

eVISIONI

IL CARCERE IN PELLICOLA, COLLAGE E GRAFFITI

Vogliamo qui ringraziare tutte quelle persone che non compaiono tra gli autori di questo catalogo, ma che con il loro prezioso contributo hanno reso possibile i tre allestimenti della mostra eVisioni. In particolare, Lorenza D'Adduzio che con la sua creatività ha ideato logo, titolo e l'editing del catalogo e della mostra nel suo complesso. Inoltre, per l'allestimento barese Michele Forenza e Raffaele Maione della Mediateca regionale pugliese, nonché Gianni Liano e Mario Colonna dell'Università di Bari; per quello saluzzese Silvia Mondino e Serena Racca, per quello torinese Cecilia Blengino, Silvana Li Pira, Michele Miravalle, Daniela Ronco e Giovanni Torrente.

indice

Introduzione	vii
Premessa	ix
L'evasione dei manifesti cinematografici	x
1. eVisioni:	12
I criteri di una possibile classificazione dei prison movies	
<i>[Claudio Sarzotti]</i>	
2. Rechtsgefühl e mondi di celluloide:	48
Le potenze del falso nelle locandine dei prison movies	
<i>[Guglielmo Siniscalchi]</i>	
3. Prima visione:	64
Percorsi artistici e autobiografici nella Casa Circondariale di Bari	
<i>[Agnese Purgatorio]</i>	
4. Segni di isolamento	70
<i>[Davide Dutto]</i>	
5. Selezione di sguardi.	76
Le locandine cinematografiche in materia di prison movies	
<i>[Luigi Pannarale]</i>	
6. La Mediateca	84
I manifesti e la memoria del cinema	
<i>[Alfonso Marrese]</i>	
7. Fuga dalla grande casa	90
Il film carcerario americano 1930-60	
<i>[Vito Attolini]</i>	
8. Jailhouse shot:	104
Il film carcerario fra teoria, tradizione e rinnovamento	
<i>[Anton Giulio Mancino]</i>	
9. Carcere e dignità umana:	128
la stagione degli Italian Prison Movies and Docs	
<i>[Patrizio Gonnella]</i>	
10. Prison movie:	132
quel che resta delle storie sul carcere	
<i>[Alberto Marcheselli]</i>	
11. L'attesa del giorno prima	138
<i>[Vincenzo Muscatiello]</i>	
12. Le schede dei poster	144
13. Notizie sugli autori	158

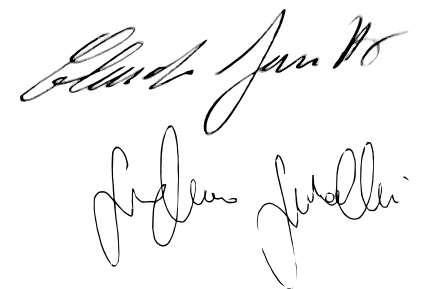
Introduzione

La prigione raccontata attraverso le immagini: locandine cinematografiche, foto di graffiti carcerari, *collages* artistici realizzati da detenute, la mostra *eVisioni* ha schiuso nuovi orizzonti visivi per inquadrare il fenomeno carcere.

Il presente volume non vuole essere solo il catalogo della mostra, ma anche e soprattutto un'occasione per riflettere sulla costruzione dell'immaginario collettivo sul mondo carcerario attraverso le immagini ed il cinema; per testimoniare l'importanza dei linguaggi artistici e visivi nel riaffermare la funzione che la nostra Costituzione assegna alla pena; e per segnare un'altra tappa lungo quel recente sentiero di ricerca che percorre le contaminazioni tra due fenomeni apparentemente distanti tra loro: l'arte ed il diritto.

Compongono il volume undici saggi di sociologi e filosofi del diritto, artisti, critici e studiosi del cinema, giuristi ed esperti di penalità, "accompagnati" dalle illustrazioni delle locandine di *prison movies*, dei *collages* di Agnese Purgatorio e delle foto dei graffiti del carcere di Saluzzo di Davide Dutto che sono state esposte nella mostra *eVisioni*.

Claudio Sarzotti
Guglielmo Siniscalchi



Premessa

Una mostra, un percorso culturale, una riflessione collettiva attorno al carcere, luogo simbolico attraverso cui leggere alcune fondamentali dinamiche del vivere sociale e dei suoi "disagi": il progetto *eVisioni*, la cui realizzazione ci è stata suggerita dalla Associazione Antigone Piemonte cui va il ringraziamento di noi tutti, ci ha proposto alcuni dei temi focali della condizione carceraria attraverso cui osservare in controluce quelli più generali della dimensione umana.

