
Cinema della Rocca Brancaleone
Lunedì 13, Martedì 14 e Giovedì 16 luglio 1998, ore 23

Voci e volti di donna
Piccola antologia cinematografica

Lunedì 13 luglio

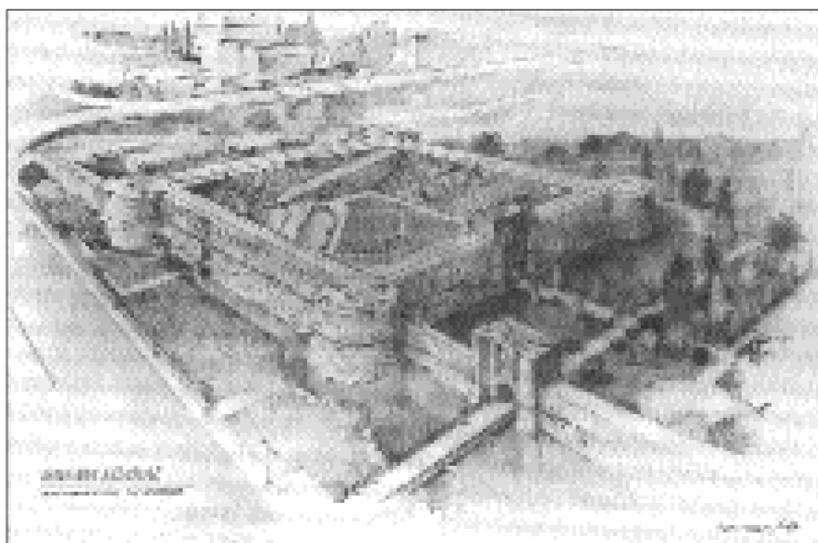
La Madre (1926)
di Vsevolod I. Pudovkin
con Vera Baranovskaja

Martedì 14 luglio

L'Amore (1948)
film in due episodi di Roberto Rossellini
“Omaggio all'arte della Magnani”
La voce umana
con Anna Magnani
Il miracolo
con Anna Magnani e Federico Fellini

Giovedì 16 luglio

Adele H., una storia d'amore (1975)
di François Truffaut
con Isabelle Adjani



Rocca Brancaleone (XV sec.)

LA MADRE (1926)

Titolo originale: Mat'

Regia: Vsevolod Illarionovič Pudovkin

Soggetto: dall'omonimo racconto di Maksim Gor'kij

Sceneggiatura: Natan Žarkij

Assistenza alla regia: Michail Doller, V. Štraus

Fotografia: Anatolij D. Golovnja

Scenografia: Sergej Kozlovskij

Musica (per la versione sonorizzata del 1935): D.S.Blok

Interpreti: Vera Baranovskaja (Nilovna, la madre),
A.P. Cistjakov (il padre), Nikolaj Batalov (Pavel Vlassov),
Anna Zemtčova (Anna l'intellettuale),

V. Pudovkin (l'ufficiale di polizia),

Ivan Koval'- Samborskij, N. Vidonov

Produzione: Mezrabpomfil'm-Russ (Mosca)

Origine: URSS

Durata: 65'

Del romanzo di Gor'kij si rispetta la psicologia dei personaggi ma si semplifica l'azione, che si svolge a Pietroburgo durante i moti insurrezionali del 1905 (*Mat'* è uno dei film approvati dal partito Comunista nel 1925, per celebrare quegli avvenimenti). Nathan Zarkhi ricorre a testimonianze dell'epoca (come ha fatto Ejzenstejn per *Bronenosetz Pötemkin*) e costruisce una storia su tre protagonisti (il padre, un operaio distrutto dall'alcool, la madre e il figlio, che aderisce al movimento rivoluzionario). Si parte dal padre nella bettola, la notte, il suo ritorno nella poverissima casa, i maltrattamenti inflitti alla moglie. In una fabbrica scoppia uno dei primi scioperi, che rivelano come si faccia strada la coscienza rivoluzionaria tra gli operai. Il padre non vi aderisce. Una manifestazione è dispersa brutalmente dalla polizia. La vita di Pelageja Nilovna è fatta di continue angosce per la sorte del figlio e per la degradazione del marito. Nel sobborgo dove i tre abitano dominano la miseria e le irruzioni della polizia. Il padre muore. Pelageja lo veglia, immobile e attonita. Non ha più speranze. Cerca di dissuadere il figlio dal partecipare alla lotta operaia, ma non ottiene nulla. La polizia, che ha fondati sospetti su

