

Heroes and Villains

un film di Guido Mina di Sospiro

Analisi del regista, quarant'anni dopo

“Non è questione di sgrezzare la materia, o di raffinarla, piuttosto di centellinarla, perché c'è o ci sarebbe tanto, tantissimo da dire, o anche da tacere, o non dire, o dire non dicendo, ma... non me la sento certamente più di ricorrere a questi fiacchi trucchi spossati...” Così esordisce un giovanotto occhialuto (io, quarant'anni fa) dopo essersi messo un berretto retró e avere appoggiato un foglio su un leggio, davanti a un arazzo proveniente dal palazzo di Spoleto del duca di Montefeltro, con il frizzante flautista Frank Wess, e il suo New York Jazz Quartet, in sottofondo. Segue un conciso manifesto di come il cinema andrebbe fatto, mentre la coda è: “Ma ora, è un grande onore presentarvi, in prima assoluta, uno spettacolo eccezionale, unico, irripetibile, che non ha eguali nella storia del cinema: signore e signori, ecco a voi l'alfabeto italiano!” e partono i titoli di testa, nonché la musica, che ha importanza fondamentale per tutto il film: è la *Pataphysical Introduction*, dall'album *Volume Two* dei Soft Machine (ispirato a sua volta da *Absolutely Free*, del gruppo di Frank Zappa The Mothers Of Invention), con Robert Wyatt che canta:

Good evening, or early morning! And now we have a choice selection of rivmic melodies from the Official Orchestra of the College of Pataphysics. But first it is our great pleasure – and indeed we hope yours – to present in its entire and manifold entirety, Ladies and Gentlemen, the British Alphabet:

E segue l'alfabeto inglese; io avevo annunciato, invece, quello italiano. Dubito che molti spettatori abbiano colto, o colgano (forse sì, però, poiché oggi l'inglese è più diffuso). Il primo titolo che appare sullo schermo recita, “La Scuola di Milano presenta”, mentre il penultimo, “Coloro che tenteranno di scoprire uno scopo in questo film saranno querelati; coloro che vorranno trovare una morale saranno banditi; coloro che si sforzeranno di seguirne una trama saranno fucilati per ordine dell'autore.” (Mark Twain – Benedetto Croce – Doct. Faustroll - SdM). Mark Twain effettivamente scrisse, come *Notice* per *Le avventure di Huckleberry Finn*:

PERSONS attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted; persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to find a plot in it will be shot.
BY ORDER OF THE AUTHOR

Io cambiai lievemente la frase, e la firmai con Mark Twain, com'era giusto; Benedetto Croce, non saprei oggi dire perché, dato che non ho con il suo pensiero alcuna affinità, né mai l'ho avuta, al che sospetto d'aver usato il suo nome per scherzo; Doct. Faustroll, il protagonista di *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico* di Alfred Jarry, al quale geniale scrittore/scardinatore-del-comune-e-dell'aristotelico ero arrivato grazie appunto ai Soft Machine,

e il cui citato libro ebbe la maggiore influenza sul film, tanto da farmi avventurare spontaneamente nel postmoderno senza che il postmodernismo si fosse ancora imposto (avvenne poco più tardi, negli anni ottanta), semplicemente perché il libro di Jarry è proto-postmoderno, pur essendo stato scritto nel 1898. SdM, infine, sta per Scuola di Milano.

L'idea della "Scuola di Milano" mi era venuta grazie alla Scuola di Canterbury (o *Canterbury Scene*), una corrente di rock progressivo molto particolare sviluppata da un gruppo di amici tutti di base a Canterbury, nel Kent, verso la fine degli anni sessanta, inizialmente con il gruppo The Wilde Flowers, da cui si evolsero direttamente i Soft Machine e i Caravan. A distanza di un decennio dalla loro uscita ascoltavo con trasporto i primi tre album di questi due gruppi (e poi album successivi, nonché di altri gruppi della Scuola di Canterbury). Inevitabile, quindi, non solo che trovassero spazio nel mio film, con brani tratti da *Volume Two* dei Soft Machine, e da *In the Land of the Grey and Pink* dei Caravan, e anche da *Rock Bottom*, di Robert Wyatt, ma anche che la loro *Weltanschauung* mi influenzasse profondamente, sia con la patafisica, che mi rimandò direttamente al suo originatore – Jarry – sia con una certa atmosfera fiabesca, che si trova di più nei primi album dei Caravan. Va aggiunto che negli anni settanta la musica, per un giovane, era non meno necessaria dell'ossigeno.

I componenti della Scuola di Milano erano quattro. È utile scriverne singolarmente, poiché ognuno di loro contribuì al film in modo determinante, apportando ciascuno il proprio universo, già articolato e terribilmente complesso nonostante avessimo tutti diciotto o diciannove anni.

Senza un ordine preciso: Marzio Rusconi-Clerici, o, l'esemplificazione del detto *nomen, omen*. Era, infatti, un marziano. Molto più di un eccentrico, istrionico, divertentissimo e imprevedibile. In quegli anni vivevamo in simbiosi. Mi sembrava un prim'attore naturale, e nel film effettivamente rivestì quel ruolo. Stranamente, però, il suo contributo non andò al di là del recitare, mentre gli altri membri della Scuola di Milano si adoperarono anche con altre funzioni. Marzio oggi è un architetto, designer, scultore, artista conosciuto e apprezzato internazionalmente. Il suo genio non è andato perduto, tutt'altro.

