



PRIMO PIANO



L'ombra del Trovatore, Guernica e l'Angelo sterminatore

Dai film d'esordio a quelli della piena maturità, il dilemma tra agire e sottrarsi, fuggire e restare, fare e non fare, diventa nel cinema di Francesco Maselli un problema centrale e molto italiano, il problema di un paese sottomesso, di una democrazia formale e di un sottobosco intellettuale continuamente in cerca d'autore. Una realtà raccontata e indagata senza remore, e in cui ogni pretesto narrativo o contesto storico sono annunciati, già nei titoli, da "sospetti", "segreti", "codici privati" e "ombre".

V

di ANTON GIULIO
MANCINO

ale la pena di tornare a chiedersi perché uno dei film più noti paradigmatici di Francesco Maselli includa nel titolo completo e corretto il nome stesso del suo autore. La scelta di presentarlo nella sequenza dei titoli di testa come «IL SOSPETTO di FRANCESCO MASELLI» e non semplicemente «IL SOSPETTO» evidentemente non poteva dipendere dall'esclusiva, conclamata quanto elementare esigenza di differenziare questo film dall'omonimo classico di Alfred Hitchcock. I trentaquattro anni intercorsi tra l'hitchcockiano **Suspicion** (Il sospetto, 1941) e **Il sospetto di Francesco Maselli** (1975), ambientato tra l'altro nel 1934, impongono o almeno invitano a una spiegazione meno riduttiva. Inserire per esteso le generalità del

regista soltanto per non (far) confondere due film altrimenti omonimi sembrerebbe a tutti gli effetti, per quel che riguarda Maselli, un atto di presunzione o, se si vuole, di eccessiva premura nei confronti di eventuali studiosi a venire bisognosi di una marca distintiva. Di film con lo stesso titolo, indipendentemente dalle traduzioni internazionali, ce ne sono sempre stati, con buona pace dell'opportunità di evitare sovrapposizioni, anche per ragioni di mercato. Solo che in questo caso acquista ben altro valore, e spessore, la decisione di enunciare la presenza dell'autore, di farla coincidere con il film, rivendicarne e indicarne quindi allo spettatore la proprietà assoluta. Detto meglio, è di Francesco Maselli sia *Il sospetto*, ovvero l'insie-

me dell'opera cinematografica di cui si stanno appena leggendo i titoli di testa, sia la premessa fondamentale, quel «sospetto» reale che essa veicola e implica. **Il sospetto** o più correttamente **Il sospetto di Francesco Maselli** introduce un principio di appartenenza: «Il bisogno di appartenere a qualcuno, a qualcosa, a un gruppo, il bisogno di avere una casa»¹ si estende al film stesso e in maniera emblematica ne trascende la trama e al suo interno la figura opportunamente retrodatata del protagonista e alter ego Emilio R. nei confronti del partito comunista clandestino che l'avrebbe usato per battersi per un obiettivo che fino all'ultimo gli viene tenuto nascosto, che egli non conosce, non capisce bene, vittima com'è di un terribile raggio, esca e agnello sacrificale più o meno involontario e solo a posteriori consenziente. Sua, cioè di Maselli, diventa in questo film la condizione di chi, dall'interno, deve accettare gli arcana per così dire *storici* o *fisiologici* e perciò *assoluti* del partito che può di conseguenza arrivare a promuovere sul campo un emissario affinché sospetti di tutti, anche dei compagni, fuorché di se stesso, che si scopre invece essere la pedina più pericolosa di un gioco perverso che porterà allo smantellamento dell'intera cellula torinese e all'arresto di tutti i componenti. Questo perché è principalmente dai compagni insospettabili che il partito, o più correttamente il Partito - in Maselli rigorosamente con l'iniziale maiuscola² - vuole che l'anonimo, grigio e inconsistente Emilio si guardi bene, essendo i compagni che (non) sbagliano, se stesso compreso, i suoi potenziali, assurdi e paradossali bersagli. Occorre insomma che l'inquietante velo del «sospetto» preventivo e punitivo non risparmi proprio nessuno, a cominciare dai



Stefano Dionisi e Nastassja Kinski in "Il segreto" (1990).

Ancora un amore misterioso, enigmatico, con un segreto che si svela solo alla fine del film.

Nella pagina precedente, un ritratto di Francesco Maselli sul set di "Gli indifferenti" (1964).

soggetti più ortodossi e perciò potenzialmente più pericolosi perché desiderosi di dibattere le scelte verticistiche, convinti della necessità di una maggiore condivisione e collegialità nelle scelte e magari pronti a criticare qualsiasi mossa tattica eterodossa. Il Partito teme Emilio e con lui ogni remota, individuale tendenza che non rientri «nel sintomatico desiderio di Assoluto, nel pericoloso spasimo di Teologia pratica, nella regressiva ansia di Ethos»³. Non si può mettere in discussione il Partito, anche o soprattutto se per primo esso contravviene alle sue granitiche promesse, tradisce spregiudicatamente il suo mandato popolare, non rispetta gli obiettivi prestabiliti. Siccome il film stesso, ogni film, si scrive adoperando il tempo presente e di conseguenza parla al presente, l'anno di riferimento de **Il sospetto di Francesco Maselli**, il 1934, non basta da solo a circoscrivere storicamente, a ridimensionare la più ampia e postdatata logica del «sospetto» che agisce nell'ottica dell'autore a tempo indeterminato, sulla falsariga del precedente **Lettera aperta a un giornale della sera**. Agisce cioè come strategia di controllo, prassi politica, sintesi ricattatoria di pensiero e di azione, principio di contraddizione applicata a livello globale e capillare senza soluzioni di continuità. Questo sistema



operativo per dirla con il George Orwell di 1984 pratica il «bispensiero», rendendolo un principio fisiologico, autorizzato, imperscrutabile.

Da cui Maselli prende ogni volta le distanze, si mostra critico, scettico, fino al più recente **Le ombre rosse** (2009), senza però contestar-

ne o disconoscere l'impianto, le fondamenta, la fondatezza. Il ragionevole dubbio, o per meglio dire il regolare «sospetto» che l'eredità storica, politica, cinematografica del Partito sia stata presentata, tramandata, riconsegnata in modo inverosimile costituisce il centro discorsivo di tutta la sua filmografia, a prima vista segmentata e frastagliata, eppure talmente compatta da non poter fare a meno di coniugare la dimensione politica alla doppiezza, l'inganno al disinganno, circoscrivendo spazi emblematici di riferimento cangianti, tuttavia vantaggiosi o a conti fatti accettabili e vivibili, quand'anche malvolentieri.