Pavel, compie una perquisizione nella casa. Pelageja crede di avere un solo mezzo per salvare il figlio da guai peggiori. Involontariamente lo denuncia. Pavel è arrestato per detenzione di armi. Sottoposto a processo, trattato con arroganza dai giudici, è condannato. Solo allora Pelageja si rende conto dell'errore commesso e al figlio che viene condotto via chiede perdono. Pavel in carcere sopporta le privazioni con il sereno coraggio di chi crede in una giusta causa. La madre lo va a trovare, comincia a comprendere le ragioni che l'hanno spinto a lottare. A poco a poco scopre quanto sia crudele il comportamento dei nemici e collabora con l'organizzazione rivoluzionaria clandestina. I fili della rivolta s'intrecciano in una trama sempre più fitta. In carcere si prepara una sollevazione, mentre le masse si raccolgono per una grande manifestazione da tenersi il 1° maggio. La sommossa riesce. Pavel evade e sfugge alla polizia saltando sui lastroni di ghiaccio (è la stagione del disgelo: una immagine che ha un valore referenziale ed è una metafora della libertà sognata). Alla manifestazione la madre e Pavel marciano insieme e insieme resistono all'urto dei soldati a cavallo. Si spara sui dimostranti. Pavel, colpito a morte, cade accanto alla madre. Pelageja prende la bandiera rossa, rimasta in terra dopo che il portabandiera è stato colpito, e, agitandola in alto, va anch'essa incontro alla morte. Il film si chiude con una immagine "anticipatrice", le mura del Cremlino, simbolo della rivoluzione vittoriosa di dodici anni dopo. Altrettanto complessa di quella di Ejzenstejn, ma di segno opposto, è la concezione cinematografica del trentaduenne, quasi esordiente regista di *Mat'* (7 rulli, 1800 metri). Vsevolod Illiarionivič Pudovkin era stato allievo di Lev Kulesov e, dopo varie esperienze come attore e scenografo, aveva diretto una breve commedia satirica sul gioco degli scacchi (*Sakhmatnaja gorjatzka*) e un film scientifico (*Mekhanika Golovnovo mozga*: La meccanica del cervello). Rifiutando gli esperimenti della avanguardia impegnata nella contestazione dell'intreccio narrativo, considerato una sopravvivenza borghese, si ispira alla lezione del "realismo" tolstojano (l'anno successivo osserverà: "Tolstoj è per me l'unico scrittore che si identifichi con la realtà. In ciò che ha

scritto sento una esistenza indipendente, con tutte le sue forme, i suoi colori, i suoi suoni”) e compone una storia che ha le caratteristiche del romanzo, inteso come sviluppo cronologicamente coerente dell’azione di alcuni personaggi di forte rilievo psicologico.

A differenza di Ejzenstejn, non affida allo spettatore la “presa di coscienza” ma ne segue il cammino nel comportamento dei personaggi, presentati non come tipi ma come figure esemplari che vivono una vicenda esemplare. Su di essi - elementi privilegiati della costruzione narrativa - impernia un serrato discorso cinematografico: ogni “figura” del linguaggio (campi, angolazioni, illuminazione, segni scenografici) è al servizio della psicologia e degli eventi che la determinano o ne sono determinati. A tutto sovrappone un’acuta sensibilità per gli aspetti più evocativi della natura: notti, albe, alberi, nuvole, acqua, ghiaccio. Ogni azione dei personaggi è immersa in un “paesaggio” continuamente mutevole, che partecipa - arricchendolo di significati - allo sviluppo stesso della storia. E in ciò si riflette una intera tradizione figurativa, che non è tanto quella cui Pudovkin dice di essersi ispirato nella composizione di alcune inquadrature (Velàzquez, Van Gogh, Degas, Rouault, Picasso) quanto quella dei grandi paesaggisti e ritrattisti russi di fine Ottocento come Surikov o Ilja Repin o Isaac Levitan.

“Nel film” chiarì il regista in una pagina autobiografica “l’atmosfera è una grande forza poetica.

Del resto proprio la percezione del nesso organico tra la vita interiore dell’uomo e il mondo che l’attornia, conferisce la necessaria profondità alla generalizzazione poetica, da cui l’arte non può prescindere.”

Anche per questo, *Mat’* - uscito a Mosca nei primi giorni dell’ottobre 1926 - fu uno dei grandi successi del cinema sovietico, in patria e soprattutto all’estero, dove fu accolto con entusiasmo e stupore: restava nel solco della grande civiltà russa e la riproponeva, intatta, con uno spirito nuovo.

Tratto da: Fernando di Giammatteo, *100 film da salvare*, Mondadori Editore 1978.

VSEVOLOD ILLARIONOVIC PUDOVKIN

Nato a Pezna nel 1893, e morto a Mosca nel 1953, Pudovkin è uno dei maggiori esponenti del cinema sovietico. Ingegnere chimico, musicista, entrò nel cinema come assistente ed attore per Gardin e Kulesov (all'attività di attore tornò saltuariamente più tardi, per straordinarie caratterizzazioni, dal *Mister West* di Kulesov, 1924, a *Ivan il Terribile* di Eisenstein, 1945). Dopo un paio di prove minori, ebbe il suo vero esordio registico con uno dei più celebri film della storia del cinema, *La madre* (1926), che resta il suo capolavoro. Realizzando un difficile equilibrio fra metafore liriche e "prosa" realistica, il film esprimeva il dramma collettivo dello zarismo e della rivoluzione del 1905 attraverso destini individuali, tipi psicologicamente precisati, e rifuggiva dallo stile epico di massa, attuato da Eisenstein. La presa di coscienza dei diseredati fu il tema preferito da Pudovkin anche nei suoi film successivi, quali i solidi, ma un po' artificiosi, *La fine di San Pietroburgo* (1927) e *Tempeste sull'Asia* (1929). Il periodo di crisi che stava attraversando il regista coincise con l'avvento del sonoro (contro il quale, insieme a Eisenstein, scrisse un famoso manifesto) e della politica culturale stalinista. Quest'ultima situazione accelerò la crisi di Pudovkin (*Un caso semplice*, 1932; *Il disertore*, 1933) fino ad imbrigliarlo in un mestiere di accademica monumentalità (*L'ammiraglio Nachimov*, 1946; *Minin e Pozarskij*, 1939). Più tardi P. cercò - con risultati parziali - di ritrovare una vena più intima in *Il ritorno di Vasilij Bortnikov* (1953). Fu anche teorico, impegnato a ricercare la specificità del linguaggio cinematografico e scrisse, tra l'altro, saggi sul montaggio e sulle tecniche di recitazione.



VERA VSEVOLODOVNA BARANOVSKAJA

(Russia 1890 ca. - Francia 1935). Allieva di Stanislavskij inizia la sua attività al Teatro d'Arte di Mosca. Esordisce nel cinema nel 1917, interpretando *Vlast Pergovo* (Il potere del primo) di M. Bone-Tomasevskij. Ma il suo nome è soprattutto legato alla intensa e sofferta interpretazione di *Mat'* (La madre, 1926) di Vsevolod I. Pudovkin.