Anche con Luca Rolla parto da lontano, da una trasmissione televisiva per la RAI realizzata da Luigi Comencini: *I bambini e noi*. Per la puntata di Milano, Comencini reclutò Luca, bambino allora di dieci anni, e ne fece un ritratto molto lusinghiero: quello di un genio precoce, e poeta, che preferiva la compagnia della natura a quella dei suoi compagni di scuola. Anch'io fui scelto da Comencini per quella puntata, e alla domanda, "Che cosa vorresti cambiare?" risposi: "Cambiare? Cambiare la maestra!" e via, una serie di *doléances* che fecero sì che io passassi l'ultimo anno delle elementari in una situazione piuttosto scomoda. C'erano allora solo due canali televisivi; la trasmissione fu vista da milioni. Eppure, Luca ed io *non* ci conoscevamo. Quando infine fummo presentati avevamo diciassette, diciotto anni, non ricordo esattamente; ricordo, piuttosto, che fu come la confluenza di due fiumi in piena. Entrambi ne avevamo avuto abbastanza del clima sociale che ci circondava. Erano gli anni di piombo, e Milano ne era l'epicentro. Qualche tempo fa Luca mi ha scritto a proposito di quel periodo della sua vita: "Erano gli anni dell'ubriacatura sinistrorsa dei miei genitori che tanto mi metteva a disagio impedendomi di vivere la mia giovinezza come i miei compagni di scuola, rendendo me, figlio, reazionario al posto dei miei genitori: tutto il contrario di quello che accadeva nelle famiglie dei miei amici." *Inter alia*, Luca aveva una passione per la monarchia e per il grottesco, nonché per

l'opera. Oggi è un affermato architetto nonché allestitore di mostre nei musei più importanti d'Italia. Neanche la sua creatività è andata perduta.

Andrea Mundula era un geniaccio, con una facilità per l'algebra e la fisica che era disarmante. La nostra professoressa del liceo, autrice di vari libri di testo, era colpita dalla velocità con cui risolveva i problemi più complessi, senza peraltro vantarsene assolutamente. A sua volta un eccentrico, Andrea inventava *gadgets* di tutti i tipi che poi si divertiva a sperimentare, anche su compagni di classe (ne inventò diversi, utilissimi, per il film, di cui durante la post-produzione curò il montaggio e il mixaggio). Anche secondo lui la realtà che ci circondava era assurda, e viveva molto più volentieri in un universo parallelo di sua creazione. Di noi quattro era caratterialmente il meno difficile, sempre, fin dai miei primi ricordi, più maturo dei suoi anni. Non sapremo mai che cosa sarebbe divenuto di lui in questo pianeta perché una malattia gli troncò la vita a trentun anni.

In quanto a me, quarto membro e fondatore della Scuola di Milano, il disagio che avvertivo contro il mondo moderno era molto più profondo dell'"alienazione giovanile" che andava tanto di moda. Ad esempio, poco prima di fare un biennio che mi permise di ottenere la maturità con un anno di anticipo, per vari mesi mi astenni dalla vita, trascorrendo le notti a leggere Novalis, Rilke, Hölderlin, lirici greci, mistici persiani e altri, e le mattine nel garage di casa nostra a dormire in macchina; avevo deciso che nel bel mezzo di quella guerra civile non dichiarata, che era la Milano di allora, non valeva la pena di vivere. Chiamarla "depressione" sarebbe riduttivo; era un rigetto totale di quanto mi circondava, e assediava. Oggi autore pubblicato in quindici lingue fra cui alcune esotiche quali il coreano e il thailandese, vivo in America dal 1980 e scrivo in inglese usandolo come i *clerici vagantes* europei di qualche secolo fa usavano il latino—per praticità.

Il nostro quartetto, con personalità così spiccate, era molto instabile, ma lo stesso si può dire per la Scuola di Canterbury a cui mi ero ispirato, con componenti che lasciavano un gruppo per aggregarsi a un altro, fondarne uno nuovo, e così via, in un *tourbillon* continuo—probabilmente per lo stesso motivo: nessun componente era un mero componente; ognuno sapeva di meritare d'essere capogruppo. La Scuola di Milano era un trio di fiumi in piena, più un grande lago, Andrea, disposto ad accoglierci tutti.

C'era un altro fattore: la nostra precocità. Riguardando attentamente il film, restaurato dopo decenni di oblio, sorprende la padronanza del mezzo, a tal punto che ne scardiniamo volutamente diverse regole, mentre altre volte le rispettiamo, sempre volutamente. Ma erano gli anni settanta, gli anni in cui era e s'era messo in discussione tutto – meno Marx e Marcuse, per carità! – ma senza essere ignoranti del passato. In altre parole, i giovani che volevano cambiare il mondo erano consapevoli di quanto era stato fatto nel passato, e da questo volevano ripartire. Si affermavano dei fenomeni, come Keith Jarrett, le cui improvvisazioni al piano avevano del miracoloso, e anche dei fenomeni di spigolosità, come Paul Theroux e i suoi pseudoepici libri di viaggio, che oggi sarebbero assolutamente inaccettabili. Forse i giovani d'allora erano meno distratti di quelli di oggi, in quanto non c'erano cellulari, *tablets*, *social media*, eccetera. Si leggeva tantissimo, almeno a Milano, per lo più saggistica, e più astrusi erano i testi, meglio era. Erano anni strani, di violenza inaudita nelle strade delle grandi città, ma in cui il rock progressivo, che sfornava dischi ostensibilmente "difficili", entrava in classifica e vendeva

milioni di copie. Anni in cui si frequentavano cineteche e cineclub e, dopo la visione di film giapponesi o tedeschi d'annata, si faceva un lungo (e barboso) dibattito in sala. In cui, prima o dopo un concerto di musica classica, spesso gratis, il musicista si sentiva in dovere di "spiegare" i pezzi in programma. Certo, erano stati commissionati a umili compositori da membri dell'aristocrazia; duecento anni più tardi, invece, venivano fatti fruire al proletariato; unico inconveniente, non ci capiva nulla, e perciò le lunghe spiegazioni, che noi si cercava di saltare. La cultura, in altre parole, era di moda: un conoscente che veniva a casa mia per la prima volta innanzitutto osservava attentamente i dorsi dei miei libri. Se, in qualità di lettore, passavo l'esame, si poteva diventare amici; altrimenti, non ne valeva la pena.