A queste tematiche, quella della violenza, quella della esclusione sociale, quella della costrizione detentiva, o del desiderio di evasione, fa infatti sempre e comunque da controcanto la centralità e la comunanza delle umanissime passioni ed emozioni delle persone rappresentate, uomini e donne, carcerieri e carcerati, crudeli e redenti, vittime e carnefici. Una visione che prende sostanza in tutti i

film che a questo genere si iscrivono, ma altrettanto nelle filmografie che, in qualche modo o del tutto, si sottraggono ai vincoli tipici e alle reiterazioni del "genere carcerario" pur proponendo la detenzione come contenuto dominante.

Il carcere, dunque, come parabola della vita, delle relazioni, delle dinamiche del potere o dell'oppressione, della "fuga per la libertà", dei dettami dell'etica e delle altrettanto coattive leggi della violenza. Salvezza e morte, aggressività e riscatto, dolore e desiderio, al centro di un universo linguistico e artistico, quello del cinema, che nel buio della sala penetra fino in fondo nell'anima e nelle fibre dello spettatore, alimentando identificazioni e prese di distanza, e comunque una elaborazione soggettiva che dal carcere va alla condizione umana e alle stridenti e spesso intollerabili contraddizioni della nostra società.

Silvia Godelli

L'evasione dei manifesti cinematografici

Il seme è stato gettato da Claudio Sarzotti che, alla ricerca di manifesti cinematografici per l'allestimento del *Museo della memoria carceraria* di Saluzzo, accettò l'invito dell'amico Guglielmo Siniscalchi, profondo conoscitore dell'ambiente cinematografico della nostra regione, a scandagliare il vastissimo archivio della Mediateca regionale pugliese alla ricerca dei cosiddetti *prison movies*. Il seme oggi è germogliato ed è cresciuto un albero con tanti rami; un'iniziativa molto articolata, di cui siamo orgogliosi.

La storia della mostra *eVisioni*, partita come un prestito di alcuni manifesti cinematografici difficilmente reperibili, è diventata un progetto culturale di cui oggi è possibile anche lasciare una traccia permanente, mediante questo catalogo.

È da precisare che la proposta giunse all'Assessorato al Mediterraneo, Cultura e turismo della Regione Puglia – Servizio Cultura e spettacolo all'inizio del 2011 con la prospettiva di allestire la mostra in occasione del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, obiettivo che per motivi organizzativi non è stato possibile raggiungere. La precisazione temporale, tuttavia, è importante perché la Mediateca è stata chiusa al pubblico per alcuni anni e da poco è stata riavviata l'attività; pertanto, la sorte ha voluto che la richiesta sia stata presentata quando i tempi erano maturi per permettere il prestito delle locandine. È indubbio che la notizia abbia allietato, più di tutti, gli stessi manifesti, pronti ad "evadere" dagli armadi che li hanno rinchiusi per anni.

Diverse sono le motivazioni che hanno indotto la Regione Puglia a promuovere e sostenere l'iniziativa.

In primo luogo, il tema che veniva prospettato. L'obiettivo è stato quello di utilizzare la visione dei manifesti anche come veicolo emozionale per sensibilizzare il pubblico sulle condizioni

di vita dei reclusi. La Cultura ha incontrato così il Sociale ed è diventata strumento per la diffusione di messaggi spesso trascurati. È noto, infatti, che i manifesti cinematografici, a differenza di quelli pubblicitari, nei primi decenni del '900, non erano destinati in modo diretto a promuovere il film che rappresentavano, ma piuttosto a suscitare delle emozioni: il manifesto era curato nella grafica, nei colori, nel soggetto e predisposto in maniera tale da generare nello spettatore il desiderio di entrare in sala. Ecco perché i manifesti riproducevano a volte l'attore famoso affinché si riscaldasse il cuore delle *fans*; oppure raffiguravano alcune scene della pellicola per trasmettere al pubblico l'atmosfera del film ed invogliarlo a pagare il biglietto d'ingresso. Se si può dunque sostenere che il manifesto cinematografico, prima dell'avvento dei trailer e delle altre forme di promozione, riusciva a "trasmettere" dei messaggi allo spettatore, perché dubitare che la sua visione possa anche indurre alla riflessione su quanto raffigurato e sulle realtà che sono riprodotte in quelle immagini: sbarre, donne umiliate, barbe non rasate, guardie, ombre, dolore?