L'attrice aveva già interpretato in teatro il personaggio di Gor'kij: davanti alla macchina da presa dimentica la formazione teatrale e raggiunge un'economicità e sinteticità di gesti che più di qualsiasi altro modo di recitazione esprimono tutta la tragicità e la forza del personaggio femminile. Pudovkin la giudicò tanto aderente alla parte da affidarle un altro ruolo di madre rivoluzionaria in *Konetz Sankt-Peteburga* (La fine di San Pietroburgo, 1927). Verso la fine degli anni '20 emigra a Praga. Qui interpreta la parte di una donna di casa destinata a una tragica fine in *Takovy je zivot* (Questa è la vita, 1929) di Carl Junghans. Con Carl Anton gira *Die Galgentoni Tonischka* (Il Tonino del patibolo, 1930). Passa poi a Berlino dove recita in *Leichtsinnige Jungen* (Giovane frivola, 1931) di Leo Mittler.

Trasferitasi in Francia assume lo pseudonimo di Vera

Barsoukoff. Ma l'avvento del sonoro e l'abbandono dei personaggi drammatici determinano l'insuccesso delle sue apparizioni sugli schermi francesi, e il successivo ritiro della Baranovskaja. Due titoli dei film interpretati in Francia: *Monsieur Albert* (Il signor Alberto, 1932) di Carl Anton, al fianco del comico Noël-Noël e *Les aventures du Roi Pausole* (Le avventure del re Pausole, 1933) di Alexis Granowsky.

Muore, lontana dal cinema, nel 1935.

L'AMORE (1948)

Regia e sceneggiatura: Roberto Rossellini

1° episodio: **La voce umana**

Soggetto: Jean Cocteau, dall'atto unico "La voix Humaine"

Fotografia: Robert Juillard

Scenografia: Christian Bérard

musica: Renzo Rossellini

Interperti: Anna Magnani (una donna)

2° episodio: **Il miracolo**

Soggetto: Federico Fellini

Fotografia: Aldo Tonti

Musica: Renzo Rossellini

Interpreti: Anna Magnani (Nannina),

Federico Fellini ("San Giuseppe")

Produzione: Tevere Film

Origine: Italia

Durata: 80'

La voce umana

La scena si svolge tutta nella camera da letto della protagonista attaccata alla cornetta del telefono per un ultimo disperato colloquio con l'ex-fidanzato.

Dai discorsi della donna vien fuori una storia d'amori, passioni, tradimenti, infelicità: in un primo piano ostenta allegria e sicurezza, poi, caduta la linea, alla seconda telefonata, esprime tutta la sua rabbia nei confronti dell'uomo, in un atteggiamento di volta in volta pietistico, aggressivo, fragile, disarmante, che a sua volta dimostra come i legami con lui forse non possano o non debbano essere recisi, anche se qualcuno ha già preso un'irrevocabile decisione.

La voce umana è un'opera apparentemente insolita, ma in verità collegabile visceralmente alla poetica del regista: in questo racconto di pedinamento, conoscenza, profondità, l'oggetto-soggetto è un tutt'uno: donna, psiche, angoscia esistenziale. Si arriva insomma al dramma della solitudine attraverso la prigionia di una

persona che non riesce a uscire dal proprio guscio. In fondo è sempre l'identico tema (la libertà e la pace) trattato questa volta non in chiave sociologica ma su base individuale. E ciò che ad una prima lettura potrebbe risultare un'esercitazione di stile, un gioco, un pezzo di bravura, ad una seconda diventa invece il punto di passaggio di continuità fra la "Trilogia della guerra" e i film psicologici successivi. Il titolo dell'intero film, *L'amore*, è dunque rapportabile ad una delle tematiche fondamentali del cinema rosselliniano, ossia amore, sentimento, stato d'animo in grado di risolvere le contraddizioni del presente e di superare egoismo e solitudine individuali; ma l'amore nei due episodi presenta forme e contenuti diversi; o meglio punti di vista e modelli espressivi opposti, anche se in parte complementari. Il tema comune, con risvolto autobiografico, è l'amore visto attraverso l'omaggio alla Magnani donna e attrice in due ruoli differentissimi: ma tra *La voce umana* e *Il miracolo* i legami sono assai più marcati a cominciare dalla necessità dell'autore di oltrepassare il dato apparente per arrivare a guardare in faccia la realtà in modi ancor più intensi e spasmodici rispetto al cinema precedente. In questo episodio tale urgenza si applica, come s'è visto, ad un minuzioso esame degli aspetti comportamentali di una giovane donna che sta vivendo una drammatica vicenda sentimentale: Rossellini arriva a studiarne introspektivamente la psicologia usando con insistenza la macchina da presa su volto e gesti dell'attrice, col frequente ricorso al piano-sequenza con radicali effetti poetici nello svelare la misura dell'esistenza umana, che viene interamente tragicizzata in una sofferta irrazionalità. L'analisi intimistica è giustamente condotta in un tono freddo e distaccato: l'innaturale fissità, di cui parla Rondolino, raggiunta grazie al progressivo aumento della rappresentazione statica è paragonabile al discorso sull'attesa degli altri film; ed infatti lo sviluppo drammatico de *La voce umana* è sottoposto all'incombenza del distacco (simbolo della morte) nel triste finale organizzato sulla precedente indagine psicologico-comportamentistica. Come per *Il miracolo* tanto la peculiarità del

personaggio quanto la stranezza della situazione agiscono, in virtù di un intrinseco realismo, a livello di metafora di un contenuto più allargato, anche se, a differenza di altre opere, *La voce umana* analizza ed inscena una realtà già precostituita (il testo teatrale di Jean Cocteau, da cui è tratta), finendo quindi per privilegiare intenti esemplificatori e sperimentali. Ma la stessa condizione drammatica, che nell'originale toccava punte melodrammatiche, viene ribaltata sul piano della realtà proprio per merito di un occhio registico perfetto nel vedere lontano e vicino, nel guardare con insistenza, nell'osservare col piglio indagatore.

