Firenze, l'antropologo e cineasta Jean Rouch ed il sociologo Edgar Morin decidono di girare in co-regia un film sulla loro tribù⁷⁴: i giovani parigini (tra i quali vi è anche Marilù, che in quel periodo stava lavorando come segretaria ai Cahiers du cinéma).

Quel progetto, le cui riprese si svolgono nell'arco dell'estate del 1960⁷⁵, e che diventerà poi *Chronique d'un été*, è, per i due registi, un esperimento cinematografico in cui i soggetti che vi prendono parte (recitando nel ruolo di se stessi) non sono attori ma uomini e donne che hanno deciso di dedicarvi una parte della loro vita. ⁷⁶

⁷³ Peter Lee-Wright, The documentary handbook, Routledge, NY, 2010, p.93

⁷⁴ Cfr., Paul Henley, *The adventure of the real*, The University of Chicago press, Chicago, 2010, pp. 148-149.

⁷⁵ La scelta di girare in un momento storico politicamente infuocato soprattutto per la Francia, coinvolta nella guerra d'Algeria, ed il Belgio, coinvolto nella guerra di liberazione del Congo, rese l'esperimento ancora più complesso, creando un tessuto a più strati in cui questioni politiche attuali e passate (l'antisemitismo della seconda guerra mondiale, la questione algerina e congolese) si intrecciano a quelle esistenziali ed identitarie connesse alla sopravvivenza, alla felicità, al rapporto con il lavoro dei cittadini della capitale francese.

⁷⁶Anche se non viene specificato nel film, i personaggi partecipanti all'esperimento non furono casuali, ma frutto di un'accurata scelta tra i conoscenti di Morin e di Rouch. Cfr. Edgar Morin, Jean Rouch, *Chronique d'un été*, 1961, incipit.

Nell'incipit del documentario Jean Rouch descrive con queste parole la partecipazione dei personaggi-attori all'esperimento: « This film, made without actors, was lived by men and women... who devoted some of their time to an experiment... in filming the truth»⁷⁷.

Oltre a questo, data l'impostazione meta-documentaristica e di autoriflessione già dichiarata dalle prime sequenze, il film diventa soprattutto un mezzo per pensare alla natura del documentario e, conformemente a questa, a se ed in che modo si possa parlare di verità. All'inizio di Chronique i registi incontrano Marceline, il primo personaggio, la quale apre il film parlando della propria vita quotidiana e chiedendo ai passanti cosa sia la felicità; più avanti, nel corso del documentario, seguiremo da vicino altri personaggi, accedendo, in alcuni casi (tra cui quello, molto discusso, di "Marilou"), alle loro sfere più intime e conoscendo, nell'arco di un'estate, il loro modo di rapportarsi agli altri. Secondo la lettura di Chronique d'un été dell'antropologo Paul Henley⁷⁸, per Rouch e Morin questo progetto trova molti punti di contatto con il concetto vertoviano di Kino-pravda: similmente alle teorie di Vertov i due registi vogliono fare cinema non tanto guidati da uno stimolo alla ricerca di una verità oggettiva, ma dalla possibilità di rendere, attraverso la macchina da presa (il vertoviano cine-occhio), una realtà nuova, la "cineverità", ontologicamente appartenente soltanto al medium cinematografico.

Lo stesso Jean Rouch descrive così la propia concezione del cinéma vérité: «For me 'cinema-truth' has a specific meaning in the same way that 'ciné-eye' does, designating not pure truth, but the truth particolar to recorded images and sound: 'ciné-truth'»⁷⁹.

⁷⁷ Chronique d'un été, (Cronaca di un'estate), Jean Rouch, Edgar Morin, 1960 / 1961, [00: 01':11''].

⁷⁸ Op. Cit., Paul Henley, The adventure of the real, pp. 149-150.

⁷⁹ Ibidem, p. 149.

Ma, sempre seguendo l'analisi di Henley, se in qualche punto Rouch si trova affine alle idee di Vertov, vi è in lui una divergenza di concezione fondamentale: per Rouch è il mondo a cambiare di fronte alla provocazione della macchina da presa, mentre per Vertov è il cineocchio che, vedendo e riproducendo il reale, va a cambiare la percezione del mondo⁸⁰. Questa differenza si traduce nella pratica in due modi di ripresa⁸¹ e postproduzione antitetici: Vertov usa il montaggio in modo da distanziare il film da ogni concezione di realismo e cronologia, mentre Rouch ha un approccio di tipo realista che si basa sull'uso di riprese lunghe e progressione cronologica.

La teoria vertoviana resta comunque un tassello fondamentale per il dibattito sulla natura della relazione che si instaura tra macchina da presa e realtà, che si apre con *Chronique d'un été* per andare ad influenzare, nell'arco degli anni Sessanta, pensiero e realizzazioni della Nouvelle Vague.

Questa istanza, che si esplicita con l'esperimento di *Chronique*, è ed era già presente in tutto il percorso di documentarista di Rouch, il quale (sempre nell'ambito della riflessione sulla "produzione di realtà") pur scontrandosi inizialmente con l'uso di mezzi tecnici troppo ingombranti per diventare invisibili, operava già prima delle sue riflessioni teoriche sulle possibilità della fiction di stanare il reale⁸² in direzione non invasiva rispetto all'oggetto filmato⁸³.

⁸⁰ lbidem, p. 150.

⁸¹ Whereas Rouch was the "filmmaker-driver" who "plunged" into the socialworld that he was filming, Vertov's strategy often consists of filming subjects by means of a "hidden camera", catching them unawares in a voyeuristic way and sometimes against their will.

lvi.

⁸² Quindi prima della metà degli anni Cinquanta (si poterebbe prendere la realizzazione di *Jaguar*, Jean Rouch, 1954-56, come spartiacque).

⁸³ Op. Cit., Paul Henley, The adventure of the real, pp. 149-150.

Di questa riflessione fa parte anche l'idea di Rouch di provocare il reale attraverso l'uso della macchina da presa, idea strettamente correlata alla natura ambivalente del medium che da un lato esclude l'elemento umano (che sta dietro alla macchina) come intermediario e dall'altro lo include, se non fisicamente, almeno in quanto creatore di un punto di vista unico e soggettivo.

The issue of the camera's relation to reality, which permeates the fiction film, is addressed directly by the documentary filmmaker, who has always aspired toward capturing the sight and sound of life in an unobtrusive and impartial manner. The ambivalent nature of the medium, which excludes the human element as an intermediary but nevertheless implies a subjective viewpoint, gives rise to issues concerning the camera's legitimacy to record the 'obscene' object of reality⁸⁴.

Questa doppia natura del ruolo dell'uomo con la macchina da presa invisibile e centro della visione, e l'idea che ad ogni ripresa corrisponda una presa di posizione del soggetto filmato, quindi una deformazione del reale di fronte a questa, porta Rouch a ripensare al mezzo cinematografico come capace di stimolare il reale e di creare verità, o meglio, di creare una "nuova verità" possibile soltanto all'interno della realtà cinematografica.

Alla luce di queste riflessioni Rouch, pur partendo dalle stesse idee di Morin per il progetto, si trovò spesso in disaccordo con lui sia sull'approccio da tenere nei confronti dei partecipanti (che per Morin avrebbe dovuto insistere molto di più sul versante storico-politico che sul piano tecnico): infatti, se per Morin le tecniche di ripresa erano secondarie ed ininfluenti sul risultato del film, per Rouch il modo di riprendere era strettamente legato alla possibilità di creare un discorso di

⁸⁴ Barbara Bruni, Jean Rouch: Cinéma-vérité, Chronicle of a Summer, and The Human Pyramid, 13/3/2002: www. sensesofcinema.com/2002/feature-articles/rouch/, [ultima cons., 21/01/2013].

cine-verità.

Rouch pensava che la camera mobile e a mano, entrando a fondo nella vita dei personaggi, andasse a colmare quel varco tra soggetto filmante ed oggetto filmato, eliminando quella distanza che, secondo Barthes, nell'uso del mezzo fotografico, produrrebbe la morte nel tentativo di preservare la vita dell'oggetto rappresentato.

If, according to Barthes, the photographic image produces death while trying to preserve life, a possible approach to the matter is to render the object and its representation as closely related as possible, generating a dimension that is halfway between the two. This approach, which Rouch explores in all of his documentaries, is obviously riddled with contradiction and ambivalence, and is attributable to his double role as anthropologist and filmmaker⁸⁵.

4.1.2 Il dibattito sulla verità: gli attori di fronte a se stessi

Nel finale del film, Jean Rouch ed Edgar Morin decidono di proiettare il materiale montato in una sala il cui pubblico era costituito da tutti i partecipanti del film. L'idea era quella di aprire, attraverso il dibattito, il film stesso alle reazioni degli attori, invitati dai registi a riflettere sul tema della verità. Il dibattito, da me a seguito tradotto dalla versione originale in francese e trascritto, porta a galla emozioni molto forti, riassumibili (come suggerisce Morin stesso nella passeggiata finale al Musèe de l'Homme) in due reazioni diametralmente opposte: alcuni "spettatori" criticano i personaggi perché, attraverso il loro atteggiamento attoriale, si discosterebbero troppo dal vero, altri invece li rimproverano per la loro spiazzante sincerità, sentendosi invasi da un atteggiamento di eccessiva apertura di fronte alla macchina da presa: è questo il caso di Marilou.

[00:17':20"]

Int. Sala proiezione. (Dibattito dopo la proiezione del film montato).

⁸⁵ lvi.

Jean Rouch: Ora che vi siete visti sullo schermo Edgar ed io vorremmo conoscere le vostre opinioni... Prima i bambini: ti è piaciuto quel che hai visto, Verò?

Verò: Beh, Charlie Chaplin è meglio...

Jean Rouch: Qual è la tua impressione?

Verò: Non lo so, rispetto a cosa?

Jean Rouch: Qualcuno dice che non è vero, qualcuno che lo è...

Verò: Che cosa non è vero? Non si può mentire di fronte alla camera.

Jacques: Il fatto è che quando [i personaggi] cercano di esprimersi, dicono prevalentemente generalizzazioni. E questo non è vero nella vita.

Edgar Morin: Ad esempio...?

Jacques: La discussione tra Angelo e Landry... è una discussione piena di generalizzazioni.

Nadine: Al contrario, è fantastico! Condividono lo stesso problema...

[01:18':18"]

Marceline: Non si può dire che sia lo stesso problema...

Nadine: C'è stato contatto umano, si può dire che si sono scoperti a vicenda...

Marceline: Hanno simpatizzato...

Jean: Sono due sensibilità che si sono incontrate...

Edgar Morin: Secondo me è la scena più vera tra tutte quelle che abbiamo girato perché vediamo un'amicizia che nasce sotto i nostri occhi.

Jacques: È evidente che c'è della simpatia tra Angelo e Landry, ma quello che dico io è che non è naturale: quello che vediamo non è naturale, è un artificio...

Angelo: Non sono d'accordo, perché quando abbiamo girato la scena con Landry io non lo conoscevo, non sapevo niente di lui. E quando ho iniziato a parlare con lui la cinepresa è sparita, mi interessavano soltanto i suoi poblemi.

[01:19':07"]

Jean-Pierre: lo ho trovato il film molto imbarazzante. Per la maggior parte molto noioso... e per il resto abbastanza indecente.

[01:19':11"]

Marilou: lo trovo che per ottenere una piccola briciola di verità sia necessario che il personaggio si trovi solo ed al limite di una crisi di nervi, che si trovi, cioè, a parlare di qualcosa che lo ha profondamente toccato.

[01:19':25"]

Maxie (moglie di Jacques): Con questo sistema si ottengono solamente scene artificiali: scene che rasentano l'impudico o che a tutti gli effetti sono completamente indecenti. Sono d'accordo con lui⁸⁶.

Ci avete chiesto se ci è venuta voglia di conoscere i personaggi...

Chiedo scusa ma ci sono alcuni personaggi che non ho nessuna voglia di conoscere, dopo la visione del film. E trovo che Marilou mi abbia disturbata atrocemente. Mi ha disturbata perché ci ha detto troppe cose e si è scoperta troppo.

[01:19:'18'']

Simone (moglie di Jean):

lo credo che Marilou sia stata fantastica e non vedo l'ora di conoscerla.

⁸⁶ Qui Maxie si riferisce a Jean-Pierre, che ha da poco affermato che il film, secondo lui, nella maggior parte della sue scene è indecente.

Edgar Morin: Quello che dice Maxie mi pare mostruoso: sono le reazioni come la sua che impediscono l'emergere della verità nel mondo e nella vita sociale.

[01:20':10"]

Règis: Marilou non recita di fronte alla cinepresa: lei non recita un ruolo di inibizione, al contrario, va alla ricerca di se stessa. E con Marceline succede esattamete la stessa cosa. Da un lato questo è un fattore che ci disturba perché va a toccare la sfera personale di ognuno, dall'altro ci rapisce completamente.

[01:20':36"]

Jean-Pierre: Sì, la sequenza di Marceline è la migliore e lo è proprio perché lei sta recitando.

Marceline: Erano ricordi molto personali, molto presenti in me, mentre recitavo quelle parole le stavo ricordando, stavo rivivendo il passato con sentimento. Comunque durante le riprese non sono stata istrionica, come diceva Marilou poco fa. Per questo non sono d'accordo sul fatto della necessità di essere al limite dell'isteria.

[01:21':08'']

Règis: Quello che trovo molto bello nel film è il passaggio da una falso naturale, ad esempio nelle interviste per la strada che non hanno niente da dire, ad un primo piano di Marilou che non passa mai e che è estemamente bello ed è molto più reale... questo passaggio dall'una all'altra cosa...

[01:22':00"]

Int. Musèe de l'Homme. (Passeggiata di riflessione di Jean Rouch ed Edgar Morin).

Jean Rouch: Allora Edgar, cosa pensi della proiezione?

Edgar Morin: Penso sia molto interessante, perché tutto quello che è stato detto si può riassumere in due posizioni: o si criticano i personaggi perché non sono

abbastanza veri (ad esempio Jacques rimprovera Angelo di fare il commediante con Landry), oppure li si critica perché portatori di un eccesso di verità (come Maxie, la moglie di Jacques, quando rinfaccia a Marilou di scoprirsi troppo davanti alla macchina da presa). E questo che cosa significa? Significa che arriviamo ad un livello in cui trattiamo di una verità che non è più la verità delle relazioni quotidiane, ma una verità che si situa un po' oltre. Quando le persone risultano troppo vere rispetto alla vita, vengono considerate dei commedianti oppure degli esibizionisti. Allora è questo il problema di fondo: se i personaggi vengono considerati commedianti od esibizionisti il nostro film ha fallito.

Ma per come li percepisco io, posso dire che per me non sono né dei commedianti né degli esibizionisti.

[1:22':40"]

Jean Rouch. Questo non possiamo saperlo, e nemmeno loro possono. Per esempio, Marceline dice di aver recitato nella sequenza alla Place de la Concorde.

Edgar Morin: Sì ma noi siamo testimoni del fatto che non stava recitando: quando parlava di suo padre non era affatto una recita.

Possiamo dire che con questo film, al contrario di quello che avviene nel cinema abituale, entriamo nella vita quotidiana.

Gli spettatori non sono guidati, perché noi non abbiamo detto loro: "Questo è buono, questo è cattivo, questo è simpatico o intelligente".

Allora [gli spettatori] davanti a questa gente che potrebbero incontrare nella vita reale, si sentono impotenti in termini di giudizio; si sentono spiazzati e tendono a rifiutarli. Si sono emozionati. Ma quel che mi ha colpito è che c'è chi è stato commosso da Marilou, chi da Marceline, chi da Jean-Pierre e chi da Angelo... Siamo riusciti a trasmettere parte di quello che volevamo dire.

Jean Rouch: E tu, ti sei emozionato?

Edgar Morin: Ormai ho visto il film così tante volte che l'emozione si è attenuata, però mi ha molto emozionato. Ma mi ha emozionato in un'altra maniera: perché si mettono in discussione persone che io amo, come Marceline o Marilou, e questo mi disturba molto.

Credevo che lo spettatore avrebbe finito per amare questa gente.

Jean Rouch: Cosa intendi? Che volevamo fare un film sull'amore e siamo finiti a fare una sorta di film sull'indifferenza...no...non sull'indifferenza... un film sulla reazione, una reazione che non sempre è positiva...

Morin: È la difficoltà di comunicare qualcosa...

