

Il cinema che resta

La resilienza dei corti d'autore

Anton Giulio Mancino
Università di Macerata

In un'epoca in cui si sta smarrendo progressivamente l'idea del cinema come forma d'arte così come si sarebbe concepita una volta, con opere degne di un'analisi addentrata e in profondità, secondo quanto richiesto dai grandi capolavori del passato, è giocoforza o probabilmente un sintomo, l'ultimo, di sostenibilità futuribile il valore resistente dei cortometraggi e quindi della loro concentrata e a maggior ragione palese autorialità.

Se al cinema d'autore oggi non resta, bene o male che la mera durata estrema: esasperata, tirata per le lunghe, magari per dissociarsi patologicamente dal paradigma dominante del prodotto di consumo, prevalente in quanto serializzato sul grande e sul piccolo schermo, senza soluzione di continuità o autorialità residua, è nel cortometraggio che occorre, di contro, cercare quei gravi, precisi e concordanti indizi di un'idea d'arte audiovisiva la quale non può essere comunque elusa, a dispetto dei segnali di tendenza poco incoraggianti.

Il Ca' Foscari Short Film Festival è stato un baluardo di questo modo di lasciare traccia, contemperando il metraggio breve, dei film d'autore che a ben guardare nel conguaglio continuo tra corti, medi e lunghi non sono mai quello che sembrano. Ed è appunto più evidente se si esaminano non soltanto i lungometraggi cinematografici ma l'intera opera audiovisiva di autori autentici e versatili, composta non a caso nelle migliori e diuturne circostanze di cortometraggi e mediometraggi, documentari e film per la televisione, che attraversano come un fiume carsico progettualità longeve, non chiuse o assestate su durate record in senso esteso. I cortometraggi d'autore, ovvero l'ultima spiaggia che esiste da sempre ma diviene in questo contesto strategica, reagiscono all'ansia performativa di molto cinema sedente d'autore contemporaneo: quello cioè che traduce il complesso d'inferiorità contingente nel superamento spesso e volentieri delle due ore intese come soglia minima di una trasgressione esclusivamente quantificabile in minutaggio esteso e storytelling compulsivo, con reiterazioni

di avvenimenti, inquadrature, situazioni, stilemi. Ecco di contro che questi 'altri film', vale a dire l'orda agguerrita, rimanente e testarda, in aumento esponenziale di 'corti' per niente minori, si esprime meglio e diversamente. Anziché essere trattati come esemplari 'minori' in un cinema d'insieme afflitto da mediocrità, i cortometraggi d'autore dimostrano nelle occasioni espositive adatte come lo è stato il Ca' Foscari Short Film Festival di essere gli equivalenti molteplici e moltiplicati dei bambini salvifici, specie in un mondo di presunti modelli 'maggioresni' condannato a rendersi infantile a colpi di prove macroscopiche, tradotte in esercizio muscolare di puro minutaggio.

Prendiamo ad esempio il caso di Barco Bellocchio che lo Short veneziano ha eletto a modello ed evento nell'edizione del 2025. La coppia di cortometraggi bellocchiani proiettati e intitolati *Se posso permettermi*, realizzati a Bobbio all'interno del festival omonimo che si svolge in estate e ospita il corso di regia, ma in due edizioni non consecutive, progressivamente hanno assunto la forma di segmenti che potrebbero confluire in un lungometraggio omino, se il terzo capitolo giungerà a coronarne la durata superiore a un'ora. Del resto, è già accaduto, nella dialettica tra lunghezze minori e maggiori che l'autore si è concesso della sua personale immagine reiterata di Bobbio, concepita come schermo dei suoi fantasmi trascorsi e odierni. Le dinamiche che affiorano, in punta di piedi, all'apparenza nei due *Se posso permettermi*, portano e riportano alla luce in continuazione sullo schermo, nella duplice accezione di superficie di proiezione e argine di protezione, con effetto quel sistema di vasi comunicanti di cui si stenta a trovare una logica elementare. Stralci dello stesso film cardine, *I pugni in tasca*, vengono adoperati, secondo un fisiologico e costante principio intermediale che informa tutta la filmografia di Bellocchio, in flashback, libere associazioni, soluzioni di montaggio in concomitanza con le scene e le situazioni equivalenti in *Sorelle/Sorelle Mai*, altro film