Altro fattore della nostra precocità era il nostro venire da famiglie prominenti, con tutto il relativo retaggio multiculturale intorno a noi sin dalla primissima infanzia: erano, le nostre, case in cui *la culture avait été toujours a l'honneur*.

Tornando al penultimo titolo di testa con l'avvertenza di Mark Twain: dunque lo spettatore lo sapeva fin da subito—nel film non c'era trama. Piuttosto, non lo annunciavo ma sarebbe divenuto evidente, c'era un *telos*, un τέλος, quel termine greco desunto allora dai libri di filosofia: una sorta di progettualità. Il film si dirige in una certa direzione, ma senza usare la convenzione della storiella gravata dall'inevitabile trama. Percepivo la trama come un giogo, un'incombenza che bruciava il ritmo sullo schermo con la sua logica bovina di tratturi obbligati, mortificando l'invenzione e anche un certo impressionismo. Incidentalmente, dai tempi della Film School alla University of Southern California, a Los Angeles, sono amico di Ben Venaman, oggi "story analyst" per la 20th Century Fox. Solo che i film sono diventati così impenitentemente cretini, c'è da chiedersi che cosa ci sia da analizzare in quei triti canovacci. Ma negli anni settanta c'era ancora il cinema d'autore, sia in Europa sia in America. Il cinema era fatto da gente presumibilmente intelligente per un pubblico presumibilmente intelligente, e infatti film che oggi risulterebbero a dir poco esoterici erano allora di successo—ulteriori stranezze degli anni settanta.

Altra anomalia di *Heroes and Villains*, di cui non do preavviso ma risulta evidente mentre lo si guarda, è che in esso non si riscontra alcun segno di modernità: né un'auto, né un telefono, un televisore, uno stereo—nulla. Era una totale rivolta contro il mondo moderno. Non avevo letto Julius Evola (meglio così, poiché la mia lettura sarebbe stata viziata dall'interpretazione storpiata ed erronea che ne facevano allora certe frange di estrema destra), ma neanche noi della Scuola di Milano riuscivamo a digerire il mondo moderno.

Dopo i titoli, il film inizia (finalmente!) con la scena del ballo, con Marzio Rusconi-Clerici ed Erminio Beretta come protagonisti, che indossano rispettivamente smoking bianco e nero (con pantaloni bianchi). Ballano la versione originale di *Think*, di Aretha Franklin. L'anno prima la cantante aveva inciso *Respect*, che in seguito sarebbe stata identificata come un inno ai diritti civili e al femminismo. Nel 1968, data faticosa per i sinistrorsi, incise questa esortazione a pensare:

You better think (think)
Think about what you're trying to do to me

Yeah, think (think, think)
Let your mind go, let yourself be free

Oh, freedom (freedom), freedom (freedom)
Oh, freedom, yeah, freedom
Freedom (freedom), oh oh freedom (freedom)
Freedom, oh freedom

Ballare al ritmo di *Think* potrebbe essere interpretato come la nostra esortazione a uscire dal pensiero unico e/o di branco che ci circondava e asfissia quotidianamente attraverso l'incessante propaganda marxista, ma Marzio ed Erminio ballano in maniera divertita, qua e là comica; la canzone è trascinate, la scena divertente: il mio intento, in realtà, era di burlarmi di tale millantato inno alla libertà e indipendenza di pensiero e di esortare al disimpegno politico. Nessun giovane impegnato, infatti, allora ballava: era un'esecrabile manifestazione borghese.

Segue la prima di varie scene in cui Susan Mele, comodamente seduta su una poltrona, parla direttamente in camera, in inglese. Avevo avuto la fortuna di passare una sera a casa sua, e assistere a un suo lungo e piacevole monologo. Sembrava la materializzazione di un verso dalla canzone *Children dei Family*, dal loro album *Fearless*: “Young girl in your sparkle”: ragazza nel tuo scintillio. Pensai di ricreare l'atmosfera di quel monologo nel film, in una scena ricorrente. Susan, pur sparandole in faccia 4000 watts di luce (c'era bisogno di tantissima luce, allora, per filmare), e pur dichiarando ripetutamente di non essere a suo agio, flirta con la camera (e suppongo con il regista) in modo del tutto delizioso; la definisco, allora come oggi, champagne visivo. Qualche mese dopo aver filmato la scena, rifiutò di doppiarsi e, facendomi infuriare ulteriormente, non me ne volle dar ragione. Trovai, non ricordo più come né dove, né il suo nome, una ragazza americana che si prestò—ed è, incidentalmente, il miglior doppiaggio del film in quanto a labiale. Nel 2005, dopo non aver visto Susan per ventisei anni, la rividi a Los Angeles, rimanendo stupito da come parlava inglese: con un lieve accento italiano (che nel film, invece, non ha, grazie alla sua doppiatrice). Ci ritrovammo forse inaspettatamente in armonia e qualche settimana più tardi mi scrisse che, ai tempi del film, ero “seductively eccentric and interesting and creative, but with the more profound, perhaps wounded, perhaps tormented Guido safely out of sight. No way to reach you emotionally.” Può darsi che non avesse torto, ma non avevo tempo per la psicoanalisi: senza né auto né patente, con un budget ridicolo, e con la tecnologia di allora, comandavo una trentina di persone da cui esigevo impegno professionale, e in più avevo diciotto e poi, per qualche mese, diciannove anni—il film andava fatto e portato a termine; era inevitabile che io fossi monomaniaco.