4.1.3 Marilù e Marilou: se stessa e la troppa verità

Il personaggio che fa discutere di più in *Chronique* è quello di Marilou, una giovane donna italiana che vive a Parigi da qualche anno e lavora nei *Cahiers du cinèma*.

La sua figura è emblematica e centrale all'interno del dibattito sulla verità, poiché, con il suo approccio alla macchina da presa e all'intervistatore, va ad abbattere ogni distanza tra sguardo esterno (della macchina da presa su di lei) e sguardo introspettivo (che lei stessa volge alla propria interiorità).

L'intimità che viene a crearsi nei momenti dell'intervista nasce prima di tutto dall'emotività senza filtri che Marilou affida ad Edgar Morin e Jean Rouch: non è la vita ad essere al centro della performance di Marilou, ma le sue emozioni, le sue sensazioni più intime, la sua vita interiore.

Marilou non è felice perché sente di non appartenere a nulla, Marilou beve, è piena di alibi, Marilou vorrebbe avere una relazione che la riporti forzatamente su di sé, Marilou non ha nemmeno il diritto di uccidersi perché suonerebbe falso, Marilou vive nell'immaginario e vorrebbe tornare al reale per sentire calore umano vicino a sé, perché ha il terrore di ritrovarsi sola. Marilou fuma in continuazione, ha le mani che tremano, la voce spezzata dall'emozione, a tratti aspetta, in silenzio. Marilou sorride e piange, Marilou esce dallo spazio della stanza volgendo lo sguardo fuori campo, in alto, in un luogo che probabilmente è il proprio immaginario (Fig. 5), e poi torna a terra e

parla dritto a noi quando ci guarda dritti in faccia, con uno sguardo in camera (Fig. 6).

Guardando e riguardando queste sequenze sembra di essere di fronte ad un monologo interiore che viene espresso a parole e gesti. Il fatto nuovo e sorprendente è che la macchina da presa è ben presente e lo è anche l'intermediario Morin, nel suo ruolo di intervistatore, eppure entrambi scompaiono del tutto. Non è come confrontarsi con le pagine del monologo di Una donna spezzata di Simone de Beauvoir 87 perché la pagina scritta non ha la stessa vicinanza e lo stesso impatto. Le immagini sfondano il filtro dello schermo e ci pongono nudi di fronte alla fragilità di questa donna, alle sue lacrime trattenute, ai suoi gesti convulsi, ai suoi sguardi. Forse in questo momento di Chronique, Rouch e Morin sono riusciti veramente ad abbattere la barriera tra soggetto (filmante) ed oggetto (filmato), grazie sì all'apertura di Marilou, ma anche all'approccio dell'intervistatore, che spesso lascia spazio all'attesa tra domanda e la risposta o ai silenzi di Marilou, ed al modo innovativo di riprendere. Rouch usa la macchina da presa senza cavalletto con l'intento di avvicinarsi a Marilou, e riesce a farlo attraverso un gioco di esclusione ed inclusione, nel quale se esclude, esclude per includere.





Fig.5 Fotogramma, *Chronique d'un été* [00: 35': 30"]; primo e primissimo piano di Marilou.

...

⁸⁷ Simone de Beauvoir, La Femme rompue, Èditions Gallimard, Paris, 1967



Fig.6 Fotogramma, Chronique d'un été; sguardo in camera di Marilou.

Quando lascia Morin fuori campo, può avvicinarsi a lei fino a creare dei primissimi piani sul suo volto, o raccontare la sua instabilità attraverso le riprese ravvicinate sulle mani.

Sono tutti espedienti tecnici che aboliscono la distanza tra noi ed il personaggio, e ci avvicinano, inconsapevolmente, al suo spazio interiore.

Tenendo in mente questo fattore è comprensibile come, durante il dibattito finale di *Chronique*, gli spettatori-protagonisti, di fronte alle scene di Marilou, provino un senso di invasione: Marilou si scopre talmente di fronte alla macchina da presa che la sua performance diventa "troppo vera", perché è portatrice di una verità senza velo che ci coinvolge abbattendo le distanze create dallo schermo e ci catapulta in maniera quasi violenta nell'intimità della vita di questa sconosciuta che, alla fine del film, ci pare di aver incontrato realmente. La verità di Marilou è dunque una verità di fronte alla quale non si può far finta di niente, perché ci cattura nel suo gioco di attrazioni.

4.1.4 Ad ognuno la propria verità

The limitations between the subject and the object are blurred and a new space is created from the encounter between the camera and the external world, in which traditional binary opposites such as fictional / documentary, performance / private life, are imploded. This is the result of a self-conscious effort that recognizes that a film, while representing reality, constitutes a reality of its own. The fictional element becomes a starting point in order to create reality, allowing the elements of truth to shine through the 'lies'.88

Chronique d'un été, nato con l'idea di riprendere le vite di alcuni giovani parigini durante l'arco di un'estate, ha deviato dall'idea di partenza arrivando ad un risultato inaspettato in cui i personaggi, che Morin definisce attori sociali, giocano un ruolo diverso da quello della loro vita: "fingono", cioè, un ruolo che è vero solo nel contesto del documentario.

There is a whole series of intermediaries and these are lying intermediaries. We contract time, we extend it, we choose an angle for the shot, we deform the people we're shooting, we speed things up and follow one movement to the detriment of another movement. So there is a whole work of lies. But, for me and Edgar Morin at the time we made that film, this lie was more real than the truth.⁸⁹

La questione centrale del film diventa allora la natura della verità che emerge dalle performances di ogni individuo in quanto attore sociale. Come abbiamo avuto modo di vedere⁹⁰, nelle sequenze finali il film si fa pioniere del metodo dell'autoriflessività: i registi fanno assistere i

63

⁸⁸ Art. Cit., Barbara Bruni, Jean Rouch: Cinéma-vérité, Chronicle of a Summer, and The Human Pyramid.

⁸⁹ Dichiarazione di Jean Rouch in: William Rothman, *Documentary film classics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 80.

⁹⁰ Cfr., questa tesi, § 4.1.2.

protagonisti alla proiezione del girato e raccolgono i loro commenti.

Di fronte alle proprie performances o a quelle degli altri vi sono reazioni contrastanti: c'è chi accusa qualche personaggio di essere "falso", cioè di aver recitato una parte (Marceline addirittura ammette di star recitando nel piano sequenza di Place de la Concorde), e chi di essere "troppo vero", cioè di essersi scoperto in maniera indecente di fronte alla macchina da presa (è il caso di Marilou).

Queste reazioni vengono discusse da Rouch e Morin nel piano sequenza finale della camminata al Musèe de l'Homme, e la conclusione di Morin a proposito è che, anche se qualcuno dovesse aver recitato durante le riprese, quella falsificazione avrebbe rivelato la sua parte più intima.

In Chronique, attraverso l'esposizione della propria vita alla rappresentazione da parte dei personaggi, ma soprattutto attraverso l'allargamento del film al proprio contesto (che comprende la messa in discussione ed in relazione di quella rappresentazione con i propri registi ed "attori"), si supera la concezione del realismo per cui una verità sarebbe rappresentabile, e poi comprensibile, soltanto tramite un accesso diretto all'esperienza.

Con Chronique da una verità si passa a molte verità, ognuna con un significato diverso, tutte "vere" nel contesto-cinema.

È questa rivoluzione che, mettendo in luce l'artificiosità del meccanismo realista, va ad aprire le porte al ribaltamento che ne farà la Nouvelle Vague negli anni Sessanta.

5. «Vuoi essere la fotografa di scena?»

E Agnès Varda, che era una meravigliosa fotografa che è diventata poi cineasta [...] mi ha detto: «Il mio laboratorio è aperto quando vuoi, perché devi imparare a sviluppare, devi fare tutto da sola... tu fai le fotografie, per l'inquadratura ricordati del tuo Rinascimento italiano»...

E dopo un paio di mesi mi ha detto: «Adesso posso dirti che hai anche del

talento».91

Fu Agnès Varda ad introdurre Marilù al mondo del cinema, che lei conosceva fino a quel momento attraverso la collaborazione alla redazione dei Cahiers du cinèma e la partecipazione a Chronique d'un été (1960 / 61). L'entrata in scena nel mondo cinematografico di Marilù avvenne dopo un breve periodo di sperimentazione fotografica. Quando Marilù Parolini incontrò Agnes Varda (che le fornì gli strumenti – una Rolleiflex T⁹² - e lo spazio necessario per imparare la tecnica fotografica in tutte le sue fasi), era il 1962: l'anno di produzione di Vivre sa vie.

5.1 Con Jean-Luc Godard

E due mesi dopo Godard, che aveva fatto un boom incredibile con À bout de souffle [...] ha fatto Vivre sa vie e m'ha detto: «Vuoi essere la fotografa di scena?»... Credo di aver fatto le mie foto più belle lì, come uno che gioca a poker per la prima volta...93

Nel 1962 inizia la collaborazione Parolini-Godard: collaborazione destinata a durare per cinque anni, fino al 1967, anno di realizzazione di Weekend, durante le riprese del quale Marilù stava già iniziando a pensare ad un possibile ritorno in Italia⁹⁴.

Quei cinque anni furono un periodo di grande intensità creativa da parte del regista, che realizzò moltissimi film raggiungendo il suo apice di produttività nel 1965, anno in cui uscirono *Montparnasse-Levallois*,

⁹¹ L'amica delle rondini, [00: 05': 36"].

⁹² Cfr., questa tesi, Appendice, § II.

⁹³ L'amica delle rondini, [00: 12': 12"].

⁹⁴ Questa decisione è testimoniata dal carteggio tra Godard e Pasolini datato ottobre 1987. Cfr., questa tesi, § 6.1.1.

Alphaville e Pierrot le fou (Fig.8). La grande produttività di Godard corrisponde al momento di maggior fervore artistico di Marilù, che fotografò, contando anche Les crèatures di Agnès Varda (1966), ben undici film in cinque anni.



Fig.8 Jean-Luc Godard, Anna Karina e Jean-Paul Belmondo sul set *di Pierrot le* fou. Foto di Marilù Parolini.

5.1.1 Vivre sa vie, film en douze tableaux: un (secondo) film attraverso le foto

Gran parte del materiale relativo alle foto di scena di Marilù⁹⁵ (come testimonia lei stessa nell'intervista) è in negativo ed è rimasto alle case di produzione, fatta eccezione per alcune stampe conservate negli archivi della Cinemathèque française. Purtroppo, non avendo avuto la

_

⁹⁵ Fatta eccezione per quello riguardante il materiale relativo alla sua collaborazione per i film di Bernardo Bertolucci che, è stato raccolto dal regista qualche anno fa per realizzare una mostra fotografica e di un catalogo. Cfr, questa tesi, Appendice, § III-IV.

possibilità di recarmi a Parigi, gran parte del materiale fotografico che sono riuscita a recuperare è quello che si trova in rete e consiste per lo più nelle foto scelte dalle case di produzione per pubblicizzare il film (molte delle quali appaiono, rimaneggiate, nelle locandine di diversi paesi europei ed extraeuropei).

Ho scelto di soffermarmi e quindi di riportare qui soltanto alcune foto, quelle dei film in cui Marilù ha mantenuto un ricordo più forte, a partire da quelle del suo primo film, Vivre sa vie, di cui lei parla come delle foto più belle della propria carriera.

Farò qui una lettura estetica delle foto di scena di Vivre sa vie%, mostrando come gli sguardi della fotografa siano riusciti a cogliere momenti che non sono entrati poi a far parte del materiale montato. "Rubando" espressioni e gesti in scena le foto vanno a svelare "la realtà della finzione": è così che noi, guardandole, partecipiamo di un mondo che si trova dietro o dentro il film, entrando in un secondo film. Individuato per ogni foto di scena il momento in cui è o sarebbe collocabile nella cronologia filmica, le ho poi riportate seguendo l'ordine dettato dalla successione diegetica degli eventi.

La prima foto che ho preso in considerazione (Fig.9) rappresenta un primo piano di Nana Frankenheim (Anna Karina) in cui la donna è vicina alle lacrime, durante la visione del film *La Passion de Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc lidelse og død,* Carl Theodor Dreyer, 1928).

Siamo nel terzo *Tableau*, precisamente a [00: 16': 00"], nel momento in cui Nana, dopo aver lasciato definitivamente il marito Paul, entra al cinema con un amico per vedere il film di Dreyer. È un momento di svolta nella vita di Nana, perché precede di poco la propria decisione di entrare nel mondo della prostituzione.

Per questo le sue lacrime, che rispondono, in un gioco di campocontrocampo, a quelle di Jeanne d'Arc, hanno un peso particolare

_

⁹⁶ Che provengono tutte dal database di www.unifrance.org/film.

nello sviluppo della storia. Lo spettatore infatti ancora non conosce la scelta di Nana e ne viene a conoscenza in maniera indiretta attraverso la sua emotività.



Fig.9 Foto di scena di Marilù Parolini, Vivre sa vie. Lacrime di Nana.

Godard, instaurando una sorta di dialogo tra i due volti ed i due pianti, va a creare una similitudine tra lo stato di Nana, che sta per vendere il proprio corpo, e quello di Jeanne d'Arc, che sta per affrontare il rogo, abbandonando il proprio corpo. Marilù qui (Fig. 9) ha utilizzato, per esaltare la drammaticità del gesto, un tipo di illuminazione che colpisce senza ombre il volto di Nana. Dai molteplici riflessi negli occhi di Nana si deduce che probabilmente l'illuminazione del volto è ottenuta attraverso due luci, una dall'alto – corrispondente a quella utilizzata durante le riprese – e, in aggiunta, un riflettore collocato in basso a sinistra rispetto a Nana. Nel fotogramma corrispondente (Fig. 9 bis) il volto di Nana è illuminato diversamente, con una luce dall'alto

(proveniente dallo schermo sul quale stanno scorrendo le immagini del film di Dreyer).

L'illuminazione scelta per la fotografia di scena, accostandosi esteticamente a quella usata da Rudolphe Matè per Jeanne d'Arc (Fig. 10), contribuisce ad accostare le due figure nella tragicità del momento che stanno vivendo.



Fig. 9 bis Fotogramma, Vivre sa Vie, [00:16':58"]. Lacrime di Nana.



Fig.10 Fotogramma, Vivre sa vie, [00:16':00"]: La Passion de Jeanne d'Arc.

La seconda foto che ho preso in considerazione (Fig. 11) sarebbe collocabile cronologicamente nel *Tableau V* e precisamente a [00: 24':20"], durante la passeggiata di Nana sul *Boulevard*, nel momento che precede di poco la soggettiva di Nana che incrocia lo sguardo della prostituta.



Fig.11 Foto di scena di Marilù Parolini, Vivre sa vie. Nana lungo il Boulevard.

Si tratta in questo caso di una foto che non corrisponde realmente a nessuna inquadratura del film, ma appartiene invece ad un momento del girato. Nella foto (Fig. 11) vediamo in figura intera, nel lato sinistro dell'inquadratura, una prostituta appoggiata al muro che sorride con un ghigno a Nana che ricambia lo sguardo arrivando da fondo campo. Le due figure, catturate in un'unica inquadratura, incrociano i loro sguardi. Nel film quel gioco di sguardi è diviso in due inquadrature diverse: nella prima (Fig. 12) vi è il piano americano di Nana che guarda prima la

scritta sul muro e nella seconda (Fig.13), in controcampo, la soggettiva di Nana che incrocia lo sguardo della prostituta.

Come si può notare dalla Fig. 13, lo sguardo della prostituta, nel film, è tutt'altro che felice ed ammiccante: al contrario è uno sguardo severo, di rassegnazione, che trasmette tutta la tristezza che sta dietro la dura vita di quella donna.



Fig.12 Fotogramma, Vivre sa Vie, [00:24':15"]. Campo Nana - Prostituta.



Fig.13 Fotogramma, Vivre sa Vie, [00:24':15"]. Controcampo.

La foto di scena, dunque, ci racconta il ghigno della prostituta, smorfia che, rimanendo fuori campo rispetto all'inquadratura, esce dal film trascinando anche noi, in qualità di spettatori, in quell'altrove. Attraverso quel gesto fuori campo, la foto di Marilù rivela una realtà che si nasconde dietro al film, e ci racconta così quel "secondo film" visto e vissuto dalla troupe.

La terza foto (Fig.14), relativa al *Tableau VIII*, rappresenta Nana e Raoul al tavolo di un bar, in un momento del loro dialogo collocabile circa a [00: 45':18"]. Nel film questo gesto di Raoul, che sfiora il naso di Nana, non compare. L'unico gesto d'affetto di Raoul nei confronti di Nana avviene quando i due si sono già alzati dal tavolo. Nel momento in cui Raoul ha la sigaretta accesa in mano la scena sta già cambiando, perché è il momento in cui Nana e Raoul si alzano dal tavolo [00:54':18"].