Comunque sia invidiabili, capienti, non importa se asfissianti e alienanti. Questa vasta rassegna di spazi o circuiti chiusi trova in ogni film la configurazione specifica, quella dell'appartamento, dell'intero stabile, della serie di appartamenti equivalenti, dell'ambiente di riferimento, inviolabili dall'esterno come dall'interno, in cui cioè è impossibile accedere ma da cui altrettanto improba-

bile o devastante si rivela essere ogni ipotesi, tentativo, illusione di fuga o di comunicazione con il mondo circostante. Ogni pretesto e contesto storico ed epocale, minato già nei titoli da «sospetti», «segreti», «codici privati», «ombre» di ogni sorta, e per estensione furti, delitti, misteri, inganni, intrighi, tradimenti, si presta alla persistente concezione claustrofobica, inibitoria e fortemente restrittiva riassunta e rappresentata da spazi di riferimento assegnati a priori, in cui i personaggi o i cui personaggi rimangono fisiologicamente e strutturalmente «incardinati», per usare un termine molto sintomatico, malcelato retaggio di un linguaggio sindacalizzato, che adopera il padre ex operaio di Bruna in **Storia d'amore** (1986). Costui lo fa per richiamare alle presunte pari opportunità, di fatto concesse, negate o mistificate, ed elogiare così la «franchezza» e la «lealtà» di chi sembra invece deciso a ribellarsi al ruolo assegnato di giovane donna all'interno di un nucleo familiare a maggioranza maschile e sottoposto a un paternalismo di ampie vedute. Non per niente egli alza la voce senza apparente ragione lasciando trasparire l'effettivo disappunto nei confronti della figlia che

si sta davvero emancipando, non per modo di dire: «Hai avuto un'educazione... no, anche loro [*i fratelli maschi*] l'hanno avuta, intendiamoci, ma te in particolare. E proprio perché sei una donna. E sì, e sì, un'educazione basata, fondata, *incardinata* sulle scelte in tutti i sensi e a tutti i livelli». La chiave di volta politica, culturale, estetica ed esistenziale dell'universo Maselli è di tipo *residenziale*. Nel senso che *risiede*, sotto ogni punto di vista, in questa ambivalenza che un linguaggio specifico e sovra-determinato di per sé comporta: linguaggio parlato, certo, poiché siamo di fronte a un autore che fa parlare molto i personaggi della sua filmografia, ma in generale anche linguaggio cinematografico in cui il piano-sequenza ostentato e l'inquadratura lunga altrettanto insistita,⁴ convivono o si avvicendano con il montaggio frenetico e sincopato, il carrello tradizionale con il successivo impiego dello zoom. Tutti sintomi concomitanti cinematografici o «*sinthomi*» in accezione lacaniana e cinematografica⁵ allo stesso tempo dell'esigenza interiore di muoversi ininterrottamente il più possibile dentro lo spazio, per esprimere cioè una libertà,

In basso, Valentina Carnelutti in "Le ombre rosse".

Al di là della storia narrata, il film propone un clima diffuso di ipocrisia e diffidenza reciproca, di estraneità anche verso se stessi.





simulare una libertà di movimento, in chiave estetica ed espressiva. Questa commistione di stilemi dentro una concezione del linguaggio misto e mistificante, ora appropriato ora inappropriato, in tutti i sensi e in tutte le possibili applicazioni, si dà spesso e volentieri *a sentire* e *a vedere* in quanto traccia sensibile, indizio inconfutabile di un meccanismo in cui vige la tendenza a negare, compromettere o invalidare la libertà pur tuttavia espressa, a sottrarre ciò che contemporaneamente si va ad offrire. In pratica nella costante di togliere mentre si finge di dare, tradurre automaticamente in totale chiusura ogni massima ammissione di apertura, generare inibizione e dissenso dentro l'apparente e talvolta appariscente dibattito si riassume la curiosa e per molti versi fertile ambivalenza della posizione autoreferenziale che Maselli assume nei confronti di situazioni e personaggi sullo schermo. Perché la macchina da presa nei suoi film ci tiene così tanto a farsi vedere e sentire, realizzando sempre movimenti complicati, ricercati, faticosi, saldati da movimenti nondimeno bruschi? Appalesare l'al di qua del quadro, rendere sensibile lo spazio invisibile e altrimenti improponibile assegnato alla macchina serve a marcare il proprio territorio registico. Enunciare in modo vistoso e ingombrante una presenza «che deve restare fuori quadro»⁶ prima ancora che fuori campo è per Maselli indispensabile, non soltanto per quella diffusa protervia d'autore che lo collocerebbe in buona compagnia, ma per la ragione stessa che lo ha indotto in **Il sospetto di Francesco Maselli** a rivendicare proprio attraverso il titolo ciò che è al centro del film, «il sospetto». Paradossalmente, non per differenziarsi *da* Hitchcock, ma per fare proprio *come* Hitchcock

nei successivi film dove il genitivo sassone nella dicitura, con carattere ridotto rispetto al titolo sottostante, «ALFRED HITCHCOCK'S», avrebbe introdotto un autentico salto di qualità ben oltre l'autorità e il prestigio. Non era solo questione di «nome sopra il titolo», cosa di cui andava orgoglioso Frank Capra⁷, ma di soggettivare precise ossessioni presenti in ogni segmento e riassunte direttamente nei titoli⁸, in particolare **Shadow of Doubt** (L'ombra del dubbio, 1943), **Rear Window** (La finestra sul cortile, 1954), **Vertigo** (La donna che visse due volte, 1958), **Psycho** (Psyco, 1960), **The Birds** (Gli uccelli, 1963), **Marnie** (id., 1964), **Torn Curtain** (Il sipario strappato, 1966), **Frenzy** (id., 1971). Un titolo non casuale come **Il sospetto di Francesco Maselli** funziona esattamente nello stesso modo di quelli hitchcockiani. La *sospettosità* è una prerogativa autobiografica prima ancora che generale, così come la condizione di coloro i quali definisce, nei suoi primi titoli, «sbandati», «delfini», «indifferenti». L'eccedenza del parlato e lo stile visivo assai marcato di tutti i suoi film fanno il resto. Completano il quadro. E che quadro.