Il miracolo

Una giovane pastora matta (Nannina) rimane incinta per colpa di un vagabondo scambiato per san Giuseppe. In paese, dopo alcuni mesi, viene schernita da tutti: pur tra i rimbrotti delle suore e le ingiurie di contadini e borghesi, sembra in pace con la sua coscienza, fino a sostenere che si tratta appunto di un miracolo, ovvero della Grazia del Signore. Fuggita dal villaggio, serenamente dà alla luce il figlio in un casolare abbandonato. Ne *Il miracolo* Rossellini mette a punto la tecnica del pedinamento, scrutando quasi al microscopio l'aspetto comportamentale di una persona sia nei suoi rapporti col mondo esterno, sia attraverso il tema della follia (che spunta qui per la prima volta e che sarà spesso ripreso dall'autore). Come ebbe a dire a François Truffaut lo stesso Rossellini, il film è un'opera assolutamente cattolica: “la povera folle, oltre a una specie di mania religiosa, ha una fede vera, profonda. Può credere a tutto ciò che vuole. Che può anche essere blasfemo, lo ammetto: ma questa fede è talmente immensa da ricompensarla”. *Il miracolo* dunque rappresenta con distacco un caso umano particolarissimo, inserendolo neorealisticamente in un preciso contesto socioambientale al fine di evidenziarne la singolarità anomala ed eccessiva. Sul piano affabulatorio la crescente tensione drammatica segue

pari passo quella del personaggio per approdare in un epilogo misticheggiante da leggersi simbolicamente come irrazionalità sentimentale a sua volta bisognosa di reintegrarsi dentro un'etica comune e una norma comportamentale. Il crescendo narrativo è comunque ancora impostato attraverso la poetica dell'autore di quegli anni (occorre rammentare che entrambi gli episodi nascono a cavallo della "Trilogia della guerra") nel gioco dialettico tra quotidiano ed eccezionalità, di flusso e momenti-clou, con metafore e realismi. Il mediometraggio passa quindi dall'aneddoto all'apologo, mostrando chiari intenti filosofici, i quali, come nei film successivi, forzano l'impianto tematico e chiudono il progetto in una situazione a tesi (sia pur non preconcelte), nonostante il ruolo concesso alla stessa improvvisazione. Ma la forza de *L'amore* complessivamente risiede nella compattezza comunicativa che s'impenna sul problema religioso, o meglio sul tema fondamentale della santità, non tanto in senso teologico, quanto piuttosto in un'accezione umana e laicizzante.

Tratto da: Guido Michelone, *Invito al Cinema di Rossellini*, Edizioni Mursia, Milano 1986.

ROBERTO ROSSELLINI

Nato a Roma 1906 e ivi morto nel 1977, regista italiano. Dopo vari cortometraggi - tra cui *Prélude à l'après-midi d'un faune* e *Fantasia sottomarina* del 1937 - e una collaborazione a *Luciano Serra pilota* (1938) di G. Alessandrini, esordì nel lungometraggio con *La nave bianca* (1941) seguito da altri due film bellici di propaganda fascista (*Un pilota ritorna*, 1942; *L'uomo della Croce*, 1943). Con *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) realizzò due film innovatori che sono all'origine di quel movimento che fu chiamato neorealismo e che diedero un'appassionata e drammatica testimonianza sull'Italia in guerra. Seguirono *Amore* (1948, in due episodi: *Il miracolo* e *La voce umana*, interpretati da A. Magnani), *Germania anno zero*, *La macchina ammazzacattivi* (1948), *Stromboli terra di Dio* (1949), *Francesco, giullare di Dio* (1950), *Europa '51* (1952), *Dov'è la libertà?*, *Viaggio in Italia* (1953), *Giovanna d'arco al rogo* (1954 dall'oratorio di Claudel-Honegger che aveva anche messo in scena), *La paura* (1955), *India* (1958) di carattere documentario. *Il generale della Rovere* (1959) segnò un ritorno alquanto stanco di R. Rossellini ai temi della resistenza come il successivo *Era notte a Roma* (1960); né molto aggiunsero alla sua opera *Viva l'Italia* (1961) sulla spedizione garibaldina dei Mille, *Vanina Vanini* (1961), *Anima nera* (1962). *La presa del potere di Luigi XIV* (1967), ricostruzione storica di rara potenza evocativa, segnò l'inizio della sua fase più propriamente didattica e l'avvio di una feconda collaborazione con la radiotelevisione per la quale ha realizzato *Atti degli Apostoli* (1969), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), *Socrate* (1970), *Pascal* (1971), *L'età di Cosimo* (1974). Nel 1974 è tornato al cinema con il discusso *Anno uno*, celebrativa rievocazione di A. De Gasperi e dell'Italia del Dopo guerra; l'anno successivo ha diretto *Il messia*, film che pure ha provocato giudizi contrastanti. Un cineasta contraddittorio e irrequieto, dai risultati ora geniali ora anticipatori, ora approssimativi e deludenti. Rossellini è il maestro riconosciuto di molti giovani registi degli anni sessanta. La sua carriera può essere divisa in tre fasi:

il periodo neorealistico in cui fu soprattutto un appassionato e lucido testimone della propria epoca; il periodo psicologico e mistico in cui indagò sui problemi della coppia (da *Stromboli* a *La paura*) e in cui ebbe spesso per interprete l'attrice Ingrid Bergman; il periodo "didattico" in cui, abbandonato il cinema per la televisione, esercitò la sua riflessione sull'attività dell'uomo nella storia. Al di là del giudizio sui singoli risultati, il suo itinerario si è svolto in due direzioni principali: verso un realismo moderno nel quale si fondono lo storicismo cristiano del Manzoni e il verismo del Verga; verso un cinema rinnovato nelle sue strutture sintattiche, la cui lezione fu raccolta soprattutto dai giovani registi in Francia e in Italia.



