

Un alieno sul set.

Lo sguardo di Rodrigo Pais sul cinema italiano negli anni del miracolo economico.

di Giacomo Manzoli

La cosa più difficile è scegliere da dove partire. Perché nella Roma del boom economico certamente non mancavano le occasioni per documentare una delle pochissime rivoluzioni interamente riuscite che hanno riguardato il nostro Paese. La rivoluzione del benessere, quella che ha portato una nazione agricola, composta a maggioranza di braccianti analfabeti alla mercé dei latifondisti, a diventare la settima potenza industriale mondiale. Una rivoluzione che si è impressa non solo nelle abitudini di consumo e negli stili di vita, bensì anche nel modo di pensare, nel sistema di valori, priorità, aspettative e nel modo di socializzare, di rapportarsi a se stessi e agli altri. Dunque una rivoluzione che ha colpito, come apocalitticamente sosterrà Pasolini, in profondità. Non solo nella moda, nelle acconciature delle signore, nella cosmesi, nelle automobili, negli arredamenti e così via, ma anche e soprattutto nei corpi, nel modo di sorridere e di atteggiarsi, nella mimica, nella prossemica, nella postura e in tutte quelle mille forme, apparentemente spontanee ma in realtà socialmente costruite, che stabiliscono il nostro modo di essere.

E Pasolini, nelle foto di Rodrigo Pais dedicate al mondo del cinema, ovviamente non poteva mancare. Ci sono almeno tre Pasolini, tutti diversi da quello celebrato dall'iconografia ufficiale. C'è quello plumbeo che è costretto a subire un assurdo processo per oscenità e vilipendio della religione per via della *Ricotta*, che confabula e cerca di capire, accompagnato dall'amico Moravia, il quale documenterà in parallelo il dibattito sulle pagine dell'«Espresso», mettendo in luce l'assurdo rito che condannava un'opera dell'ingegno creativo di un grande artista (peraltro, un'opera profondamente religiosa) come si trattasse di una discussione tra amici in un salotto borghese. Poi c'è il Pasolini che sovrintende i lavori di *Mamma Roma*, sovrastato dall'imponenza estrosa di Anna Magnani e circondato di una vera e propria folla di borgatari, simpaticissime "facce da schiaffi", tenute ancora una volta a freno dai fratelli Citti nel ruolo dei domatori di leoni. E' un Pasolini che sta appena prendendo le misure al cinema e al nuovo statuto divistico, ancora troppo magro dentro una umile giacca pesante, dalla quale traspaiono fogli di appunti e quella goffaggine un po' stropicciata tipica dell'intellettuale abituato a vivere fra i suoi studi e progetti. Ma è ancora parente strettissimo di quello timido e periferico, che a malapena compare alla prima di *Accattone*, tra una magnifica Laura Betti impellicciata e un magrissimo e tenerissimo Sergio Citti, per l'occasione avvolto da un perfetto smoking degno di Alain Delon (quello che vediamo scatenarsi, per esempio, in una festa popolare a Velletri, assieme ad una irriconoscibile e ancora tutt'altro che malinconica Romy Schneider).

E' un Pasolini che sembra lontano anni luce dal personaggio mediatico che diventerà a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. L'uomo scavato e sicuro di sé, fasciato da abiti all'ultima moda e spesso in posa, quasi che tutto il discorso sull'omologazione, le lucciole e i capelloni partisse dalla consapevolezza di aver incarnato lo spirito di questa "mutazione antropologica" e di esserne stato modificato, fisicamente, in profondità.

Già, perché tutto l'inesauribile e splendido catalogo delle fotografie di Rodrigo Pais si regge su questa contraddizione di fondo, che è poi il fenomeno che meglio di ogni altro ci aiuta a capire davvero lo spirito di quel quinquennio denominato "miracolo economico". I grandi moralisti del tempo, primo fra tutti Dino Risi, lo ritrarranno nei termini dell'ipocrisia e della mostruosità. Eppure, oggi, in accordo con altri grandi interpreti dello spirito del tempo – Fellini, Flaiano, Antonioni, lo stesso Visconti e molti altri – restiamo affascinati dalla carica di ingenua vitalità dell'atmosfera diffusa e dei suoi protagonisti. Perché sì, è vero, ci sono *I mostri*, che hanno la maschera di Tognazzi – ospitato direttamente nella redazione di «Paese Sera» - e Gassman, quel pennellone scatenato e disperato che si lancia nelle danze alla Capannina in Versilia e poi salta sulla sua Aurelia B24 per l'ennesimo *Sorpasso*. E si resta naturalmente interdetti, per esempio, dalla sproporzione tra le fotografie di lusso sfrenato e trepidante frivolezza con cui la Loren, De Sica e Carlo Ponti si mettono in scena mentre attendono di sapere, al telefono, l'esito dell'Oscar confrontati con l'impegno civile e drammatico del film di cui si tratta, *La Ciociara*, lo sconvolgente