Fig.14 Foto di scena di Marilù Parolini, Vivre sa vie. Raoul e Nana.

Anche la quarta foto (Fig.15) rappresenta un momento esterno al film: questa volta, però, si tratta di una foto di *backstage* che raffigura Anna Karina in un momento di riposo, mentre si guarda allo specchio e fuma una sigaretta, mentre sullo sfondo le altre ragazze si preparano per la scena ambientata nella Casa chiusa del *Tableau X*.

Come scelta estetica Marilù mantiene a fuoco sia il volto di Anna Karina che l'infinito (il telefono sulla parete è a fuoco). Attraverso questo espediente nella stessa inquadratura vengono catturati due sguardi: quello della protagonista, che sorride lievemente (complice della fotografa), e quello più serio della ragazza (che interpreterà una colleghe di Nana nella Casa chiusa) seduta in profondità di campo, probabilmente inconsapevole di venir fotografata.



Fig.15 Foto di scena di Marilù Parolini. *Vivre sa vie*. Nana e le altre prostitute, backstage prima del *Tableau X*.

La foto che raffigura Nana con il vecchio filosofo (Fig.16) è, ancora una volta, un fuori scena collocabile alla fine dell'undicesimo *Tableau* durante il dialogo al bar.

Mentre la macchina da presa va a creare un campo controcampo secondo le regole classiche del dialogo [01:07':00"], l'angolatura che ha scelto la fotografa mantiene nella stessa inquadratura sia Nana (in primo piano, fuori fuoco) che il filosofo (in secondo piano, a fuoco) mentre entrambi, che sembrano colti in un momento di pausa, volgono lo sguardo a destra, nella direzione della macchina da presa (e probabilmente del regista).



Fig.16 Vivre sa vie, foto di scena di Marilù Parolini. Nana ed il filosofo.

5.2 Con Jacques Rivette

There is a persistent idea of a cinema partitioned off in tiers: first you look for a subject, then you write as detailed a script as possible, on the basis of which you find someone to put up the money, for which purpose you pencil in the names of certain actors opposite fully defined characters. Once you have got all the elements together, often compromising some of your original ideas in the process, comes another stage: the actual shooting. You shoot little bits here and there, as meticulously as possible, and then you stick them together, and you're pleased if you end up with something that corresponds to what was described more or less in your two hundred type-written pages. Personally I find all this a dreadful bore. I don't say that you can't make great films like this: Alain Resnais does and he seems perfectly at ease within this formula. But the system stifles me; in my idea of cinema, all the stages should be totally interacting.⁹⁷

La collaborazione di Marilù con Jacques Rivette inizia nel 1968, con L'amour fou⁹⁸ e dura fino al 1985, anno di Hurlevent.

In tutti i sei film che ha realizzato con il regista (eccetto Cèline et Julie vont en bateau, 1974, in cui si è occupata della fotografia di scena), Marilù ha contribuito alla scrittura dello sceneggiatura e dei dialoghi.

È proprio con *L'amour fou* che Marilù inizia la sua attività di sceneggiatrice (che un anno dopo avrà l'opportunità di continuare insieme a Bernardo Bertolucci ed Eduardo de Gregorio per *Strategia del ragno*).

Questo nuovo ruolo di inizia, per Marilù, in un momento ed in un contesto di rivoluzione cinematografica nel quale alcuni dei registi categorizzati come facenti parte della Nouvelle vague (tra i quali Jacques Rivette) operarono una messa in discussione radicale del ruolo dell'autore e dello sceneggiatore.

75

⁹⁷ Jacques Rivette (1974), interviewed by Carlos Clarens, Edgardo Cozarinsky, www.dvdbeaver.com/rivette/ok/74interview.html, [ultima cons., 21/01/2013].

⁹⁸ Jacques Rivette, 1969.

Rivette, probabilmente il più estremo tra questi, arriverà a rifiutare completamente sia la figura dell'autore come demiurgo della propria opera, sia la sceneggiatura intesa come schema rigido cui il regista deve attenersi, attuando, al suo posto, un sistema di realizzazione del film nel quale tutti i ruoli e le fasi interagiscono tra di loro, andando a costruire il film durante i giorni di girato del film stesso.

Tra le varie fasi, quella di scrittura viene completamente rivoluzionata: al posto della sceneggiatura rimane una traccia, uno schema iniziale che fornirà le idee attorno alle quali ruoterà la realizzazione del film.

Nel contesto del gioco di interazioni tra le fasi della produzione del film, la fase di scrittura (per la quale Rivette parla preferibilmente di "scenario") deve essere dinamica:

I reject the word 'script' entirely, at any rate in the usual sense. I prefer the old usage - usually scenario - which it had in the Commedia dell'Arte, meaning an outline or scheme: it implies a dynamism, a number of ideas and principles from which one can set out to find the best possible approach to the filming.⁹⁹

Per Rivette sarà proprio *L'amour fou* il campo di prova di queste idee: un esperimento vivo (di cui farà parte anche Marilù) figlio di una concezione che rimarrà sotterranea a tutti i suoi lavori successivi.

5.2.1 L'amour fou: un nuovo modo di fare cinema

Le principe c'etait laisser les choses venir d'elles-memes, sans jamais les forcer, d'être la comme temoin.¹⁰⁰

⁹⁹ Art. Cit., Jacques Rivette (1974) interviewed by Carlos Clarens, Edgardo Cozarinsky.

¹⁰⁰ Time Overflowing, Jacques Rivette interviewed by Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre: www.dvdbeaver.com/rivette/ok/TXTINT-time.html, [ultima cons., 21/01/2013].

Nel 1968 Rivette inizia una ricerca con la quale andrà a scardinare completamente la concezione statuaria e chiusa in categorie di ruoli e fasi di realizzazione del film che vigeva fino a quel momento (e a cui egli stesso faceva riferimento fino a *La Religieuse*¹⁰¹).

A proposito de *L'amour fou*, il regista racconta come l'idea alla base del film sia il risultato di alcune suggestioni avute realizzando, nel 1967, il documentario sul lavoro di Jean Renoir¹⁰² per la serie *Cinéastes de notre temps*¹⁰³ prodotta da Andrè S. Labarthe. È l'idea di cinema che è incarnata da Renoir a guidarlo verso un nuovo modo di essere regista, aperto all'accadere degli eventi, che guardi il film non come il proprio prodotto, ma come il residuo di tutte le forze creative che il regista è riuscito a mettere in gioco:

The three weeks I spent with Renoir filming the programmes for *Cinéastes de notre temps*, right after shooting and finishing *La Religieuse*, made quite an impression on me. After a lie, all of a sudden, here was the truth. After a basically-artificial cinema, here was the truth of the cinema. I therefore wanted to make a film, not inspired by Renoir, but trying to conform to the idea of a cinema incarnated by Renoir, a cinema which does not impose anything, where one tries to suggest things, to let them happen, where it is mainly a dialogue at every level, with the actors, with the situation, with the people you meet, where the act of filming is part of the film itself. [...] The film itself is only the residue, where I hope something remains.¹⁰⁴

¹⁰¹ La Religieuse (Susanna Simonin, la religiosa), Jacques Rivette, 1967.

¹⁰² Il documentario del 1967, di cui Rivette curò la regia, è diviso in tre parti (per un totale di 264'): Jean Renoir, le patron, 1^{re} partie : la recherche du relatif ; Jean Renoir, le patron, 2^e partie : la direction d'acteur; Jean Renoir, le patron, 3^e partie : la règle et l'exception.

¹⁰³ Cinéastes de notre temps è una serie di documentari, ognuno consacrato ad un cineasta, prodotta da Janine Bazin ed Andrè S. Labarthe che copre un lasco di tempo che va dal 1964 al 2009. Cfr., www.fr.wikipedia.org/wiki/Cinéastes_de_notre_temps, [ultima cons., 12/11/2012].

¹⁰⁴ Art. Cit., Time Overflowing, Jacques Rivette interviewed by Jacques Aumont, Jean-

L'idea di base è quella di lasciare che il film si crei "da solo", diventando così una realtà che viva di vita propria: un evento indipendente scaturito da alcune idee del regista.

What was exciting was creating a reality which began to have an existence on its own, independently of whether it was being filmed or not, then to treat it as an event that you're doing a documentary on, keeping only certain aspects of it, from certain points of view, according to chance or to your ideas, because, by definition, the event always overwhelms in every respect the story or the report one can make out of it.¹⁰⁵

Per Rivette esiste così la possibilità di fare un cinema rivoluzionario, possibilità raggiungibile non lavorando in maniera esplicita (parlando di rivoluzione a livello di soggetto) ma rendendone rivoluzionaria la realizzazione, a partire da tutte le scelte che il regista affronta fino ad arrivare alla versione definitiva.

I think revolutionary cinema can only be a 'differential' cinema, a cinema which questions all the rest of cinema. But in France, in any case, in relation to a possible revolution, I don't believe in a revolutionary cinema of the first degree, which is satisfied with taking the revolution as its subject.¹⁰⁶

Nasce così *L'amour fou*, film che per la sua durata (più di quattro ore) va contro leggi commerciali e regole canoniche di distribuzione.

Ma questo lato è soltanto il risultato di tutto il processo filmico che parte dalla concezione che lo ha originato.

106 **|vi**.

Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre.

¹⁰⁵ lvi.

5.2.2 Marilù: "sceneggiatrice" in un film senza sceneggiatura

This was the first time that the shooting was not only not hell, but was even a most exciting time. And also there was no continuity problem: the original idea of the film led immediately to conversations, with Jean-Pierre, with Bulle, with Marilu, with everyone we met for one reason or another in any connection with the project.¹⁰⁷

Il lato più rivoluzionario della realizzazione de *L'Amour fou* è da attribuire alla concezione della struttura narrativa: secondo quanto ha dichiarato Rivette, infatti, prima di girare il film non esisteva una sceneggiatura ma diversi "pivots narratifs" 108, cioè elementi che all'interno di una data situazione fungono da perno ed attorno ai quali la situazione si espande, per mezzo dell'improvvisazione 109.

Il film, nella sua prima forma, presentata da Rivette al produttore (Beauregard) e ai due attori principali (Jean-Pierre Kalfon e Bulle Olgier), consisteva in una traccia di tre frasi che il regista ha poi ampliato a dieci per avere una base da cui partire. Queste tre frasi raccontavano l'idea di entrare, per tre settimane, nella vita di una coppia (Sebastien e Claire, interpretati poi da Jean-Pierre Kalfon e Bulle Olgier) che si stava sfaldando.

The original idea was that here were three weeks in the life of two people. The first work to be done was to talk with Jean-Pierre and Bulle about their points of view and what they thought would be the reactions of the characters they were to play.

[...] At the start, the film actually consisted of three sentences, on which Beauregard, and then Bulle and Jean-Pierre, gave me their agreement. I then wrote 10 pages to have a basis for starting discussions; it's at that stage that the

¹⁰⁷ Ivi.

¹⁰⁸ Cfr., Peter Lloyd, Jacques Rivette and L'amor fou:

www.dvdbeaver.com/rivette/ok/lloyd-rivette.html, [ultima cons., 21/01/2013].

conversations with Bulle and Jean-Pierre and the work with Marilu took place¹¹⁰.

Preliminarmente, dunque, Rivette aveva già lavorato con i due attori che, secondo la concezione del regista, dovevano essere in grado di "trovare" i loro personaggi. La fase di realizzazione vera e propria del film è iniziata da una traccia di trenta righe, o meglio, da un "calendario" che raccontava giorno per giorno la vita di Claire e Sebastien, già creato con il supporto di Marilù e dei due attori. Traccia, anche questa, aperta a modifiche e deviazioni.

Then we decided to make up a sort of calendar of their life day by day, almost hour by hour, for those three weeks; and it's that calendar which I then rewrote in 30 pages, in a slightly more literary form, so that it could be read. When we filmed, this was the calendar we followed, doing the opposite of some of the things that were written down, if necessary, and changing the emphasis of some things and clarifying others.¹¹¹

Sulla base dell'idea di seguire la coppia Sebastien-Claire, si inseriscono altre due realtà narrative indipendenti ed autonome, aventi ognuna il proprio regista.

La prima è quella che fa capo a Sebastien, il quale, nel film come nella realtà, oltre ad essere il polo dialettico di Claire, è il regista di una pièce teatrale (Andromaque di Jean Racine¹¹²). Jean-Pierre Kalfon / Sebastien decide con Rivette quale opera mettere in scena, sceglie i propri attori e prova realmente questa pièce, che, filmata nella propria fase di

¹¹⁰ Art. Cit., *Time Overflowing*, Jacques Rivette interviewed by Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre.

¹¹¹ lvi.

¹¹² Andromaque di Jean-Baptiste Racine (1667) è una tragedia in cinque atti ispirata dall'omonima tragedia di Euripide la cui prima rappresentazione fu il 18 novembre 1667 a Parigi, all'Hôtel de Bourgogne:

Cfr., www.fr.wikipedia.org/wiki/Andromaque_(Racine), [ultima cons., 12/11/2012].

preparazione, diventa un documentario sul lavoro registico-teatrale di Kalfon.

Before writing anything at all I had talked about it to Jean-Pierre, because the first thing I needed to know was whether he agreed to the idea of actually being the director. I suggested Andromaque to him, first of all because there wouldn't be any copyright problems and then also because, if we were going to take a classical play, it would be just as well to take one with an archetypal situation so that, even in bits and pieces, the audience would be able to find its way around slightly. He reread it and agreed. And then, yes, the idea was that he would choose whatever actors he wanted and direct Andromaque in accordance with his own ideas. We only had to agree on the actress who would play Hermione, since she was also to play the part of Marta; but actually it was he who brought me Josee Destoop, as well as almost all the others. 113

Il secondo innesto narrativo è quello della troupe televisiva, alla cui regia vi è Andrè S. Labarthe, che guida la documentazione delle prove dell'Andromaque realizzando interviste sulle impressioni degli attori. Durante le prove dirette da Sebastien, così, ci sono sia la macchina da presa del film di Rivette (una 35 mm), che quella del programma TV di Labarthe (una 16mm). È l'ultima che, facendo parte, in fondo, della fiction cinematografica, entra spesso nel campo della 35 mm, che esercita la funzione di "occhio esterno" che tutto supervisiona.

Esistono così tre diversi registi (Rivette, Sebastien / Kalfon e Labarthe) per tre poli narrativi indipendenti che interagiscono tra loro, contaminandosi a diversi livelli.

Sebastien è regista come lo è Rivette, schivo e deciso, esterno, aspetta che gli attori trovino il personaggio, non li forza, resta a guardare...

La vita della coppia ripete e rispecchia "accidentalmente" la pièce di Racine, nella quale Claire all'inizio interpreta Hermione, poi abbandona

¹¹³ Art. Cit., *Time Overflowing*, Jacques Rivette interviewed by Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Sylvie Pierre.

la scena. Una svolta necessaria, questa, perché solo fuori dal teatro quel ruolo può veramente diventare suo, nella vita reale, in cui Claire, come Hermione, non sa decidere se è amore o odio quello che prova per il suo uomo.

Ed ancora, ad un altro livello, la troupe televisiva ingombra ed infastidisce Sebastien, che durante le prove si scontra con l'inibizione di Claire nei confronti della telecamera; mentra la cinepresa 16mm di Labarthe catalizza così su di sé le attenzioni degli attori, la 35 mm di RIvette si può muovere nell'ombra riprendendo tutto, anche quelle dinamiche scaturite dal sentimento di inibizione.

Qual è allora il ruolo di Marilù in questo film, in cui non esiste un vero e proprio sceneggiatore?

Il suo ruolo è quello di partecipare al film ed alle sue riprese in maniera totalizzante. Assistendo a tutte le riprese e prendendo parte ogni sera ai momenti di brainstorming assieme al regista ed agli attori può contribuire al passo successivo: scrivere i pivots narratifs per il giorno seguente. Non facendo un lavoro a tavolino, quindi, Marilù, copre un ruolo aperto, ma anche molto radicato ed intrinseco alla realizzazione del film.