di lunghezza standard che nasce dalla combinazione di piccoli film - si fa per dire - realizzati negli anni, Bobbio Film Festival dopo Bobbio Film Festival, sulla cui falsariga sta prendendo corpo e lunghezza lo stesso *Se posso permettermi*. Come dire che questi, ancorché brevi e in procinto di unirsi e allungare il discorso, non sono brandelli di 'passato' reale che si interfacciano a un 'presente' altrettanto reale, bensì immagini cinematografiche ineccepibili che rimandano ad altre secondo modalità di *mise en abîme* che si alimenta incessantemente di vita e di rappresentazione, in cui è infine difficile districare uno strato dall'altro, gerarchizzarne i livelli, stabilire cosa viene prima e cosa dopo, quale dimensione abbia determinato quella successiva. Inoltre, ogni qual volta Bellocchio, che quindi non poteva mancare nella galleria dello Short cafoscarino, elegge Bobbio a set privilegiato dei suoi film, ne offre inequivocabilmente un ritratto sopra le righe, scosso da moti, tensioni, conflitti, traumi orizzontali e verticali di varia origine o provenienza, interna ed esterna, reale e mentale, materiale e morale. Questo piccolo, salubre e appartato angolo di quiete o di inquietudine dell'entroterra piacentino, immerso nella Val Trebbia, può darsi a vedere come posto sicuro, in cui trovar rifugio, o come condanna a non riuscire a trovare mai scampo, a liberarsene una volta per tutte. A Bobbio si può essere al riparo da tutto, o almeno illudersi che ciò sia possibile, come se il sito esistesse fuori dal mondo, a prescindere dal mondo. Ma anche constatare l'esatto contrario, scoprire con allarme e costernazione che il mondo arriva anche lì ad esigere il suo tributo di conoscenza, di resa dei conti, di verità a lungo conservata, preservata, rimossa. Il paradigma di *Sorelle Mai*, nato da una 'scuola', ha fatto 'scuola': con i violenti e implacabili creditori di (Pier) Giorgio Mai/Bellocchio, i quali non esitano a varcare la soglia della casa familiare per reclamare il dovuto. Accade ancora in *Sangue del mio sangue* quando stavolta è il redivivo, reincarnato, omonimo Federico Mai, interpretato sempre

da Pier Giorgio Bellocchio, ovviamente non per caso, a invadere lo spazio segreto del conte-vampiro per attuare una truffa immobiliare o, più tardi, nel finale legalitario, etico e catartico, nientedimeno che la Guardia di Finanza a irrompere all'alba a Bobbio per eseguire una serie provvidenziale di prevedibili controlli, sequestri e arresti. Come provvederà *Sangue del mio sangue* a ribadire a chiare lettere, per bocca del vampiro troppo vecchio per mordere, a causa di denti non più all'altezza della situazione, del mito, dei tempi andati, che Bobbio è essa per eccellenza e dismisura guadagnata sul campo/territorio e in campo il mondo. La Bobbio di Bellocchio, in quanto autore cinematografico, si riconferma, tra corsi e ricorsi di ogni tipo a un centro gravitazionale dove, infine, la fine provvisoria di *Sorelle Mai*, l'amico e icona di sempre Gianni Schicchi sulle note sibilline di *Vecchio frac/L'uomo in frac* di Domenico Modugno si inabissa. Uno spazio di prova dove, lo si è visto e sottolineato, un canto alpino serve a renderla una placida versione aggiornata, consociativa, potente della pasoliniana, terribile Salò. In una Bobbio/Salò che con il peso specifico ad essa assegnata dalle immagini bellocchiane finisce per saturarsi e trascendere l'effetto di realtà, a suo tempo persino l'eco del terrorismo brigatista nella seconda metà degli anni Settanta si è fatto sentire. Dove meno te l'aspetti: a tavola, tra gli allegri e polemici concittadini e commensali del regista, reduci da *In nome del padre* e intenti anni dopo, nel 1977 a fare una rimpatriata. L'episodio, che funge a sua volta da cortometraggio che gioca in squadra, è l'*explicit* bobbiese della seconda puntata di *La macchina cinema*, sulla cui falsariga fanno seguito a stretto giro, nell'estate del 1978, le riprese di *Vacanze in Val trebbia*, non meno fitte di spunti interessanti. Uno tra tutti, la presenza di un giovane Cristo in croce che torna nottetempo in paese, nudo, il quale rimanda all'immagine cristologica di Moro restituita direttamente o per analogia, grazie al montaggio, in *Buongiorno, notte*. Tanto da indurre a considerare consequenziale e concettuale anche il dipinto