“Generale e attendente”: mi sembra di ricordare che denominai così la scena seguente, fra me, generale, ed Erminio, attendente. Guardo in lontananza con un binocolo, il quale, l'osservatore attento noterà, mi entra negli occhiali, il che significa che questi non hanno lenti, solo la montatura. L'attendente chiede insistentemente che cosa io veda, al che dico: “Soggettiva, uno, due, cinque,” mentre con le dita conto fino a tre. Si vede la foto del viso di una giovane donna—in bianco e nero. Alle ripetute domande di Erminio rispondo, “Cosa mi fai perdere tempo? Devo vedere le aragostine in bianco e nero.” Poi annuncio che “c'è Tino là, se non sbaglio,” e ci mettiamo a urlare il suo nome. Infine, “Vuoi veramente sapere cosa vedo? Te lo posso anche dire, stavolta.” E poi, “Un segreto; te lo dico in un orecchio, non dirlo a nessuno.” Mi avvicino e

gli sussurro qualcosa nell'orecchio. Erminio urla subito: "Heroes and Villains!" E io, "Sì, sì." Il senso del surreale e dell'assurdo, a ben pensarci, non avrebbe dovuto causare sorpresa venendo da chi aveva volutamente divorziato dalla realtà. Mi dilettao, allora, in poesie assurdiste, ritenendo, come Nietzsche, che l'"assurdità di una cosa non è una ragione contro la sua esistenza, ne è piuttosto una condizione." Gianni Micheloni, responsabile di circa l'80% delle riprese, divenne più tardi, *inter alia*, poeta assurdiste, con le sue poesie monovocaliche, fra le altre. Tornando alla scena fra me ed Erminio, effettivamente introduco gli *heroes and villains*, i buoni e cattivi, che sostengo di scorgere in lontananza, come per insinuare che una trama, dopo tutto, c'è, la quale trama, in seguito, verrà puntualmente *non* sviluppata.

Oltre a non credere nella necessità di una trama, avvertivo, anche se meno fortemente, persino il significato come giogo: la semantizzazione forzata, l'immane morale in una fiaba per bambini, come se da adulti, o da giovani adulti, non ci si potesse autopromuovere a qualcosa di un tantinello più libero e apparentemente aleatorio, così come sono le trame e significati dei sogni, di cui facciamo tutti esperienza. C'è un Oltre molto più interessante che non può essere esplorato con i parametri riduttivi e incompleti del paradigma aristotelico, euclideo, newtoniano e darwiniano adottato dalle società occidentali ormai come dogma. Non avrei potuto spiegare, allora, quanto oggi capisco con chiarezza. Ma il paradigma inculcato a tutti ma in particolare a noi quattro della Scuola di Milano ci stava a dir poco stretto; anzi, il derivante riduzionismo, determinismo e finitismo ci dava la nausea. Il film sarebbe stato anche e soprattutto questo: una rivolta contro il mondo moderno.

La scena seguente nasce dalla nostra visione del mostro sacro della Nouvelle Vague *L'anno scorso a Marienbad*, di Alain Resnais con sceneggiatura e dialoghi di Alain Robbe-Grillet. Al contrario dei film di Truffaut, che erano freschi, spigliati, ritmati, innovativi ma mai pretenziosi, *L'anno scorso a Marienbad* si distingueva, secondo noi quattro, per un'autoimportanza addirittura da primato, e in più era noiosissimo. Però ci piacevano gli smoking indossati dagli attori (che alla fine degli anni di piombo erano a dir poco incongrui). Così, nel parco di una villa di campagna vicino a Varese, feci indossare a Marzio, Luca e Andrea, tre terzi della Scuola di Milano, degli smoking e con dei movimenti di camera coreografati, li feci incontrare e passeggiare assieme—con la mia stridente voce fuori campo che urla e canta assurdità, fra cui anche una strofa e mezzo dalla canzone *Don't worry* dei Caravan. I tre, distinti e compiti, arrivano finalmente davanti a una quinta di verzura dove intonano il seguente proclama: "Salve a voi, io vi saluto a nome mio e della Scuola di Milano, per dirvi che tutto ciò che avete visto e vedrete è assolutamente falso, e non rientra nella realtà della nostra vita. Noi siamo senz'altro normali, come voi, esattamente come voi; questa è soltanto una mania passeggera." Dopo una dissolvenza in chiusura, la camera li svela a saltellare nello stile di Ridolini durante l'era del cinema muto mentre fuori campo le loro voci ripropongono lo stesso proclama. Balzellano spensieratamente sulla versione di David Bowie di *Fill Your Heart*, canzone dal notevole pedigree comico: scritta (e cantata) dal comico Biff Rose, e adottata, prima di Bowie, da quello svitato di Tiny Tim. Parte del testo è appropriato al nostro quartetto: "Things that happened in the past / Only happened in your mind, / only in your mind / Oh, forget your mind, and you'll be free, yeah." E *Heroes and Villains* è certamente una testimonianza del nostro sforzo di obliare tutto quanto era stato fatto alle nostre menti dal canone paradigmatico di cui sopra. "Obliare" come in *oubliette*, la segreta nella quale continuavamo a imprigionare, tanto allegramente quanto alacremenente, le nozioni che ci venivano inculcate.