Nel nome dei padri

C'è un altro aspetto singolare, che va a ricollegarsi a quelli già esaminati, e che riguarda sempre l'inizio de **Il sospetto di Francesco Maselli**. Questa volta il «codice segreto» attivato, che consente di decifrare il senso di un passaggio altrimenti insensato, chiama in causa il melodramma verdiano. Emilio, appena giunto a Torino osserva in stazione la locandina del *Trovatore* in programma al Teatro Regio. Dove di lì a poco sembra essersi rifugiato per non destare sospetti e sfuggire ad un possibile pedinamento. Il suo fare circo-

spetto e attento l'avrebbero dunque condotto ad assistere alla rappresentazione del *Trovatore*. Eppure, ripreso frontalmente in mezzo primo piano assiste con attenzione alla rappresentazione che resta sempre fuori campo. L'entusiasmo incontrollato che poi mostra durante un applauso al termine di un assolo fugano ogni dubbio di sorta. L'uomo senza qualità, prudente e opaco, è un cultore dell'opera, un autentico melomane che tuttavia non rimane fino alla fine. Esce e davanti all'ingresso del Regio sale su un taxi, dove allo sco-

Questo inizio di conversazione, in rapporto a quanto abbiamo precedentemente visto è sentito, appare quantomeno incongruente, sebbene i due chiaramente non stiano esprimendo un preciso punto di vista. Recitano a soggetto, usando un testo cifrato. Che però nel contesto culturale e formativo dell'autore assume un significato molto suggestivo. L'assoluta non casualità dei concetti espressi ci porta a comprendere come il protagonista, interprete e portavoce privilegiato del «sospetto di Francesco Maselli», stia dichia-



nosciuto conducente, che si rivela essere un compagno comunista dichiara inspiegabilmente: «Le opere liriche non mi piacciono. Sono tutte uguali. Come le pecore». L'interlocutore replica, probabilmente adoperando lo stesso linguaggio in «codice» concordato: «Le opere liriche non so. Ma le pecore non credo che siano tutte uguali». Emilio aggiunge: «Comunque, belano». Da questo momento, superata la prima prova, potendo fidarsi l'uno dell'altro, i due cominciano a parlare tranquillamente, dopo essersi allontanati da Piazza Castello,

secondo i diktat del Partito, un profondo disinteresse per la lirica in generale. E in particolare per Verdi, nonché per quella particolare opera, *Il Trovatore*, la stessa che Maselli aveva diretto alla Fenice di Venezia, sulla falsariga dell'*incipit* di *Senso* (1954), tra il 1960 e il 1961 in cinque repliche, e – dato ancora più rilevante – Visconti avrebbe portato in scena in due diverse edizioni con il consueto clamore: la prima al Teatro Bolscoi di Mosca il 10 settembre 1964, approdando tre anni dopo alla Scala di Milano; la seconda il 19 novembre 1964 al Covent

Valentina Carnelutti e Roberto Herlitzka in un'altra scena di "Le ombre rosse". Il film si collega idealmente al precedente "Lettera aperta a un giornale della sera". Un intellettuale di fama mondiale viene invitato in un centro sociale e qui deve confrontarsi con una ennesima utopia rivoluzionaria.

Francesco Maselli durante le riprese di "Le ombre rosse". Il ragionevole dubbio, o meglio, il regolare "sospetto" che l'eredità storica, politica, del Partito sia stata presentata, tramandata, riconsegnata in modi inverosimili costituisce il nucleo di gran parte della filmografia maselliana.



Garden di Londra⁹. Ma soprattutto è questa l'opera verdiana scelta sempre nella suddetta lunga sequenza inaugurale di *Senso* come spettacolo opportunamente aggirato, decostruito e riconsegnato ai suoi meccanismi scenici e artificiali nel quadro più ampio della demistificazione del mito risorgimentale¹⁰, in linea con il conclamato, teorizzato e molto dibattuto passaggio «dal neorealismo al realismo» caro al collettivo della rivista «Cinema Nuovo»¹¹. Ed è soprattutto su questa celebre sequenza su cui Maselli si sofferma di frequente nelle interviste, ricordando un episodio che contribuisce a restituire la misura della proverbiale puntigliosità del suo maggiore maestro e mentore a proposito della profondità di campo. Di conseguenza la scelta dell'inequivocabilmente suo *Il sospetto* di Francesco Maselli cade proprio sul *Trovatore* per alludere inequivocabilmente al rapporto complesso suo, come già di Visconti, con l'apparato comunista dell'epoca. Il riferimento al clima di latente, strisciante «sospetto» legato al fasto della messa in scena viscontiana a teatro come a cinema, un cinema intriso di passione melodrammatica volta spesso e volentieri a smontare

l'impianto realistico, era quasi esplosivo alla fine del 1948, immediatamente dopo l'uscita del controverso *La terra trema (Episodio del mare)* a causa di una recensione negativa allo sfarzoso e provocatorio allestimento teatrale shakespeariano di *Rosalinda* a firma di un non meglio identificato «A.», che con ogni probabilità – diciamolo pure - era Mario Alicata. Recensione che rimase appunto inedita perché Palmiro Togliatti con un «appunto redazionale» provvide per tempo a non far pubblicare su «Rinascita» quella che di fatto suonava come un'«accusa» nei confronti di «un intellettuale nostro amico e di tendenze progressiste di essere niente meno che a capo della reazione»¹³. Su Visconti, come si può notare, ancora in tempi non sospetti gravava l'ombra del «sospetto», un'ombra provvidenzialmente fugata d'ufficio dal segretario comunista, l'ex primo firmatario nell'estate del 1936, sulla falsariga di un analogo documento del Partito Comunista Francese, di quel manifesto politico *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!*¹⁴ in cui nonostante la «mano tesa» ai «fascisti della vecchia guardia»¹⁵ permaneva un elenco molto ristretto

di «magnati» e «pescecani» nostrani. Vale a dire «una ventina, tra i più rappresentativi del capitale industriale e finanziario»¹⁶, tra cui anche «i duchi Visconti», che però il molto documentato storico marxista Paolo Spriano avrebbe ommesso di ricordare nel 1970 nella sua monumentale *Storia del Partito comunista italiano*¹⁷, ricordandosene stranamente solo a posteriori, nella monografia *Il compagno Ercoli. Togliatti segretario dell'Internazionale*, apparsa nel 1980: quattro anni dopo la morte di Luchino Visconti. Ugualmente, per derivazione generazionale di lunga durata ed eredità scomoda intrisa del permanente clima di «sospetto», l'ombra politico-culturale del *Trovatore* ossia del fantasma amletico dell'essere o non essere viscontiani, cioè del dover aderire o meno come cineasti politicizzati anche fuori tempo massimo e tra tante, troppe contraddizioni, avrebbe continuato a gravare non soltanto sul suddetto film di Maselli del 1975, ma anche su *La luna* (1980) di Bernardo Bertolucci o ancora su *Sorelle* (2006) e *Sorelle Mai* (2011) di Marco Bellocchio¹⁸. Ma questa è

un'altra storia, che ci porterebbe molto lontano.