recante la crocifissione all'ombra del quale in *Sorelle Mai* si consuma lo scrutinio che lacera la coscienza della giovane insegnante in crisi sentimentale, che si chiama guarda caso 'Anna' come tante altre protagoniste a livello onomastico molto allusive, all'improvviso decisa a non far bocciare uno studente, pungolata anche da un racconto di Maria (Luisa) Bellocchio/Mai e da una visione scenica interiore delle *Eumenidi* della trilogia di Eschilo. Respingere uno studente equivale in pratica a condannarlo a morte, come se si trattasse di crocifiggere Gesù Cristo o, contrariamente alla volontà della plurivalente Anna di turno, 'eseguire la sentenza' nei confronti del malinconico Presidente della Democrazia Cristiana nella tragica primavera del 1978 al quale Bellocchio sta per tornare nella serie televisiva *Esterno notte*, controcampo personale ed esteso, non a caso, di *Buongiorno, notte*, che si completa e rigenera probabilmente negli scorci intravisti nel work in progress di *Se posso permettermi*. Dove oltretutto si coglie un aspetto rilevante di un attore, Fausto Russo Alesi, eletto a protagonista in sordina proprio attraverso questa mossa anfibia compiuta dal cortometraggio in divenire così centrale nella poetica bellocchiana.

Chiunque nel 2019, e a seguire nel 2024, avesse incrociato per le strade di Bobbio una figura dall'espressione un po' interrogativa e spaesata, certamente schiva e malinconicamente persuasa dei propri pensieri impertinenti, si sarebbe chiesto all'istante se fosse proprio lui, il curioso personaggio del duplice cortometraggio *Se posso permettermi* che Bellocchio stava girando nel suo borgo natale nell'ambito del corso di alta formazione della Fondazione Fare Cinema. Già il Fausto Russo Alesi, ancora in tutti i sensi dentro i panni del personaggio, se ne andava allora tranquillamente a passeggio, invisibile, per poi tornare cinque anni dopo incrociando i sentieri di un cast più corposo, emblematico dell'ambizione del corto di allungarsi fino al traguardo che potrebbe a questo punto essere imminente.

Non è una questione di poco conto in un panorama di attori italiani, certamente bravi, ma in cui si fa fatica a ritrovare il personaggio nell'interprete, sempre così somigliante dentro e fuori però alla sua immagine pubblica. Ma un cinema che vada nella direzione della complessità e della maturità avrebbe bisogno di più interpreti, non esclusivamente di star, esageratamente riconoscibili.

La scelta in questo segmento apparentemente semplice di Russo Alesi, a cavallo tra i due personaggi chiave e agli antipodi del mite e tenace Giovanni Falcone in *Il traditore* e del 'bipolare' e 'ciclotimico' Francesco Cossiga di *Esterno notte*, dimostra quanto in diciotto minuti sia concentrato l'intero universo bellocchiano che spesso e volentieri si manifesta attraverso maschere pirandelliane. L'individuo quasi diafano e anonimo di *Se posso permettermi*, che tuttavia scandaglia uno spazio umano e urbano ormai contrassegnato dalla storia del cinema, dall'inizio de *I pugni in tasca* al finale di *Marx può aspettare*, possiede i tratti salienti dello sguardo perplesso e pungente di Bellocchio. E si presta a quell'attenzione saliente e provocatoria per i particolari infinitesimali propria dell'autore di *Esterno notte*, dove non a caso il Cossiga di Russo Alesi resta la pietra angolare del percorso che si snoda tra aderenza alla realtà e scollamento completo dal principio logico-razionale delle istituzioni e dei tanti personaggi ex reali e in cerca d'autore. La possibilità con un vero e raro attore/interprete, straordinariamente estraneo quasi a se stesso per ragioni di copione e marcata apparenza, perciò emblematico quando appare smarrito in contesti minimali o istituzionali, consente di acutizzare la ricerca di percorsi indiziari ed esplorare con pungente propensione allusiva le diurne zone d'ombra della storia italiana. Non è un caso che oltre a essere una delle presenze più forti del cinema bellocchiano da tanto tempo, in virtù della vistosa marginalità, Russo Alesi possa aver dato spessore anche all'inammissibile agente del Sid Guido Giannettini nel quadro tra l'opaco

e il cupo che Marco Tullio Giordana disegna con tocchi lievi ma decisivi in *Romanzo di una strage*. La lezione di recitazione offerto da Russo Alesi, protagonista assoluto non a caso in quattordicesimo di *Se posso permettermi*, lascia ben intendere come e a quali condizioni la storia italiana possa essere interpretata, con gli interpreti giusti: da Piazza Fontana (*Romanzo di una strage*) al caso Moro (*Esterno notte*) e al maxiprocesso a Cosa Nostra (*Il traditore*), in cui centrale è il rapporto tra Falcone e Buscetta, uomini alla pari ma paralleli, nell'accezione di Leonardo Sciascia, divisi come in Dostoevskij tra delitto e castigo, l'attore giusto c'è. Quello che con gli altri agisce e cambia, adatta il proprio io in maniera sottile ma non toglie spazio e senso all'opera di cui fa parte o prospettiva al quadro d'insieme monopolizzandolo, restituendo piuttosto un'idea sostenibile di spettacolo denso, barocco nel continuo corrugarsi della blanda superficie.