ritratto di sofferenza femminile tracciato da un Moravia particolarmente ispirato. Ma sarebbe ingeneroso e sbagliato immaginare che tra la "vita difficile" di questa madre coraggio e quella assai facile, interamente "on stage" della sua interprete esista una qualche forma di contraddizione, o che la natura dell'una vada a compromettere quella dell'altra. In realtà, sono le due facce di una stessa medaglia. Sono entrambe il segno di quella vitalità che contraddistingue un periodo di scoperta e costruzione di un mondo nuovo e finalmente affluente, come dicono i sociologi, dove la posta non è più quella della mera sopravvivenza ma di un gioco allargato di ruoli e sperimentazioni, un grande melodramma di euforie e disforie, piaceri e sofferenze, nuove possibilità e nuove alienazioni. Ed è questo il segreto della fotografia di Rodrigo Pais, diventato famoso nella "mediasfera" italiana anche grazie ad un servizio fotografico che fece scalpore, quello dedicato al presunto uxoricida Fenaroli, celebre caso di cronaca nera del 1958 che avrebbe segnato l'opinione pubblica e ispirato anche *Il Vedovo*, la straordinaria commedia di Dino Risi con Franca Valeri e Alberto Sordi. E così, se la prima di *Accattone*, film lirico e brutale sulla vita della più miserabile periferia romana, si era tenuta al Barberini, elegantissimo cinema al centro della Roma più ricca e raffinata, le fotografie di Pais si trovano a documentare il "piacere dell'effimero" di una mondanità nascente e irresistibile e della più superficiale e industriale fra le arti, dall'interno di testate – «Vie Nuove», «L'Unità», «Paese Sera» – che erano espressione diretta del più ampio, compatto e austero Partito Comunista occidentale. Allora, per capire a fondo queste fotografie, è necessario provare ad immaginarle all'interno del contesto da cui proveniva colui che le ha realizzate, immaginando che esista un'omologia fra lo sguardo, colui che ne è portatore e sintassi e semantica del messaggio che la foto finisce per determinare e trasmettere.

In questo caso, allora, dobbiamo per prima cosa ricordare il doppio discorso – carico di ambiguità – portato avanti dagli organi di stampa ufficiali della sinistra italiana, la stessa parte politica e gli stessi presupposti ideologici di gran parte del cinema italiano coevo. Da una parte, infatti, abbiamo il messaggio che passa attraverso le parole degli articoli e dei titoli. Un discorso critico, di denuncia del consumismo e della perdita di valori che esso comportava, nonché la propaganda di un sistema alternativo di vita e di pensiero, da conseguire attraverso l'impegno, la rinuncia, la sensibilità nei confronti dei più deboli, in Italia e all'estero, ai dominati, ai subalterni e agli sfruttati. Dall'altro lato il racconto che passa attraverso le immagini, le fotografie di copertina e a corredo degli articoli di costume e spettacolo, assai più letti delle interviste a Jean-Paul Sartre o a Gian Carlo Pajetta, fotografie che raccontano tutta un'altra storia. La gravità, infatti, lascia spazio allo stupore, al piacere, alla gioia di vivere, al desiderio per una modernità fatta di benessere ed emancipazione, finalmente a portata di mano e fatta circolare – ancora per un po' – soprattutto dal cinema e dalla sua industria. Una cosa che è fatta di film ma anche di quel serbatoio inesauribile di umanità e personaggi che deriva dal lavoro degli uffici stampa: il "mondo del cinema", il gossip, la cronaca rosa, le conferenze stampa delle star, il lancio dei film e le anteprime, una cosmologia di personaggi maggiori o minori, belli o simpatici, in ascesa o in discesa, comunque modelli di progresso per il costume e la mentalità.

