

INTRODUZIONE. NICO D'ALESSANDRIA NEL CINEMA ITALIANO

Nico D'Alessandria (Roma, 1941-2003) studia legge e si diploma in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1967 con il lavoro finale *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* basato sull'omonimo testo di T. S. Eliot. L'anno prima è autore del cortometraggio *Evelina e Marcoaldo*, in seguito è aiuto regista di Luciano Emmer, Antonello Branca e molti altri.¹ Nel 1968 prende parte all'esperienza di Cesare Zavattini dei Cinegiornali liberi e nel 1978 è autore e regista della trasmissione radiofonica trasmessa dalla Rai *Processi mentali*. *Passaggi* (1980) è il suo primo mediometraggio ma è con il capolavoro *L'Imperatore di Roma* (1987) che viene considerato uno dei più importanti registi del cinema indipendente italiano. Gli ultimi due film *L'amico immaginario* (1994) e *Regina Coeli* (1999) sono prodotti con non poche traversie.

Qual è il cinema di Nico D'Alessandria? Ricostruirne i passaggi è stato un percorso complesso: non tutto il materiale è facilmente rintracciabile, non ci sono precedenti monografie² e, al di là del cult movie *L'Imperatore di Roma*, c'è poca memoria collettiva, anche di settore, su tutto il resto. Eppure l'esperienza di questo regista è stata poliedrica e assolutamente presente nel proprio tempo: dal cinema sperimentale al cinema militante, sfiorando il genere carcerario con una autonoma interpretazione di ciò che viene definito come post o neo-neorealismo a prova del fatto che l'esperienza neorealista non è mai davvero divenuta cadavere, come sostenevano in molti, ma si è trasformata con i suoi eredi diretti e figli illegittimi.³ D'Alessandria non è riconoscibile come autore dallo stile cristallizzato e per questo ancora più peculiare nell'intensità con cui costruisce le sue storie e pedina i suoi personaggi. Il suo corpus filmico, apparentemente disomogeneo, è segnato dalla forza e dalla difficoltà di una scelta di campo indipendente, voluta e anche un po' subita, costituita da una au-

torialità poetica e da un piccolo artigianato domestico, genuino. Un cinema figlio del movimento politico e culturale del '68 con le elaborazioni sulle istituzioni totali del decennio successivo, anche se messo in atto in pieno riflusso ideologico, raccontando di antieroi e sconfitte. Per il critico Roberto Silvestri

Il cinema di Nico D'Alessandria disprezza la linearità, la drammaturgia, criticando il cinema diretto come Rossellini criticava l'idea mistica che la realtà parla da sé, ovvero fai le domande anche se non ci sono le risposte ma, diceva Rossellini, se non hai le risposte allora che fai? Nico entrava con risposte continue che ti mettevano in conflittualità con quello che vedevi, era una modernità raccontata in prima persona, al di là del neorealismo.

D'altronde la questione di cosa sia reale e cosa no, o del vero spinto al limite del finto, è un dibattito sempre aperto e mai cicatrizzato, soprattutto nell'attuale panorama cinematografico dispersivo e frammentato. Per non disperderci ulteriormente in antiche diatribe si può fare un breve salto in quello che fu il cinema italiano tra la fine degli anni 80 e gli anni 90, il periodo dei tre film di D'Alessandria. In quegli anni si parlava, tanto per cambiare, di "cinema giovane". Le origini della definizione si innestano molto prima, fino agli anni 60 e a varie ondate interessano autori diversi tra loro per stile ed epoca: Bertolucci, Bellocchio, i Taviani, Cavani, e più tardi Del Monte, Moretti, Salvatores, Mazzacurati, Soldini, D'Alatri, Cipri e Maresco, Archibugi, Segre, ecc. Tra gli anni 80 e 90 ci si confronta con la dispersione mediologica, con la crisi per un reale che prima parlava da solo (ancora), forse in una resa dei conti con l'esperienza neorealista. I film prodotti vagano tra momenti di depressione e luce fuori dal tunnel, si parla di (apparente) primavera, in cui ci si riappropria, ognuno a suo modo, di un immaginario lasciato