La proverbiale e lacaniana 'recita della storia' è una prerogativa di chi sa stare davanti alla macchina da presa rispettando chi c'è dietro e chi vedrà poi il film. Una consapevolezza che Russo Alesi, attore di scuola tra i più preparati, possiede e coltiva tra la scena e lo schermo, senza soluzione di continuità, e in teatro anche autore. L'impasto di filmografia e teatrografia che si dipanano di pari passo, intrecciando all'occorrenza i cortometraggi come valvola di sfogo in vista dei lungometraggi, lascia trasparire l'importanza di un approccio austero al gioco delle parti, in grado di lasciare interdetto lo spettatore che non riesce a prevedere sbalzi di tensione o agitazioni sommesse, né a orientarsi preventivamente in quella linea d'ombra che tutto nasconde e tutto può d'improvviso rivelare o non rivelare, perché non si può, per carenza psichica e frustrazione politica (*Esterno notte*) o per scelta etica non rientra nell'obiettivo finale della macchina giudiziaria (*Il traditore*); o magari perché l'attenzione rivolta all'esterno chiaroscuro vieta necessariamente e contestualmente di capovolgere il cannocchiale per auto-analizzarsi anziché vagliare gli altri (l'arte di osservare

passando inosservati accomuna i suoi personaggi di *Romanzo di una strage* e *Se posso permettersi*).

E Bellocchio non è che la spia di un fenomeno più articolato che rende i cortometraggi l'anticamera senziante dei lungometraggi. Ancorché mancante dalla serie di autori ospitati dallo Short Film Festival negli anni, contiguo e per molti versi speculare è l'esempio anche di Gianni Amelio, che ugualmente entra di diritto nel mondo di Bellocchio e del 'fare cinema' sul posto come bottega di corti, poiché aderisce anche lui con l'esperimento di *Passatempo*. Per comprendere come funzione questo cortometraggio di Amelio appositamente pensato e girato dentro la cornice autobiografica e topografica di Bellocchio, resa esplicita dalla casa de *I pugni in tasca*, conviene preliminarmente individuare il metodo al lavoro in tutto il cinema dell'autore de *Il ladro di bambini*, in cui le diverse lunghezze sono relative, o concomitanti. Va detto, innanzitutto, che l'istanza primaria che governa l'ispirazione e la creatività dolente di Amelio, scorrendo volentieri sottotraccia, è una costante de *I velieri* come dei documentari più o meno corti, quali *Non è finita la pace, cioè la guerra*, *Poveri noi*, *La terra è fatta così*, *Felice chi è diverso*, i due *Registro di classe: Libro primo, 1900-1960* e *Registro di classe: Libro secondo, 1968-2000*, *Casa d'altri*, fino a raggiungere la finzione in modalità 'corta' di *Passatempo*. In questa lista ristretta e selezionata di segmenti dell'Amelio fuori dal circuito cinematografico propriamente detto, senza soluzione di continuità, vengono a delinearci serie di relazioni strette e fisiologiche. Si illuminano infatti a vicenda *Lamerica* e *Non è finita la pace, cioè la guerra*, rappresentando il secondo una sorta di estensione o una riflessione ad ampio spettro e codice infantile predominante del primo; altrettanto auspicabile sarebbe poi un conguaglio tra *Così ridevano* e il seguente *Poveri noi*. I materiali audiovisivi d'epoca interagiscono nella coscienza dell'autore e nella mappa mentale dello spettatore con le immagini ricostruite appositamente in Cinemascope, per risultare

queste ultime ingombranti e a dismisura della realtà colta sul fatto. Lo schermo oblungo in orizzontale de *Lamerica* rispetto a quello ristretto e perciò 'minorile' di *Non è finita la pace, cioè la guerra* si autodenuncia in quanto tale esattamente come quello di *Così ridevano* al cospetto del repertorio eloquente che informa di sé e informa chi guarda *Poveri noi*. Con il dittico *Registro di classe* poi, l'autore spinge sull'acceleratore e prolunga, sdoppiandola, la corsia cronologica della storia patria dei padri; quindi, della scuola dei padri, delle madri e dei figli, del regime e della democrazia, dei pedagogisti e dei partiti, del potere istituzionale e della potenza giovanile, dell'indottrinamento e dei principi inclusivi ed educativi inalienabili, del centro e della periferia, del meridione, del centro e del settentrione d'Italia.