ANNA MAGNANI

Nata ad Alessandria d'Egitto nel 1908 e morta a Roma nel 1973, Anna Magnani, entrata giovanissima nel mondo dello spettacolo, tra il 1929 e il 1932 fece parte della compagnia Vergani- Cimara, diretta da D.Niccodemi; nel 1934 passò alla rivista, accanto ai fratelli De Rege, lavorando poi, a partire dal 1941, in una fortunatissima serie di spettacoli con Totò (*Orlando curioso*,

Volumineide, Che ti sei messo in testa?), poi con G.Cervi e C.Ninchi (*Cantachiaro*, 1941; *Soffia so'*, 1946), infine con L.Cimara (*Chi è di scena*, 1954). Al teatro di prosa, dopo rare presenze (*Anna Christie* di O'Neill, 1945) tornò nel 1965 con una meditata e sofferta interpretazione di *La Lupa* di Verga (regia di F.Zeffirelli), mentre G.Menotti la volle protagonista della *Medea* di Anouilh nel 1966. Sugli schermi esordì nel 1935, e si affermò poi in due film di grande successo in coppia con A.Fabrizi (*Campo de' Fiori*, 1943; *L'ultima carrozzella*, 1944). Impersonando la popolana Pina in *Roma città aperta* (1945) di R.Rossellini, rivelò, - con lucida forza e stupenda sobrietà - le sue straordinarie qualità drammatiche, che erano sostenute da un profondo calore umano e da uno stile di recitazione sicuro, fondato su una commovente quanto sorvegliata "naturalizza". Riprese quel tipo di donna del popolo forte, generosa, sincera fino alla sfacciataggine, in altri film variamente importanti (*L'onorevole Angelina*, 1947, di L.Zampa; *Amore*, 1948, di R.Rossellini; *Assunta Spina*, 1949, di M. Mattoli; *Bellissima*, 1951, di L.Visconti) che la fecero protagonista della rinascita del cinema italiano nel dopoguerra e ai quali si aggiunse *La carrozza d'oro* (1952, di J.Renoir). Recatasi a Hollywood tra il 1955 e il 1959, la Magnani lavorò - con confessato disagio - in tre film che poco aggiunsero alla sua gloria, uno dei quali (*La rosa tatuata*, 1955, di D.Mann), però le valse un premio Oscar. Tornata in Italia, dette ancora due esemplari prove del suo temperamento drammatico in *Nella città l'inferno* (1958) di R.Castellani, e *Mamma Roma* (1962) di P.P.Pasolini, per rimanere in seguito quasi inattiva fino al clamoroso successo ottenuto nel 1972 in una serie di film televisivi diretti da A.Giannetti.

ADELE H., UNA STORIA D'AMORE (1975)

Titolo originale: L'histoire de Adèle H.

Regia: François Truffaut

Soggetto: dal libro di Frances V. Guille
“Le Journal de Adèle Hugo”

Sceneggiatura: F. Truffaut, Jean Gruault, Suzanne Schiffman

Fotografia: (Eastmancolor, Panavision); Nestor Almendros

Scenografia: Jean-Pierre Kohut-Svelko

Costumi: Jacqueline Guyot

Musica: Maurice Jaubert (diretta da Patrice Mestral);

Montaggio: Yann Dedet

Interpreti: Isabelle Adjani (Adèle H.),

Bruce Robinson (Ten. Pinson),

Sylvia Marriot (sig.ra Sannders),

Reubin Dorey (sig. Sannders),

Jopseph Blatchley (sig Whistler, il libraio),

M. White (il colonnello),

Ivry Gitlis (l'ipnotizzatore),

Sir Cecil de Sausmarer (notaio Lenoir),

Sir Raymond Falla (giudice Johnstone),

Roger Martin (dott. Murdosck),

Madame Louise (M.me Baa)

Produzione: Les Films du Carrosse

Les Productions Artistes Associés

Origine: Francia

Durata: 110'

“Non so perché faccio un film come questo. Così triste.

Ma l'idea fissa ha in sé qualcosa di vertiginoso ed io credo di essere stato preso in questa vertigine.

E' molto ingiusto: tutti conoscono Léopoldine Hugo, morta annegata nel 1843, alla quale il padre aveva dedicato tante poesie, e nessuno conosce Adèle. Facendo questo film ho avuto l'impressione di farle finalmente prendere una rivincita su Léopoldine; sfortunatamente troppo tardi, perché penso che Adèle abbia sofferto terribilmente di essere stata meno amata”.

(da un'intervista a François Truffaut in

Tutte le interviste sul cinema, ed. Gremese)

L'amore che balza in primo piano nell'*Histoire di Adèle H.*, è naturalmente quello disperato ed impossibile della ragazza francese per il tenente inglese che la respinge. Ma quello sotterraneo non è meno importante. E' l'amore di François Truffaut per la scrittura: mai tante risme di carta, tante lettere, tanto diario come in questo film. E tanta presenza letteraria, lontana dal continente. In fin dei conti la protagonista è la figlia di Victor Hugo, ed è una protagonista sola, monologante, come in un pezzo di musica suonato da un unico strumento. Parlando di "una storia d'amore", il sottotitolo italiano è dunque impreciso e parziale, perché mette in ombra la "storia" vera, dolorosa e implacabile: la ribellione di quella figlia al troppo grande, troppo famoso, troppo ingombrante padre. Una figlia del secolo scorso che, in ciò, si proietta tutta verso il novecento.

