

## Ancora su "La vita è bella"

MAURIZIO ASSALTO

Tacciato di superficialità emolliente e di semplificazione smemorante, naturalmente di buonismo, perfino di negazionismo, bollato come oggetto di un entusiasmo pregiudiziale e cortigiano, come sintomo e catalizzatore di un nuovo patriottismo di marca ulivista, *La vita è bella* di Benigni-Cerami non è solo una trappola per critici a corto di idee, e forse per questo inclini a buttare tutto in politica, è una cartina di tornasole della disposizione a capire che cosa è il comico nella sua essenza, quali sono le sue possibilità, la sua devastante carica liberatrice. E in rapporto a queste prerogative il film va giudicato.

Si è detto che la vicenda pecca di verosimiglianza, che la realtà del Lager risulta edulcorata, la Tragedia occultata. Ma la verosimiglianza è un buon criterio per valutare un'operazione comica? "E così ne è uscito fuori un film fantastico, quasi di fantascienza, una favola in cui non c'è niente di reale, di neo-realista, di realismo": è lo stesso Benigni ad avvertirci, nell'introduzione alla sceneggiatura del film (Einaudi, 1997). E infatti in nessun momento *La vita è bella* attenua il suo carattere favoloso. Anche i critici più severi in genere salvano la prima parte del film: nessuno fin qui si cura della verosimiglianza.

Ma, ecco la questione cruciale, è lecito rappresentare al di fuori della verosimiglianza - di più: al di fuori della verità, l'unica possibile, quella dei testimoni e dei documenti - la tragedia del Lager? Qui si tocca un nervo scoperto, una sensibilità ancora dolente. E qui *La vita è bella* si gioca tutto: nel contesto fondamentalmente (favolosamente) ordinario della prima parte, il film procede senza scossoni, con spunti più o meno originali; è nelle scene finali, nella straordinarietà non umana del Lager, che il congegno narrativo condensa il proprio senso pieno, impegnando l'operazione comica al limite delle sue possibilità. Che un comico frequenti la morte non può sorprendere: basti pensare a Totò, al quale Benigni apertamente si richiama. Ma in questo caso abbiamo a che fare con qualche cosa più terribile della morte, più annihilante, più definitiva. Si può ridere del Male assoluto?

"Benigni in un campo di concentramento non è un po' come Totò all'inferno?", si chiede l'attore. Nei vari inferni, reali o metaforici, creati per lui dal cinema, Totò funziona come una bomba eversiva metodicamente impegnata a scomporre, scardinare, ribaltare, a dissolvere l'ordine stabilito per riaprire la strada al possibile. Anche il Lager ha un suo ordine infernale, fondato sullo stravolgimento di ogni normale rapporto umano, delle stesse categorie spaziotemporali e del senso delle cose (*L'ordine del terrore* è il titolo di uno studio di Wolfgang Sofsky, tradotto nel 1995 da Laterza, che scandaglia a fondo il fenomeno). In questo ordinato inferno terreno Benigni interviene come una potenza disordinante atta a metterlo definitivamente in crisi: non, natural-

mente, nella realtà narrativa (nessuna inverosimile suggestione eroica), ma nella coscienza dello spettatore, con la forza irresistibile di una dimostrazione logica.

C'è una scena che non dovrebbe lasciare dubbi. È quando Giosuè, il bambino, sembra aver capito: "Ci fanno i bottoni, il sapone (...) Ci bruciano tutti nel forno". La reazione di Benigni, il padre, è un puro lampo di genialità comica. Una risata. "Giosuè! Ci sei cascato un'altra volta. Con noi... con le persone... ci fanno i bottoni sì... Eh, domattina mi lavo le mani con Bartolomeo, mi abbottono la giacca con Francesco e mi pettino con Claudio... Ma dico... Giosuè, lascia perdere va'...". Si potrebbe esprimere con più candida violenza la follia, l'inaccettabilità, e in questo senso l'irrealtà di quel che pure è accaduto?