Ma anche tra di loro dialogano e si saldano gli 'altri' esemplari audiovisivi di Amelio dagli anni Ottanta del secolo scorso destinati a intercettare l'intero ventennio del nuovo: in *Poveri noi* il blocco di frammenti intitolato *La lingua* ospita l'ambiente scolastico per adulti semianalfabeti dove si ascolta la declamazione da parte di un maestro de *La cavalla storna*, che si ricollega a una scena tagliata anche di *Sorelle mai*, quindi di un corto bellocchiano sempre sibillino. Da un lato c'è in questa classe speciale la trama pascoliana che implica la figura del padre del poeta assassinato misteriosamente, dall'altro si potrebbe ipotizzare una meccanica altrettanto 'delittuosa': quella verso la civiltà contadina, risultata devastante per l'antropologia meridionale, e ora raccolta dietro i banchi scolastici. Ma la cavalla di casa Pascoli, singolare testimone di verità e giustizia, rientra come archetipo eccellente nel bestiario junghiano con una spiccata 'duplice natura', che la rende «il solo animale che può varcare impunemente le porte dell'inaccessibile alla ragione, udire voci e persino parlare». Forse anche per questo si intreccia con il cavallo 'caro' sotto ogni aspetto ai bambini di Vittorio De Sica in *Sciuscìà*, e di cui Amelio dà conto nell'articolo *Sciuscìà a cavallo*.

La fattispecie poetica di 'fanciullino' che a suo modo pervade anche l'anima inquieta di Amelio e dei suoi intermediari giovanissimi sposa il principio di verità mediante un procedimento confrontabile con quello dei componimenti di Giovanni Pascoli, sostituendo appena la metrica al metraggio: gli sfondi sfocati contrapposti a veritieri primi piani, mezzi primi piani e mezze figure, in prevalenza di bambini e ragazzi, sono sparsi ovunque da *I velieri* a *Non è finita la pace, cioè la guerra*, da *Poveri noi* ai due tempi di *Registro di classe*, da *La terra è fatta così* a *Casa d'altri*. Fino a rendere il rebus di *Passatempo* una perfetta sintesi simbolista: ciò che sta dietro i protagonisti, evocando un milieu inaccessibile e nuovamente ingrato di padre e figlio, stavolta un professore anziano e un immigrato ventenne, si presenta più appannato che mai, dove il campo restituito dalla focale 'corta' fa da contraltare alla durata ambivalente del 'cortometraggio'. Il breve tempo dello svolgimento conflittuale e armato è perciò inversamente proporzionale all'interminata sfida di quanto si dà a vedere in eccesso, come 'primo piano'.

Secondo Contini funzionava così anche il linguaggio adottato ad esempio nei *Canti di Castelvecchio*:

Questa attenzione alle cose situate sotto la linea tradizionale, famiglia di cose che non erano ancora state ammesse nella corte della poesia, si deve qualificare immediatamente per scrupolo di precisione. E perciò quell'esattezza nomenclatoria [...]. Ma si tratta veramente di determinatezza? Ecco una domanda alla quale, appena la si pone, sembrerebbe di dover rispondere con l'affermazione: Pascoli perlomeno intese che a questa domanda si dovesse rispondere sì. [...] Dunque Pascoli non vuol essere indeterminato, e [...] appaiono nella sua poesia cose determinatissime. Tuttavia occorre cautela innanzi a questa speciosa apparenza. Innanzi tutto, una riserva di carattere generale: c'è una precisione, nella poesia di Pascoli, che è una precisione illusiva e che in realtà non è icasticità

ma insinuazione linguistica. [...] La determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente. [...] O pensate a una poesia che può essere perfettamente citata come allegoria generale del mondo poetico pascoliano: pensate a *Nebbia*. Qui sopra un fondo di bruma o di fumo vedete emergere dei primi piani, precisamente dei primi piani in senso cinematografico, una siepe, una mura, due (due di numero) peschi, e ancora (sempre numerabili) due meli, un cipresso. Ma dei primi piani non si giustificano se non in rapporto a un fondo, a un orizzonte, il quale esso è indeterminato, cioè a dire, per definizione, non se ne sentono o non se ne rappresentano attualmente i limiti: questi oggetti determinatissimi e computabili si situano sopra uno sfondo effuso. E che il fondo generale sia effuso e diffusivo, alta imprecisione qui condizionata da un'alta precisione, è questo un dato che ricollega Pascoli al maggior laboratorio simbolistico: diciamo, a Mallarmé e alla sua condanna del «sens trop précis», oppure al programma verlainiano «De la musique avant toute chose», «De la musique encore et toujours!».