Tutta la dinamica che Rivette ha messo in piedi fin dall'inizio del film, che si basa sull'idea di far sparire l'autore ed il regista, è resa possibile soltanto dalla rete di collaboratori che il regista ha tessuto intorno a sé: Marilù come scrittrice durante l'"auto-svilupparsi" della trama, Jean-Pierre Kolfon come autore del proprio ruolo ma anche come regista teatrale (il quale, in quel ruolo, rispecchia a sua volta nelle proprie scelte, in una sorta di gioco di scatole cinesi, il ruolo di Rivette), Andrè S.Labarthe come regista del documentario sulle prove della pièce.

La figura dell'autore, più che sparire, allora, viene fatta esplodere e, una volta frammentata, va ad incarnarsi in una serie di persone che, interagendo tra loro, vanno a creare giorno per giorno l'impalcatura sulla quale il film si costruisce.

Si tratta di un film che cresce grazie ad una sinergia particolare tra menti che condividono quella concezione rivoluzionaria del cinema di cui parla Rivette.

Il risultato è straordinario: un film in cui il tempo del film si avvicina al tempo della vita: in cui, cioè, lo spettatore acquisisce l'esperienza dei personaggi vivendo con loro, attraverso la condivisione di una temporalità vicina a quella del vissuto reale. Rivette ed i suoi collaboratori sono riusciti a creare qualcosa di simile a quello che è riuscito a creare Edgar Reitz, un decennio dopo, con la dimensione temporale dilatata di Heimat. 114

5.2.3 L'amour par terre: corrispondenze e richiami

Con *L'amour par terre* (1984) Rivette concepisce un film che ha diverse corrispondenze, sia a livello tematico che ad un livello più profondo (di concezione e realizzazione) con *L'amour fou*.

La formula che il regista ha utilizzato per costruire l'intreccio è simile a quella utilizzata ne l'Amour fou: anche qui esistono pochi elementi iniziali: l'idea di avere due donne come protagoniste, l'elemento magico, dai quali si svilupperà la trama del film.

The work of the co-writers (Bonitzer, Marilu Parolini, and Suzanne Schiffman, two of Rivette's old collaborators, and Rivette himself) consisted in integrating these disparate elements in a group structure with the help of several references: Céline et Julie, The Rules of the Game (the romantic intrigues), Rebecca (a

vita di Hermann Simon.

83

¹¹⁴ Heimat - Eine deutsche Chronik- (1984), Die Zweite Heimat -Chronik einer Jugend- (1992) ed Heimat II I-Chronik einer Zeitenwende- (2004) di Edgar Reitz è un film in tre parti che consta di trenta capitoli, cioè trenta film della lunghezza totale di [53: 25': 00"], in cui il regista ricostruisce la storia della Germania dal 1919 al 2000 attraverso la

vanished woman whose shadow weighs on the house).115

Tra le idee di partenza c'è quella di entrare nella realtà del teatro domestico: è da questa idea e dalle altre suggestioni iniziali che i vari collaboratori di Rivette iniziano ad elaborare la fase di scrittura. Questa volta è Pascal Bonitzer¹¹⁶ a scrivere la traccia iniziale (che consiste nel prologo e nell'incontro con Paul, il mago), assieme alle due sceneggiature delle rappresentazioni di teatro domestico che saranno inscenate nel corso del film. In questo modo gli attori avevano in mano, all'inizio delle loro rappresentazioni, un foglio con la biografia del personaggio da interpretare ed una lista di azioni da svolgere durante le riprese.117

The remainder of the written material consists of a biographical sheet for each of the characters and a list of numbered scenes providing a course of action, mostly related to the work schedule.

This plan – a simple list of the situations – is given to the actors before the shoot, from which comes the need for explanations that Rivette barely or does not give.118

Da questa prende spunto l'incipit del film, nel quale ci troviamo catapultati in un appartamento parigino in cui si sta svolgendo una rappresentazione interpretata da Emily (Jane Birkin), Charlotte (Geraldine Chaplin) e Silvano (Facundo Bo).

¹¹⁵ Marc Chevrie, Love on the Ground, Jacques Rivette: The Outline and the Adventure, 05/2012: www.howlingwretches.blogspot.it/2012/05/love-on-ground.html, [ultima cons., 21/01/2013].

¹¹⁶ Pascal Bonitzer (Parigi, 1946) è attore sceneggiatore e regista. Avvicinatosi al cinema collaborando ai Cahiers du cinéma a partire dal 1969, in veste di sceneggiatore ha collaborato in più occasioni con Jacques Rivette ed Andrè Tèchinè. 117 Art. Cit., Marc Chevrie, Love on the Ground, Jacques Rivette: The Outline and the Adventure.

¹¹⁸ **|vi**.

L'interrelazione tra i diversi livelli inizia subito: oltre a noi, ad assistere a quella pièce, ci sono anche gli spettatori della diegesi filmica, tra i quali Jean-Pierre Kalfon, passati quasi vent'anni, nella parte di Clément Roquemaure (personaggio che si rivelerà essere lo sceneggiatore di quella rappresentazione cui noi ed egli stesso abbiamo appena assistito).

La trama prende forma da qui, attraverso il lavoro con gli attori ed attraverso la collaborazione, questa volta, di tre scrittori oltre al regista: Suzanne Schiffmann, Pascal Bonitzer e Marilù Parolini. I quattro lavorano costantemente insieme alla troupe, osservando e prendendo spunto dagli eventi e dai gesti che durante le riprese vanno man mano a crearsi.

Sono Marilù Parolini e Pascal Bonitzer ad occuparsi, man mano, della scrittura dei dialoghi, che prende forma, tenendo conto dei "pivots narratifs" iniziali, a partire dalle prime interpretazioni degli attori (riprese o non riprese).

If there is no script, there is as little improvisation and the actors have a very precise text, written over the course of the shoot based on the initial plan. The writing consists of adjusting each time what has been shot with the possibility of making something coherent within the time decided at the start (at the end of each week, what has been done as well as the following events are finalized). It is up to Marilu Parolini and Pascal Bonitzer to write the details of the scenes and the dialogues, "to fill the orders", as they say.¹¹⁹

Si tratta, ancora una volta, di un processo in continua evoluzione, in cui le parti in gioco hanno la possibilità di influenzarsi a vicenda e di mettere in discussione il proprio punto di vista fino alla fine.

Con le linee guida in mano gli attori inventano la loro parte, la mettono in scena. Di fronte a questa interpretazione, ripetuta più volte a

_

¹¹⁹ Ivi.

macchina da presa spenta, si costruiscono i dialoghi e l'idea di quella che sarà la scena vera e propria. A questo punto, una volta scritti dialoghi e dettagli, la scena viene ripresa ripetutamente, ancora una volta, non per un'esigenza di avvicinamento alla traccia scritta, ma con l'idea di catturare, attraverso la ripetizione, deviazioni ed imprevisti.

If Rivette does any retakes (four or five at least), it's not only to improve the performance, but because he thinks that he can get something else from the actors. If the first take is good, he will do another one, not for safety, but, instead, to see what could happen otherwise and unexpectedly. And he always prefers to keep a take that is less good technically if the actors do something special.¹²⁰

Ne *L'amour par terre* Rivette ha deciso, in un gioco di richiami con la pièce messa in scena in casa Roquemaure, di mantenere il finale aperto fino all'ultimo:

The ending is not only not written, but can only be determined during the shoot, in the movement from which it must be born. Far from indecisiveness, this is a willingness to remain open until the very end to interesting things and to the logic of characters progressively discovering themselves during the writing of the dialogue.¹²¹

È nel finale che tutti i piani si mescolano: tra gli spettatori della rappresentazione di Clément Roquemaure compare anche la scrittrice dei dialoghi, Marilù, che segue la rappresentazione ed alla fine di questa si siede ad un tavolino, con altre due persone, a giocare a poker: a quel tavolino si siederà anche Silvano. Ecco che il gioco si svela: se all'inizio è Roquemaure, lo scrittore della sceneggiatura a livello diegetico, ad assistere alla propria pièce, nel finale è Marilù, la scrittrice reale dei dialoghi, ad assistere alla rappresentazione.

_

¹²⁰ **|vi**.

¹²¹ **Ivi**.

In una corrispondenza che riflette, ancora una volta, il gioco di interazioni tra ruoli e fasi del film, come L'amour par terre, anche la rappresentazione di Roquemaure si sviluppa senza avere un finale: il copione conclusivo viene consegnato in mano ad Emily e Silvano solo all'ultimo momento, quando Charlotte (che interpretava Béatrice) esce volutamente di scena. Qui avviene il colpo di scena: la "vera" Béatrice sbuca dalla propria stanza, come fosse sempre stata lì, dopo aver assistito alla messa in scena di uno spezzone della propria vita. Ma questo ritorno preannuncia un happy ending che non piace a nessuno: ecco che Emily si finge la nuova amante di Roquemaure e tutto torna all'instabile equilibrio iniziale.

5.3. Con François Truffaut.

L'unica collaborazione di Marilù con François Truffaut si colloca tra Week-end di Godard e L'Amour Fou di Jacques Rivette ed è datata 1968. Si tratta di una collaborazione relativa alla fotografia di scena de La marriée était en noir (1968), film noir con Jeanne Moreau, per la seconda volta¹²² sullo schermo diretta da Truffaut, nella parte di Julie Kohler, femme-fatale vendicatice del proprio marito.

Alle prese con il suo primo film a colori, dal punto di vista della fotografia, per il carattere di Julie Truffaut punta tutto sull'alternanza bianco / nero. L'intera esistenza di Julie è infatti metaforicamente legata all'alternanza tra bianco (come il vestito da sposa che indossava durante il matrimonio) e nero (come il vestito da vedova, che Julie dovrà indossare ancor prima di scendere le gradinate della chiesa in cui si è sposata).

¹²² Dopo aver recitato per lui la parte di Catherine in Jules e Jim, 1962.

Marilú, nel ruolo di fotografa di scena, cattura con i propri scatti l'idea del contrasto tra i due poli (sposa-vedova) attraverso alcune pose che riproducono le immagini piú forti del film (che quindi, per la loro natura, giá in forma di fotogramma sarebbero destinate a perdurare nella memoria dello spettatore).



Fig.17 Foto di scena di Marilù Parolini, La marriée était en noir. 123



Fig.17bis Foto di scena di Marilù Parolini, La marriée était en noir. 124

123 Immagine tratta da: *Title Magazine*, www.title-magazine.com/2012/05/the-bride-wore-black/bwb_copyright-marilu-parolini-0-2/, [ultima cons., 21/01/2013].

¹²⁴ Title Magazine, www.title-magazine.com/2012/05/the-bride-wore-black/bwb_copyright-marilu-parolini-1-2/, [ultima cons., 21/01/2013].

6. "Vivevo tra Roma e Parigi"

Ho vissuto bene la mia vita tra Parigi e Roma dove sceneggiavo spesso, e facevo ancora dei film come fotografa di scena, e stavo un po' a Parigi e un po' a Roma, e poi me ne andavo in giro per l'Italia, soprattutto a Bologna[...].¹²⁵

6.1 Il ritorno in Italia: da Godard a Pasolini

Fu durante le riprese di Week-end di Jean Luc Godard, un decennio dopo il suo arrivo a Parigi, che si fece più forte in Marilù il desiderio di tornare a lavorare in Italia.

Questa volontà non sorprende, conoscendo il carattere difficile di Marilù e le dichiarazioni rilasciate ad Edgar Morin e Jean Rouch in *Chronique* d'un été¹²⁶.

Marilù aveva acquisito, in quel momento, un'esperienza in campo fotografico ad altissimi livelli: un pass-partout che le permetterà di iniziare nuove collaborazioni in Italia. Fu proprio Godard a farle da intermediario per la realizzazione del suo sogno di lavorare in Italia. In quel momento, infatti, il regista stava collaborando a Vangelo 70, film antologico del 1968 che poi si intitolerà Amore e Rabbia, che, oltre a L'amore di Jean-Luc Godard comprende La sequenza del fiore di carta di Pier Paolo Pasolini, Agonia di Bernardo Bertolucci, Discutiamo discutiamo di Marco Bellocchio e L'indifferenza di Carlo Lizzani.

A partire dalla propria collaborazione a *Teorema* di Pasolini, per diversi anni Marilù si trovò ad altalenare tra Italia e Francia, a seconda delle collaborazioni: fu in quello stesso periodo, a partire dalla fine degli anni

¹²⁵ L'amica delle rondini, [00:07':30''].

¹²⁶ Cfr., questa tesi, § 7.3.

Sessanta, che iniziava a Parigi la propria relazione – amorosa e lavorativa - con Jacques Rivette, con il quale fu sposata per diversi anni.

6.1.1 Il carteggio Pasolini - Godard

Nel 1967, durante le riprese di Week-end, Jean-Luc Godard tenne un carteggio epistolare con Pier Paolo Pasolini.

Nella lettera riportata di seguito, scritta per chiarire un'incomprensione rispetto alle proprie opinioni sull'*Edipo Re* e richiedere alcune delucidazioni riguardanti un prossimo incontro romano tra i registi di *Vangelo 70*, Godard presentò a Pasolini il caso della sua amica e collaboratrice Marilù Parolini:

Cher Pasolini,

je suis bien triste de ce que votre aimé m'a dit il y a quelques jours au téléphone: qu'Œdipe Roi était mal accueilli en Italie, et que Bini avait failli perdre courage. Soyez sûr en tous cas que je n'ai fait aucune déclaration à aucun journal italien sur votre film. Si j'en avais fait une, elle aurait été la suivante: si j'ai été un peu déçu en voyant ce film pour la première fois, c'était que je me croyais en avance sur lui; en fait, Œdipe était parti derrière moi de loin, de profond; et manteinant je sens qu'il me depasse lentement, piloté par l'ésprit joyeux de Ninetto, qu'il est dejà loin devant moi, se rendant au bal costumé de l'historie, retrouver Marx, Freud e Toto. Camarade et ami, je vous écris aussi pour vous dire que je pense venir à Rome vers le 10 octobre pour parler de *Vangelo 70*. Et je vous écris aussi pour parler d'une amie de Léaud, de Anne et de moi, Marilou Parolini, italienne er photographe, qui a fait les photos de tous me films et rêve (il sogno de una cosa) de revenir travailler en Italie. Et je vous écris ancore pour vous demander de la part d'Anne si vous connaissez plus précisement les dates de votre tournage car elle doit travailler en novembre avec M.Cournot sur son film. A bientôt, cher Pasolini,

Jean-Luc Godard

A Jean-Luc Godard- Parigi [Roma, ottobre 1967]

Caro Godard,

grazie della sua lettera, e grazie anche da parte di Ninetto.

Quanto all'aggressione telefonica della mia moglie non carnale¹²⁷, capisco come le sia riuscita traumatica: ma sia ben chiaro che io non ho prestato nessuna fede ai giornalisti, perché li conosco troppo bene, ed è stato quindi per me un affare senza importanza. Inesatta come tutte le mogli non carnali ma passionali, la Betti le ha dato anche notizie sbagliate dell'*Edipo* in Italia, che invece marcia benissimo, come mai nessuno finora dei miei film.

La Chinoise è bellissima, opera di un santo, magari di una religione discutibile e perversa, ma sempre religione.

Quanto alla Parolini, farò di tutto per averla come fotografa di "Teorema" (finora ho avuto sempre fotografi di scena pessimi).

Non so ancora le date di *Teorema*, quindi non posso dire ancora nulla per Anne¹²⁸: ma subordinerò le mie date alle sue (e così per J-P. Léaud).

La cosa più importante, per ora, è la sua presenza qui per il giorno 20 ottobre (quindi dovrebbe arrivare almeno entro il 19). Curerò io infatti i titoli di testa del Vangelo '70¹²⁹ e ho pensato di farli sotto forma di una riunione in una sala della televisione (con un gran Cristo in croce, sacrilego, sul tavolo) dei registi del film, ognuno di essi dovrebbe dire i titoli di testa del proprio episodio, con una brevissima introduzione esplicativa (Perché il Padre del figliol prodigo è il Pc? ecc.).

Il giorno 20 è l'unico in cui siamo tutti a disposizione. Quindi lei dovrebbe cercare a tutti i costi di essere qui a Roma.

I più affettuosi saluti e i più affettuosi auguri per Week-end, suo

Pier Paolo Pasolini¹³⁰

¹²⁷ Laura Betti.

¹²⁸ Anne Wiazemsky che interpreterà Teorema.

¹³⁰ In realtà si tratta di una minuta dattiloscritta senza firma conservata nell'Archivio Pasolini.

Le lettere sono tratte da Nico Naldini (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino, 1988, p. 629-630.

Il presente carteggio, datato ottobre 1967, oltre a testimoniare un importante ampliamento di orizzonti lavorativi per Marilù, è un documento che ci restituisce uno spaccato dell'atmosfera che si respirava alla fine degli anni Sessanta nell'ambito del cinema sperimentale.