In secondo luogo, come detto, quando è nata l'idea del progetto eravamo nel 2011 e questa iniziativa permetteva di "unire" due regioni, una del Sud, la Puglia, ed una del Nord, il Piemonte, in occasione del compleanno del nostro Stato nazionale. Il legame era rafforzato dalla scelta del comune di Saluzzo di far rivivere un edificio carcerario (la Castiglia così utilizzata dal 1826 al 1992) destinandolo a polo museale (non solo quello relativo alla memoria carceraria, ma anche quello in tema di *Civiltà cavalleresca*), seguendo un percorso di valorizzazione dei beni culturali che negli ultimi anni è stato intrapreso anche sul territorio pugliese.

In terzo luogo, la collaborazione con l'Associazione Antigone Piemonte si inseriva a pieno titolo nella filosofia che guida la "rinata" Mediateca regionale pugliese, riaperta al pubblico solo nel marzo 2013, con l'ambizione di diventare una *public library*, ovvero un luogo in cui condividere la cultura in senso fisico: ogni utente porta un suo contributo e il tutto è a beneficio della comunità (e non di pochi "cultori" della materia).

Le iniziative che hanno luogo in Mediateca non nascono solo dalla stesura a tavolino di un programma preparato dallo staff, ma provengono principalmente dai desideri e dalle proposte degli utenti, quando non anche dai contenuti da loro condivisi e messi a disposizione. Tutti i linguaggi sono graditi, non solo il cinema, ma anche fumetti, *vjing*, trailer, videoclip, grafica, ecc.

Sicuramente il patrimonio più consistente della Mediateca è costituito proprio dai manifesti cinematografici, storici ed originali, a partire da quelli datati inizio 1900, con oltre 38.000 esemplari di tutti i formati. Ma la vera scommessa della Mediateca, così come si evince dalla Carta dei Servizi adottata dalla *Fondazione Apulia film commission* che attualmente gestisce i servizi al pubblico, è quella di essere un luogo di condivisione, di attraversamento dei saperi, nel quale siano possibili ricerca, intrattenimento, informazione, distrazione, visione, ascolto, esposizione ... Ovviamente tutte queste attività sono realizzabili in rete, con i mezzi di condivisione che internet ci offre, o presso la sede, usufruendo della sala proiezione, della biblioteca, della sala lettura, della hall di accoglienza, delle postazioni internet, dell'area Kids, dell'angolo *games*, del corridoio espositivo e dell'emeroteca. Lo stesso spirito di condivisione ha animato tutti gli altri partner della mostra *eVisioni* che è partita da Bari, all'ex Palazzo delle Poste dal 2 al 17 aprile 2013, è proseguita alla Castiglia di Saluzzo dal 1 maggio al 2 giugno, per concludersi

nello stesso mese di giugno nella avveniristica sede del Campus Luigi Einaudi dell'Università di Torino. La mostra, realizzata dall'Associazione Antigone Piemonte attraverso l'opera dei curatori Claudio Sarzotti e Guglielmo Siniscalchi, è stata finanziata dalla Regione Puglia – Assessorato al Mediterraneo, Cultura e Turismo, dal Comune di Saluzzo e dall'Università degli Studi di Torino, con il patrocinio dei Dipartimenti di Giurisprudenza dell'Università di Bari e di Torino, e con la *partnership* della *Mediateca Regionale Pugliese*, del Centro studi dell'*Apulia Film Commission*, del *Museo della Memoria Carceraria* della Castiglia di Saluzzo, del Ministero della Giustizia (Casa circondariale di Bari) e dell'associazione *Sapori Reclusi*.

La mostra è stata "accompagnata" dall'esposizione dei *collages* realizzati dall'artista Agnese Purgatorio con le detenute della Casa Circondariale di Bari per il Centro di Documentazione e Cultura delle Donne e dalle fotografie di graffiti carcerari, a cura del fotografo piemontese Davide Dutto, realizzate presso l'ex carcere della Castiglia di Saluzzo. Appuntamenti seminariali, proiezioni di film e spettacoli teatrali hanno affiancato la mostra con interventi di critici cinematografici, docenti universitari, operatori penitenziari e del diritto, interventi alcuni dei quali troviamo riprodotti nel presente catalogo. Momenti di approfondimento che hanno consentito di non limitarsi agli aspetti artistici del tema, ma di affrontare anche la questione, o per essere più precisi, lo "scandalo" delle attuali condizioni delle carceri italiane che hanno portato a molteplici e recenti condanne del nostro Stato davanti alla Corte Europea dei Diritti Umani. Ancora una volta, probabilmente, l'arte cinematografica ha fornito un contributo alla denuncia dei mali della nostra società.