Si potrebbe dire, insistendo sulla forza ctonia dei corti come potenziali ispiratori dei lungometraggi, che in Amelio, come del resto in Bellocchio, autore altrettanto legato al magistero di Pascoli, ora riscoperto anche da Giuseppe piccioni in *Zvani - Il romanzo familiare di Giovanni Pascoli*, le sfocature recano un equivalente senso 'nebbioso' della storia negletta: ciò nondimeno lasciano ben intravedere, tra pudore dello stile e impudenza della verità. Questa verità viene rimodulata ora dai bambini, ora dai cavalli; così da corrispondere con pari proprietà cene-linguistica al disegno simbolico già attribuito da Contini, secondo il brano sopra riportato, al Pascoli «dei primi piani, precisamente dei primi piani in senso cinematografico». Il troppo determinato, a distanza ravvicinata dalla macchina da presa, consente ad Amelio di non eludere del tutto

l'indeterminatezza dello spazio/tempo retrostante. Con il tocco allusivo dell'obiettivo scelto, lo stilema ingenera angoscia. Sfocando, l'autore rilancia quel che dietro non si vede: lo mostra relativamente, come Pascoli, e lo fa implicando per sottrazione quel 'remoto storico' in quota Banti con *I velieri*, nuovo capofila dei film deliberatamente 'altri'. In pratica, dai tempi de *I velieri* a *Non è finita la pace, cioè la guerra* in poi, nell'approdo alla parabola 'corta' di *Passatempo*, Amelio procede in parallelo con i lungometraggi, accentuando nell'ultimo periodo l'arte di sfocare l'indicibile.

Il ritorno costante di prospettiva, simile a un 'controcampo' permanente, spinge Amelio a cercare senza posa un principio etico dentro un congegno poetico, delegando lo sguardo a chi è più piccolo onde cavarne intelligenza drammatica e terribile cognizione di concausa; al punto da inseguire, ricomporre e concorrere con le immagini d'archivio il discorso principale. Da *Poveri noi* a *La terra è fatta così*, a cavallo entrambi tra il ventesimo e il ventunesimo secolo, cavalcando di conseguenza l'asse storiografico in lungo e in largo con *Registro di classe* e *Felice chi è diverso*, la metafora equina ci sta perché i cavalli tra Jung e De Sica sono importanti, non foss'altro perché proprio i cavalli, guarda caso, sono stati iniziatici: i primi soggetti filmati per conto suo in veste di regista di Gianni Puccini in *Dove si spara di più*, agli albori di una carriera segnata dalla regia. La sua è una macchina da presa 'storna'. Esattamente come la cavallina 'che sa', alla Bellocchio, sotto molti aspetti, per aver visto con i propri occhi, interpellata dalla madre di Pascoli.

Vale dunque allontanarsi entro certi limiti dal seminato filmico nel fare il punto sull'Amelio laterale, quello anche o soprattutto dei film 'diversamente' corti, che non lascia fuori nessun frammento risonante; e intercettare in un esercizio peripatetico il più ampio raggio di risonanze, a cominciare da quelle letterarie incastonate. Poiché in tema di verità, quella che tracima da inquadrature e progetti che comprendono documentari e non, è lecito esigere una

specificità. Di quale verità si tratta o trattano i suoi film, corti o lunghi non fa differenza, nessuno escluso, 'felici' perché 'diversi' nel metraggio, la destinazione d'uso e di circuito? Prendendo anche stavolta in prestito dalla poesia il bandolo della matassa, ecco Giacinto Spagnoletti nel 1959 coniugare l'espressione 'verità rimproverata' per Alfonso Gatto:

Fra i poeti della sua generazione, egli è quello che con grazia più durevole è riuscito a liberare i motivi interiori dalla loro vernice patetica, perché acquistassero un sapore di verità rimproverata, cogliendo al vivo la parte di sé stesso che via via rispondeva all'ansia del tempo con maggior dolore e rancore.

L'itinerario audiovisivo e cartaceo di Amelio, come si può notare, passando per lunghezze che si avvicinano in termini di metraggio, non ammette stazioni di transito meno importanti di altre. I silenzi e le reticenze, i lapsus dei bambini a fuoco mentre le macerie non lo sono, dove 'fuoco' è anche quello delle esplosioni e il contrassegno della morte che decima parenti e amici, famiglie e abitanti circondario, rendono i piccoli 'testimoni d'accusa' di *Non è finita la pace, cioè la guerra* eloquenti quanto i protagonisti di spalle ne *Il ladro di bambini* o i minori sacrificati nel suicidio collettivo de *La tenerezza*, sulla falsariga di quello dello scrittore Steiner in *La dolce vita*, con tanto di adulto coprotagonista ne *Il piccolo Archimede* che di cognome fa ugualmente Steiner, John Steiner. Anche *Poveri noi*, inaugurato dal capitolo «Arriva la televisione», costruisce un testa a testa tra l'Amelio televisivo ad ampio spettro e la televisione inscenata ed esibita da attori involontari di sé stessi, come la ragazza che cita quale unica star cinematografica conosciuta il cantante Luciano Taglioli; tutte gemme dove il piccolo schermo si autocita macinando farina cinematografica e che Amelio non si fa sfuggire incamerandole nel suo montaggio ex novo. La Torino prevalente, assieme alle