Ridere ci salva, vedere l'altro lato delle cose, il lato surreale e divertente, ci aiuta a non essere spezzati", scrive Benigni. Opponendo la vita alla non vita, ribaltando l'insensatezza non umana dei campi, *La vita è bella* ottiene qualche cosa di più: al valore etico e civile si aggiunge un'efficacia pedagogica che forse neppure un capolavoro realistico come *Schindler's List* può pretendere. La rappresentazione del male è sempre suscettibile di esercitare una fascinazione perversa; il (tragicamente, mostruosamente) ridicolo si pone al di là delle tentazioni.

Ma, appunto, per ottenere questo effetto bisogna evitare scrupolosamente ogni rapporto con la realtà rappresentata, perché qualsiasi contatto comporterebbe un cedimento nella radicalità del ribaltamento comico, sarebbe un modo di venire a patti con l'aberrazione. Nell'inferno del Lager Benigni non soffre. Neppure il gioco che inventa per nascondere la verità al figlio, si direbbe, gli procura pena, puro folletto privo di psicologia che si esaurisce nell'esteriorità e nell'esteriorità deflagra. Sarà pure un limite delle sue qualità interpretative: quel che ne risulta è un felice straniamento che prepara e potenzia la negazione comica. Con il contesto concentrazionario, con gli aguzzini, quasi non esiste interazione: indicativa, per chi vuole capire, la gag strepitosa in cui il protagonista si offre come interprete, non capendo una parola di tedesco, e "traduce" in altrettante regole del suo gioco le disposizioni dettate con metallica macchinalità dal caporale delle SS.

L'inverosimiglianza come precondizione della verità: la "vita bella" è tutta lì, in quella finzione che caparbiamente ribadisce i suoi diritti, che è più umanamente fondata, quindi più reale, della realtà irreali, infondata e infondabile, costruita dal delirio nazista. E non è toccata, questa verità, dal finale agrodolce, il bambino in salvo, il padre inghiottito dal buco nero. Perché - come ha insegnato Epicuro, un grande umorista - quando ci siamo noi non c'è la morte, quando c'è la morte noi non ci siamo.

## Effetto film

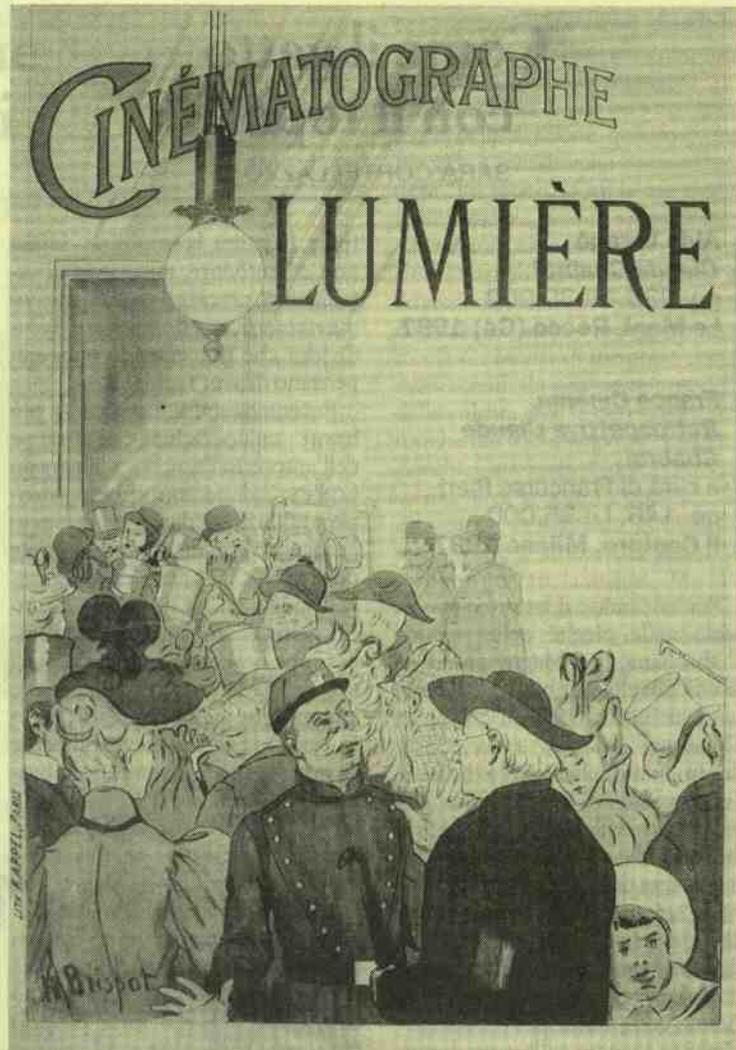
**Kathryn Bigelow.**  
**Lo sguardo dentro**  
a cura di Massimo Causo  
pp. 160, Lit 20.000  
Sorbini, Roma 1997