Limitiamoci ora a fare invece il punto sulla prepotente soggettività di Maselli, che da Visconti a un anno da *Senso* aveva ricevuto, oltre che una promozione sul campo con *Gli sbandati* (1955), anche un'iniziazione al melodramma¹⁹. Oltretutto attraverso *La traviata*, che è anche l'opera attraverso i cui versi relativi all'incontro tra Violetta e il signor Germont, «padre» del suo amato Alfredo («Madamigella Valery»/«Son io»/«D'Alfredo il padre in me vedete!»), il militante Saverio, il personaggio interpretato da Maselli in *Lettera aperta a un giornale della sera*, saluta l'amico. Inutile ribadire che nell'intera filmografia dell'autore, a cominciare da *La donna del giorno*, o già da *Gli sbandati*, girato nella villa di Arturo Toscanini a Ripalta Guerrina grazie soprattutto all'intercessione viscontiana, vibra un sentimento melodrammatico, spesso e volentieri ricondotto alla sua diretta matrice operistica. Lo si evince anche da *Storia d'amore* dove il titolo *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli è

In basso, Ornella Muti in «Civico 0». Nel film interpreta il personaggio di Nina, una donna rumena emigrata in Italia e senza il permesso di soggiorno, costretta per questo a vivere nella paura e a soggiacere a una forma di schiavitù.



Ivy Nicholson e Francesco Maselli preparano una scena de "Gli sbandati". Particolare stilistico del film è la particolare attenzione data dal regista alla profondità di campo, per valorizzare il più possibile la suggestione degli ambienti.

in bella vista in edicola sulla copertina del periodico «Il Melodramma», preannunciando così il fatale e analogo gesto estremo di Bruna.

Ombre rosse sull'Italia

Per cercare il bandolo della matassa di questa estremizzazione del bisogno di dare risalto al proprio statuto personale, sin dal titolo più volte richiamato «IL SOSPETTO di FRANCESCO MASELLI» occorre andare alla radice di quella soggettività esasperata, della sua genealogica ragion d'essere, che sempre nello stesso film viene ribadita dai titoli successivi: ancora «UN FILM DI FRANCESCO MASELLI» e poi «REGIA DI FRANCESCO MASELLI». Tale ridondanza fornisce una chiave d'accesso privilegiata all'impostazione fortemente oclusiva di cui si è già detto, all'effetto dicotomico di offerta/sottrazione, assenso/rifiuto, simulazione/dissimulazione di una passione personale che presuppone, a monte, una coercizione culturale, mentale, affettiva, ideologica – non fa diffe-

renza – che si manifesta sul piano privato e pubblico, individuale e collettivo, intimo e condiviso, come dovere, tabù, divieto. L'ombra diuturna del *Trovatore*, come si è visto, provoca così un effetto collaterale tipico delle architetture materiali, cioè gli spazi fisici e performativi, e di quelle narrative e psicologiche tipiche dei film di Maselli, e che potremmo questa volta ricondurre a una precisa sindrome della reclusione occulta che agisce come istinto di auto-reclusione. Potremmo definirla la sindrome di *El ángel exterminador* (L'angelo sterminatore, 1962), elevando al rango di condizione generale il titolo del film di Luis Buñuel, già speso assieme a *Le charme discret de la bourgeoisie* (Il fascino discreto della borghesia, 1972) per l'autore cinematografico de *I delfini* (1960)²⁰.

Questa sindrome dell'Angelo sterminatore o dell'apparato consente la disamina del discutibile «fascino» e del ben più tangibile imbarazzo, solitamente molto «indiscreto» secondo



la prospettiva adottata da Maselli, che può così affrontare parimenti la borghesia *tout court* e quella specificamente comunista, o l'aristocrazia, ma anche il proletariato urbano, che ad essa si interfaccia. Ne deriva una fisiologica incapacità di reagire, di uscire, di guardare dall'esterno, «una incurabile malattia della volontà»²¹, quindi una vera e propria forma patologica di affezione all'opportunità implicita e concreta di rimanere dentro un perimetro fisico, non necessariamente angusto, immediatamente riconoscibile, visibile, né peraltro fisso o uguale a se stesso in tutte le circostanze filmografiche, che induce Bruna in **Storia d'amore** a cercare come prima soluzione di restare nella casa di famiglia con il suo giovane compagno. O la Anna di **Codice privato** (1988) a dire alla madre fruttivendola: «Io adesso ho un solo problema... quello di trovare la forza di andare via». Anna, copia conforme appena aggiornata della Anna Magnani del primo episodio de **L'amore** (194), tratto da *La voce umana* di Jean Cocteau, tanto da autorizzare Maselli a portare allo scoperto il meccanismo relazionale e gerarchico daccapo nei titoli di testa, dove si legge «UN FILM DI FRANCESCO MASELLI DEDICATO A JEAN COCTEAU», non può che parlare per tutto il tempo del film al telefono, un telefono con il filo staccato, veicolo di una confessione aperta ma a se stessa e allo spettatore, grazie al Verbo ricevuto in dono dall'intellettuale di sinistra famoso, suo ex amante e pigmalione. E se questa novella Anna (Magnani) parla continuamente a un telefono staccato dal mondo, strumento dichiarato di una comunicazione impossibile, interrotta, recisa in partenza, lo fa perché non ha più scelta, classe, famiglia o luogo identitario cui rivolgersi o dove tornare.