eVisioni:

i criteri di una possibile classificazione dei prison movies

[Claudio Sarzotti]

Già Hegel considerava le classificazioni opera di quell'intelletto (*Verstand*), inferiore alla ragione (*Vernunft*) nel sistema del sapere, per cui ogni cosa può essere etichettata come una fila di barattoli sugli scaffali di un droghiere, ma che nel suo formalismo cieco e rigoroso (nel senso di *rigor mortis*...) "trascura e occulta l'essenza viva della cosa"¹. Quando, tuttavia, si pensa all'allestimento di una esposizione l'esigenza del classificare deriva dalla necessità pratica di collocare, in un qualche ordine comprensibile al visitatore, le opere che si mostrano nello spazio fisico reso disponibile dalla benevolenza del committente². Così è stato per le locandine e i manifesti cinematografici della mostra *eVisioni*. Una classificazione dunque che non pretende certo di catturare l'essenza viva e mutevole di immagini fisse (le locandine) che rimandano ad altre immagini in movimento (i film); immagini che, a loro volta, rievocano le emozioni suscitate in ognuno di noi da quelle visioni e da quelle evasioni dal mondo reale rappresentate dalle pellicole riguardanti il mondo carcerario.

È da precisare che i criteri con cui abbiamo classificato le locandine dei *prison movies* non sono stati costruiti secondo i dispositivi della critica cinematografica, ma piuttosto sono legati ad un possibile tentativo di collocare le locandine esposte come testimonianze di un articolato immaginario collettivo

1. G.W.F. Hegel, **Fenomenologia dello spirito**, tr. E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1967, vol. I, p. 42.

2. La mostra *eVisioni* è stata allestita in tre spazi diversi: nell'aprile 2013 all'ex Palazzo delle Poste dell'Università di Bari, nel maggio 2013 alla Castiglia di Saluzzo nei locali annessi al Museo della memoria carceraria e nel giugno 2013 presso il Campus Luigi Einaudi dell'Università di Torino.

che riguarda l'istituzione penitenziaria e fenomeni istituzionali ad essa affini. Lo scopo della classificazione dunque non è principalmente estetico, ma rimanda ad un approccio che concepisce le locandine e i manifesti come testi iconografici in grado di dirci qualcosa su come i produttori cinematografici percepiscono l'immaginario collettivo dei consumatori di film riguardante il mondo carcerario³. In tale prospettiva, risulta evidente che lo studio delle locandine e dei manifesti cinematografici consente di acquisire elementi rilevanti sulla percezione collettiva di fenomeni sociali anche molto complessi, quali possono essere forme di criminalità (si pensi alla criminalità organizzata o a quella dei colletti bianchi), istituzioni non solo penitenziarie (in primo luogo il sistema giudiziario, ma anche quello delle agenzie di repressione del crimine, quello della probation etc.), ruoli professionali legati a vari tipi di operatori del diritto (giudici, avvocati, direttori del carcere, organi di polizia, operatori penitenziari etc.). In altri termini, quella che i sociologi del diritto chiamano cultura giuridica esterna⁴.

3. In questa sede non posso che rimandare alle considerazioni svolte in C. Sarzotti, G. Siniscalchi, **Il carcere e la dis-misura della pena. Una ricerca sulle locandine cinematografiche dei prison movies**, in A. C. Amato Mangiameli, C. Faralli, M. P. Mittica (a cura di) **Arte e limite. La misura del diritto**, Roma, Aracne ed., 2012, pp. 341-363.

4. La cultura giuridica esterna riguarda l'insieme delle rappresentazioni, delle opinioni e degli atteggiamenti concernenti il diritto che caratterizzano quei soggetti che, utilizzando un'espressione dell'autore che ha coniato tale definizione, Lawrence W. Friedman, lavorano al di fuori "del cerchio magico del diritto" (ovvero i non giuristi in senso proprio). Quando si parla di carcere ovviamente si fa riferimento al diritto penale e penitenziario. Per una ricostruzione di questa tematica

Abbiamo scelto di classificare e suddividere le locandine oggetto della mostra⁵ in sezioni che fanno riferimento a tre gruppi di criteri che riguardano il contenuto dei film di cui le locandine sono un'appendice pubblicitaria. Un primo gruppo di criteri concerne il tipo di detenuto di cui le produzioni cinematografiche si occupano. Come noto, la popolazione reclusa rappresenta una realtà molto articolata al proprio interno e, conseguentemente, lo schema generale del *prison movies*⁶ deve sapersi adattare al profilo sociologico e criminale dell'immane detenuto-protagonista.