Talento tra i più significativi nel panorama del cinema americano contemporaneo, Kathryn Bigelow meritava davvero uno studio attento alla sua non sterminata ma densa e particolare filmografia, composta da *The Loveless* (1983), vicenda stilizzata di motociclisti-zombi; *Il buio si avvicina* (*Near Dark*, 1987), western di vampiri; *Blue Steel* (1990), thriller in cui un'agente poliziotto è perseguitata da uno psicotico; *Point Break* (1991), poliziesco urbano portato sulle spiagge a seguire le peripezie di una banda di rapinatori-surfisti, per arrivare infine all'ultima fatica, il fantascientifico e visionario *Strange Days* (1995). Pitttrice, video-artista e redattore capo della rivista di semiotica "Semiotext", prima di diventare regista, Bigelow compie un lavoro consapevole e capillare sui generi cinematografici, dall'horror al western, dal poliziesco alla fantascienza, giocando di sottrazioni e capovolgimenti, minando strutture, scardinando capisaldi, primo fra tutti la rigida divisione fra bene e male, assecondando in tal senso una sottile fascinazione e predilezione per il male e il lato oscuro dell'animo umano. I suoi prodotti, *action movies* per antonomasia, si nutrono in realtà di un cinema d'azione molto personale e poco etichettabile da un punto di vista teorico e critico, grazie a un uso particolare dello sguardo e dei corpi. Una cineasta da seguire con grande cura, in attesa di *Company of Angels*, nuova versione della *Giovanna d'Arco*, prodotta da Luc Besson e interpretata da Sean Connery, Willem Dafoe, Gary Oldman e Catherine McCormack.

SARA CORTELLAZZO

**Il cinema delle dittature**  
a cura di Susanna Stanzani  
pp. 59, s.i.p.  
Cineteca del Comune  
di Bologna, Bologna 1997

Una rassegna di film, svoltasi tra il febbraio e l'aprile 1997 a cura del Dipartimento di sociologia dell'Università di Bologna e della Cineteca del Comune di Bologna, è all'origine di questo volume. L'obiettivo è quello di esaminare le pellicole di propaganda totalitaria come riflesso dell'ideologia delle dittature, tenendo presente che il cinema, fra tutte le arti, è stata quella che per la sua capacità di coinvolgimento ha più contribuito ai processi di fascinazione delle masse. Gli scritti presenti nell'opuscolo, pur non trascurando la politica cinematografica del comunismo e del fascismo, si concentrano in modo particolare sull'apparato rappresentativo messo in piedi dal nazismo. Tra coloro che meglio seppero cogliere e sviluppare le intuizioni di Hitler in materia di comunicazione di massa e propaganda politica vi fu di sicuro Joseph Goebbels, che credeva nel potere del cinema di influenzare, se non le azioni, almeno i pensieri e le credenze di un popolo. e dichiarò che il cinema tedesco aveva la missione di conquistare il mondo come avanguardia delle



truppe naziste. Goebbels, comprendendo che la propaganda è tanto più efficace quanto più è subdola, sostenne la produzione di genere: opere divertenti, avvincenti, piacevoli, in grado d'entusiasmare e di richiamare le masse, ma tutte impostate rigorosamente in chiave nazista.