Quando si accinse, dopo il solito travaglio, a portare in cinema la "storia di Adèle H.", il regista aveva da tempo abbandonato le personali ricerche per conoscere l'identità del proprio padre, rimastagli sempre sconosciuta. Ora nel film c'è un'allusione diretta in proposito. Con la mente ormai vacillante - che la faceva invertire le parole, ripetere le frasi, assumere un particolare codice cifrato, come in una crittografia - Adèle affida al suo diario queste litanie ossessive (inventate da Truffaut) che l'attrice recita come un atto d'accusa: "Io denuncio l'impostura dello stato civile e la truffa dell'identità. Nata da padre completamente sconosciuto. Io sono nata da padre completamente sconosciuto... e allora, io non conosco mia madre...". E invece tutto il mondo conosceva Victor Hugo, solo sua figlia lo disconosceva. Perché?

Il centro del film è qui.

Adèle è la seconda figlia dello scrittore, alla quale è stato imposto lo stesso nome della madre. Ma la beniamina della famiglia, anche dei due fratelli maschi, la primogenita cui il padre dedicava i suoi poemi, era Léopoldine, morta annegata col marito poco dopo le nozze, e mai dimenticata (il padre straziato si dedicava a sedute spiritiche per evocarla). Tredicenne all'epoca della disgrazia, Adèle non aveva mai ricevuto lo stesso affetto, e a ragione o a torto sentendosi esclusa, si era

forgiata, anche a propria difesa, una personalità forte e indipendente (altro motivo che la avvicina a Truffaut). All'inizio della seconda metà del secolo, il gran padre - padre anche della patria repubblicana - è costretto a emigrare dal colpo di Stato monarchico di Napoleone III, da lui definito "Napoleone il piccolo" in un celebre pamphlet. Si rifugia con tutta la famiglia nell'isola di Guernesey, situata nell'Atlantico tra Francia e Inghilterra. Adele, che compone musica e tiene il diario dell'esilio, vi incontra l'amore fatale. Albert Pinson ufficiale inglese degli ussari, la corteggia, la seduce, le promette il matrimonio, e l'abbandona quando viene trasferito a Halifax, Nuova Scozia, Canada (è la cartina che appare in apertura, come quella della Réunion in *La mia droga si chiama Julie*).

Victor Hugo non vedeva di buon occhio quel fatuo bellimbusto e non aveva tutti i torti. Ma il parere paterno viene scavalcato da Adele, che fugge di casa e decide di riunirsi al tenente oltreoceano. Per due volte nel film (e la seconda come congedo finale) essa indossa provocatoriamente il candido abito nuziale della sorella, venerato in famiglia come una reliquia, e con orgoglio, ritta a figura intera su uno scoglio, proclama: "Quella cosa incredibile a farsi per una ragazza che oggi non abbia altro pane che quello di cui suo padre le fa l'elemosina e che solo tra quattro anni potrà avere del denaro suo, quella cosa incredibile di una ragazza che attraversa il mare dal Vecchio al Nuovo Mondo per raggiungere l'amante, quella cosa io la farò".

Quando la fece, nella realtà aveva già trentatré anni, che la quasi esordiente Isabelle Adjani certo non dimostra né vuol dimostrare. Ma siccome l'inesattezza fu prontamente rimproverata al film, Truffaut rispose che, se la sua Adèle aveva quindici anni di meno, in compenso *Kaspar Hauser* di Herzog (appena uscito) ne aveva quindici di più. E poi: fino a qualche tempo prima nessuno sapeva niente di Adèle Hugo figlia, adesso tutti ne sapevano tutto, anche l'età.

La protagonista sbarca nel 1863, mentre infuria la guerra civile americana (cui sia la guarnigione britannica sia il film si mantengono estranei) in una città "particolarmente cara". Adèle, come sappiamo, vive

esclusivamente della “carità” del padre. Perché il luogo che più frequenta quando esce dalla sua stanza d’affitto è la banca. C’è pure la libreria dove acquista la carta per scrivere ma dove respinge con sdegno il pacco-dono da cui emerge *Les misérables*.

La banca funge tuttavia da ufficio postale, dove spedire e ricevere lettere, e soprattutto incassare i vaglia paterni, richiesti con crescente disagio e estorti con la menzogna, ma sempre con la consapevolezza di averne diritto.

La menzogna accompagna Adèle fin dal suo apparire, e d’altronde l’H. col punto del titolo ne è un segnale. Lei cela il suo cognome, lo sostituisce con un altro e con mascheramenti che una pronta e fertile fantasia (non per niente è figlia di tanto genitore) le suggerisce. Ma deve pur riprendeselo in certi frangenti: non ne è fiera ma le serve. Al padre rivolge richieste sempre più pressanti, magari per sperperare il denaro pagando i debiti di gioco dell’amato o addirittura offrendogli una prostituta. Più lei insiste nella sua persecuzione e più il destinatario è tetragono. Per lui anche il consenso dell’eventuale suocero è una scusa: prima si lamenta che non ci sia ma, quando arriva, non cambia posizione. A suo modo è coerente, non c’è che dire. Allora Adèle passa al contrattacco inventando un matrimonio mai celebrato e rovinando il matrimonio che Pinson sta per celebrare, ma con un’altra. Tutti sono ingannati da lei (anche il padre lontano, a Guernesey) ma lei è sempre e comunque la vittima. Senza la minima speranza continua a giocare il tutto per tutto, anzi conduce il gioco che la vede soccombere. Instintivamente parla di matrimonio, ma è un falso scopo. Lo scopo cui tende è soltanto di acquisire un altro cognome. Ai genitori infatti comunica: “Mi sono sposata col tenente Pinson, ci siamo sposati in una chiesa di Halifax. Mi raccomando di scrivere “‘Signora’ a tutte le lettere, ben visibili sopra l’indirizzo”.