Un secondo gruppo di criteri fa invece riferimento alla prospettiva con cui il regista e la casa di produzione guardano al mondo penitenziario, a quali aspetti tipici della vita carceraria si intendono mostrare. Anche qui vi sono prospettive e situazioni di tale contesto di vita (si pensi alla evasione e alla rivolta dei detenuti) che sono diventati dei veri e propri *topoi*

mi permetto di rinviare a C. Sarzotti, **Il campo giuridico del penitenziario: appunti per una ricostruzione**, in E. Santoro (a cura di), **Diritto come questione sociale**, Torino, Giappichelli, 2010, pp. 181-236.

5. Le locandine esposte sono di proprietà di due strutture pubbliche che possiedono un archivio di locandine cinematografiche, uno, di carattere generale, della Mediateca Regionale Pugliese di Bari, l'altro, specifico sui prison movies, del Museo della memoria carceraria di Saluzzo.

6. Per la descrizione dettagliata di tale schema, fondato sui tre elementi dello spazio carcerario, della trama incentrata sulla fuga e/o rivolta dei detenuti e il punto di vista del protagonista che è quasi sempre un recluso condannato ingiustamente, rinvio al saggio di Guglielmo Siniscalchi presente in questo volume. Sul terzo elemento, segnalo solamente che anche Giovanni Ziccardi (**Il diritto al cinema. Cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari**, Milano, Giuffrè, 2010, pp. 214-228), pur non tematizzando la questione dell'esistenza di un genere cinematografico denominato prison movies, ha collocato le pellicole che trattano di carcere nel capitolo relativo agli errori giudiziari.

dell'immaginario collettivo sulla prigione.

Infine, abbiamo collocato in una terza parte della mostra la produzione cinematografica che si è interessata a forme affini alla carcerazione, ma che non può propriamente definirsi come *prison movies*, in quanto fa riferimento ad esperienze istituzionali precedenti al carcere moderno⁷ (si pensi alla relegazione e, parzialmente, alle colonie penali), o di fenomeni distinti dall'esecuzione penale in senso stretto (si pensi al carcere militare e al campo di concentramento). È bene precisare che in questa prospettiva sarebbe stato possibile estendere notevolmente il tema della mostra, ad esempio prendendo in esame quella filmografia che si è occupata di un'altra istituzione totale affine al carcere come il manicomio⁸. Tuttavia, si è deciso di non adottare questa strategia espositiva per evitare di sovrapporre troppi temi, privilegiando un allestimento più concentrato sull'argomento carcerario anche in funzione di tentare di proporre per la prima volta in Italia una definizione più precisa del genere *prison movies*.

7. Il presupposto teorico, molto foucaultiano, da cui si sono prese le mosse è che il carcere moderno, formatosi nel mondo occidentale a partire dalla seconda metà del Settecento, sia un unicum nella storia dell'uomo che va tenuto distinto da altre forme di detenzione in luoghi chiusi di soggetti della specie umana che nel linguaggio comune vengono chiamati, a parere di chi scrive impropriamente, con il termine carcere.

8. Si pensi, per fare un solo esempio, allo straordinario film del 1975 di Miloš Forman **One Flew Over the Cuckoo's Nest (Qualcuno volò sul nido del cuculo)**, nel quale la tipica figura del protagonista detenuto-ingiustamente condannato dei prison movies è ricodificata, nella straordinaria interpretazione di Jack Nicholson, nel ruolo di un individuo che in realtà non è un malato mentale e quindi non dovrebbe trovarsi in una casa di cura. Per i rapporti tra prison movies e produzione cinematografica sul tema ospedali psichiatrici cfr. G. Siniscalchi, **Maternity Blues. Il cinema "dentro" l'istituzione**, "Antigone. Quadrimestrale di critica del sistema penale e penitenziario", VII, 2, 2012, pp. 161-168.

I PARTE

Chi è il detenuto protagonista?