Altra puntata della chiacchierata di Susan, che in questo caso funge anche da sibilla: “I felt like doing something I’d never done before,” dice; “he asked me whether he should call back or not and I said, no, you might as well not, (...) and he said, ‘Never? Never call again?’ And I said, no, never, I mean, never, never, never...” Parole profetiche, visto che lo stesso trattamento riservò a me qualche mese dopo, rifiutando, come notato, di doppiarsi, e pure di motivare il proprio rifiuto. La scena si conclude con Susan che ride e dice “Stop it!”

La doppia scena seguente si basa su due canzoni, la prima molto più celebre, interpretate da Yves Montand: *Les Feuilles Mortes*, di Joseph Kosma su testo sentimental-kitsch di Jacques Prévert, e *Mon manège à moi*, di Norbert Glanzberg su testo di Jean Constantin, che avevo sentito nel film *Mio zio* di Jacques Tati. Nella prima parte, Andrea mostra poca emozione, la maniera giusta di contrastare la canzone sciropposa; la seconda parte, in cui finalmente arriva la ragazza che stava aspettando, Guenda Lazzaroni, invece è allegra, ma senza esagerare. A rivederla, traspira la tenerezza di tutto un non-vissuto, con lei ancora più giovane di lui, e la musica simpaticissima, con derive Dixieland. Gianni superò se stesso, per le inquadrature, prima nel cortile povero, durante una giornata nuvolosa, poi in quello nobile dello stesso palazzo, durante una giornata di sole, con una serie di quattro dissolvenze incrociate e una in chiusura, movimenti di camera fluidissimi ed esposizioni perfette. Oggi è tutto facile, ma allora le dissolvenze, sia incrociate sia in chiusura, erano fatte direttamente in macchina. Se in serie, sbagliarne una significava ricominciare da capo. Guenda indossava un paltò nero di mia madre degli anni quaranta, e guanti bianchi; Andrea un vecchio *trench* (come quello di Harpo Marx, sosteneva); la musica, il palazzo, la bicicletta: tutto dà l’impressione che *Heroes and Villains* non sia coevo con l’epoca nella quale tuttavia nasce.

Torna in scena, dapprima vendendo solo le sue gambe, Luca con un soliloquio fra l’insultante e il delirante in cui maltratta un certo Altamura, suo assistente, parlandogli della predilizione che un sovrano dei Savoia aveva per le quaglie, “un simbolo per noi! Ma tu sei ignorante, non puoi capire”. S’inquadrano poi, dal di fuori, delle persiane chiuse. Si aprono, e su di un balconcino compagno Luca e Altamura, con l’asta di una bandiera, mentre Andrea, fuori campo, riattacca con: “Salve a voi, io vi saluto a nome mio e della Scuola di Milano ...”. Sotto la pioggia, Luca srotola e sventola la bandiera italiana con al centro lo stemma sabauda. Se durante gli anni di piombo bastava sventolare un tricolore per essere uccisi, con al centro le armi dei Savoia lo sbandieratore avrebbe fatto esperienza di un’aggiornata morte sul rogo, diventando bersaglio di varie bombe Molotov.

Una soggettiva trasporta lo spettatore lungo dei meandri in un sotterraneo. La colonna sonora parte con un assolo di contrabbasso di Ron Carter a cui si unisce la batteria di Elvin Jones e poi il piano di McCoy Tyner in una sinctillante interpretazione di *Impressions*, di John Coltrane. La camera si ferma, inquadra il pavimento e lentamente risale. Andrea indossa una T-shirt che reca la scritta “Enjoy Cocaine!” con la stessa grafica della Coca-Cola. Con lo sguardo allucinato, si toglie una fascia dalla fronte, su cui è scritto, in rosso, “Intervallo”, il quale, prima o poi, ma non proprio dopo questo avvertimento, sarebbe arrivato per consentire al proiezionista di cambiare pizza.

Marzio, con papillon, sciarpa e giacca di velluto, procede in bicicletta di fianco a Benedetta Reiser, che invece la bicicletta la spinge, lungo una strada bianca d'una villa di campagna. Libro alla mano, le declama la sua versione di *La pioggia nel pineto* di D'Annunzio. Lei appare annoiatissima, persino sbuffa, mentre Marzio le tenta tutte. L'effetto è esilarante.

Prima dell'intervallo c'è una serie di *outtakes*, alcuni dei quali piuttosto divertenti, altri bizzarri (un uomo in kilt che si accende la pipa, ad esempio)—cosa che non si usava allora, ma oggi appare spesso alla fine di un film, prima dei titoli di coda. Per la musica, i primi quattro minuti di *Nine Feet Underground* dei Caravan, lato B di *In the Land of Grey and Pink*. Avevo e ho una predilezione per il *fuzz organ*, suonato magistralmente nella *Canterbury Scene* da Mike Ratledge, David Sinclair e Dave Stewart. La suite *Nine Feet Underground* in particolare lo fa risplendere come mai nella storia della musica rock, trasportando l'ascoltatore in un mondo fiabesco a cavallo di modulazioni e di assoli che non vogliono finire, così come non vuole che finiscano chi li ascolta.