La storia di Adèle è quella di un’infelice che un’idea fissa sconvolge e distrugge, ma che non rinuncia ad affermare, sia pure attraverso la disfatta e il disastro fisico e psichico, la rottura con ogni convenzione borghese. Quale ragazza, in apparenza, è più disperatamente romantica, più tragicamente melodrammatica di lei? In realtà vive nel secolo del romanticismo e del

melodramma, dei quali il padre è uno dei più possenti campioni, ma non ne accetta le leggi e ne respinge l'etica. Condotta sul campo e dall'interno, la lotta diseguale fa di lei una creatura sconfitta, umiliata, stritolata.

La sua bellezza - almeno la bellezza che Truffaut, stando totalmente dalla parte sua, le concede nel film - neppure la bellezza le è di alcun giovamento. Adèle H. non è dunque semplicemente una storia d'amore, ma il film d'un'ossessione d'amore-odio, trattate con una dolcezza che dà le vertigini.

Ci si può domandare quale sia la dismisura maggiore: se quella della ragazza nell'offrirsi o quella del tenente (Bruce Robinson) nel sottrarsi. Costui è saldo nella sua tranquilla scelta di vita che non contempla quella vittima scatenata, ma il dirompente delirio di Adèle nasconde in effetti un atteggiamento ben più aperto; libero e nuovo. Data la prostrazione progressiva in cui affonda, dalla vendette dell'inconscio che la affliggono (quei ricorrenti incubi notturni in cui le sembra di annegare al posto della sorella, gli stessi rapporti di rivalsa col padre onnipotente), essa non avrebbe un solo motivo per rasserenarsi. Eppure dopo avere a lungo spiato il convegno galante dell'amato con la "signora dal cagnolino" (ricordo di un film sovietico dalla psicologia egualmente fine), quando ne scorge il buon esito, sorprendentemente sorride. Quindi "nel nome dell'amore" essa vince il blocco che la opprime "nel nome del padre": per l'uomo che ama, anche se da lui respinta, da lui tradita, è disponibile a tutto, anche a partecipare da lontano al suo piacere, a sostituirsi nell'immaginazione alla donna che lo condivide, a far tacere gelosia e dolore - sentimenti ottocenteschi - trasformandoli in qualcosa d'inedito, di altruistico e solidale. Cosa che d'altronde Truffaut con un'altra "licenza" rispetto al testo ritrovato di Adèle, puntualmente sottolinea: "Io non ho più gelosia non ho più orgoglio, ho superato l'orgoglio... Adesso voglio pensare alle mie sorelle che soffrono nei bordelli, alle mie sorelle che soffrono nel matrimonio".

Il film è praticamente un "assolo": quello del viso della protagonista e delle sue trasformazioni. Isabelle Adjani ("la sola attrice che mi abbia fatto piangere davanti allo

schermo della televisione”, scrisse il regista in un suo omaggio sull’*Express*), entrata a diciassette anni e per solo talento naturale alla Comédie-Française, vi aveva interpretato il ruolo in cui Truffaut la vide nella versione televisiva: Agnès nell’*École des Femmes* di Molière. La sua recitazione in *Adèle H.* era da sola una scommessa, come del resto l’intero film, che Truffaut poté affrontare nell’euforia del successo di *Effetto notte*. Si trattava di dar corpo e anima a uno spettro: una fanciulla-fantasma emersa dalla nebbia notturna come da un naufragio, in un continente ignoto dove tutti sono gentili con lei eccetto la persona per cui soltanto si aggrappa alla vita, e che tra fantasia e realtà deve fare i conti con il rigetto del passato, l’avvilimento del presente, l’inesistenza del futuro. Un ritratto arduo e ardimentoso, che l’attrice rende in tutta la sua evoluzione; sia nella baldanza con cui allinea bugie su bugie, sia nel tormento di una passione ridotta a soliloquio, sia nel decadimento fisico e nella devastazione della follia.

Tratto da: Ugo Casiraghi, *Adele H., una storia d’amore* in *Tutto Truffaut*, L’Arca Editrice, Roma 1996

FRANÇOIS TRUFFAUT

François Truffaut, regista francese nato a Parigi nel 1932 e morto a Neuilly, Parigi, nel 1984). Introdotto da A. Bazin, dopo un'adolescenza turbata da carenze d'affetto alla vita e al cinema, esordì giovanissimo sia come critico (sul settimanale "Arts" e nell'équipe dei "Chaiers du Cinéma") sia come autore (i cortometraggi *Una visita*, 1954; *L'età difficile*, 1958; e, con J.L. Godard, *Una storia d'acqua*, 1959).