orfano. È un arcipelago fatto di isole, accusato ingiustamente di aridità narrativa, ma ci sono strutture drammatiche popolari e accessibili, intrecci originali, e spesso l'attore è utilizzato come strumento di scrittura.⁴ La giostra delle colpe per la crisi è altrettanto frastagliata: i meccanismi istituzionali, la crisi delle ideologie, la televisione, l'America. Nel 1988 fu stilato persino un manifesto durante il Festival di Pesaro in cui diversi operatori del settore rivendicavano un nuovo cinema: «Nonostante la frammentazione, nonostante la scomparsa di punti di orientamento ed obiettivi identificabili, vogliamo sottolineare dei motivi comuni: il raffreddamento delle istanze ideologiche che pur rimangono all'orizzonte come seconda lettura, il filtro dell'ironia e dell'autoironia, il tentativo di fissare la società attraverso indizi di storie individuali».⁵ Per Mario Sesti quello della seconda metà degli anni 80 è un cinema di interni in cui «ogni appropriazione soggettiva del linguaggio, ogni intrusione dell'autore tra le storie che racconta, ogni invenzione stilistica è avvertita come irritante ma anche nella più incolore di queste case c'è la necessità di un'obiezione».⁶ Il linguaggio è semplice, rudimentale, la narritività è scandita, e il genere e il cinema d'autore restano delle fonti importanti. Sesti ritiene che il cinema di quegli anni sia davvero immune alle categorie tradizionali così come inutile è separare gli esponenti di genere da quelli d'autore: anche restando nel "neo-neorealismo"⁷ ci si trova di fronte a film diversi tra loro, sopravvalutati, disprezzati ma mai capiti nei loro racconti di isolamento, sospensione e fuga dalla storia.⁸ Se si pensa a un certo citazionismo asfittico degli ultimi anni non può che sembrare aliena quell'esperienza nutrita di attori di estrazione teatrale, compagnie semistabili, della ricerca di contesti e scenari inediti per storie semplici. Tuttavia, anche all'epoca il minimalismo approdava nel manierismo e nella cinefilia spinta, a tratti con un sapore rosa figlio di una mediocrità televisiva, in cui i reduci del '68 si lagnavano delle proprie sconfitte continuando a consumare tranquillamente.⁹ In sintesi, non è troppo audace individuare

due corsie, al netto dei film strettamente di genere, nel cinema italiano del periodo: quella di un “nuovo realismo” (Marco Risi, Ricky Tognazzi, Capuano, Base, Segre, Lucchetti, ecc. con i precursori Claudio Caligari, Sergio Nuti, ecc.) e la corsia dedicata alla commedia sentimentale e generazionale con orizzonti provinciali, privati e antieroi, fatti di sogni e frustrazioni. In tutto questo magma, tracciato qui in linee molto generali e non esaustive, Nico D’Alessandria è un’ulteriore isola tra le isole.

In una intervista del 4 dicembre 2000 la sua posizione è netta e provocatoria:

Subito dopo la guerra è arrivato in Italia il cinema americano portandosi appresso tutta una serie di leggi e provvedimenti che lo hanno favorito, ma soprattutto hanno permesso che invadesse il mercato fino ad oggi; queste leggi non solo sono rimaste ma sono anche peggiorate. Ciò ha determinato la crisi del cinema italiano in tutte le sue forme, da quelle finanziarie a quelle produttive. L’unico modo per resistere è stato per alcuni fare politica di monopolio [...] gli altri, piccoli e meno forti, hanno trovato nel concentrarsi l’unico modo per resistere, facendo però un altro tipo di monopolio che naturalmente sappiamo essere verticale e che comprende anche le sale. [...] L’articolo 8 ex art. 28 del Fondo di Garanzia ha dato una possibilità a moltissimi autori di esprimersi al di là del mercato ufficiale, poi invece seguendone l’evoluzione, arriviamo ad una esaltazione sproporzionata del ruolo dell’esordiente: non viene più dato il finanziamento se uno non fa un’opera prima. E perché?¹⁰

Qual è la soluzione?