Avendo ceduto la licenza di fruttivendola, ultimo contrassegno della provenienza sociale rimossa o accantonata, ella non può più pensare di rivolgersi alla madre (come già accaduto alla Claudia de **I delfini** e alla Carla de **Gli indifferenti** [1964]), che ancora possiede il banco dell'ortofrutta. Del resto come potrebbe capirla, nel senso cioè di darle ascolto e accoglienza questa madre alla quale Anna consiglia ora di farsi aiutare da un certo Sergio, omonimo di uno dei due giovani amanti di Bruna nel precedente **Storia d'amore**? In fondo anche **Storia d'amore**, facendo della determinata e franca Bruna, innamorata del ragazzo che al mercato lavora al banco di tale Maddalena, una versione appena aggiornata della volitiva Maddalena Ceconi interpretata sempre da Anna Magnani in **Bellissima** (1951), ha ipotizzato un ritorno vano sui luoghi e sui passi del neorealismo. Un ritorno inibito, invalidato, negato dal suicidio finale della protagonista, che resterebbe inspiegabile se non fosse invece possibile leggerlo alla luce della condanna inappellabile inflitta all'ennesima anima divisa in due della filmografia di Maselli, il quale infatti - fino a **Le ombre rosse** - sul piano della rappresentazione e dell'adesione ai personaggi e ai rispettivi ambienti non compie mai una scelta definitiva. Egli sa da che parte non vuol stare, quella delle persone a lui vicine che meglio comprende, ma non al punto da concedere alla controparte un'autentica via di scampo, salvo accennarne la remota, generosa, auspicabile possibilità. Perciò anche in contesto borgatario e proletario come quello di **Storia d'amore** (che confluisce nel successivo **Codice privato**, come se la Bruna del primo film, di amante in amante, si fosse infine innamorata dell'intellettuale desti-



Nei film di Maselli c'è sempre un copione interiore, sintomatico, fisiologico, con al centro, bloccati, singoli individui o gruppi di persone, una cerchia di amici, politica o familiare, ad attestare una idea forte di appartenenza.

nato a lasciarla sola nella prigione dorata), Maselli predilige una figura irrisolta il cui gesto finale è riconducibile, anzi ricongiungibile ai suicidi e ai tentati, reiterati o temuti suicidi proposti a più riprese e nei contesti più disparati da Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni in **I bambini ci guardano** (1943), **Germania anno zero** (1952), **Umberto D**, l'episodio **Tentato suicidio** di **L'amore in città** (1953), **I vitelloni** (1953), **Le amiche** (1955), **Il grido** (1957), **La dolce vita** (1960), che siglano l'inizio e soprattutto la fine lenta o il superamento inesorabile dei codici di opposizione e di classe neorealistici. Mentre l'Anna magnani(ma), oltretutto molto magn(an)iloquente di **Codice privato** il suicidio non lo contempla, a differenza della suo prototipo ideato da Cocteau e riletto da Rossellini, ma accetta la morte civile accentuata dalla presenza di strumenti di scrittura e comunicazione inviolabili, insidiosi o completamente disattivati.

Nei film di Maselli insomma, tutto segue un copione preciso, quand'anche non venga rispettato quello ufficiale di lavorazione, ogni volta sottoposto a riscrittura e improvvisazione. Piuttosto si tratta di un copione interiore, sintomatico, fisiologico, con al centro, bloccati, singoli individui o gruppi di persone, una cerchia accerchiata di amici, una cerchia politica o una cerchia familiare, non importa, che deriva da «un'idea di appartenenza – come ammette egli stesso – che è propria del comunismo e dei comunisti, nel bene e nel male»²². Istintivamente o consapevolmente egli ripropone situazioni come quella che ancora Visconti aveva affrontato l'anno prima di **Il sospetto di Francesco Maselli** nell'emblematico, dal titolo, **Gruppo di**

famiglia in un interno (1974), e già presenti ne **Gli sbandati**, **I delfini** e **Gli indifferenti**, costruiti tutti e tre come varianti dell'omonimo romanzo di Alberto Moravia, direttamente ed esplicitamente portato sullo schermo solo la terza volta²³. Per poi proseguire ipotecendo il fondamentale dittico degli anni Settanta costituito da **Lettera aperta a un giornale della sera** e **Il sospetto di Francesco Maselli** dove l'eccesso di comunicazione verbale, in anticipo su **Codice privato**, implica una perfetta forma di incomunicabilità, per quel pirandelliano «sentimento del contrario» prontamente richiamato ne **La terrazza** (1980) di Ettore Scola, determinante in Maselli, il quale nel film di Scola si è prestato non a caso a un amichevole, allusivo cameo. Attraverso un gioco di rimandi incrociati, questo sistema operativo si riattiva tra le seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta nelle nuove parabole claustrofobiche di **Storia d'amore** e nella trilogia intimista di **Codice privato**, **L'alba** (1990), **Il segreto** (1990). E si mantiene intatta fino al presente, giungendo a **Civico 0** (2007) e naturalmente a **Le ombre rosse**, scandito dallo stesso motivo musicale di **Storia d'amore**, che si offre come allusiva prosecuzione, rilettura aggiornata, remake provocatorio di **Lettera aperta a un giornale della sera**.

Conti e Visconti che tornano

Il fantasma ricorrente di Maselli, quello dell'emergenza e della disuguaglianza sociale, che sin dai tempi dell'ambizioso **Storia di Caterina**, dentro il collettivo zavattiniano de **L'amore in città**, forniva un'occasione propizia per un esercizio di ricerca estetica con una forte connotazione liberatoria. Un modo cioè di svincolarsi dal *milieu* politico-intel-



lettuale di appartenenza, con la macchina da presa, sciogliersi dall'egida del Partito e dalla linea guida ideologica del neorealismo.