Allora, il Partito Comunista, la Democrazia Cristiana e il nascente mondo dell'industria e del consumo non sono più così lontani, il cinema cosiddetto d'autore e quello "commerciale" o popolare non sono più così distanti, e le foto di Rodrigo Pais sono il luogo di una riconciliazione, la prova di quella forza mitopoietica di un paese che rinasceva e del suo mezzo espressivo più potente. A esemplificarne al meglio la funzione e l'atteggiamento, alcune preziose immagini di Monica Vitti nel camerino, sacrificatissimo, di *L'Eclisse*. Il film è severo come pochi, raccontando la follia dell'economia finanziaria e dei suoi schiavi, nello scenario di una Roma fantascientifica, concepita nelle forme dell'arte contemporanea più estrema. E, forse, altrettanto severo vorrebbe essere in partenza anche il servizio, che si pregia di ritrarre la Vitti, l'attrice impegnata che offre il volto alla critica dell'alienazione e dell'incomunicabilità, in una tipica posa bergmaniana, nel camerino dove ci si trucca e si indossano le maschere, di fronte a quello specchio capace di restituire un'immagine costantemente doppia, falsa e autentica al contempo. Ebbene, la realtà eccede l'intenzione dell'artista, il reale resiste alla costrizione del frame che lo rende stereotipo culturale, ed ecco che la Vitti abbandona il personaggio tormentato e si atteggia, fa le facce buffe, lascia trasparire chiaramente quella voglia di giocare che ne farà – ma devono passare ancora

diversi anni – uno dei volti più popolari e amati della commedia brillante. Tralasciando l'aspetto documentale, sulla natura artigianale di quel cinema e sulle sue pratiche, perché la Vitti si trucca da sola e Antonioni condivide con altre cinque persone lo spazio angusto di una piattaforma tenuta in piedi da cassette per la frutta, estremamente precaria, in barba a qualunque norma sulla sicurezza.

Ma a interessarci è l'indagine, la scoperta di questo nuovo universo, alieno e distante, ma vicino e già attuale, incantato e familiare. Fantastico e impietoso è il raffronto fra la colossale Ekberg, avvolta da una pelliccia vichinga (probabilmente di orso polare... appena mitigata dai gioielli) e la povera Masina, dimessa e modesta, fasciata da pizzi neri da signora d'altri tempi; geniali i set dei cosiddetti peplum, filmoni storico-mitologici che tanto avevano contribuito alla nascita della Hollywood sul Tevere, alias Cinecittà, dove immense sfingi vengono depositate con i cingolati fra le rovine della Roma antica (*Cleopatra* di Hawks, in un collage postmoderno di falso e autentico assolutamente strepitoso) oppure uno stuolo di ragazze in costume (ad esempio in *Sodoma e Gomorra* di Aldrich) si fa fotografare in compagnia di star ormai in disarmo (Stewart Granger) o di attempati produttori, come fra le quinte di uno spettacolo di varietà. E' un universo implicitamente felliniano, un mondo in trasformazione, dove c'è spazio per le ultime riviste dei grandi comici, per esempio del più improbabile Totò, che indossa la tonaca (prima di *Uccellacci e uccellini*) per impersonare *Il monaco di Monza* assieme al fido Macario, sotto lo sguardo annoiato di Lisa Gastoni che fuma tra le pause, o per lo sfruttamento cinematografico dei nuovi comici emersi dal tubo catodico, per esempio Raimondo Vianello e Walter Chiari, che assieme a Tognazzi sono *I magnifici tre*, cialtroni assoluti che attraversano la rivoluzione messicana col sombrero in testa, in un film di Giorgio Simonelli del 1962 che sembra aver offerto più di uno spunto alla futura invenzione dello spaghetti western. Simonelli, del resto, passa alla storia soprattutto come regista di "musicarelli", quei film musicali interpretati dalle star della nascente industria discografica che segnano l'emergere anche in Italia di una cultura giovanile propriamente detta. Si stringe il cuore, allora, a vedere la giovanissima Mina che – figlia di un palazzinaro – passa dalla parte dei gestori di una osteria (sotto una ghirlanda di fiaschi di vino) che diventerà in *Io bacio tu baci* di Piero Vivarelli il centro dell'esplosione romana della pop music e del rock'n roll, ma anche il ciuffo marmoreo di un giovanissimo Bobby Solo che si lancia in uno spericolato braccio di ferro durante le riprese dell'eloquente *Una lacrima sul viso* di Ettore Maria Fizzarotti, americanizzato solo dagli stivali da cow-boy e dalla maglia che reca il marchio di una improbabile università del Kansas: praticamente il Sordi di *Un americano a Roma*, ma questa volta messo in scena con benevolenza e garanzia di successo.