Erminio, con in braccio un mandolino, che naturalmente *non* suonerà, risponde alle mie esortazioni da in cima a un armadio; lo prego di scendere per parlare del film (vezzo post-moderno prima dell'esplosione dello stesso); lui non vuole; finalmente sceso, gli espongo la pappardella, e cioè che nel film manca un elemento essenziale—l'amore. Poi elenco come si dice "amore" in varie lingue, infine anche nella lingua etrusca, inventandomi "flufuff" e "fulstuff", per altrettanti tipi di amore. Indossiamo entrambi vestaglie di seta con disegni *paisley* sopra camicie bianche e cravatte. Tutto l'abbigliamento era assolutamente fuori tempo, allora, come lo è oggi. Dopo tanta introduzione, si passa a una delle scene centrali del film, fra me ed Elena Lingeri.

Per motivi che non ricordo, Luca non aveva potuto accompagnarmi quando la girammo, a Bolvedro, in casa di lei sul lago di Como. Ci andai con Gianni, e nessun altro, ma con sei riflettori, altrettanti treppiedi, decine e decine e decine di metri di prolunghe, la cinepresa + relativo treppiedi, il registratore Revox, e tanta pazienza. Infatti ogni riflettore ciucciava 1000 watts e i contatori saltavano sempre; perciò spesso ci attaccavamo a case di vicini, quando si riusciva a ottenere il loro permesso, dunque la necessità di prolunghe lunghissime. Una volta preparata la scena, mi cambio d'abito e tutto in tiro mi trovo a dover recitare dirimpetto alla Lingeri, cosa per me ardua per motivi che vanno al di là del film. Finita la scena, torniamo a Milano e la facciamo sviluppare. Invito Luca a prenderne visione con me. Luca era non solo l'aiuto regista, ma anche il responsabile di quella vena sardonica/satirica/diabolica che aleggia qua e là anche in scene in cui non appare. Guardiamo la scena assieme, e la trova orrida: l'arredamento, le luci, i divani d'un giallo smagliante, la stessa attrice, che gli ricorda "la vecchietta nel Far West", eccetera. Non mi sento di rigirare la scena con Luca presente e di migliorarla secondo le sue direttive: troppo emotivamente stressante per me affrontare di nuovo la Lingeri, e comunque c'erano ancora molte scene da girare e il tempo stringeva. Ma mentre proietto la scena per Luca, e sento accumularsi le sue critiche (che mio malgrado mi fanno ridere sempre di più), mi viene un'idea: usare la sua voce fuori campo per criticare tutto quanto gli va di criticare. Aggiungo poi un altro elemento: chiedo a Erminio di doppiare, in falsetto, la Lingeri, con licenza di farle dire quanto gli frullava in capo, a seconda del contesto.

Ne risulta un capolavoro comico, dovuto interamente al genio di Luca ed Erminio. In retrospettiva, capisco che si tratta della più classica commedia dell'arte: tre attori che improvvisano, accavallandosi l'uno con l'altro. Nell'ultima inquadratura, poi, Erminio smette di doppiare la Lingeri (che effettivamente non parla più) e si mette a commentare a sua volta, in bergamasco, mentre io farnetico in inglese. Inoltre, mentre parlo alla Lingeri, talvolta rispondo a Luca, fuori campo. Insomma, demoliamo allegramente le barriere aristoteliche, e aggiorniamo la commedia dell'arte con un procedimento squisitamente postmoderno—senza essere a conoscenza della commedia dell'arte e prima che il postmodernismo esplodesse. Sono sette minuti e mezzo di riuscita parodia che nascondono l'incapacità, tutta adolescenziale ma esacerbata dalla constatata inutilità della propria intelligenza e/o cultura, di porsi in rapporto con l'altro sesso. La musica in sottofondo è *Sea Song* di Robert Wyatt, dal suo album *Rock Bottom* (una sorta di *Who's Who* della *Canterbury Scene*, prodotto da Nick Mason dei Pink Floyd). Nell'ultima inquadratura, quando (finalmente) smetto di parlare alla Lingeri (tanto non serviva) e mi metto a farneticare in inglese, in realtà sto recitando alcune delle parole di *Little Red Robin Hood Hit the Road*, un'altra canzone dell'album: *I want it I want it I want it give it to me (I give it you back when I finish the lunchtea)*. Uso la stessa intonazione del leggendario Ivor Cutler, che recita nel brano e vi suona l'armonium.

Parodia e commedia dell'arte o meno, la frustrazione accumulate è tanta, e trova sfogo nella scena seguente, in cui Cino Raffa Ugolini è legato a una sedia con un inquietante camino barocco di argilla come sfondo mentre la musica è l'ancora più inquietante *Triptych: Prayer/Protest/Peace* di Max Roach e Abbey Lincoln, rispettivamente alla batteria e alla voce. Una zoomata finale sulla faccia di Cino rivela una maschera di dolore/terrore, simile a quella della copertina del primo album dei King Crimson, che la sostituisce, mentre si sovraespone fino al bianco. Si vede poi una stampa vecchiotta che annuncia: *Décembre*, e si passa alla scena fra Andrea e un certo albero.