Il cinema non va salvato, il cinema va distrutto. È talmente forte il cinema, è talmente potente. Se tu pensi

a tutto quello che fa il cinema oggi, che non puoi dire io faccio questo cinema, che sei matto. Perché devi fare questo cinema? Questo cinema va distrutto. Quindi io sono felicissimo che ci sia un calo del 25% degli spettatori nelle sale, un 25% in meno che va tutto a discapito dei grandi monopolisti. Io personalmente non perdo niente, non ho niente da perdere. Io ricostruisco un cinema nuovo, diverso, io e chi ci vuole stare. Quindi una ricetta per salvare questo cinema, per carità, non mi interessa proprio. [...] Molto dipenderà dall’educazione all’immagine fatta nelle scuole, perché i giovani, se educati bene ed in teoria gli insegnanti preparati ci sono, possono cambiare le cose, perché il cambiamento non va portato solo a livello di autori ma anche e soprattutto a livello di pubblico. Il pubblico va riconquistato e rieducato. Insomma, bisognerebbe fare tutto con moderazione. Io il cinema lo faccio con estrema moderazione: un film ogni 6, 8, anche 12 anni.¹¹

Se c’è un cinema che va distrutto non è certamente quello di Nico D’Alessandria.

¹ Con Antonello Branca D'Alessandria collabora nel 1970 per *Seize the Time* una docu-fiction sul movimento delle Pantere Nere. Nel 1976 è assistente di Luciano Emmer per *Visti da vicino* uno dei 13 episodi dell'inchiesta a puntate (mai trasmessa) *Aimez-vous l'Italie?* sulla percezione dell'Italia di alcuni turisti, tra questi figurano Dustin Hoffman, Burt Lancaster, Walter Matthau, Liv Ullmann, Anthony Quinn e Leroy Jones.

² Un documentario sul regista è quello del collettivo Todo Modo: *Nico D'Alessandria. Un delirante insuccesso* (C. Di Mambro, M. Venditti, L. Mandrile, 2001, 28').

³ Giuseppe Ferrara in un suo intervento: *Neorealismo e post-neorealismo* (<https://www.nuoveproduzioni.it/neorealismo-postneorealismo.htm>) delinea una sintesi dell'albero genealogico del (post)neorealismo dopo le opere di Rossellini, Visconti, De Sica, De Santis. Figli: Rosi, Pontecorvo, Lizzani, Montaldo, nipoti: Taviani, De Seta, Petri, Scola, Olmi, bisnipoti: Giordana, Amelio, Placido, Scimeca, Chiesa. Per la commedia post-neorealista: Monicelli, Germi, Scola, Wertmüller, Magni. Tra gli "autonomi" del post-neorealismo: Antonioni, Fellini, Pasolini, Bellocchio, Cavani, Avati, Scola, Bertolucci, Leone.

⁴ Vito Zagarrio, *Cinema italiano anni Novanta*, Marsilio, 1998

⁵ Vito Zagarrio, *Ibidem*

⁶ Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Theoria, 1994

⁷ Per quanto riguarda gli anni 90 a questa categoria fanno riferimento alcuni film di Marco Risi come *Mery per sempre* (1989), *Ragazzi Fuori* (1990), *Ultrà* (Ricky Tognazzi, 1991), *Crack* (Giulio Base, 1991) tutti prodotti da Claudio Bonivento.

⁸ Mario Sesti (a cura di Gaetano Capizzi, Aurora Fortunato, Gianni Volpi), *Isole - Cinema Indipendente Italiano*, Associazione Culturale Pervisione, 1992

⁹ Goffredo Fofi, *op.cit.*

¹⁰ Francesca Cantarutti, Luca Franco, *Questo cinema va distrutto - Intervista a Nico D'Alessandria*, in «Traffico di parole.com», <http://www.traffico di parole.com/wordpress/questo-cinema-va-distrutto-intervista-a-nico-dalessandria/>

¹¹ *Ibidem*

1. DAL CANTO D'AMORE AI PROCESSI MENTALI

Il canto d'amore di Alfred Prufrock

*Il canto d'amore di Alfred Prufrock*¹ del 1967 è cinema sperimentale, una perla visionaria con la voce di Carmelo Bene e in cui i versi di T. S. Eliot si rincorrono in un rapporto distorto con le immagini in bianco e nero.