Un primo criterio che consente di classificare i *prison movies* riguarda le caratteristiche del detenuto che, per definizione, in questo genere cinematografico assume il ruolo di protagonista. A seconda, infatti, del profilo socio-criminale del detenuto il genere *prison* muta le sue caratteristiche secondo schemi che mantengono comunque una loro omogeneità. Nelle locandine a disposizione della mostra abbiamo individuato quattro tipi di condannati alla reclusione che rappresentano certamente una gamma abbastanza ampia dei *prison*; ampia ma non esaustiva, in quanto si sarebbero potuti trovare altri profili di detenuto che non vengono qui rappresentati. Si pensi ai minori in film come *Mery per sempre* o ai reclusi di orientamento omosessuale come in uno dei primissimi *prison* prodotto nel 1928 in Germania durante la Repubblica di Weimar, pellicola muta con la regia di William Dieterle dal titolo originale di *Geschlecht in Fesseln: Die Sexualnot der Gefangenen (Sesso in catene: ovvero il desiderio dei prigionieri nelle carceri)*, nella quale la sessualità in carcere viene affrontata attraverso il tema del desiderio represso dei reclusi che spesso si traduce in omosessualità coatta⁹.

.....
9. Sul tema sesso e carcere si aprirebbe un filone inesplorato della produzione cinematografica di carattere erotico, o esplicitamente pornografico, che ha ampiamente utilizzato l'immagine carceraria come set per riprodurre i propri schemi narrativi, come noto spesso ripetitivi, ma sociologicamente assai significativi. Ne farò qualche cenno nel paragrafo dedicato alla detenzione femminile, ma certo sarebbe interessante applicare a tale produzione l'apparato concettuale elaborato da quel filone di ricerca chiamato *porn studies* sviluppatosi nel contesto anglosassone a partire dal pionieristico

1. Quando il recluso è un perseguitato politico o un terrorista

Chi è il detenuto politico? Come si distingue dal terrorista che commette reati per scopi politici? Premettendo che si tratta di una distinzione talvolta assai sottile, nella categoria dei politici si possono collocare sia esponenti di opposizione politica o religioso-culturale che vengono incarcerati da regimi dittatoriali, sia membri di organizzazioni terroristiche operanti in sistemi considerati generalmente democratici che per i loro atti criminali finiscono in carcere mantenendo il loro ruolo di oppositori irriducibili del sistema. I due fenomeni sono certamente distinti dal punto di vista della realtà politica e sociale¹⁰, quantunque tale distinzione per essere effettuata debba utilizzare inevitabili giudizi di valore soprattutto quando si tratta di situazioni ai confini tra la persecuzione dell'oppositore politico e la legittima

.....
 lavoro di Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, University of California Press, 1989.

10. Uno dei lavori più interessanti sulla storia della detenzione politica, quello di C. Klopp, *La zebrata veste. Lettere e memorie di detenuti politici italiani*, Pisa, Felici editore, 2010, sembra sottovalutare tale distinzione definendo il detenuto politico come un soggetto che non è stato condannato per azioni violente, ma per le proprie idee politiche, potendo quindi essere definito un prigioniero di coscienza. Tale definizione, tuttavia, escluderebbe da tale categoria tutti quegli individui che sono finiti in carcere per essersi opposti anche con l'uso della violenza a regimi politici dispotici e dittatoriali. Il che forse conduce ad una definizione di detenuto politico troppo restrittiva.

sanzione di ordinamenti democratici di comportamenti criminali. Tale distinzione nell'ambito dei *prison movies*, tuttavia, è ulteriormente resa complessa dal fatto che, come detto, tale genere prevede il detenuto come protagonista-eroe della trama. Pertanto, anche quando il recluso per motivi "politici" è autore di reati di sangue molto gravi che dovrebbero suscitare la riprovazione più profonda da parte dello spettatore, in realtà l'immagine del protagonista non è mai del tutto negativa. Non di rado, per tale ragione, questi film suscitano la reazione delle vittime che ritengono non sufficientemente stigmatizzate le azioni di individui che, in nome di ideali rivoluzionari e astrattamente condivisibili, hanno prodotto incancellabili sofferenze in soggetti innocenti. La struttura narrativa del film, infatti, prevede che si assuma il punto di vista del protagonista e ciò rende inevitabile un approccio "comprendente" anche rispetto alle sue azioni più esecrabili. Come ricordava in un'intervista Jean-Luc Godard: "il punto è dove si posiziona la macchina da presa". Se la prospettiva è quella del criminale si può star certi che il suo profilo perderà molti dei suoi contorni di cattivo a tutto tondo.