Andrea aveva la capacità di fare bene tutto. All'inizio delle riprese s'era messo a fare un po' lo spiritoso; sentito il mio rimbrotto e vista la mia espressione, da quel giorno contribuì con la stessa alacrità di Luca, ma senza gli sbalzi d'umore. La scena nella neve, una delle più riuscite, nasce da... *Doña Flor e i suoi due mariti*. Era il film preferito di Andrea, e mi aveva portato a vederlo in un cinemino di periferia, nella nebbia. Anche a me era piaciuto molto e m'era rimasta impressa la musica, con quella canzone memorabile di Chico Buarque de Hollanda (fra l'altro ne ho finalmente letto le parole in traduzione: poesia pura). Avevo già in mente una scena in un bosco in cui Andrea avrebbe abbracciato il suo albero prediletto, ispirata da *Dissipatio H.G.*, l'ultimo romanzo di Guido Morselli, come esemplificazione del solipsismo (Andrea stesso ne cita un passaggio fuori campo). Poi, come colonna sonora, suppongo per associazione misi la canzone di Chico Buarque de Hollanda, tratta dal film preferito di Andrea. In più, quella mattina si mise a nevicare fittamente, e il contrasto fra canzone tropicale con la neve e il freddo risultò stranamente riuscito nella sua incongruità.

L'interpretazione di queste ultime scene sarebbe facile: se non funziona con le donne, tanto vale affezionarsi agli alberi. Ma Andrea, precedentemente, aveva mostrato affiatamento con la deliziosa Guenda, quindi è meglio non voler semantizzare dato che, anziché imporre significati, offro suggestioni, in immagini e in musica.

Riecco Susan, che parla del più e del meno, e del suo incontro con una luna... enorme.

Segue Francesco Scullica, che discende lo scalone di un palazzo neo-classico mentre dice: “Che palle! Non ci credo proprio.” Dopo di che, la camera, frugando fra le sale buie del palazzo, lo trova a dimenarsi per terra, incapace di aprire la porta dalla quale, presumibilmente, fuggire. La musica è una versione orchestrale molto intensa di Gil Evans di *Little Wing*, di Jimi Hendrix. Perché il povero Francesco viene punito? Perché non è un *hero*, bensì un *villain*? Perché non crede proprio in quanto noi della Scuola di Milano andiamo proponendo? O si tratta piuttosto di un altro sintomo dell’angoscia: questo universo parallelo in cui agiamo e viviamo, senza segni di modernità, *non* è un’oasi felice.

Si approda a Luca, il nostalgico della monarchia, che sembra un vampiro e che mi prende a ceffoni e mi insulta, passandomi per Altamura, il quale evidentemente è una maschera di sua invenzione, dall’interno di una sala da pranzo con tappezzeria blu Savoia. Verso la fine, Luca butta pezzetti di mietta alle immaginarie folle, ma smette quasi subito: “Basta, basta, basta, perché essere generosi va bene, ma fino a un certo punto.”

Si passa a un teatrino del settecento in stato di abbandono in cui Marzio, visibilmente alterato, recita un breve monologo non molto esplicito ma probabilmente infausto uscito dalla mia penna. Fa tanto freddo nel teatro che si vede il vapore uscirgli dalla bocca con le battute. La musica è una inquietante sonata per viola e piano di Paul Hindemith. Va aggiunto che Marzio stava facendo esperienza su se stesso di quello tsunami emozionale e ormonale che è il primo amore, e quindi faceva fatica a calarsi nei panni... di chi? Non sapeva, né io mai spiegavo alcunché, dato che il bello d’essere soggetto, sceneggiatore, produttore e regista al contempo è che ci si può comportare da dittatore. Marzio addirittura si ubriacò per la prima volta in vita sua, e sua sponte, per recitare quel monologo, con un florilegio di vomitate fra un’inquadratura e l’altra. Era spessissimo a Parigi; la sua mente e il suo cuore erano fisicamente altrove. Quindi, per fargli fare mente e cuore locale, lo facevo pensare finché si calava in un personaggio che io, tuttavia, non conoscevo, e lui, men che meno.

Incidentalmente, ricordo d’aver organizzato nel laboratorio del tecnico ceco (aveva lavorato con Miloš Forman) a Milano che realizzò una copia del film una proiezione in anteprima dell’originale con presente la Scuola di Milano al gran completo + la nostra Yoko Ono, cioè France Bizot. La chiamavo Yoko Ono poiché, a mio avviso, minava il già precario equilibrio del nostro quartetto, sottraendoci per lunghi soggiorni a Parigi Marzio, che di lei era innamorato perdutamente, e ogni tanto presentandosi fra di noi a Milano come un corpo estraneo; devo dire, però, che ho cambiato completamente la mia opinione di lei, e infatti sono ancora in contatto, dopo una sera passata assieme ad Arenzano circa un anno dopo la proiezione. La prima volta in vita mia, fra l’altro, in cui apprezzai tangibilmente il fascino della contraddizione.

Riecco Susan, nella sua ultima apparizione, in cui non riesce a dire niente, pur provandoci, ma continua comunque ad avere l’effetto di uno champagne visivo. Ho scritto del suo fungere da sibilla: volendo si potrebbe vederla come un araldo di cose future, per me. Infatti, l’anno dopo lasciai l’Italia per l’America, e da allora ci vivo. Certamente, fra i vari personaggi del film, risulta, alla fine, la più “sana” (di mente). Sulle note di *Ruby My Dear*, di Thelienious Monk ma interpretata da McCoy Tyner, esce di scena.