Partecipe, su due fronti, delle prime battaglie a favore della "politique des auteurs" e dell'avvento della *nouvelle vague*, ha composto, nel corso della sua attività, una sorta di ininterrotto lunghissimo film, articolato in due modi giustapposti e complementari di "invenzione": "l'invenzione della vita", che è insieme esperienza autobiografica e proiezione di un "altro sé"; e l'"invenzione letteraria", che è gioco interpretativo su una congerie di modesti testi romanzeschi, assunti a pretesto per la liberazione dell'immagine e dell'immaginazione. Al primo modo, all'insegna della vita che comunque continua, appartiene il ciclo di Antoine Doinel, dal nome del protagonista del suo primo lungometraggio, *I 400 colpi* (1959) ove l'attore (J.P. Léaud) viene colto e pedinato nella sua crescita di uomo (l'episodio *Antoine e Colette* di *L'amore a vent'anni*, 1962; *Baci rubati*, 1968; *Non drammatizziamo... è solo questione di corna*, 1970), di personaggio (*Effetto notte*, 1973) e perfino collaboratore in un film del contesto affine (*La calda amante*, 1964). Al secondo modo, cioè all'insegna della morte o della non-vita, appartengono le altre storie, più o meno "nere", più o meno reinventate: *Tirate sul pianista* (1960), *Jules e Jim* (1961), *Fahrenheit* (1966), *La sposa in nero* (1967), *La mia droga si chiama Julie* (1969), *Le due inglesi* (1971), *Mica scema la ragazza* (1972), *Adele H. una storia d'amore* (1975). Infine, quale spartiacque fra le due "maniere", risalta *Il ragazzo selvaggio* (1970), un'operina illuminista che non a caso vede lo stesso Truffaut come attore protagonista e demiurgo: al di là della duplice evidenza raffigurata in *Effetto notte*, la vita del cinema si fonde qui (e altrove, come negli ultimi *Gli anni in tasca*, 1976, e

L'uomo che amava le donne, 1977) con il cinema della vita. Altri successi: *La camera verde* (1978), *La signora della porta accanto* (1981), *L'ultimo metrò* (1980).

Nel suo ultimo film *Finalmente domenica*, 1982 Truffaut (che nel 1960 aveva fondato una propria casa di produzione "Les Films du Carrosse", con cui aveva anche aiutato giovani esordienti) ritorna a un argomento poliziesco ed al bianco e nero: un'operazione di raffinato recupero del cinema nero degli anni '50 per un film brillante in cui l'azione si mescola continuamente all'ironia, e la morte all'amore.



ISABELLE ADJANI

È nata ad Algeri nel 1955. Attiva in cinema, teatro e televisione. Considerata una delle beniamine del pubblico francese, la bella e volitiva Adjani si è imposta giovanissima sui palcoscenici e sul grande schermo, dove

ha esordito con *La gifle* (*Lo schiaffo*, 1974) di C.Pinoteau, una commedia dove se la vedeva già “alla pari” con Lino Ventura e Annie Girardot. Con un talento che a volte pecca di esibizionismo, conquista meritata fama nei panni drammatici di Adele, la sventurata figli di Victor Hugo, in *Histoire de Adèle H.* (*Adele H. una storia d'amore*, 1975) di François Truffaut, in quelli tristi e brillanti a un tempo dell'impetuosa Violette in *Violette et François* (*Vivere giovane*, 1976) di J.Rouffio, e in quelli un po' misteriosi di *Le locataire* (*L'inquilino del terzo piano*, 1976) di Roman Polanski. Ulteriori successi teatrali limitano la sua presenza nel cinema ma “Adjani la sauvage” (come la chiamano per la violenza sincera della sua immedesimazione artistica) o, secondo i “Cahiers du cinéma”, “the Look”, si è poi presa una grande “rivincita” conquistando la Palma d'Oro a Cannes nel 1981, migliore attrice protagonista, per le sue interpretazioni nel raffinato *Quartet* (Quartetto) di James Ivory e nello “sconvolgente” *Possession* (Possessione) di Andrzej Zulawski. Nel 1983 è l'interprete di *L'été meurtrier* (L'estate assassina) di Jean Becker e presta il suo volto mutevole alle tante personalità del personaggio principale di *Mortelle randonnée* (Rincorsa mortale) di Claude Miller. Ma la sua interpretazione migliore resta quella del film di Truffaut, che, veduta la giovane attrice in televisione l'aveva scelta - diciannovenne - per fermarne sullo schermo la giovinezza.

Le biografie di *Vsevolod Illarionovic Pudovkin*, *Roberto Rossellini*, *Anna Magnani*, *François Truffaut* sono tratte da Enciclopedia dello spettacolo, Garzanti Editore, Milano 1986.

Le biografie di *Vera Vsevolodovna Baranovskaja*, *Isabelle Adjani* sono tratte da Fernaldo Di Giammatteo, Dizionario Universale del Cinema, Editori Riuniti, Roma 1984.

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Alice Bulgari, *Roma*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Antonio e Ada Ferruzzi, *Ravenna*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid

Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Giandomenico e Paola Martini,
Bologna
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,
Ravenna
Edoardo Miseroocchi e Maria Letizia
Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò,
Ravenna
Cornelia Much, *Müllheim*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello,
Milano
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Giancarlo e Liliana Pasi, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini
Dall'Onda, *Ravenna*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti,
Ravenna
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*

Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Giammaria e Violante
Visconti di Modrone, *Milano*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock,
Londra
Carlo e Maria Antonietta Winchler,
Milano
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici
ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di
Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di
Parma e Monte di Credito su Pegno
di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria AUDI, *Ravenna*
Gioielleria Ancarani, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Nuova Telespazio, *Roma*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SALV.A.T.I. Associazione, *Padova*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A., Concessionaria Fiat
Technogym, *Forlì*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tir-Valvoflangia, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'edizione 1998 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Associazione Amici di Ravenna Festival

Acmar
Ambiente
Area Ravenna
Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì - Cesena
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana di Ravenna e Russi
Eni
Enterprise Oil
ESP Shopping Center
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Officine Ortopediche Rizzoli
Pan Classics
Pirelli
Poste Italiane
Publitalia
Rolo Banca1473
Sapir
Technogym
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