Film dopo film non importa se lo *status* vantaggioso ma ingrato sia un punto di partenza, una tappa momentanea o un traguardo amaro, se sia originario, accarezzato, immediatamente rimesso in discussione come a turno quello dei personaggi femminili di estrazione popolare de **Gli sbandati**, **I delfini** e **Codice privato**. Se l'estrazione sociale non è delle migliori il salto comporta complicate procedure di accesso, poiché non è facile né piacevole entrare a far parte dell'altro mondo, la valle di lacrime e capricci abitata dalle irriducibili «ombre rosse». In pratica non è facile né piacevole – ci dice Maselli – immergersi o mimetizzarsi nella condizione problematica ma sostanzialmente privilegiata in cui si consuma e si compiace l'*élite* dolente di benestanti assortiti o di irrisolti intellettuali politicizzati e sedicenti militanti in crisi permanente e cro-

nica. Perché proprio quella crisi, quella perenne incapacità di venirme fuori li sorregge sul palcoscenico della società-spettacolo della penultima sequenza di **Le ombre rosse**. Lo stesso clima ipocrita, di diffidenza reciproca o di effettiva clandestinità, di estraneità anche a se stessi, potremmo aggiungere, tra interminabili e maniacali dibattiti, liti, recriminazioni e rampogne richiede procedure d'accesso molto complicate da rispettare, seguire o aggirare, a seconda delle circostanze. Procedure che con grande difficoltà e impegno permettono ad esempio alla coppia di ex guardie o figlie di guardie ed esordienti ladri di **Ruba al prossimo tuo...** (1968) di introdursi nella blindatissima dimora aristocratica e dorata assegnata dalla nascita ai distratti, indolenti «bambini vanitosi» (Fairchild è infatti il cognome dei derubati sempre assenti), che alla fine viene fatta esplodere come accadrà poi anche in **Zabriskie Point** (1970) di Antonioni²⁴. Analoga è quindi la

Francesco Maselli e Ornella Muti sul set di "Codice privato" (1988).
Nelle foto delle pagine seguenti: Francesco Maselli e Gerard Blain sul set de "I delfini": Massimo Dapporto e Nastassja Kinski in una scena de "L'alba" (1991).

Note

1 G. De Vincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, in L. Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Associazione Philip Morris – Progetto Cinema/Lindau, Torino 1998, p. 38.

2 Cfr. L. Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1980; 1989, pp. 58-61, 238-241.

3 Ivi, p. 238.

4 Cfr. V. Zagario, *Il carrello di opposizione*, in L. Micciché (a cura di), *Gli sbandati*, cit., pp. 93-99, e V. Zagario, *La circolarità dello sguardo*, in L. Micciché (a cura di), *I delfini di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Associazione Philip Morris – Progetto Cinema/Lindau, Torino 1998, pp. 41-47.

5 Cfr. J. Lacan, *Livre XXIII. Le sinthome*, Seuil, Paris 2005 [ed. it. *Libro XXIII. Il sinthome*, 1975-76, Astrolabio, Roma, 2006]; S. Žizek, *Hitchcock: è possibile girare il remake di un film?*, Mimesis, Milano 2011 pp. 18-19.

6 M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinema*, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Etoile, Paris 1988 [ed. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008, p. 34].

7 F. Capra, *The Name Above the Title. An Autobiography*, Macmillan, New York 1971 [ed. it. *Il nome sopra il titolo. Autobiografia*, Lucarini, Milano 1989].

8 Cfr. R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979; Paris, Calmann-Lévy, 1995 [ed. it. *L'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005, in particolare il capitolo *Sistema di un fram-*

sorte o le condizioni di ingaggio riservate alla ex fruttivendola di **Codice privato** che ha venduto la licenza per acculturarsi, trovandosi quindi a dover aprire di nascosto i *file segreti* del compagno cinquantenne, potenziale candidato al premio Nobel, che l'ha appena lasciata partendo, neanche a dirlo, per un impegno a Belgrado. I due lati incompatibili della stessa medaglia insomma: da un lato, l'intellettuale sofferente e tuttavia organico, dall'altro la proletaria rimasta nel guado, dove il primo è un uomo, la seconda, sempre seconda, è la donna. In questo film in particolare si chiama Emilio il «lui» di turno, figura maschile assente, figura dell'assenza²⁵, personaggio acusmatico²⁶, senza volto ma che si esprime per interposta persona e personaggio già cinematografico. Lo fa attraverso la scrittura elettronica affidata sul piccolo monitor del computer di casa e sul grande schermo cinematografico alla «voce umana» recitante della donna, eppure ben rappresentato dalla spaziosa e soffocante casa, dai suoi libri, i suoi *file*, le sue opere d'arte, il suo pigiama-involucro. Il prestigioso Emilio che però non vediamo mai in **Codice privato**, come l'omonimo Emilio sempre in campo, appena riabilitato dal partito, in **Il sospetto di Francesco Maselli**, si fa interprete di un'ossessione. Quella dell'autore Maselli di star dentro/dietro regole stabilite da altri, codici linguistici e comportamentali preordinati, nell'illusione vana di riuscire ugualmente a dar vita a qualcosa di nuovo mediante un'irriverente autonomia e un primato ostentato della forma rispetto al contenuto imposto. Imposto dalla realtà o piuttosto dall'impiego politico della realtà, dalla visione neo-realistica della realtà. Nella consapevolezza di dover scontare e onora-

re sempre e comunque un debito pregresso e retroattivo di riconoscenza nei confronti dell'apparato politico-culturale di riferimento. Lascia scritto sul computer infatti l'uomo senza volto di **Codice privato**: «Se Velasquez ha permesso a Bacon di rifarlo vuol dire che il suo papa era incompiuto». Affermazioni come questa, rubate a lettere «da non spedire», indirizzate quindi allo spettatore come interlocutore unico, partecipano di questo sistema-Maselli giocato sulle pratiche enunciazionali scoperte²⁷, del darsi a vedere o leggere sullo schermo come autore assoluto che si profonde in personaggi collettivi (**Gli sbandati**, **I delfini**, **Gli indifferenti**, **Le ombre rosse**), in tipologie sociali, politiche o professionali specifiche (**Tre operai** [1980], **L'avventura di un fotografo** [1983], **Il compagno** [1999]), in modalità operative, relazionali e interpretative molto circostanziate (**Fai in fretta ad uccidermi... Ho freddo!** [1967], **Ruba al prossimo tuo...**, **Lettera aperta a un giornale della sera**, **Codice privato**, **L'alba**, **Il segreto**), in luoghi deputati (**Civico 0**), nelle forme adatte a recepire le corrispondenti parabole, dal "neo-realismo" al "realismo" che in chiave marxista avrebbe comportato l'esito del passaggio dalla "cronaca" alla "storia" (**Storia di Caterina**, **Un fatto di cronaca** [1958], **Storia d'amore**, **Cronache del terzo millennio** [1996]).