Le subentra Carlo Romagnoli per i momenti di più acuta patafisica follia. Carlo, un ventenne che però sembra un cinquantenne, si trova all'interno di una "fasanera", lombardo per "fagianai", un capriccio neo-gotico con reti al posto di finestre (che sembrerebbe dare continuità al tema delle quaglie, ma non è voluto). Prima si dimena come uno scimmione sulle scalette esterne; poi, seduto su di un divanetto accanto a tre seggioline (tutti mobili per bambini), recita in modo così innaturale che uso la presa diretta e il suo monologo diventa un dialogo fra me, il regista fuori campo che gli suggerisce le battute, e lui che le ripete, aggiungendo improvvisazioni estemporanee fra cui la famosa citazione dal *Macbeth* verdiano: "La vita (...) è il racconto d'un povero idiota. Vento e suono che nulla dinota!" anche se al posto di "suono" dice "tempesta". Inoltre, c'è l'interrogativo, posto varie volte da lui stesso, circa l'arrivo o meno del dottor Faustroll, l'invenzione geniale di Alfred Jarry, che, dopo l'anticipazione nei titoli, emerge esplicitamente nella scena più folle e surreale di tutto il film. Infatti non si capisce se Carlo sia un attore di genio che fa finta di non ricordarsi le battute e colleziona errori e mosse maldestre, oppure semplicemente un pazzo che non fa che essere se stesso. Non riesce nemmeno a fingere di suicidarsi, alla fine, una volta raggiunto il tetto della fagianai, andando dalla parte sbagliata. Si ride, e anche molto, ma certo è che neanche Carlo sembra particolarmente felice nel nostro universo parallelo.

Gli succede Luca, il nostalgico della monarchia sempre più incavolato con il mondo, in un'altra puntata in cui maltratta la maschera di sua invenzione, Altamura, che impersonifico io stesso, anche se nella scena della bandiera italiana con al centro lo stemma sabauda Altamura era un altro malcapitato. Parenteticamente, nel film ufficio quale regista-in-campo: presento il tutto prima dei titoli; pretendo di scorgere in lontananza i fatidici *heroes and villains*; introduco il tema dell'amore, che poi vado a sviluppare con la Lingeri. Insomma, sono colui che "sa" e che spiega. Mi era sembrato simpatico capovolgere il mio ruolo e impersonare, alla fine, Altamura, ovvero l'ultimo degli scimuniti. Il quale, fra insulti, ceffoni e tirate di capelli, riesce infine a scandire: "Non-ci-la-scia-no-mo-ri-re." Vale a dire, persino Altamura non ha più il *conatus sese conservandi* spinoziano e si lamenta che non lo lasciano morire. Ma chi, chi non lo lascia morire? Non si sa; per tutta risposta, Luca ripete: "Non ci lasciano morire, questa è la morale della favola," e poi ricomincia a farneticare. D'altra parte, secondo la citata avvertenza, nel nostro lavoro non c'è morale alcuna, quindi Luca si prende gioco anche del senso di sgomento esistenziale più assoluto svelato dalle quattro parole e che il povero Altamura riesce a fatica a spicciare.

L'epilogo è nietzschiano: Marzio-il-prim'attore, tanto rigorosamente quanto incongruamente in smoking, è in perfetta solitudine in cima alle montagne, al crepuscolo: forte vento, colline tutt'intorno a perdita d'occhio senza segno di abitazione umana. Barcolla, incespica, boccheggia: è la fine. Ma non si tratta di nichilismo passivo, come sarebbe stato per Schopenhauer, dovuto alla scoperta dell'inesistenza di uno scopo, bensì attivo: l'uomo diviene se stesso in una nuova epoca contrassegnata da un accrescimento dello spirito; demoliti i vincoli che soggiogavano la forza vitale, e attraverso una trasvalutazione di nuovi valori, il nichilismo si propone dunque come creatore di un'epoca nuova. Sulle vertiginose scale pentatoniche del finale del *Poema dell'estasi* di Scriabin, Marzio – prim'attore o ultimo uomo – infine *non* crolla: rimane fermo, immobile in cima alla montagna, mentre una zoomata all'indietro lo allontana da noi sempre di più.

È ironico che oggi Marzio detesti Caspar David Friedrich – non cogliendo, forse, che la grande arte non deve aver paura del kitsch, ma anzi talvolta cooptarlo – poiché nella scena finale emulò il quadro *Il viandante sul mare di nebbia*, proprio uno dei capolavori del pittore tedesco che Marzio trova orripilante—ma impersona benissimo. Conoscevo quel quadro già allora avendo un disco della *Wanderer Fantasie* di Schubert che recava per l'appunto il Wanderer di Friedrich in copertina.

In quanto alla musica, prima la quasi tautologica *The Fool on the Hill* dei Beatles, a cui segue il grandioso finale del *Poema dell'estasi* di Scriabin, il quale, mentre lo componeva, era ancora influenzato dalle teorie superomistiche di Nietzsche, prima di approdare alla teosofia.

Nell'algida solitudine delle montagne, tra le vette, il folle, o viandante, o eroe che sia, nonostante tutto resta in piedi; vede il crepuscolo, che presto diverrà notte.

Infine, il titolo: *Heroes and Villains*, cioè *I buoni e i cattivi*. Presumibilmente noi della Scuola di Milano (e affiliati) siamo i “buoni”, anche se nel corso della proiezione viene gradualmente rivelato che non siamo affatto felici nel mondo parallelo di nostra costruzione. I “cattivi” non sono persone, bensì i tempi, peggiori addirittura del Kali Yuga, o l'Età del Ferro—e infatti quelli erano gli Anni di Piombo. Come rivolta contro gli Anni di Piombo ho dato vita a un universo da questi completamente distaccato, anche se, o proprio perché, allora eravamo al loro apice.

Guido Mina di Sospiro

Milano, maggio 1979 - Washington, novembre 2019

Heroes and Villains:

<https://vimeo.com/366528847>