Proprio per tale motivo, l'analisi della produzione cinematografica in tema di criminalità e devianza è spesso stimolante per il sociologo del crimine poiché sviluppa in chiave narrativa, con un approccio che in sociologia potremmo definire appunto comprendente, gli accounts che tali soggetti si costruiscono più o meno consapevolmente. Quando assistiamo alla narrazione della vicenda di un grande criminale vediamo spesso dipanarsi una storia personale che spesso si sofferma su episodi di vita che hanno condotto quasi inesorabilmente quell'individuo ad intraprendere la carriera delinquenziale. Elementi che spesso tendono a rappresentare il

protagonista come vittima a sua volta di qualcosa o di qualcuno. Si tratta di una prospettiva che declina inevitabilmente verso la comprensione, se non verso la giustificazione, anche degli atti più efferati¹¹.

Rispetto alle locandine presenti nella mostra, troviamo esempi di entrambe le versioni dei *prison movies* riguardanti la detenzione politica. Per il sotto-settore che si potrebbe chiamare *detenuti perseguitati politici*, abbiamo un film del 1993 come *Nel nome del padre (In the Name of the Father)*, diretto da Jim Sheridan, vincitore dell'Orso d'Oro al Festival di Berlino e tratto dal romanzo autobiografico *Proved Innocent* di Gerry Conlon, uno dei *Guildford Four* (tre ragazzi nordirlandesi e una ragazza inglese accusati nel 1974 di aver provocato un'esplosione in un pub di Guildford), magistralmente interpretato nella pellicola da Daniel Day-Lewis.

Si tratta di un'opera cinematografica che non rappresenta

.....
11. Due esempi per tutti di opere cinematografiche che sono state accusate di essere state troppo indulgenti nei confronti dei loro protagonisti: *ACAB, All Cops Are Bastards*, film del 2012 diretto da Stefano Sollima, tratto dall'omonimo libro di Carlo Bonini e Renato Vallanzasca, *Gli angeli del male*, film del 2010 diretto da Michele Placido e basato sul racconto autobiografico del criminale milanese. In entrambe le pellicole le ragioni che portano i protagonisti a compiere azioni certamente devianti e criminali (quali, nel primo caso, poliziotti che occultano le prove di un pestaggio ad una banda di giovinastri perpetrato al di fuori di qualunque mandato giudiziario, oppure, nel secondo, una serie di omicidi di componenti delle forze dell'ordine) vengono, infatti, ricomprese in un atteggiamento di rivalsa nei confronti di soggetti che a loro volta hanno perpetrato nei confronti del protagonista azioni scorrette ed immorali. Si tratta di classiche tecniche di neutralizzazione o accounts che David Matza avrebbe classificato come "il rifiuto di considerare tale la vittima" o come "la condanna di coloro che ti condannano" (cfr. Id., *Come si diventa devianti*, Bologna, il Mulino, 1976).

un classico prison movie se per esso si intende un film girato interamente in carcere. Tuttavia, gli elementi di tale genere sono del tutto evidenti nella trama dei due eroi-protagonisti (padre e figlio) di cui si descrive dettagliatamente l'ingiusta carcerazione e la cui innocenza trionfa in un non scontato happy end. Come noto, si tratta della vicenda di un'intera famiglia di cittadini irlandesi condannati a 30 anni di carcere per aver costituito una struttura di supporto dell'Irish Republican Army¹² e, in particolare, per avere partecipato ad un sanguinoso attentato dinamitardo che aveva provocato molte vittime innocenti. Le indagini condotte dalla polizia inglese peraltro si riveleranno fallaci e apertamente condizionate dalla volontà di trovare comunque un colpevole, tanto che dopo cinque anni di detenzione l'intera famiglia viene scagionata e finiscono sul banco degli imputati i membri della polizia che avevano coscientemente ignorato documenti che avrebbero potuto disculpate i presunti colpevoli. Nel frattempo, tuttavia, il padre del protagonista muore in carcere anche a causa delle difficili condizioni di detenzione che gli vengono imposte. Di qui il titolo del film che evoca la promessa del figlio di fare in

.....
12. Tornando sul tema confine tra perseguitati politici e terroristi, i componenti dell'IRA sono senz'altro un esempio di un movimento che si colloca ai confini tra queste due categorie. Nel caso de **Nel nome del padre**, tuttavia, è evidente come le figure dei protagonisti vengano rappresentate come perseguitati politici. Sul movimento politico irlandese, ed in particolare sulla vicenda dello sciopero della fame di Bobby Sands nel carcere di Belfast nel 1981, segnalo uno dei più intensi e cinematograficamente riusciti prison movies degli ultimi anni: **Hunger** pellicola del 2008 con una straordinaria interpretazione di Michael Fassbender, opera prima di Steve McQueen (omonimo ma neanche parente dell'attore protagonista di **Papillon**).