È particolarmente interessante notare il valore che i registi danno reciprocamente alle opinioni sui loro film, valore che, nel caso di Pasolini, non viene invece attribuito ai pareri della stampa.



Fig.18 Foto di scena di Marilù Parolini, Porcile. Pierre Clementi.

Fu in questo clima fertile di scambio di idee e collaboratori tra Francia ed Italia che nacque la collaborazione tra Marilù Parolini e Pier Paolo Pasolini.

L'anno successivo, per Pasolini, Marilù fu fotografa di scena sia in *Teorema* che in *Porcile* quando, contemporaneamente, iniziava la sua amicizia e collaborazione con Bernardo Bertolucci.

6.2 Con Bernardo Bertolucci

Appesa alle pareti di casa sua a Castell'Arquato, tra le poche fotografie che Marilù possedeva, ce n'era una che raffigurava Bernardo Bertolucci con suo padre, il poeta Attilio (Fig.18).



Fig.19 Bernardo ed Attilio Bertolucci sul set di Novecento, 1975¹³¹.

Anche se Marilù nel corso dell'intervista (*L'amica delle rondini, 2009*) non fa riferimento specifico al "periodo italiano", abbiamo avuto modo di parlare con lei dei ricordi legati a Bernardo Bertolucci, proprio a partire da quell'immagine, a cinepresa spenta.

La collaborazione tra i due, iniziata con la scrittura a più mani di *Strategia del ragno*, e proseguita poi con la fotografia di scena in altri film (sempre durante gli anni Settanta) si trasformò presto in un fortissimo legame d'amicizia tra i due che durerà fino all'ultimo giorno di vita di Marilù.

http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=bertolucci2_3&cat=cinema.

¹³¹ L'immagine è tratta da:

6.3 Strategia del ragno. Una porta aperta sul set

Negli anni settanta incontrai Renoir a Hollywood, ero lì per fare il casting di Novecento. Dopo una lunga conversazione con questo incredibile maestro del cinema, aveva quasi ottant'anni e parlavo con lui come se fosse un giovane regista della Nouvelle vague, lui mi disse: «Bisogna sempre lasciare una porta aperta sul set». Voleva dire che quando si è su un set bisogna permettere all'imprevedibilità di entrare nel film. Questo vuol dire dare più spazio alla realtà. Questo aggiunge, ogni volta che riesco a farlo nei miei film, qualcosa di molto forte e spero anche di irresistibile. I miei film sono nutriti di questo.

Bernardo Bertolucci¹³²

Per Bertolucci la concezione di Renoir riguardo alla prospettiva aperta da mantenere durante le riprese ha giocato un grande ruolo in fase di realizzazione dei film già prima di *Novecento*.

Non è un caso che sia Bertolucci che Rivette, due autori con una concezione così vicina sul fare cinema (anche se distantissimi poi nella messa in pratica della stessa), abbiano collaborato, in fase di sceneggiatura, con Marilù Parolini. Quando Marilù scrisse *Strategia del ragno* con Eduardo de Gregorio e Bernardo Bertolucci, erano passati pochi anni dalla sua partecipazione a *L'amour fou*.

Nel caso di Bertolucci, a differenza che in Rivette, la fase di messa in scrittura della sceneggiatura era accuratissima e l'"apertura" avveniva dopo, sul set, con un copione ben preciso ma non "assoluto" in mano.

Durante la fase di sceneggiatura sono minuzioso e mai contento, proprio per questo motivo. Voglio avere le sceneggiature molto ben costruite in modo da poter, al momento delle riprese, permettere l'intrusione della realtà. Se la

¹³²Cfr., Roberto Minganti e Fiorella Oldoini (a cura di), La lezione della Rosa bianca, Intervista a Bernardo Bertolucci:

www.ameritalia.id.usb.ve/piazz.studi.cine.002.intervista%20a%20Bertolucci.htm, [ultima cons., 21/01/2013].

sceneggiatura è ben costruita "accetta" questi scontri. Se la sceneggiatura è debole la realtà può sconvolgere tutto e creare un caos fastidioso. 133

Nel caso di *Strategia del ragno*, l'intrusione della realtà, a partire dalle caratteristiche climatiche e paesaggistiche del luogo scelto, è avvenuta in maniera dirompente in fase di ripresa. La troupe molto ridotta (si trattava di un film low-budget per RAI-TV) si è trovata a lavorare nelle campagne parmensi, a Sabbioneta e nei suoi dintorni.

Il regista descrive così i colori forti di quei luoghi, le condizioni di caldo e luce che lo portarono, assieme al direttore della fotografia Vittorio Storaro, a scegliere di girare gran parte del film durante il crepuscolo:

C'erano 38 gradi all'ombra e il film si esaurisce nella ricerca dell'ombra del fogliame. Il verde della campagna che si vede nel film durante il mese di agosto non esiste in nessun'altra parte del mondo[...]. Almeno metà del film è blu, perché ho girato molto nel breve intervallo di luce che c'è tra il giorno e la sera. E il colore, in quelle condizioni, si può ottenere soltanto nei pochi minuti appena il sole è tramontato d'estate, se si filma senza mettere dei filtri. È quindi un blu speciale, inequivocabile, che tutti gli operatori allora temevano. Noi, invece, cominciavamo a girare proprio quando un operatore normale avrebbe detto "basta". 134

A proposito della stessa esperienza Vittorio Storaro racconta: «In quella campagna l'aggressività dei colori mi sorprese: oggi in città siamo abituati al cemento, all'asfalto, al grigio. Ritornando alla campagna si scopre un suono differente, un colore differente, un'aria differente. Il tramonto di un sole rosso, una campagna verde, una sera blu donano

_

¹³³ Ivi

¹³⁴ Bernardo Bertolucci, La mia magnifica ossessione, scritti, ricordi, interventi (1962-2010), Garzanti Libri, Milano, 2010, pp. 50-51.

un sentimento aggressivo che noi abbiamo utilizzato in termini drammatici»¹³⁵.

Quelle atmosfere, così come le geometrie squadrate del piano urbanistico di Sabbioneta, hanno giocato un ruolo fondamentale nell'economia della vicenda di Athos Magnani.

Paradossalmente sono proprio quelle tracce di realtà che, facendo irruzione nel tessuto filmico, restituiscono sullo schermo una perfetta corrispondenza estetica al carattere surreale della sceneggiatura circolare di *Strategia del ragno*.

6.3.1 Finzioni e Verità: la necessità di un testo d'autore

Ho cercato, non so con quanto successo, di redigere racconti lineari. Non mi azzarderò a dire che sono semplici; sulla terra non c'è una sola pagina, una sola parola che lo sia, giacchè tutte postulano l'universo, il cui attributo più noto è la complessità.

Jorge Luis Borges¹³⁶

L'idea da cui Parolini, de Gregorio e Bertolucci, hanno tratto il soggetto di *Strategia del ragno* prende spunto dal brano *Tema del traditore* e *dell'eroe* di Jorge Luis Borges, contenuto nella raccolta *Finzioni*¹³⁷.

Poiché Bernardo Bertolucci parla della necessità, nella prima fase della sua produzione registica, di prendere ispirazione da testi letterari

¹³⁵ Marco I. Zimbelli (a cura di), *Scrivere con la luce, Vittorio Storaro*, CINEQUALITÀ ALCORSO, Comune di Reggio Emilia, Assessorato istituzioni culturali, Assessorato gioventù e sport, 9-14 gennaio 1984, p. 20.

¹³⁶ Jorge Luis Borges, *Il Manoscritto di Brodie*, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002, p. 5.

¹³⁷ Finzioni, traduzione italiana del titolo originale Ficciones, pubblicato per la prima volta in Argentina nel 1944.

d'autore (come per *Prima della Rivoluzione*, *Partner* e poi per *Il Conformista*)¹³⁸, credo sia interessante introdurre qui brevemente il brano di Jorge Luis Borges per poi vedere quali spunti e variazioni siano entrati a far parte della sceneggiatura del lungometraggio.

Borges ambienta in Irlanda, agli inizi del XIX secolo, la storia del giovane Ryan che vuole far luce sul misterioso e mai risolto omicidio del proprio eroico avo Fergus Kilpatrick, osannato eroe, glorioso capo dei cospiratori. Durante la ricerca, i dettagli della vicenda rivelano a Ryan bizzarre coincidenze sia con la storia (la cui ciclicità è risaputa) che (primo indizio d'inconcepibilità dell'intera vicenda) con la letteratura.

[Ryan] pensa alla storia decimale che ideò Condorcet; alle morfologie che proposero Hegel, Spengler e Vico; agli uomini di Esiodo, che degenerarono dall'oro al ferro. Pensa alla trasmigrazione delle anime, dottrina [...] che lo stesso Cesare attribuì ai druidi britannici; pensa che, prima d'essere Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fu Giulio Cesare. Da questi labirinti circolari lo salva una curiosa scoperta che poi l'inabissa in altri labirinti ancor più inestricabili ed eterogenei: certe parole che un mendicante scambiò con Fergus Kilpatrick il giorno della morte di quest'ultimo furono prefigurate da Shakespeare nella tragedia di Macbeth. Che la storia avesse copiato la storia era già abbastanza stupefacente; che la storia copi la letteratura, è inconcepibile [...]. 139

Il pronipote, dopo una dettagliata ricerca, scopre che il suo eroico avo altro non era che un traditore, ucciso dal proprio compagno Nolan, il quale scrisse a tavolino ed inscenò per lui una morte degna della sua eroica fama, ispirandosi, per il copione, al *Giulio Cesare* ed al *Macbeth* shakespeariani. Così Ryan, che "sospetta di far parte egli stesso della trama di Nolan [...] dopo tenace cavillare, risolve di tenere segreta la

¹³⁸ In quegli anni avevo bisogno di una garanzia culturale, per questo molti dei miei film sono presi da testi di grandi autori: *Prima della rivoluzione* da *La Certosa di Parma* di Stendhal, *Partner* da *Il sosia* di Dostojevski, *Il conformista* da Moravia... Cfr., *Partner*, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, a.c. di Leonardo Tiberi, Istituto Luce, 2003.

97

¹³⁹ Jorge Luis Borges, Finzioni, Einuadi, Torino, 1955, cit., p. 76.

scoperta e pubblica un libro dedicato alla memoria dell'eroe [...]¹⁴⁰".

6.3.2 II Tema

L'azione si svolge in un paese oppresso e tenace: Polonia, Irlanda, la repubblica di Venezia, un qualche stato sudamericano o balcanico... O meglio: l'azione si svolse; poiché, sebbene il narratore sia contemporaneo, il tempo della sua storia è la metà o il principio del secolo XIX.

Diciamo (per comodità narrativa) l'Irlanda. Diciamo il 1824. Il narratore si chiama Ryan. È bisnipote del giovane, dell'eroico, del bello, dell'assassinato Fergus Kilpatrick, la cui tomba fu misteriosamente violata, il cui nome illustra i versi di Browning e di Hugo, la cui statua domina una collina grigia tra rosse paludi.¹⁴¹

Per il proprio racconto Borges parla piuttosto di un "Tema" che egli avrebbe immaginato il 3 gennaio 1944 "Sotto la nota influenza di Chesterton (inventore ed esornatore d'eleganti misteri) e del consigliere aulico Leibniz (che inventò l'armonia prestabilita)" ¹⁴², richiamando sin dall'inizio l'attenzione su di un punto: l'universalità di quel tema di cui si serve per aprire una riflessione sul concetto di verità.

Chi è il "vero" Fergus Kilpatrick? Il traditore o l'eroe? Qual è la verità? Quella della Storia o quella della storia?

I tre sceneggiatori hanno a disposizione una riflessione sui falsi miti, sulla necessità di tacere il vero per elevare il falso a verità, un tema che ben si presta ad un cinema come quello del primo Bertolucci, vicino nei modi e nei contenuti a quello della Nouvelle Vague.

Il *Tema* di Borges, allora, viene trasportato in un altro spazio ed in un altro tempo. Lo spazio è quello surreale o super-reale della città di Sabbioneta: "Tara", nel film.

¹⁴⁰ Ibidem., p. 78.

¹⁴¹ Ibidem., p. 75.

¹⁴² lvi.

Dopo Partner ero molto influenzato dal surrealismo, Magritte, Cocteau, Breton, Lautrèamont; e Tara ha una magicità surreale o super-reale. C'è anche molto Ligabue. In fondo i naïf sono molto vicini ai surrealisti [...].

Tara è anche una parola molto infantile: "Tara" è il nome di una parola detta da un bambino che comincia a parlare: forse è il modo per dire "cara" alla madre. Non a caso questa città è nata dopo due o tre mesi che avevo iniziato l'analisi, cioè in un momento di grandissimo entusiasmo per la scoperta freudiana. Io ho sempre vissuto Sabbioneta come un grande teatro di prosa, un lusso enorme per un film così povero.¹⁴³

Se il luogo, attraverso il proprio carattere onirico, prende i connotati di un'isola dell'inconscio, il tempo, invece, diventa quello che per il regista è il tempo "dei padri", che nel suo caso appartengono alla generazione che ha vissuto il fascismo.

Nel contesto di questa rinnovata temporalità avviene anche un avvicinamento generazionale tra il protagonista ed il "traditore": la ricerca della verità è nelle mani di Athos Magnani, non più bis-nipote ma omonimo figlio del Magnani antifascista borghese, "eroe vigliaccamente assassinato dal piombo fascista", una leggenda necessaria a nutrire l'immaginario collettivo di cui la città di Tara mantiene vivo il ricordo.

A partire da queste due macro-variazioni dirette alle categorie di spazio e tempo, gli sceneggiatori strutturano una vicenda che per molti versanti si discosta da quella di Borges, mantenendone comunque l'aspetto di circolarità, dettato dall'impossibilità di svelare la verità.

_

¹⁴³ Stefano Socci, Bernardo Bertolucci, Il Castoro, Milano, 1996, pp. 7-8.

6.3.3 Variazioni sul Tema

In Tema del traditore e dell'eroe il vero conoscitore di Shakespeare e di rappresentazioni teatrali di massa è James Alexander Nolan¹⁴⁴, fedele compagno di Fergus Kilpatrick. Nolan è, inequivocabilmente, il vero ed unico regista della messa in scena dell'omicidio politico del proprio "eroico" compagno.

In *Strategia del ragno* è il traditore stesso, Athos Magnani padre, ad "ordire la trama" della propria morte. Egli è infatti, dei quattro compagni antifascisti di Tara, l'unico con un'istruzione tale da permettergli di mettere in scena una tragedia così ricca di riferimenti letterari.

Mentre Ryan compie, nel *Tema*, una ricerca cavillosa andando a spulciare testi e documenti, Athos Magnani si trova di fronte ai testimoni diretti dell'omicidio paterno, quindi, come strumento d'indagine, utilizza gli occhi. Dal proprio arrivo a Tara, Athos è un attento osservatore di eventi: non è una coincidenza che in *Strategia del ragno*, che mette in immagini un racconto, gli strumenti del "ricercatore di verità" siano lo sguardo e la visione.

Assieme all'avvicinamento generazionale tra il ricercatore della verità ed il proprio avo (che porta tutta la vicenda a ruotare intorno ad una confusa sovrapposizione di identità tra Athos padre ed il suo doppio, l'omonimo ed identico figlio), la "micro-variazione" più imponente rispetto al racconto di Borges è l'introduzione del personaggio di Draifa. Draifa, oltre ad essere una preziosa testimone della personalità di Athos

¹⁴⁴ Ryan accerta che nel 1814, il più antico dei compagni dell'eroe aveva tradotto in gaelico i principali drammi di Shakespeare, tra cui il *Giulio Cesare*. Scopre anche negli archivi un articolo manoscritto di Nolan sui *Festspaele* svizzeri: vaste ed erranti rappresentazioni teatrali che richiedono migliaia di attori e che reiterano episodi storici nelle stesse città e montagne in cui occorsero.

Op. Cit., Borges, Finzioni, p. 76.

Magnani padre, è la vera "tessitrice della tela" in cui resta intrappolato il giovane Athos. È Draifa, amante del Magnani padre, ad attirare a Tara il giovane Athos, con la scusa di indagare sull'irrisolto caso dell'omicidio paterno: il finale del film, a partire dal momento della somministrazione del sonnifero ad Athos da parte della servetta di Draifa [00:53':38''], rivela la vera natura del motivo dell'invito della donna: un pretesto per attirare a sé Magnani figlio e fargli prendere il posto paterno accanto a lei.