Il testo, composto tra il 1910 e il 1911, è un lungo monologo interiore sulla decadenza moderna e spirituale; ogni verso sembra una domanda arbitraria senza risposta rivolta a sé stesso o a un alter ego per strade buie, notturne, desolate, nonostante l'umanità che le attraversa. Ma chi è Prufrock? Un idealista fragile, oppresso dalla banalità del quotidiano e dal giudizio degli altri che sono, tuttavia, maschere con cui è impossibile comunicare. La paura della morte incombe e la lotta contro il tempo che scorre è un fallimento. Prufrock è il primo personaggio inadeguato che compare nella filmografia di Nico D'Alessandria. Su questa condizione umana l'ironia dell'autore era già amarissima nel claustrofobico cortometraggio del 1966 *Evelina e Marcoaldo*: un marito oppresso si addormenta in poltrona sognando una partita a carte con un diabolico sconosciuto in cui la posta in gioco è sua moglie Evelina. Le dinamiche di relazione hanno la forma di un incubo, dove la solitudine è ai margini di una scelta o di una condanna: il disadattamento e il sogno continueranno anche in seguito ad accompagnare l'opera dell'autore.²

Il testo e l'immagine ne *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* creano una dimensione speculare, per quanto deformante, ma nulla è lasciato al caso, dagli aspetti sonori fatti di lamenti e risate stridule fino agli interni in cui si fanno notare le sculture di Giulio Ciniglia. Seguendo i versi di Eliot e la composizione di D'Alessandria avremo quanto segue:

Allora andiamo, tu ed io,

Quando la sera si stende contro il cielo
 Come un paziente eterizzato disteso su una tavola;
 Andiamo, per certe strade semideserte,
 Mormoranti ricoveri [...]³

Le vie di una grande città sono brulicanti di vita e di persone mentre il poeta ne coglie l'assoluta desolazione. Primi piani di volti di donne e uomini, dettagli anatomici, corpi che si muovono verso qualche direzione.

...Nella stanza le donne vanno e vengono
 Parlando di Michelangelo [...]⁴

Il distico si ripete in seguito e la messa in scena è la stessa: un momento di eros tra un uomo e una donna dai volti non identificabili.

La nebbia gialla che strofina la schiena contro i vetri,
 Il fumo giallo che strofina il suo muso contro i vetri
 Lambi con la sua lingua gli angoli della sera,
 Indugiò sulle pozze stagnanti degli scolari [...]⁵
 Ci sarà tempo, ci sarà tempo
 Per prepararti una faccia per incontrare le facce che
 incontri [...]⁵

Nel buio della sera alcune facciate di case illuminate evocano non un palazzo di Roma bensì le forme di una Londra vittoriana. Un uomo è seduto in mezzo ad una stanza semi-spoglia.

[...] E di sicuro ci sarà tempo
 Di chiedere, "Posso osare?" e, "Posso osare?"
 Tempo di volgere il capo e scendere la scala,
 Con una zona calva in mezzo ai miei capelli

(Diranno: "Come diventano radi i suoi capelli!")
 Con il mio abito per la mattina, con il colletto solido
 che
 arriva fino al mento [...]⁶

Prufrock sente la vecchiaia, il tempo che scivola via e il giudizio degli altri come una scure. Le immagini ci rimandano una scultura di figura umana che ruota su sé stessa e D'Alessandria che vaga per penombre e stretti corridoi a scoprire sculture sotto teli bianchi per poi fuggire in strada, per la città notturna, con le luci al neon e i passanti, scuotendo un uomo addormentato o morto su una panchina:

[...] Quando sono trafitto da uno spillo e mi dibatto
 sul muro
 Come potrei allora cominciare
 A sputar fuori tutti i mozziconi dei miei giorni e delle
 mie abitudini?
 Come potrei rischiare? [...]⁷

Di nuovo al cospetto di uomini in forma di piccole statue dal materiale ancora malleabile, il regista non esita ad animarle con la forza fino a distruggerle:

[...] E il pomeriggio, la sera, dorme così
 tranquillamente!
 Lisciata da lunghe dita,
 Addormentata... stanca... o gioca a fare la malata,
 Sdraiata sul pavimento, qui fra te e me.
 Potrei, dopo il tè e le paste e i gelati,
 Aver la forza di forzare il momento della sua crisi?
 [...]⁸

Una donna appare e dopo un momento fugace d'amore

scompare come se tutto fosse stato un sogno che porta alla disperazione e alla contemplazione delle statue distrutte:

[...] Ma come se una lanterna magica proiettasse il
disegno
 Dei nervi su uno schermo:
 Ne sarebbe valsa la pena [...]