Perché quella che emerge da queste foto è forse – pur con tutti i suoi difetti e problemi - l'Italia più bella che ci sia mai stata, la più propensa a rispecchiarsi nel cinema perché attraversata da fermenti che avevano davvero qualcosa di cinematografico, vale a dire "bigger than life". Anche quando si tratta dei *Delfini* di Citto Maselli o della *Noia* di Damiano Damiani, il glamour traspare inequivocabile dalla bellezza radiosa e dal sorriso accovacciato di Claudia Cardinale o dalla prorompente frivolezza di Catherine Spaak, capaci di riscattare il paternalismo di questi racconti morali e perfino – nel caso del film di Damiani – i pessimi e pruriginosi quadri di un finto Guttuso interpretato da Horst Buchholz, giustificato solo dal fatto di essere figlio di una strabiliante e terribile Bette Davis.

Tutto questo, lo ribadiamo, uscendo ogni mattina dalla redazione di «Paese Sera» o dell'«Unità», come un uomo con la macchina fotografica vertoviano che cerca il modo per sostenere l'avvento di un mondo serio di eguaglianza e piani quinquennali ma resta ogni giorno impigliato nel fascino di un pianeta in trasformazione, la cui evoluzione sta portando in una galassia – quella del loisir e della jouissance – che si trova esattamente agli antipodi. Ma questa Italia ingenua non è solo egoismo e lustrini. Affascina il reportage su Gian Maria Volonté, che dal suo piccolissimo appartamento bohémien, microscopico e poco e male arredato di attore che ancora si barcamenava fra incerti esordi cinematografici e teatro di strada, mostra ritagli di giornale sul caso di Sacco e Vanzetti che diventerà un film per la regia di Giuliano Montaldo solo una decina di anni dopo. Stessa atmosfera nella casa di Gillo Pontecorvo, innamorato di un cocker dal pelo

lucidissimo, che appare con i vestiti lisi e un disordine elegante tra i manifesti di *Kapò*, con l'aria svagata di un poeta beat.

Qui ci fermiamo, perché è impossibile dar conto pienamente della ricchezza variegata di questi ritratti, di queste istantanee, dei reportage dentro e fuori dal set di un testimone arguto e stralunato di un'epoca irripetibile. Le foto congelano il tempo e fanno esplodere il significato di tutto ciò che l'immagine cattura e mette in relazione. In queste foto c'è la ricchezza intellettuale, erotica, industriale, esistenziale, culturale, etica, del cinema italiano di quegli anni, una ragnatela dove stanno in relazione fra loro l'alto e il basso, il genio e la bizzarria, la furbizia e il talento, volgarità e raffinatezza, ironia e sensualità. Tutto in equilibrio, tutto mischiato, offerto allo sguardo ma difficilissimo da interpretare. Onore perciò alla bravura e all'energia di Rodrigo Pais. C'è una foto che, meglio di ogni altra, ci sembra lo rappresenti. Una foto di uno dei tanti film popolari e impossibili partoriti in fretta e furia. Si tratta del bizzarro *I marziani hanno 12 mani*, un vero e proprio oggetto di culto, che segna l'esordio alla regia di Castellano e Pipolo. In questo film, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, i più regressivi e popolareschi dei comici italiani, interpretano altrettanti scrittori di fantascienza che provano a immaginare che effetto farebbe questa pazza nuova Italia a degli eventuali extraterrestri. Ecco allora l'avverarsi del sogno. La foto di Pais ci restituisce due dei protagonisti, l'immenso Paolo Panelli e la sua spalla (per l'occasione) Carlo Croccolo, vestiti con delle scintillanti tute da viaggio intergalattico alla Star Trek, pronti a lanciarsi alla scoperta della Roma della *Dolce Vita* sul più classico mezzo di trasporto del paparazzo, la lambretta.

Ecco, Pais ci piace immaginarlo così, un alieno in lambretta, che attraversa gli incroci della Capitale per testimoniare la trasformazione repentina dell'immaginario agli abitanti di quella remota galassia che è il futuro, compito e professionale nell'atteggiamento, serissimo nell'espressione, ma con un beffardo e caustico sorriso nell'anima.