Il rapporto di dipendenza e di velleitaria complementarità si traduce in ansia di ricerca. Ricerca estetica, formale, propria dell'autore cinematografico, e ricerca materiale dei personaggi, dentro la narrazione, di uno spazio alternativo esterno, sebbene quest'ultima venga ogni volta condannata a fallire, automaticamente ridotta a sterile, risibile e velleitario tentativo, a dichiarazione impietosa

di impotenza o rifiuto categorico e tragico di un'alternativa sostenibile e perseguibile. Quanto basta a spingere al suicidio immotivato, al salto nel vuoto improvviso quanto improvvisato persino la solare protagonista di **Storia d'amore**, portatrice sana di una pulsione suicida altrui, metaforica che si condensa nel classico «atto gratuito», come in Fiodor Mikhailovitch Dostoïevski o André Gide: l'atto autodistruttivo che compie Bruna, erede chiacchierona

intellettuali e creative propri di chi ha cercato e cerca il modo, lo stile, attraverso cui poter essere se stesso, dovendo nel contempo proseguire lungo il solco già segnato dai padri costituenti e dai maestri di pensiero del cinema italiano, primo tra tutti Visconti, come abbiamo più volte detto, coproduttore non accreditato de **Gli sbandati**, che in quel, oltretutto basato su un soggetto di suo nipote e futuro regista Eriprando, rivedeva o riviveva una situazione



involontaria anche della sconsolata e più silenziosa giovane protagonista di **Mouchette** (*Mouchette – Tutta la vita in una notte*, 1967) di Robert Bresson, non le appartiene, ha radici lontane e determinanti per comprendere fino in fondo la sua parabola di personaggio-portavoce stretto nella morsa di una più imperscrutabile, remota, cupa appartenenza. In questo come in numerosi altri protagonisti maschili o femminili Maselli l'autore ama trasferirsi e mimetizzarsi, caricandoli di preoccupazioni

abbastanza autobiografica, quella che con ogni probabilità l'aveva anche riportato a Parigi nell'estate del 1936 per diventare assistente-costumista di Jean Renoir in **Une partie de campagne** (1936-1946), l'anno prima che venisse esposto per la prima volta a Parigi il celebre *Guernica* di Pablo Picasso. E che Maselli, inseguendo i suoi fantasmi, colloca emblematicamente come riproduzione di un risarcimento artistico privato rispetto alla sconfitta pubblica nella stanza di Anselmo,

mento, *Enunciare e Psicosi, nevrosi, perversione*, pp. 65-99, 228-264].

9 Cfr. L. Visconti, *Il mio teatro. Vol. 2. 1954-1976*, a cura di C. D'Amico de Cervalho, R. Renzi, Cappelli, Bologna 1979, pp. 305-320.

10 Cfr. R. Eugeni, *Gli spostamenti dello sguardo. Analogie e trasformazioni del soggetto enunciatore nell'incipit di «Senso» da Boito a Visconti*, in F. Casetti, F. Colombo, A. Fumagalli (a cura di), *La realtà dell'immaginario*.

I media tra semiotica e sociologia. Studi in onore di Gianfranco Bettetini, Vita & Pensiero, Milano 2003, pp. 125-135.

11 Cfr. in particolare l'intervento di Guido Aristarco, non firmato, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 53, 25 febbraio 1955, quindi l'omonima e ampia sezione antologica in chiusura di G. Aristarco, *Antologia di Cinema Nuovo. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Vol. 1. Neorealismo e vita nazionale*, Guaraldi. 1975, pp. 859-903.

12 Cfr. G. DeVincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, cit., pp. 28-29, o anche P. Spila, B. Torri (a cura di), *Le ombre rosse del cinema. Intervista a Francesco Maselli*, contenuta nello speciale dedicato all'autore in questo stesso numero di «Cinecritica».

13 L'intervento di Togliatti, apparso solo in seguito su «Rinascita» del 5 luglio 1975, è riportato anche in L. Visconti, *Il mio teatro. Vol. 1, 1936-1953*, a cura di C. D'Amico de Cervalho, R. Renzi, p. 132.

Complessivamente, su questo curioso episodio

e sull'intera vicenda de *La terra trema*, cfr il capitolo *La terra che tremò a Portella* di A. G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-257.

14 Cfr. *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!*, in «Lo Stato operaio», n. 8, agosto 1936.

15 Va ricordato, a proposito del film *Vecchia guardia* (1934), «durante il primo inverno di pace», al termine di una proiezione di *Un giorno nella vita* (1946), fu proprio Visconti, che l'avrebbe poi voluto nel coerente ruolo di se stesso in *Bellissima*, a ringraziarlo, un po' sulla falsariga molto togliattiana del citato *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!* contenente l'appello ai «fascisti della vecchia guardia», addirittura a «ringraziare» l'incolpevole Alessandro Blasetti per aver ricordato «quei tempi [...] in tutta la loro drammaticità». Cfr. C. Cosulich, *Fa bene a ricordarci*, in «Cinema Nuovo», n. 36, 1 giugno 1954.

16 P. Spriano, *Il compagno Ercoli. Togliatti segretario dell'Internazionale*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 63.

17 Cfr. P. Spriano, *Storia del Partito comunista italiano. Vol. 5. I fronti popolari, Stalin, la guerra*, Torino, Einaudi, p. 64.

18 Cfr. A. G. Mancino, *Me(ga)lomanie verdiane*, in S. Gesù (a cura di), *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, Maimone, Catania 2009, pp. 65-75.