 E togliendosi verso la finestra, (qualcuno *N.d.A.*)
dicesse:
 “Non è per niente questo,
 Non è per niente questo che volevo dire”.
 No! Io non sono il Principe Amleto, né ero destinato
ad
 esserlo [...]⁹

Il tormento prosegue fino alla scena finale, sulla riva di una spiaggia, in cui l'autore si dibatte sdraiato tra le onde, è una fuga temporanea dalle convenzioni e neanche le sirene possono fornirgli delle risposte:

[...] Divento vecchio...divento vecchio... [...]
 Ho udito le sirene cantare l'una all'altra.
 Non credo che canteranno per me [...]
 Ci siamo troppo attardati nelle camere del mare [...]
 Finché le voci umane ci svegliano, e annegiamo.¹⁰

Prufrock non muore tra le onde ma quando sente le voci degli altri uomini. La liberazione finale è solo l'ennesima illusione.

I Cinegiornali liberi (dal cinematografo)

Non è errato definire Cesare Zavattini (1902-1989), Za per

gli amici, non solo uno dei padri del neorealismo ma un intellettuale a tutto tondo in cui la scrittura di soggetti e sceneggiature è solo un anello. Dopo aver preso parte assieme a Vittorio De Sica a film miliari (*Ladri di Biciclette*, *Sciuscìà*, *Umberto D.*, *Miracolo a Milano*) continua indomito a cercare nuove strade per raccontare la realtà attraverso il cinema. Con i “Cinegiornali liberi” a fine anni 60 Zavattini propone una nuova idea di cinema-informazione, alla portata di tutti, creata da più autori, opposta all'informazione di regime (oggi diremmo mainstream?)¹¹ su temi sociali e politici di attualità. Il primo abbozzo avviene nel 1962-63 con i “Cinegiornali della pace”,¹² prototipo di quello che sarà il Cinegiornale libero, dove, con l'introduzione di Mario Soldati e con interviste, inchieste, immagini di archivio e fotografie, si affronta la questione di un eventuale conflitto atomico. Nel 1967 la prima formulazione “diretta” dei Cinegiornali liberi avviene in seguito ad una inchiesta sullo sviluppo del cinema italiano promossa da “Contemporaneo”, inserto della rivista del PCI “Rinascita”. Tra il '68-'70 prendono forma nove Cinegiornali liberi di circa mezz'ora in cui troviamo un dibattito sul cinema, un'intervista al leader studentesco Daniel Cohn-Bendit, una tipografia romana occupata dagli operai, il terremoto del Belice, la tragedia del Vajont, la rivolta di Battipaglia, il quartiere di Firenze dell'Isolotto e dell'attività di Don Mazzi. Un cinema definito in molti modi eloquenti dallo stesso promotore: un cinema “della fretta”, nel senso di urgenza della proposta e protesta, un cinema “continuo” senza le intermittenze dell'industria o del potere, un cinema “insieme” di tutti e per tutti, che riscopra i valori sociali evitati dal cinema istituzionalizzato, da perseguire anche a costo della censura, un cinema naturalmente politico, a costo zero. Perché allora non chiamarlo direttamente cinema libero? Per un impatto sociale diverso, avulso da aprioristiche preoccupazioni formali se non quelle della immediata leggibilità.¹³ I Cinegiornali liberi sono film minimi di intervento la cui forza motrice sono le problematiche sociali, civili, la pace, l'informa-