altre città settentrionali degli immigrati desunta dalle teche tele-filmiche in *Poveri noi* entra in competizione con lo spazio urbano designato in *Così ridevano*. I tasselli dal titolo *La lingua, Soldati e Verso il nord* contemperano perciò i morti della tragedia di Marcinelle in Belgio; il lardo dell'animale ucciso che può durare fino a due o tre anni, mangiandone poco per volta; la giungla di Via Veneto da una parte e dall'altra le comparsate fatte per necessità dalle ragazze meridionali nel peplum a basso budget *Maciste contro lo sceicco* di Domenico Paoletta, che di certo non valgono un posto fisso in ufficio o come commessa o come tabacchiera (qualunque cosa - dicono - fuorché il cinematografo poco sicuro e redditizio); i pregiudizi della popolazione svizzera verso gli italiani che per un meccanismo ignobile di paradossi temporali sono tali e quali a quelli degli italiani odierni nei confronti degli extracomunitari balcanici e africani. La testa di ponte con *Lamerica e Passatempo*, una volta gettata, investe qualsivoglia diramazione, con effetto anticipato o ritardato, non fa differenza in un insieme compatto.

C'è tanta povertà tra le pieghe di ogni film concepito da Amelio con destinazioni sparpagliate e obiettivi unificanti; non solo quella di *Poveri noi* che si congeda dallo spettatore con bambini nudi, issati, esposti durante le feste. Visti questi corpi in vendita, il titolo medesimo del film giunge a suggello come un ammonimento.

Persino i terremoti nel perpetuo incrocio filmografico raddoppiano, da *La terra è fatta così* a *Casa d'altri*, con le immagini a colori attuali che se la battono con quelle recepite dall'epoca dei fatti. Dopotutto il lungo piano-sequenza in retrocessione è estenuante, sintomo inequivocabile che *Casa d'altri* formalizza come bisogno costante di cercare nel passato i segnali premonitori del presente/futuro: solo riavvolgendo il nastro della memoria di questo film è dato dipanare quello dell'onda lunga di scosse polisemiche che dalla terra irpina di *La terra è fatta così* si propagano alla corruzione e agli incidenti costituzionali tra il presidente della Repubblica

e la Democrazia Cristiana al governo, e investono al giorno d'oggi piazze spopolate di bambini, quale netta prefigurazione di un'Apocalisse contemporanea.

Questi variegati film, ciascuno non per sé ma in combutta con gli altri, fiction e non-fiction, formato breve, medio o lungo e destinazione domestica oltre che in sala, all'occorrenza nei festival, consentono 'diversamente' di capire meglio, per le rime e tra le righe l'Amelio più introverso delle pieghe cinematografiche più complesse. Sono chiavi d'accesso privilegiate non gerarchizzabili. Contengono indizi importanti, elementi trasversali di studio, affidati a stralci di materiale di repertorio di cui Gianni Amelio cineasta civile si riappropria, tramite il decoupage non solo tecnico condiviso quasi sempre con Cecilia Pagliarani.

I bambini riguardano l'autore sempre e comunque. Con loro è più difficile sporcare lo sguardo dello spettatore di ogni età. I bambini si rimirano nello specchio adulto, più adulti dei loro genitori o sorelle e fratelli maggiori, entrando e uscendo dalla porta principale dei lungometraggi noti. Non ce n'è uno tra loro, ovviamente cresciuto troppo, che ad Amelio non restituisca il fantasma dei suoi 'vecchi' scomparsi quando erano molto più 'giovani' di lui.

Lo sguardo nonviolento nasce da questo pressante desiderio o 'vizio cinematografico' di comprendere, nella duplice accezione di capire e includere, possibilmente in inquadrature persistenti e accoglienti. La posta in 'gioco', per niente giunto alla 'fine', prevede che la macchina-cinema, quale che sia la maniera di manifestarsi, salvare l'altro come se stesso, protegga a ogni ripresa gli inconfondibili bambini. Gli attori a loro volta, quando non sono bambini o non facciano i bambini-attori, interpretando la propria sventura, fanno i bambini della situazione, delicati e spericolati nel curarsi dei feriti e far sì che «Qui non muore nessuno». In *Campo di battaglia*, che è quasi una conseguenza produttiva e tematica, in epoche differenti, del nesso Bellocchio-Amelio siglato da *Passatempo*, l'auspicio si tramanda dall'ufficiale

medico, ovvero l'adulto dall'espressione bambinesca e che, come bambino sventato, si comporta, interpretato da Alessandro Borghi, all'infermiera adulta, altrettanto innocente, quindi bambina, Federica Rossellini; e senza che tra loro vi sia stata alcuna relazione fisica o sessuale. Gli asessuati protagonisti di *Campo di battaglia*, primo film ufficiale di Amelio sulla Grande Guerra, la madre sempre in cinta delle successive guerre mondiali, non può scindersi né dalle globali riflessioni belliche de *Il primo uomo*, né da quelle affidate senza intermediari ai minorenni di *Non è finita la pace, cioè la guerra*.