La variazione attuata sul titolo porta in sé l'apertura del dubbio veicolata dal film. Qual è la *Strategia del ragno?*

Quella di Athos Magnani, falso eroe capace di ordire intorno a sé la trama che, non permettendo a nessuno di svelare la verità, lo sigillerà eternamente nella propria fasulla aura leggendaria, oppure la strategia di Draifa, costruttrice di una trappola perfetta, capace di attirare a sé il giovane doppio del proprio defunto amante?

Se, nel racconto di Borges, Ryan decide di tacere la verità e pubblicare un libro in memoria dell'eroe, nel film Athos vorrebbe urlare la verità a tutti ma non può: decide di tacere ma è tormentato. L'unica via di uscita dal proprio tormento, allora, è scappare dal teatro dell'omicidio del padre. Ma quel luogo è fuori dal tempo: è il luogo del proprio inconscio, dal quale nessuno può scappare.

Tutte queste variazioni apportate in fase di sceneggiatura al *Tema*, insieme alle deviazioni dettate dall'ambiente e dal clima in fase di ripresa, aprono il film a svariati piani di lettura andando a confermare quel carattere di universalità di cui parlava Borges introducendo il proprio racconto.

6.3.4 Le conseguenze della verità

Vuoi sapere la verità... tuo padre diceva che la verità non significa niente. Quello che conta sono le conseguenze della verità.¹⁴⁵

Athos Magnani figlio, giunto a Tara accettando l'invito di Draifa, l'amante ufficiale di suo padre, indaga sull'omicidio paterno, scoprendo che suo padre, l'eroe, fu in realtà un traditore.

In vista della presunta visita del duce a Tara, all'inaugurazione del teatro, Athos padre, assieme ai suoi tre fedeli compagni di lotta, Costa, Rasori e Gaibazzi, preparò un attentato a Mussolini.

L'idea di Athos era quella di mettere una bomba¹⁴⁶, ma egli stesso fece una telefonata anonima ai carabinieri svelando il luogo dell'ordigno.

Giorni dopo confessò ai propri compagni di essere una spia e questi decisero, di comune accordo, ascoltandone quella che diventerà poi la propria orazione funebre, di costruirgli una morte degna della propria fama.

Oggi ho le gambe senz'ossa. Sentite: per Tara, per tutta la regione il mio nome ha un suono di ribellione, di coraggio. Se vengono a sapere del mio tradimento tutto il nostro lavoro diventa inutile, capite?

Non mi ucciderete voi, un traditore è scomodo anche da morto: molto più utile un eroe. Un eroe sì, che la gente possa amare... io sarò assassinato da un fascista, vigliaccamente. Offriremo lo spettacolo di una morte drammatica, che si scolpisca nell'immaginazione popolare, perché si continui ad odiare,

Così Gaibazzi, uno dei tre fedeli compagni di lotta di Athos Magnani l'"eroe", si rivolge al giovane Athos durante la propria ricerca.

102

¹⁴⁵ Bernardo Bertolucci, Strategia del ragno, [01: 08': 04"].

¹⁴⁶ "Morale: miccia lenta, capsula detonante, panetto di tritolo, mezzanotte, applausi, fuoco alla miccia." Questa progressione "hitchcockiana " enunciata da Athos trova il suo doppio nella recita dei compagni moschettieri, che si agitano e sbracciano mimando gli effetti dell'esplosione.

Op. Cit., Stefano Socci, Bernardo Bertolucci, p. 40.

odiare, odiare sempre di più il fascismo. Sarà la morte leggendaria di un eroe: un grande spettacolo teatrale. Proveremo, proveremo come a teatro. Centinaia di attori, tutto il popolo di Tara vi parteciperà, senza sapere. Tutta Tara diventerà un grande teatro.¹⁴⁷

La città di Tara, al contempo spettatrice ed interprete dell'intera messinscena, nel presente diegetico vive ancora sotto l'incantesimo creato dalla morte eroica del proprio cittadino. Il falso mito attorno a cui ruota gran parte dell'immaginario della popolazione del paese è ormai una verità consolidata e necessaria che nessuno, nemmeno il giovane Athos, può mettere in discussione.

È già, dopo tanti anni qualcuno scopre la verità e gli verrebbe voglia di gridarla, di scriverla sui muri... però questo qualcuno è costretto a tenere segreto quello che ha scoperto, perché si rende conto di far parte della trama di Athos Magnani.¹⁴⁸

Il falso, svelato, è forzato a restare vero, il traditore a rimanere eroe.

Athos, incastrato nella propria impossibilità di condividere il vero, tenta la partenza, ma rimane anch'esso bloccato nella temporalità falsata di Tara.

In un cerchio che si chiude su se stesso, il posto assegnato ad Athos Magnani è quello di suo padre: il falso eroe.

_

Bernardo Bertolucci, Strategia del ragno, [01:28':00"].

¹⁴⁷ Bernardo Bertolucci, Strategia del ragno, [01:24':43"].

¹⁴⁸ Questa è la riflessione di Athos nel finale.

6.3.5 L'ambiguità del reale

La verità cinematografica, a immagine e somiglianza della vita, è ambigua [...]. 149

Se in *Partner* (Bertolucci, 1968) il regista pone esplicitamente l'interrogativo sull'essenza del cinema e sulla possibilità del mezzo cinematografico di rappresentare il reale, con *Strategia del ragno* questo dubbio rimane sotteso alla struttura filmica.

Sulla scia di Agonia, con Partner Bertolucci apre la riflessione sui due mezzi, cinematografico e teatrale, come veicolatori di realtà, creando una corrispondenza anche dal punto di vista stilistico sull'indagine sulla natura del cinema come strumento per indagare il reale.¹⁵⁰

Con *Strategia del Ragno*, il regista si cimenta invece in una "riscrittura cinematografica" dell'ambiguità del reale, in un «percorso immaginario che parte dalla realtà, attraversa il mondo metaforico della fiction letteraria e cinematografica e ritorna ad un reale ridotto ad immagine di se stesso»¹⁵¹.

Tara è il luogo fisico in cui viene messo in discussione il concetto di verità: gli abitanti della città, perciò, vivono in una realtà deviata, aperta a temporalità dilatate o compresse, che sfuma spesso in una dimensione onirico-memoriale. Una realtà, in questo senso, vicina a quella della vita.

¹⁵⁰ Bertolucci, infatti, parla di *Partner* come di un film "decostruito, improvvisato ed in presa diretta (allora utilizzata solo da Rossellini). Cfr., Leonardo Tiberi (a cura di), *Partner, Intervista a Bernardo Bertolucci*, Istituto Luce, 2003.

¹⁴⁹ Antoine de Baecque e Charles Tesson (a cura di), La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut, minimum fax, Roma, 2004, p. 71.

¹⁵¹ Ermelinda M. Campani, L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema, Cadmo, Fiesole, 1998, p. 2.

La non linearità del reale si riflette nella labirintica spazialità della città in cui i personaggi sembrano spesso vagare¹⁵², andando a deformare così, attraverso le loro azioni indebolite e non funzionali, lo spazio percepito: «quell'allentamento dei legami senso-motori ravvisato da Gilles Deleuze per il neorealismo in Bertolucci si trasforma in disorientamento spazio-temporale dei personaggi rispetto alla loro collocazione geo-antropologica»¹⁵³. Essi si muovono in uno spazio stregato, sotto una sorta di incantesimo a partire da "La maledizion!", da quando, cioè, il 15 giugno 1936, furono pronunciate le parole del finale del Rigoletto verdiano, teatro dell'omicidio di Magnani.

6.3.6 Contaminazioni temporali nel tessuto filmico

Strategia del ragno oscilla sempre tra due poli: una temporalità definita ma anche bloccata, dettata dalla necessità di un riferimento storico che serva, per dirla con le parole di Bertolucci stesso, alla «demistificazione delle figure eroiche dei padri borghesi»¹⁵⁴ ed una spazialità immaginaria, surreale, che, esaltata dallo stile di ripresa, va a pervadere tutta l'atmosfera del film, ponendosi su di un piano temporalmente sospeso.

Si potrebbe azzardare che la città di Tara esista solo nel tentativo di ricostruire la memoria non vissuta da parte del giovane Athos Magnani.

¹⁵² Prima tra tutti Draifa, l'amante di Athos padre, personaggio che vaga insonne e viene spesso colpita da momenti di narcolessia, ma anche Athos ed i vecchini del paese, spesso si ritrovano insieme a vivere l'ora del crepuscolo chiedendosi se sia giorno o notte.

¹⁵³ Adriano Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci, Il cinema e i film, Marsilio, Venezia,* 2011, p. 70.

¹⁵⁴ Ernesto G. Laura, Maurizio Porro, Alida Valli, Gremese, Roma, 1996, p.148.

La città di Tara, rimasta ferma all'epoca di Athos Magnani l'"eroe", è popolata da anziani e da un solo bambino: i giovani – coetanei del Magnani figlio - non esistono. Per questo tutta la vicenda assume la dimensione di un'esplorazione nella memoria, o forse nella memoria immaginata dal Magnani giovane. Questa sfumatura viene accentuata dalla qualità dei flash-back, nei quali vediamo Athos padre, i suoi compagni, la sua amante, esattamente identici all'Athos figlio¹⁵⁵, ai tre compagni ed alla Draifa del presente diegetico. La memoria ed il presente si mescolano andando a creare un unico livello temporale, inscindibile, in cui tutti i personaggi si muovono. Dato, questo, che non emerge soltanto dalla fisionomia invariata dei caratteri, ma anche dal modo in cui il regista veicola i flash-back, spesso contaminando presente e passato. Ad esempio, nel flash-back [00:51':30"] in cui si vede la cattura del leone dall'interno della casa di Draifa, Draifa parla raccontando la vicenda dal punto di vista del presente diegetico.

La costruzione dell'inquadratura è calzante al gioco di temporalità stratificate che va a crearsi: Bertolucci costruisce, a macchina ferma, un'inquadratura a tre livelli, in M.P.P. c'è Draifa che racconta, rivolta verso la M.d.p., le proprie impressioni; in C.M., di spalle, si trova Athos Magnani che guarda fuori dalla finestra, dove, in profondità di campo, egli vede, e noi vediamo con lui, la scena della cattura del leone.

Oltre alla contaminazione dal punto di vista narrativo e stilistico esiste un elemento musicale (il Leitmotiv del film) che fa da collante tra il flashback e la scena successiva, situata nel presente diegetico, in cui Draifa si risveglia dallo svenimento ed Athos la insegue fino a casa.

Se i flash-back subiscono la contaminazione del presente, il presente, a sua volta, viene contaminato dal passato: nel finale Draifa non vuole lasciar partire il giovane Athos e gli parla così: «Non puoi più andartene,

¹⁵⁵ L'unico elemento a differenziarli è l'abbigliamento: il padre veste sempre una Sahariana color sabbia e porta un fazzoletto rosso al collo.

vieni... adesso che sei tornato non puoi più andare via»¹⁵⁶. Athos figlio diventa così Athos padre "tornato" al suo paese, tornato alla sua relazione con Draifa.

Presente e passato si fondono nella mente di Athos a tal punto che il peso di questa confusione interiore lo porterà a deturpare la tomba paterna cancellandone date e nome.

La memoria, poi, si presentifica quando Athos rivive la morte del padre: a teatro stanno dando il *Rigoletto* di Verdi, egli è seduto da solo in un palchetto dal quale vede, nel palchetto di fronte, Costa, Rasori e Gaibazzi: i tre lo raggiungono e, grazie ad uno specchio, che svela il fatto che Magnani avrebbe visto il proprio assassino entrare, il mistero dell'omicidio paterno è svelato. Ecco che la memoria non vissuta dal giovane Athos entra a far parte del presente diegetico: la sua immaginazione si materializza proprio nel rivivere il momento della morte del padre.

Il finale del film rivela che *Strategia del ragno* è una parentesi nel tempo in cui inizio e fine coincidono all'infinito: i binari sui quali è cresciuta l'erba sono l'immagine di quel luogo e tempo in cui nessun treno arriverà mai, in cui nessun treno è mai arrivato: il film altro non è che una temporanea sospensione delle regole cronologiche convenzionali, una botola aperta su di una dimensione in cui presente e passato non esistono più.

7. "Poi... mi sono ritirata"

Poi mi son ritirata... Sono venuta a Castell'Arquato, avevo un piccolo studio a Roma, ai Cappellari, al Campo dei Fiori, e non mi piaceva molto Roma, andavo molto più spesso a Sperlonga anche d'inverno, se non lavoravo, dove c'erano tre quattro amici¹⁵⁷ pittori, scrittori...¹⁵⁸

-

¹⁵⁶ Bernardo Bertolucci, Strategia del ragno, [01:14':00"].

¹⁵⁷ Tra gli altri Corrado Costa, Giovanni d'Agostino, Fabio Bonzi, Franco Beltrametti...

7.1. Vivere nella memoria

Marilù, nel corso degli anni Novanta, si è lentamente ritirata dal mondo del cinema vivendo tra Castell'Arquato, in provincia di Piacenza ed il suo piccolo studio a Roma. In quel periodo di transizione, che precedette di poco il ritiro definitivo nella sua casa di famiglia, Marilù aveva trovato un ambiente accogliente a Sperlonga, dove molti suoi amici artisti e scrittori avevano una seconda casa e condividevano con lei interessi e prospettive raccogliendosi per lavorare a progetti artistici e sfuggire alla quotidianità cittadina.

Nel corso degli anni l'incrementare della malattia, un'osteoporosi che ben presto la bloccherà nell'uso delle gambe, porterà Marilù ad una sorta di totale reclusione nella propria casa, nella quale trascorrerà gli ultimi dieci anni di vita ricevendo sporadiche visite e telefonate di amici e vivendo in compagnia della propria memoria.

Nell'intervista L'amica delle rondini, Marilù descrive così il graduale restringimento dei propri orizzonti che la porterà a spostare radicalmente il baricentro della propria esistenza dal mondo reale a quello immaginario, o meglio del ricordo.

... Da cinque anni sono qui, sono a letto, oppure con le stampelle vado nell'altra stanza, e guardo un pezzo di terrazzino: il mio mondo si è ridotto a due pezzi di muro, e quindi io vivo di... non li cerco, mi vengono addosso, di flash di ricordi di cinema, di politica, di amori, di scorribande... anche i morti mi vengono a trovare, i miei amici morti, ma io li accolgo con gioia perché ho sempre vissuto con loro e penso che fino a quando qualcuno ti ricorda tu non sei morto...¹⁵⁹

¹⁵⁸ L'amica delle rondini, [00:08':16''] -[00:08':56''].

¹⁵⁹ L'amica delle rondini, [00:08':16''] - [00:08':56''].

È interessante considerare, in Marilù, il processo di graduale chiusura in se stessa tenendo conto della particolare visione del mondo, della vita e della morte, che le appartenne fin dalla giovane età.

7.2 Morire vivi è insopportabile

[...]lo so che vivo nella memoria...

"Scrivi!", mi dicono... che scrivi? Il nulla non si può scrivere... già è ingiusto morire... ma morire vivi è insopportabile. 160

Ne L'amica delle rondini, all'età di 77 anni, Marilù riflette sulla morte per buona parte dell'intervista. Questo non pare un dato molto rilevante considerandone condizione psico-fisica ed età. La morte, per Marilù che viveva il proprio corpo come un limite, era diventata negli ultimi anni un pensiero costante, assieme al pensiero del suicidio come scappatoia da un'esistenza troppo difficile. Ma l'attaccamento alla vita ed alle piccole gioie legate alla quotidianità (come il volo delle rondini, i fiori e l'albero del suo "esterno", le telefonate e le visite degli amici) la trattenevano dall'esecuzione di quel gesto estremo.

Marilù non voleva morire perché era ancora viva: viva nei sensi, nell' intelletto. "Morire vivi è insopportabile", per chi, dopo una vita intensa e piena di colpi di scena, aveva ancora qualcosa da dire, ma non ne aveva i mezzi né la forza.

Dopo aver assistito alla seconda parte di *L'amica delle rondini*, verrebbe spontaneo interpretare le riflessioni di Marilù su vita e morte come una sorta di ultimo saluto alla vita. Ma conoscendo a fondo Marilù o, più semplicemente, tornando indietro alla Marilù di cinquant'anni prima attraverso la preziosa intervista fattale da Rouch e Morin e contenuta in

¹⁶⁰ L'amica delle rondini, [00:08':16''] - [00:08':56''].