19 Cfr. G. De Vincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, cit. p. 31.

20 Cfr. V. Zagarrò, *La circolarità dello sguardo*, cit., p. 42.

21 Cfr. M. Argentieri,

impotente voce narrante de **I delfini** e coscienza infelice della gioventù altolocata di una Ascoli Piceno assai poco assurta al rango di teatro universale di crisi altrimenti autoreferenziali, e in quella romana dei due ladri e amanti di **Ruba al prossimo tuo**.... Come il dipinto di Picasso era giunto a Parigi, anche Visconti, dopo esserci già stato nel 1934: cioè l'anno di **Vecchia guardia** di Blasetti; l'anno in cui l'esule Togliatti, da dirigente di un semplice «reparto» clandestino del movimento comunista viene promosso segretario dell'Internazionale; l'anno in cui si svolge l'azione de **Il sospetto di Francesco Maselli**. Visconti a Parigi quindi ci ritorna per affiancare Renoir. E con lui a tuffarsi definitivamente, dopo i primi barlumi del 1934, nell'esperienza cinematografica che coincideva in quel momento con una scelta politica e ideologica precisa. Dentro cioè lo stesso apparato del Partito comunista clandestino che contemporaneamente nell'appello *Per la salvezza dell'Italia, riconciliazione del popolo italiano!*, di cui il futuro «amico» Togliatti era stato il primo firmatario, aveva additato «quali soli nemici del popolo italiano»²⁸ un numero molto ristretto di esponenti dell'industria e dell'aristocrazia italiana, tra cui i suoi stessi genitori, in particolare «donna Carla, che [...] in particolare si era trovata dalla parte di Mussolini negli anni della [prima] guerra [mondiale]»²⁹, l'amata madre da cui era difficile separarsi, come quella del protagonista del film d'esordio **Gli sbandati**. Sarà anche per questo che Ercolino, diminutivo non tanto di Ercole, l'eroe della mitologia greco, ma di «Ercoli», nome di battaglia di Togliatti durante la clandestinità, il Migliore della mitologia comunista, è il nome assegnato al personaggio del produttore

de **La signora senza camelie** (1953) di Antonioni di cui Maselli era stato cosceneggiatore e aiuto regista. Mentre «con le camelie» sarebbe stata *La Traviata*, con implicito riferimento a Visconti e al suo magistero.

Ecco, nel *gotha* dei padri fondatori, maestri e promotori di Maselli ci sono quasi tutti, da Visconti ad Antonioni, passando per Zavattini e Rossellini. Così come l'intera sua filmografia riflette e interpreta il fantasma di una situazione di stallo permanente, dove l'assenza di uno sbocco concreto o di una dialettica intergenerazionale, di un paese paralizzato e di una classe dirigente, chiama in causa le responsabilità non di contorno di intellettuali asserviti o ciarlieri, di giovani di ieri e di oggi, mai davvero proletari, spesso e volentieri borghesi, semmai sindacalizzati, strutturati, compartimentati, intruppati, una classe eterogenea di soggetti emblematici, da tagliare con l'accetta, incapace di procedere, agire, interrogarsi pur facendolo in continuazione. Il dilemma tra agire, fuggire, e restare, fare e non fare, diventa nel cinema di Maselli un problema molto italiano, il problema di un paese sottomesso, di una democrazia formale e di un sottobosco intellettuale in cerca d'autore, di artisti sotto la tenda del circo mediatico. Inevitabilmente perplessi. La sua antipatia consiste nel rappresentare dal di dentro, schematicamente, attraverso figure esemplari, didascaliche, il prosaico, inevitabile, fisiologico restare uguali dentro i cambiamenti, contro i cambiamenti, al riparo dai cambiamenti, indifferenti ai cambiamenti. Vale a dire anelando o profilando un fuori impossibile, represso, inibito dall'incapacità di viverlo e dividerlo effettivamente, salvo che nelle vacanze disimpegnate, disinvolute ed euforiche,



molto all'aria aperta e internazionali di **Fai in fretta ad uccidermi... Ho freddo!** e **Ruba al prossimo tuo...** dove ad esempio i protagonisti esperti in raggiri incrociati e reciproci si consolano con l'arte, si circondano di arte, si introducono in una residenza proibita e piena di opere d'arte o passeggiano in una New York innevata nei pressi del Guggenheim Museum. Commedie, nient'altro che commedie di transizione, enfatiche, estatiche, allegramente insensate e gratuite. Quasi dionisiache. All'autore non sono mai piaciute - si sa - e i critici e gli studiosi hanno controllato a stento l'imbarazzo di fronte a questa doppia prova di sottrarsi al dover essere sempre e comunque un *enfant prodige*, delfino a vita e ostaggio consenziente dell'apparato, con l'obbligo costante dell'impegno e della politica attiva. L'unica altra trasgressione che Maselli, oltre alle allegre trasferite, si è concesso è stata la sfera intima, sentimentale, amorosa, dove esplorare la sessualità e affrontare l'universo femminile molto ricorren-

te nei suoi film. Una sfera che si è ripresentata in termini spaziali, come luogo chiuso della sofferenza e della disperazione privata, e deprivata di ogni slancio verso l'esterno e verso il cambiamento. Come nel suo film preferito, **Gli indifferenti**, dove anche la vita interiore e gli spazi interni, che in Moravia obbedivano a una scelta metonimica per descrivere e rappresentare nel 1929 l'indicibile contenitore fascista, restano nel 1964 ancora preclusi all'esterno, onde poter fissare una condizione esistenziale universalizzata e rinchiusa dentro un divenire temuto e tenuto sotto stretto controllo. Spesso nei suoi film gli interni sono visti dall'esterno, dove la macchina da presa resta senza poter invertire la prospettiva. Accade tanto in **Ruba al prossimo tuo...** quanto in **Il sospetto di Francesco Maselli**. Mentre in **Codice privato** i muri interni, i pilastri, le colonne continuamente intralciano i movimenti arditi con i quali i piani sequenza si snodano. Né poteva essere diversamente.

Una incurabile malattia della volontà, in L. Micciché (a cura di), *I delfini*, cit., p. 39.

22 F. Maselli, in G. De Vincenti, *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, cit., p. 38.

23 Cfr. G. De Vincenti, *Intervista a Francesco Maselli*, in L. Micciché (a cura di), *I delfini*, cit., p. 29. Cfr. anche le interviste all'autore contenute negli extra dei dvd *I delfini* e *Gli indifferenti*, editi entrambi da Dolmen Home Video.

24 Cfr. M. Argentieri, *Profilo critico di un cineasta inquieto*, in L. Micciché (a cura di), *Gli sbandati*, cit., p. 66.

25 Cfr. M. Vernet, *Figure dell'assenza*, cit.

26 Cfr. M. Chion, *Le voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris 1982 [ed. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991] o M. Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2003 [ed. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007].

27 Sulle modalità in particolare dell'autore cinematografico di enunciare la propria presenza espressamente sullo schermo cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986, pp. 39-57.

28 P. Spriano, *Il compagno Ercoli*, cit., p. 63.

29 G. Rondolino, *Visconti*, Utet, Torino 1981, p. 18.