zione democratica, con un atteggiamento critico verso il cinema corrente, d'autore e non. Non sono rare e lontane le somiglianze con il documentarismo politico degli anni 60 o con la contro documentazione del '68 ma si resta lontani dalla pura propaganda di idee politiche già date e condivise così come dai fanatismi. Tra il Godard più politico e le sperimentazioni futuriste, l'esperienza dei Cinegiornali liberi si esaurisce già nei primi anni 70: «L'esperienza mette in evidenza i nodi irrisolti del neorealismo e della cultura del '68: rispettivamente il dibattito sul rapporto tra realtà e rappresentazione e quello relativo all'ambiguità e agli equivoci sulla demitizzazione del ruolo dell'intellettuale e l'autorialità di massa».¹⁴ In un tentativo di coinvolgere, ad esempio, e cambiare l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) non si assume in ultimo la forma discorsiva del potere stesso se il mezzo è il messaggio? Al di là delle questioni teoriche talvolta pretestuose (l'esperienza neorealista non può fare a meno del suo seme "cine-documentaristico") lo spessore di Zavattini è intatto, nonostante sia stato occasionalmente considerato un "buonista conformista".

Cinegiornale libero di Roma n.1 e 01

1968, 16mm, b/n, 33'/31'

Una mezz'ora a casa di Zavattini in un dibattito¹⁵ che coinvolge Liliana Cavani, Giuseppe Bellecca, Gianni Toti, Marco Bellocchio, Salvatore Samperi, Giuseppe Ferrara, Alfredo Angeli, Silvano Agosti, Romano Scavolini, Elda Tattoli, Alfredo Leonardi, Pier Giuseppe Murgia e Nico D'Alessandria. Il tema è "Il cinema è finito?" e prende spunto da una posizione di sfiducia radicale nei confronti del cinema espressa dai giovani del movimento studentesco per i quali la camera è sempre una mediazione e allontana dalla realtà. La questione viene estesa ai Cinegiornali liberi che a breve prenderanno forma e alla loro funzione politica. Zavattini promuove l'incontro ma si fa da parte ascoltando i punti di vista degli altri non rinunciando a soste-

nere che, in una testimonianza di presa diretta, il cinema è una mediazione meno prepotente di altre. Nico D'Alessandria dimostra già di avere una posizione molto controcorrente: «Noi siamo appaltatori del potere costituito, il cinegiornale libero rischia di essere paternalistico nei confronti della classe che dovrebbe fare la rivoluzione che non si fa con il cinema. Non voglio fare avanguardia politica per conto della classe operaia».¹⁶ Per D'Alessandria, in fondo, la rivoluzione è (già) fallita, suscitando qualche dilleggio dagli (ancora ignari) presenti. Le sue posizioni rimarranno fuori dal coro anche in seguito e nel penultimo film *L'amico immaginario*, fortemente autobiografico, verrà data voce a una disillusione generazionale che è anche politica.

Il Cinegiornale libero di Roma n.01 dà il via all'esperienza. Quindici autori prendono parte a questo episodio¹⁷ tra cui Nico D'Alessandria, ognuno con un preciso stile e carattere mirando ai simboli del potere economico e politico. È un testo composito in cui prevale l'ironia, la beffa, il sarcasmo tramite la combinazione di fotografie, pagine dei quotidiani, cartelli, creando una continua tensione espressiva e sperimentale. In *Roma Amor di D'Alessandria* lo sguardo dell'autore è fisso sulla cupola di S. Pietro con un sottofondo sonoro di bombardamenti e, proprio sulla componente sonora, il resto dei titoli di questo primo cinegiornale include e mescola canzoni popolari, distorsioni jazz, risate isteriche.

Gli altri cinegiornali liberi. Visioni di un Paese in lotta

Nel 1969 il secondo Cinegiornale libero¹⁸ è dedicato alla tipografia romana Apollon occupata. Con la voce di Gian Maria Volonté si ricostruisce la cronaca della lunga occupazione della fabbrica per protesta contro la chiusura. Gli operai, contadini inurbati, non sono soltanto gli interpreti ma anche gli autori della realizzazione del cinegiornale che include, in parallelo, le immagini di scontri e dimostrazioni nelle piazze italiane di quei giorni.¹⁹ Il Cinegiornale libero n. 5 *Battipaglia*²⁰ documenta la tragedia avvenuta