Chronique d'un été, è interessante notare che la prospettiva di Marilù a

settantasette anni corrisponde in quasi tutto a quella di Marilù

cinquant'anni prima. Di seguito vedremo, analizzando l'intervista

rilasciata a Morin e Rouch nel 1961, come già a ventisette anni Marilù

avesse una visione esistenziale simile a quella che avrà al limite ultimo

della propria vita.

7.3. Riflessioni su vita e morte a cinquant'anni di distanza: un

parallelo tra Chronique d'un été (1960 /1961) e L'amica delle

rondini (2009)

La prima apparizione di Marilù, o meglio Marilou, in Chronique d'un été,

avviene circa dopo mezz'ora di film [00:33':50"]. Le prime immagini ce la

mostrano in una giornata lavorativa all'interno della redazione dei

Cahiers du cinéma. Dopo una sequenza in cui vediamo Marilou battere

a macchina alcune pagine della rivista [00:34':20"] Edgar Morin inizia

l'intervista.161

[00:34':38'']

Edgar Morin: Marilù, hai 27 anni, sei venuta dall'Italia alla Francia tre anni fa:

questi tre anni sono stati per te un'esperienza nuova.

Quando eri a Cremona vivevi a casa di tuo padre che si potrebbe definire

borghese; qui a Parigi tu vivi nella stanza della servitù, senz'acqua.

Hai fatto l'esperienza di essere una straniera, poi hai conosciuto degli uomini,

hai conosciuto Parigi, hai fatto nuove amicizie...

E allora mi piacerebbe sapere, che cos'è cambiato in te?

[00:35':17'']

_

¹⁶¹ La seguente intervista è stata da me tradotta in italiano dall'originale francese.

110

Marilou: Mi hai parlato della differenza tra la mia vita borghese a Parigi e la mia stanza della servitù a Parigi... In effetti la mia stanza qui mi è servita a qualcosa. Ho passato un inverno, più inverni lì... non c'era il riscaldamento, ho avuto

freddo...

È stata la prima volta che ho vissuto senza comodità.

[00:35':35''] Il primo anno questa situazione mi ha aiutata perchè quando sono arrivata a Parigi mi sentivo colpevole: il fatto di soffrire ha dato sollievo alla mia coscienza che altrimenti mi avrebbe punita.

Non so: è come se mi avesse fatto del bene tutto questo male.

È stata anche la prima volta che ho lavorato.

Le prime volte che mi sono svegliata alle sette del mattino, distrutta, ma quasi felice di prendere la metropolitana nelle ore di punta, penso di essermi sentita veramente parte di qualcosa.

Ma questo sentimento non è durato a lungo: sono stufa della mia stanza, del freddo, di prendere la metropolitana all'ora di punta.

E poi... non mi piace il contatto umano... lo trovo senza senso...

Edgar Morin: Ma hai qualche obiettivo... una speranza?

Marilou: Onestamente non saprei...

Ci sono dei momenti in cui mi sento felice di essere a Parigi, è vero, mi sembra di aver recuperato del tempo.

Prima mi sentivo disadattata, ero chiusa in me stessa, isolata, quando stavo in Italia avevo esaurito le mie risorse interiori.

Volevo confrontarmi con la realtà... e l'ho fatto, ma mi chiedo se questa sia la maniera giusta... Per esempio io bevo.

Non so...quando sono venuta in Francia volevo liberarmi degli alibi: non volevo vivere per compensazione, volevo vivere perché volevo vivere.

Ho mandato all'aria i falsi meccanismi, gli alibi, per poi ritrovarli di nuovo nel bere, negli uomini, nella mia attitudine irrazionale, nella stupidità, ecco la parola giusta.

[00:37':47'']

Edgar Morin: Ma cosa significa per te la realtà?

Avere un lavoro che ti interessa veramente, che ti permetta di fare quello che

vorresti... oppure vivere con un uomo che ami piuttosto che avere delle

avventure con molti uomini differenti?

Marilou: Le due cose: avere un lavoro che non mi faccia paura o vivere con

qualcuno, non importa per quanto, un'ora, due ore... un mese... quindici

giorni...

Per stare con lui, per comunicare con lui, senza avere dei fantasmi che mi

impediscano di amarlo.

Sarebbe soprattutto uscire da me stessa... vivere o anche morire... ma

rimanendo in relazione con qualcosa.

Ultimamente tutto si riduce a me stessa.

Non ho nemmeno il diritto di... non ho nemmeno il diritto di uccidermi, capisci,

risulterebbe falso, assolutamente falso.

Edgar Morin: E perché riduci tutto a te stessa?

Marilù: Se lo sapessi...

[00:39':40'']

Questa prima parte dell'intervista con Edgar Morin e Jean Rouch

testimonia una Marilù alla ricerca di se stessa, fragile e forte allo stesso

tempo: una Marilù che già nel 1961 rifletteva su vita e morte, pensando

alle relazioni umane ed all'amore come via d'uscita dal proprio

tormento interiore, ma allo stesso tempo rifiutando il contatto umano

come qualcosa di insensato. Marilù a ventisette anni aveva già

un'interiorità tormentata a tal punto da pensare al suicidio,

accantonandone poi l'idea perché un gesto estremo "risulterebbe

falso".

L'intervista di Morin e Rouch a Marilù, cronologicamente collocabile un

mese dopo la prima parte, riprende più avanti nel corso del film [00:

57':46''].

112

[00: 57:46"]

Edgar Morin: Bene Marilù, è passato un mese dalla nostra discussione.

Ora siamo in agosto e c'è qualcosa di cui vorrei parlare: due sere fa camminando per strada ti parlavo del film, della domanda che ho posto a Jacques e a sua moglie: «Siete felici?» e del fatto che loro mi hanno risposto: «Quasi», e tu mi hai detto: «Anch'io potrei rispondere quasi». Tuttavia, quando ti ho visto due notti fa eri molto depressa e non stavi bene: oggi risponderesti

ancora: «Quasi»?

[00:59':15"]

Marilou: Sì, ancora una volta non capisco che cosa mi sta succedendo... non lo sapevo nemmeno la sera del 14 luglio.

Vedevo tutti i volti della gente che conoscevo venirmi incontro, non sapevo cosa fare di loro... pensavo fosse tutto finito.

Quella notte per me si è verificata una transizione, dopodichè ci sono stati due o tre giorni di vuoto e poi tutto d'un tratto le cose sono tornate al loro posto: ho ripreso a vedere la gente, sono uscita dal mio mondo immaginario e tutto è ritornato ad essere semplice, lineare.

[00:59':59'']

Edgar Morin: Tutto questo è successo bruscamente... senza una ragione concreta?

Marilou: A partire dal momento in cui ho cominciato a vedere la gente attorno a me ho cominciato a sentirmi parte di qualcosa.

Sono diventata disponibile... disponibile a tutto: all'amicizia e anche all'amore.

[01:01':05"]

Edgar Morin: È questo che ti ha fatta cambiare?

Marilou: Sì, è questo. Ma quello che continua ad essere più forte di tutto è la paura... la paura... come mi è successo mille altre volte ancora di ritrovarmi completamente sola, completamente isolata.

[01:01':45"]

Edgar Morin: Non succederà più.

Marilou: Che cosa vuoi che ti dica?

Non si può parlare di queste cose, giusto?

Edgar Morin: No.

[01:02':07'']-[01:03':16'']

Ext. Strada.

Breve piano-sequenza di Marilou che passeggia leggendo il giornale e poi lo

butta. Quindi sbuca dalla finestra del tetto.

Int. Casa.

Marilù ed un uomo scendono le scale.

Ext. Strada.

Marilù e l'uomo camminano tenendosi per mano e finiscono in fuori-campo.

In questa seconda parte dell'intervista Marilù ha pian piano ritrovato

fiducia, e l'ha ritrovata attraverso i rapporti umani. La propria visione instabile e piena di interrogativi finalmente si distende. Ma questa

distensione, come emerge da un parallelo ne L'amica delle rondini, fa

parte di una delle fasi della vita di Marilù, nella quale periodicamente si

lascia travolgere dalle relazioni nella prospettiva di regalare una pausa

al proprio tormento interiore per poi ritirarsi nuovamente in se stessa.

Tutta la vita di Marilù, già dalla giovinezza, si potrebbe leggere come

una costante sfida alla morte: l'alcolismo, la difficoltà a mantenere

relazioni durature, l'insofferenza costante nei confronti delle situazioni di

stabilità, sono tutte tracce di un malessere interiore che accompagnerà

Marilù fino agli ultimi giorni.

114

Nell'intervista del 2009 Marilù parla così della propria attitudine come avvalendosi di una sorta di sguardo retrospettivo:

Sono sempre stata irrazionale, imprevedibile, disubbidiente, prendevo dei rischi, perché era come dire: «Vediamo un po' se è vero che si muore?»... Non ci credevo... Forse non ci credo ancora adesso, anche se sono così impotente che devo prendere le cose in bocca perché non posso lasciare con le mani le stampelle...

Per tutta la vita, fino all'ultimo, Marilù ha sfidato la morte mettendo alla dura prova i propri limiti corporei.

8. Prospettive: un finale aperto.

[...] penso che fino a quando qualcuno ti ricorda tu non sei morto...¹⁶²

Questa tesi, che è il tentativo di ricostruire una biografia dal punto di vista umano e professionale è nata da una una sorta di dovere morale nei confronti di Marilù Parolini. Scrivere è stato mantenere una promessa, rispondendo alle parole ed agli sguardi che l'intervistata mi aveva affidato nel momento delle riprese. Trattandosi per me di una promessa, e quindi di un impegno che voglio portare a termine, piuttosto che trarre conclusioni, preferisco parlare delle possibili prospettive per questo lavoro.

lo, come Marilù, penso che il ricordo mantenga vive le persone, e che la memoria sia una delle facoltà più importanti che abbiamo, poiché si pone a fondamento della nostra crescita culturale ed umana.

_

¹⁶² L'amica delle rondini, [00:08':16''] - [00:08':56''].

In queste pagine spero di aver già dato un piccolo contributo al mantenimento della memoria di una persona speciale, ricordando una storia di una vita che si è intrecciata con la Storia del cinema, ma per mantenere in maniera completa la promessa di cui parlavo, per "non far morire" Marilù, il prossimo passo sarà la condivisione e la diffusione di questo lavoro.

In prospettiva credo che le potenzialità del mezzo filmico e quindi della video-intervista travalichino, in questo caso, quelle della scrittura.

Se il mezzo filmico ha la magica facoltà di far rivivere, riattualizzando ad ogni proiezione, il ritratto della fotografa, la video-intervista ha inoltre la potenzialità di far parlare Marilù in persona e quindi di affidare il ricordo al soggetto della testimonianza stessa.

Il mio prossimo intento, allora, sarà quello di non chiudere in un cassetto la memoria della vita di Marilù. Per prima cosa presenterò la video-intervista *L'amica delle rondini* alla selezione di alcuni Festival di cortometraggi, nella speranza, poi, di riuscire ad inserire il video in un circuito di cortometraggi a carattere documentaristico.

8.1. Lettera a Rita e Jean, 17/6/1994

Riporto qui, a conclusione di questa tesi, una lettera¹⁶³ inedita che Marilù scrisse nel giugno 1994 a "Rita et Jean", ovvero Rita Degli Esposti e John Gian¹⁶⁴: i miei genitori. Credo che per completare e rifinire il ritratto-biografia descritto in queste pagine le parole di Marilù siano una fonte preziosa, l'unica in grado di descriverne senza filtri stato d'animo e personalità.

-

¹⁶³ La punteggiatura qui riportata corrisponde al dattiloscritto originale di Marilù.

¹⁶⁴ Gianantonio Pozzi.

A Rita et Jean

Non è la condanna a sei mesi di vita non è il mio isolamento né la mia cocciutaggine e nemmeno la mia tristezza, forse il dolore, forse, non ne sono sicura.

Non è la paralisi alle mani quando voglio lavarmi, non la fiammella che abita nella mia testa fino alle sette del mattino, non è il whisky con cui cerco di spegnerla.

Non sono le lacrime che non so indirizzare a nessuno né le preghiere che ho dimenticato, non è la pietà che domando ai muri, non è il sesso che ho abbandonato, non è la mancanza di tenerezza che vorrei succhiare, piccolissima, al seno di mia madre, non è la solidarietà su cui ho vissuto ed ancora mi fa piangere.

Non è l'angoscia ----- abbiamo fatto un patto: cinque ore a te, una a me.

Non è il panico ----- se io non ci sono e il mondo non c'è – (mi) costruisco una ragnatela umida senza ragno, guardo attraverso i suoi disegni fragili un mondo triangolare che mi da prurito agli occhi.

Non sono i denti che mi mancano, le costole rotte, le allergie all'ovvietà, non è l'odio per il perbenismo, non sono i fiori che allevo ed accarezzo come una madre un po' noiosa, non è la luna piena che acuisce la mia insonnia né l'alone bianco che si posa su di lei, povera sposa.

Non sono i fulmini, i tuoni e lo scroscio del temporale che partoriscono Frankenstein donna alla scoperta di se.

Non è la ricaduta nel pozzo dopo aver osato tanto.

Non sono le carrucole che gemono sotto le mani di qualcuno che cerca di farmi rivedere il cielo.

Non è perdermi nei quartieri di tante città che conosco a memoria, muovendomi dentro come una cieca.

Sono solo un eco.

Non è la voce anonima dell'altoparlante "Treno rapido in transito. Attenzione!". Non è la tenda di tela che separa il bar dai binari.

Trasformata in spirale ti schiaffeggia.

Non è l'avvolgermi dentro.

Non è sospingermi contro la locomotiva più veloce della morte, già impacchettata sbriciolarmi.

Non sono i vuoti che mi spingono a gettarmici dentro.

Voglio morire fuori.

Non voglio gente anonima che guarda il mio cadavere.

Non è una donna che mi farà credere che lo sono anch'io.

Non è un uomo che vorrei accarezzare come un figlio.

Non voglio scrivere per scrivere tutto è già stato detto.

Sì. È la memoria che è venuta a trovarmi. Ho aperto uno spiraglio e l'ho fatta entrare.

Era imponente, sicura di se, mi ha intimidita. Mi snodava lo stomaco, mi stirava la schiena, eliminava i crampi. Si è avvicinata ha preso le mie mani nelle sue: "Lo sai che un uomo è morto per troppa memoria?". lo sono una sanguisuga bevo sangue per lasciare ancora un po' di vita a quelli che cercano di ignorarmi. Ho succhiato tanta razionalità da farne indigestione.

Ora vorrei dimagrire.

Lasciami libera nel tempo e nello spazio e ti sarò vicina.

I riflessi dell'arcobaleno nelle pozzanghere sono più belli di quelli in cielo.

APPENDICE

I. Il fotografo di scena, alla regia di un "secondo film"

Ciascuno dei fotografi (principalmente Parolini, Novi, Bulgari) che ha lavorato sui set di Bertolucci, mantenendo le personali cifre stilistiche (gestualità sospesa per Parolini, "scomunica del troppo reale" per Novi, deep focus ed eleganti dècadrages per Bulgari), sembra aver tacitamente dimenticato tutte le indicazioni ("Mai inquadrare un attore di spalle", "Mai sfocare il soggetto principale", "Ignorare le comparse", ecc.) imposte dai direttori di produzione o dagli, spesso inflessibili, capi uffici-stampa.

Restituire senza musica, a volte senza colore, senza dialogo e senza movimento, il significato di un film: questo il primo, non semplice compito di un fotografo di scena; il secondo, (riservato ai più intraprendenti), potrebbe essere quello di realizzare il proprio film fatto di immagini fisse, ambientato dentro (ma anche fuori) la zona "intermedia" del set popolata di testimonianze, di dettagli segreti, gesti segreti che l'occhio "goloso" del "mangiatore di film" mai avrebbe conosciuto ed invece, grazie al lavoro di un talentuoso still-photographer, può scoprire ed apprezzare. 165

«Nel cinema per raccontare una storia servono 24 fotogrammi al secondo. Il fotografo di scena, invece, deve raggiungere lo stesso obiettivo concentrando il tutto in pochi scatti»¹⁶⁶. Deve realizzare, cioè, fotografie che abbiano una densità tale da rappresentare e raccontare il film.

Il fotografo di scena, che fa parte a tutti gli effetti della troupe, realizza le foto che saranno poi destinate all'ufficio stampa: le foto delle locandine, dei manifesti e quelle mandate ai vari giornali e riviste.