MASSIMO QUAGLIA

**Sulla strada dei Beat**  
a cura di Simone Simonazzi  
pp. 128, Lit 19.000  
Sorbini, Roma 1997

L'influsso della Beat Generation si estende ben oltre gli anni cinquanta e sessanta, e del resto le sue radici affondano negli anni quaranta: da cinquant'anni, dunque, sensibilità e suggestioni Beat attraversano la nostra cultura, intrecciandosi inevitabilmente, anche se in modo sfuggente e tangenziale, con il cinema. È questo il presupposto alla base del volume a cura del Cineclub Black Maria di Parma, che si propone di suggerire percorsi di lettura in senso Beat di alcuni testi cinematografici americani, inglesi, canadesi e italiani degli ultimi decenni. Arricchita da interventi sul Beat come fenomeno letterario, sociale e culturale e sui suoi protagonisti, la prima parte del libro individua nella storia del cinema la presenza di caratteri che segnarono la generazione di Kerouac, Cassidy, Corso e Ginsberg, come la mancanza della figura di riferimento paterna e il rifiuto di crescere per paura di assomigliare ai mostri generati dalla società dei consumi; analizza i rapporti che il cinema d'avanguardia, indipendente e underground ebbero con i temi e le modalità espressive Beat; suggerisce, infine, affinità tra il cinema di Antonioni e l'amore per i grandi spazi di Kerouac o l'angoscia metropolitana di Ginsberg. Nella seconda parte viene proposta una lettura più dettagliata di alcuni film, in apparenza molto distanti fra

loro, ma in realtà tutti caratterizzati da temi, modalità espressive o sensibilità Beat: dalla ribellione al cinema classico di *Ombre* alla battaglia civile di *Stonewall*, passando per il viaggio, la musica e la protesta di *Easy Rider*, e la droga di *Drugstore Cowboy* e *Il pasto nudo*. Completa il saggio una sezione dedicata al Free Cinema.

MARGHERITA PRINCIPE

**Eurowestern**  
n. mon. di "Bianco & Nero"  
n. 3  
Il Castoro, Milano 1997

Storie e geografie, miti e realtà del western europeo, dalle origini all'esplosione degli anni sessanta: è il tema di questo numero speciale della nuova edizione della prestigiosa rivista del Centro sperimentale di cinematografia. All'esame la produzione di genere di paesi come la Francia, la Germania, la Gran Bretagna, la Finlandia, le variazioni dell'Est europeo, la Spagna e, naturalmente, l'Italia (come sottolinea Stefano Della Casa nel saggio introduttivo, "l'eurowestern è un fenomeno tipicamente italiano e spagnolo, con addentellati in molti altri paesi europei"), da parte di una serie di esperti di varia provenienza, dai nostri Codelli e Della Casa, Martinelli e Salizzato, ai francesi Le Roy e Chirat, all'inglese McKernan, allo spagnolo Aguilar. Il risultato è quello di una vasta gamma di percorsi, ciascuno dei quali arricchito di indicazioni filmografiche e di spunti storico-sociologici, con un'attenzione obbligata nei confronti di quei luoghi (dalla Camargue alla Tundra, dai Carpazi alle lande di Almeria) che fecero da scenario alle centinaia di trasposizioni in terra europea della più corposa delle mitologie americane. Un'occasione preziosa per organizzare dati, ma anche un necessario punto di inizio per una serie di stimolanti approfondimenti.

UMBERTO MOSCA