Il ping-pong tra un'opera è l'altra è la norma permanente, l'unica, che regola l'andirivieni spaziotemporale arbitrato da Amelio arbitra nella sua postazione di regia. I bambini trattati come grandi rimandano in continuazione a un'infanzia difficile e rimossa, autoreferenziale, genealogica ed edipica che impone la scelta letteraria, ergo profetica, di Aldous Huxley, quale sorgente de *Il piccolo Archimede* con la copia usata del romanzo *Il mondo nuovo* che passa di mano da Ettore a Enrico e da questi a Ettore, acquistata per poco su una bancarella. Il genio in erba dei personaggi al di qua e al di là della soglia della maggiore età che transitano da *Il piccolo Archimede* a *I ragazzi di via Panisperna* sono tutti 'effetti speciali' nella disponibilità del multiverso di Amelio, inteso anche come divenire poetico del verso audiovisivo, tra rime e consonanze di ogni tipo.

Non serve rincorrere quindi i bambini in *Felice chi è diverso*, se la questione è a monte in quasi tutti i soggetti anziani intervistati o che ritornano negli estratti di repertorio, famosi e non. I fatidici quattro versi del primo degli «Appunti» di Sandro Penna datati 1938-49 parlano di omologazione culturale e non esclusivamente di orientamento sessuale. Non è improbabile che il titolo con cui Amelio aveva disadattato il romanzo *La tentazione di essere felici* di Lorenzo Marone, ossia *La tenerezza*, sia legato a doppia mandata con quello di Penna, *Felice chi è diverso*. La 'tenerezza' di Amelio ha le carte in

regola per spartire, non soltanto lessicalmente, con «la tenerezza della miseria umana» di Penna amata da Pier Paolo Pasolini. Da questa fattispecie virtuosa e ostinata di 'tenerezza' decolla piuttosto la macchina da presa 'storna' di Amelio, il quale di miseria anche materiale si è occupato, anzi preoccupato, nelle sue numerose e intensive ricognizioni sulle tensioni generazionali, i flussi migratori o le guerre di ieri e di oggi come perenni 'porte aperte'.

Far comprendere cosa significhi spiare, essere spiati, sapere di esserlo o provare a esternare la notte che cova dentro, quasi come eccentrica propensione, è un gesto creativo che Russo Alesi traduce in progetto collettivo di leale condivisione, apertura e lunga durata.

L'aver quindi insistito su Amelio, ancora di più che su Bellocchio, nella consapevolezza di una concomitanza nel muoversi di sponda con i corti in direzione dei lungometraggi, e viceversa, dimostra quanto più in generale sul piano etico e intellettuale, esattamente i corti forniscano una chiave di lettura. Una assai peculiare anche nell'intercettare prima o poi lungometraggi e altri formati scelti dai loro stessi autori di riferimento nel grosso delle filmografie complessive, come tessere complementari di un puzzle o chiavi di volta e pietre angolari dentro intarsi: agiscono nel disegno complessivo puntellando la coerenza sperimentale e non assoggettata del discorso filmico generale con dosi puntuali di chiarezza, libertà e svincolo creativo, poiché sottoposti a budget agili, non impegnativi né esosi. Sono a monte o in definitiva, in itinere e a futura memoria piccoli tasselli audiovisivi, non meno significativi, anzi per certi versi più liberi e sottili poiché vanno a occupare gli interstizi, le cavità, le fasi intermedie della linea principale scandita dai lungometraggi cinematografici comunemente e a torto considerati come il cinema *tout-court* o malauguratamente *mainstream*. Far sì che il cinema resti e quindi resista spetta ora alla politica degli autori nel cortometraggio, in quel lungo, medio e breve periodo che c'entra poco

o niente con il fattore tempo nella durata effettiva del film; dove il rimanere in campo diventa semmai una forma etica ed estetica di resistenza allargata al mondo, di vita cinematografica attiva, di attivismo di prospettive

e ottiche digitali, ovvero alla sua visione globale e nonviolenta; ristretta solo all'apparenza nel computo del tempo di proiezione, peraltro inversamente proporzionale alla durata interiore dell'esperienza spettatoriale.