¹⁶⁵ Op. Cit., Marcello Garofalo, Bertolucci Images, p. 13

¹⁶⁶ Quel fotografo è di scena, intervista ad Emilio Lari, in Professioni e Formazione, del 28/1/2009: www.lavorare.net/formazione/1151/quel-fotografo-e-di-scena, [ultima cons., 21/01/2013].

Dal punto di vista operativo, il fotografo di scena fotografa sulle luci del direttore di fotografia: è, quindi, un vero e proprio collega del direttore della fotografia, anche perché ha la possibilità di stare sul suo stesso punto di osservazione. Sta davanti alla macchina da presa per avere la stessa visione della macchina da presa.

Il fotografo di scena e il direttore della fotografia si aiutano, agiscono in sintonia e in pieno spirito di collaborazione. Si può affermare che sono a tutti gli effetti colleghi in quanto ad esempio, il direttore della fotografia aiuta il fotografo di scena quando terminano le riprese. Quando tutti gli attori e coloro che lavorano sul set vorrebbero andare subito via, il direttore della fotografia richiama l'attenzione dei presenti ed invita tutti a rimanere dicendo «Fermatevi... c'è la fotografia!». Gli attori, quindi, ripetono le battute per il fotografo di scena.¹⁶⁷

Il fotografo di scena, di fatto, dovrebbe riuscire, attraverso i propri scatti, a cogliere in maniera obiettiva, cioè senza lasciar trasparire la propria interpretazione, i momenti ed i gesti rappresentativi di una scena. Essendo, però, la fotografia frutto di un particolare sguardo, a seconda delle personalità e rapporto che hanno instaurato con il regista, vi sono fotografi di scena che con i loro scatti sono riusciti a trasmettere una visione personale capace anche di creare deviazioni sull'andamento delle riprese.

Questo vale soprattutto, ma non solo, per i film di carattere sperimentale come quelli per cui fotografò Marilù Parolini agli inizi della propria esperienza nel cinema.

E evidente come, in un film senza sceneggiatura e costruito "giorno per giorno" la particolare visione del fotografo su di una particolare scena potesse donare una luce nuova, fonte di ispirazione per il girato dei giorni successivi.

_

¹⁶⁷ M. Gatti, R.Guglielmin, La direzione della fotografia del cinema, Nuova arnica editrice, Roma, 1999, p. 18.

Nel film *What?* di Roman Polanski c'era, ad esempio, il fotografo di scena Michael Cooper che stravolgeva completamente la storia. Questi stravolgimenti non erano graditi a Ponti, ma Roman Polanski li trovava importantissimi e, addirittura, li riteneva fonte di nuove ispirazioni.¹⁶⁸

Bernardo Bertolucci ricorda l'eccezionalità dello sguardo di Angelo Novi, uno dei fotografi di scena che maggiormente collaborò con lui, come capace di catturare quelle sfumature che il regista è impossibilitato a cogliere.

Le tue foto mi rendono invidioso. Mi rubi i miei attori, mi rubi le scenografie, le luci, mi rubi la mia stessa messa in scena. Ne ricavi delle foto straordinarie, con angolazioni, sfumature, improvvisi trasalimenti, sguardi clandestini, che io, ancorato al film, non sarò mai in grado di cogliere.¹⁶⁹

Chi, come Angelo Novi e Marilù Parolini, è riuscito a restituirci, attraverso le proprie foto, un altro film (un film personale), ha scavalcato il proprio ruolo di fotografo di scena attivando un processo creativo che è andato ad influire in primis sulle idee del regista e quindi sullo spettatore il quale, venendo a contatto con questo "secondo film", potrà godere di un accesso privilegiato a quello che Garofalo definisce "inconscio del cinema".

Nel percorso fotografico che si snoda dinanzi ai nostri occhi, creando noi stessi il movimento del cambio di scena, finiamo paradossalmente per "abitare una distanza" come Pier Aldo Rovatti sostiene a proposito dell'etica del linguaggio [...]

In un movimento che potrebbe divenire abissale, lo spettatore, dinanzi ad una esposizione di immagini-cinema, che ambiscono ad essere "sintesi ideale", [...] ha l'illuminazione che proprio il riuscire a stare in tale scarto tra la sua memoria

¹⁶⁸ Ivi.

¹⁶⁹ Dichiarazione di Bernardo Bertolucci in op. Cit., *Marcello Garofalo, Bertolucci Images*, p. 9.

affettiva legata ai film e la sua reazione verso la fotografia che blocca una sola realtà del film medesimo, può fargli *abitare la distanza* di cui abbiamo detto, affidandosi ad un inconscio del cinema, quasi un inconscio dell'inconscio.¹⁷⁰

Questa possibilità di esprimere il non espresso da parte del fotografo di scena sta diventando sempre meno attuabile: negli ultimi anni il mestiere del fotografo di scena sta cambiando: «Prima il fotografo di scena faceva una serie di foto – spiega Lari – che poi venivano vendute agli esercenti per pubblicizzare il film e venderlo. Si lavorava dall'inizio alla fine delle riprese. Oggi si viene chiamati solo due o tre volte a settimana per documentare, perché al posto delle foto si manda direttamente il film. E poi non ci sono più i compensi di una volta»¹⁷¹.

La figura del fotografo di scena sta pian piano sparendo: eccetto rari casi non esiste quasi più una figura che lavora a tempo pieno durante tutte le riprese facendo parte effettiva della realizzazione del film.

«Sempre più spesso il fotografo (che cura gli special per le riviste, per le televisioni) viene chiamato solo in momenti importanti del film oppure quando tutti gli attori sono presenti»¹⁷². Si sta perdendo, così, la possibilità di quella magia fotografica esprimibile soltanto da chi, essendo parte del film, non si limitava a fotografarne alcune scene scelte, ma ne poteva catturare l'inconscio restituendoci immagini magari mai proiettate sul grande schermo.

II. Lo strumento: la rolleiflex T

La macchina fotografica con cui Marilù iniziò la sua carriera (e che fu poi da lei utlizzata spesso sul set) era una rolleiflex. «La rolleiflex, una

_

¹⁷⁰ Ibidem., p. 13.

¹⁷¹ Art. Cit., Quel fotografo è di scena, intervista ad Emilio Lari.

¹⁷² Op. Cit., M. Gatti, R.Guglielmin, La direzione della fotografia del cinema, p.17.

macchina reflex biottica TLR (Twin Lens Reflex) in produzione dalla fine degli anni '20, che monta una pellicola medioformato»¹⁷³ 6x6, è ed è stata largamente utilizzata dai professionisti per la qualità e l'ottimo risultato in termini di definizione anche nello sviluppo di ingrandimenti¹⁷⁴. Per un fotografo professionista, infatti, negli anni '60, avere una rolleiflex significava un cambiamento radicale nella pratica creativa.

Il modello prevalentemente utilizzato da Marilù, la rolleiflex T, fu prodotto dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale¹⁷⁵ e si caratterizza per «l'uso di ottiche con trattamento antiriflesso identificabili dalla presenza di una T di colore rosso (Zeiss), oppure da un Δ di colore rosso o bianco (Schneider)»¹⁷⁶.

Nello specifico la serie T della rolleiflex¹⁷⁷ (che prende il nome dal suo creatore Théodore Uhl), fu prodotta tra il 1958 ed il 1976 e concepita per diventare una macchina accessibile economicamente e meno sofisticata della rolleicord ¹⁷⁸.

_

¹⁷³ La pellicola medioformato è più grande della 35 mm, ed è avvolta su bobine riutilizzabili. Mentre 120 è il medioformato più comune, ce ne sono altri, tra cui il 620, che ha la stessa dimensione del 120 ma utilizza bobine più piccole. Cfr. www.camerapedia.wikia.com/wiki/Medium_format, [ultima cons., 21/01/2013].

¹⁷⁴ Cfr. www.it.wikipedia.org/wiki/Rolleiflex, [ultima cons., 21/01/2013].

¹⁷⁵ Al termine della Seconda Guerra Mondiale gli stabilimenti della Franke & Heidecke risultano gravemente danneggiati dai bombardamenti subiti nel 1944 e la ripresa è alquanto difficoltosa. Nel corso del 1946 la fabbrica viene quasi del tutto ricostruita, ma passano tre anni prima che sia possibile riprendere la progettazione di una nuova fotocamera: i primi apparecchi del dopoguerra appaiono nell'ottobre del 1949.

Cit., www.storiadellafotografia.it/tag/rolleiflex-t/, [ultima cons., 21/01/2013].

¹⁷⁶ www.storiadellafotografia.it/tag/rolleiflex-t/, [ultima cons., 21/01/2013].

¹⁷⁷ Obiettivo in dotazione: Carl Zeiss Tessar Oberkochen 3.5/75mm.

¹⁷⁸ Cfr. www.camerapedia.wikia.com/wiki/Rolleiflex_T, [ultima cons., 21/1/2013].

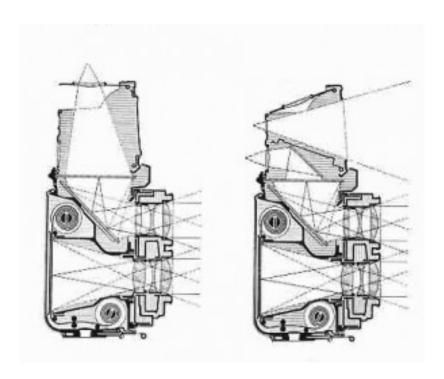


Fig.20 Disegno schematico delle biottiche Rollei¹⁷⁹.

III.Fotografie di scena

Le foto di seguito riprodotte sono tratte dal catalogo *Bertolucci Images*, curato da Marcello Garofalo ed edito nel 2010 per conto di Silvana Editoriale¹⁸⁰. Il catalogo contiene, oltre alle fotografie di di Marilù per *Partner* (1968) e *La luna* (1979), anche gli scatti di altri fotografi di scena (Séverine Brigeot, Alessia Bulgari, Giovanni Lunardi, Angelo Novi) che hanno accompagnato ed accompagnano Bernardo Bertolucci nel corso del suo lavoro registico.

¹⁷⁹ L'immagine è tratta dal sito web:

www.storiadellafotografia.it/2010/05/26/franke-heidecke-il-dopoguerra/#more-2332, [ultima cons., 21/01/2013].

¹⁸⁰ Op. Cit., Marcello Garofalo, Bertolucci images, pp. 37-45; pp. 79-86.

III. Partner (1968)



Fig. I Foto di scena di Marilù Parolini, Partner (1968). Pierre Clementi.



Fig. II Foto di scena di Marilù Parolini, *Partner* (1968). Pierre Clementi e la sua ombra.



Fig. III Foto di scena di Marilù Parolini, *Partner* (1968). Pierre Clementi, Stefania Sandrelli, Sergio Tofano.



Fig. IV Foto di scena di Marilù Parolini, Partner (1968). Pierre Clementi.



Fig. V Foto di scena di Marilù Parolini, Partner (1968). Pierre Clementi.



Fig. VI Foto di scena di Marilù Parolini, Partner (1968). Pierre Clementi.



Fig. VII Foto di scena di Marilù Parolini, *Partner* (1968). Pierre Clementi, Tina Aumont.



Fig. VIII Foto di scena di Marilù Parolini, Partner (1968). Tina Aumont.

III.ii La luna (1979)



Fig. IX Foto di scena di Marilù Parolini, *La luna* (1979). Jill Calyburgh, Matthew Barry.



Fig. X Foto di scena di Marilù Parolini, La luna (1979). Matthew Barry.



Fig. XI Foto di scena di Marilù Parolini, *La luna* (1979). Matthew Barry, Jill Clayburgh.



Fig. XII Foto di scena di Marilù Parolini, *La luna* (1979). Matthew Barry, Jill Clayburgh.



Fig. XIII Foto di scena di Marilù Parolini, *La luna* (1979). Jill Clayburgh , Bernardo Bertolucci.



Fig. XIV Foto di scena di Marilù Parolini, *La luna* (1979). Jill Clayburgh, Nicola Nicoloso, Bernardo Bertolucci.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. Il Po del 900: arte, cinema, letteratura, Grafis Edizioni, Bologna, 1995.

Aprà Adriano (a. c. di), Bernardo Bertolucci, Il cinema e i film, Marsilio, Venezia, 2011.

Augè Marc, Nonluoghi, Eleuthèra, Milano, 1993.

Bertolucci Bernardo, La mia magnifica ossessione, scritti, ricordi, interventi (1962-2010), Garzanti Libri, Milano, 2010.

Borges Jorge Luis, Finzioni, Einuadi, Torino, 1955.

Borges Jorge Luis, *Il Manoscritto di Brodie*, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002.

Campani Ermelinda M., L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema, Cadmo, Fiesole (FI), 1998.

Celati Gianni, Verso la foce, Feltrinelli, Milano, 1988.

De Baecque Antoine, Tesson Charles (a cura di), La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut, Minimum fax, Roma, 2004.

De Beauvoir Simone, La Femme rompue, Èditions Gallimard, Paris, 1967.

Garofalo Marcello (a cura di), Bertolucci Images, Silvana Editoriale, Milano, 2010.

Gatti M., Guglielmin R., La direzione della fotografia del cinema, Nuova arnica editrice, Roma, 1999.

Henley Paul, The adventure of the real, The University of Chicago press, Chicago, 2010.

Joyce James, Gente di Dublino, Newton Compton, Roma, 1997.

Laura Ernesto G., Maurizio Porro, Alida Valli, Gremese, Roma, 1996.

Lee-Wright Peter, The documentary handbook, Routledge, New York, 2010.

Lizzani Carlo, Il cinema italiano, Editori Riuniti, Roma, 1992.

Montaldi Danilo, Autobiografie della leggera, Einaudi, Torino, 1961.

Naldini Nico (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Lettere, 1955-1975*, Einaudi, Torino, 1988.

Rothman William, Documentary film classics, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Socci Stefano, Bernardo Bertolucci, Il Castoro, Milano, 1996.

Zimbelli Marco I. (a cura di), Scrivere con la luce, Vittorio Storaro, CINEQUALITÀ ALCORSO, Comune di Reggio Emilia, Assessorato istituzioni culturali, Assessorato gioventù e sport, 9-14 gennaio 1984.

FILMOGRAFIA

```
À bout de souffle (Fino all'ultimo respiro), Jean-Luc Godard (1961).
L'Amour Fou, Jacques Rivette (1969).
L'Amour par terre (L'amore in pezzi), Jacques Rivette (1984).
La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo (1966).
Chronique d'un été (Cronaca di un'estate), Edgar Morin, Jean Rouch
(1960 / 1961).
La commare secca, Bernardo Bertolucci (1962).
Il conformista, Bernardo Bertolucci (1970).
Gente del Po, Michelangelo Antonioni (1947).
Il Grido, Michelangelo Antonioni (1957).
La Luna, Bernardo Bertolucci (1979).
Lungo il fiume, Ermanno Olmi (1992).
La marrièe ètait en noir (La sposa in nero), François Truffaut (1968).
Novecento, Bernardo Bertolucci (1978).
Ossessione, Luchino Visconti (1943).
```

Partner, Bernardo Bertolucci (1968).

Partner, Intervista a Bernardo Bertolucci, Leonardo Tiberi (a cura di), (2003).

Pierrot le fou, Jean-Luc Godard (1965).

Porcile, Pier Paolo Pasolini (1968-69).

Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci (1964).

La religieuse (Susanna Simonin, la religiosa), Jacques Rivette (1969).

Sans toit ni loi (Senza tetto né legge), Agnes Varda (1985).

Strategia del ragno, Bernardo Bertolucci (1970).

Toute la revolution est un coup de dés, Jean Marie Straub - Danièle Huillet (1977).

Vivre sa vie: film en douze tableaux (Questa è la mia vita), Jean-Luc Godard (1962).

SITI INTERNET

www.anpi.cremona.it
www.ameritalia.id.usb.ve/piazz.studi.cine
www.archivi.beniculturali.it
www.camerapedia.wikia.com
www.ciaomondoyeswecan.myblog.it
www.cineforumdelcircolo.it
www.cineressources.net
www.dvdbeaver.com/rivette
www.en.wikipedia.org
www.festival-cannes.com/en/archives/
www.fr.wikipedia.org
www.howlingwretches.blogspot.it
http://www.imdb.com
www.isg.it/pubb/2001/inter/intbbe.htm

www.italica.rai.it

www.it.wikipedia.org

www.johngian.it

www.lavorare.net

www.liberta.it

www.sensesofcinema.com

www.storiadellafotografia.it

www.title-magazine.com

www.unifrance.org

www.vimeo.com