modo che la memoria dell'ingiustizia subita dal padre non venga dimenticata. Le due locandine presenti nella mostra eVisioni rappresentano efficacemente la cifra narrativa che il regista ha adottato nella rappresentazione della vicenda. In una locandina vediamo il volto ferito del padre mentre il figlio lo sorregge in un moto di condivisione del dolore che segnerà una vicenda in cui, tra l'altro, il carcere riuscirà a rinsaldare i difficili rapporti preesistenti tra padre e figlio proprio in virtù della comune condizione di perseguitati. L'altra locandina contiene un fotogramma del film nel quale Gerry Conlon (Daniel Day-Lewis) si trova a colloquio con l'avvocata che riuscirà a far riaprire il caso giudiziario, sorvegliati sullo sfondo da un agente che osserva attento la scena. Qui emerge un'altra figura che compare talvolta anche nel genere prison, ma che è invece tipica più in generale dei courtroom drama: quella dell'avvocato idealista che in nome della giustizia si batte contro un sistema giudiziario infido e corrotto¹³. Anche in questo caso Emma Thompson, nell'interpretazione dell'avvocata Gareth Pierce, svolge un ruolo fondamentale nella dinamica narrativa, in quanto non solamente riesce a convincere un ormai sconfortato Gerry Conlon a battersi in nome della giustizia (e quindi, implicitamente, a credere nella legittimità del sistema), ma anche a scoprire con le sue indagini investigative i documenti con cui sarà possibile scagionare gli innocenti e porre sul banco degli imputati gli organi di polizia.

Vorrei far notare che entrambe le locandine hanno alla
13. Si pensi, per fare un solo esempio, all'avvocato, magistralmente interpretato da Dustin Hoffman, che difende le ragioni delle vittime dei produttori di armi nel film di Gary Fleder **La giuria** (2003). Sulla figura dell'avvocato in questo genere cinematografico cfr. anche G. Ziccardi, **op. cit.**, pp. 75-120.

loro destra il motto che caratterizza il programma di vita dell'eroe protagonista: "Ingiustamente accusato. Ingiustamente condannato. Lottò per riscattare il nome di suo padre". Entrambe le locandine testimoniano iconograficamente del modello narrativo tipico dei prison movies: a) il capovolgimento del rapporto tra vittima e carnefice con il detenuto che assume al ruolo del perseguitato e con le forze dell'ordine che invece mostrano il loro volto disumano e corrotto; b) l'happy end che muta di segno l'intera vicenda con il trionfo della giustizia e il riscatto del detenuto ormai liberato, appena offuscato dalla tragica scomparsa del padre (peraltro sublimata nel ricordo di un'ingiustizia che dovrà rimanere come monito rispetto alle derive a cui può condurre il perseguimento di strategie repressive "a tutti i costi"). Dal punto di vista degli effetti sociologici nel pubblico di film di questo tipo, sarebbe interessante indagare se essi siano in grado di smuovere la coscienza critica del cittadino rispetto al cattivo funzionamento del sistema giudiziario e penitenziario, o se invece l'happy end in qualche modo produca nel pubblico la rilegittimazione di tale sistema come organismo capace di autoriformarsi e di imparare dai propri errori.

Per l'altro sotto-settore dei **detenuti politici-terroristi** abbiamo due film che rievocano esperienze di movimenti terroristici degli anni Settanta in due Paesi europei. **Anni di piombo**, film del 1981, diretto da Margarethe von Trotta, vincitore del Leone d'Oro alla 38^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, si riferisce al terrorismo tedesco ed è ispirato alla vicenda delle sorelle Christiane e Gudrun Ensslin, quest'ultima membro di spicco della banda Baader-Meinhof, trovata morta assieme ai suoi compagni nella prigione di sicurezza di Stammheim nel 1977. Per il contesto italiano, troviamo

il film del 2009 di Renato De Maria **La prima linea**, nel quale vengono rievocate le "gesta" dell'omonimo gruppo terrorista ed in particolare le vicende di Sergio Segio (che è l'autore del libro **Miccia corta** da cui è tratto il film) e Susanna Ronconi¹⁴.

Entrambi i film non sono **prison movies** in senso stretto, in quanto le loro vicende si svolgono per molti tratti al di fuori del contesto carcerario, sebbene tale contesto risulti sempre incombente per le vicende dei protagonisti. In **Anni di piombo** vediamo ad esempio le visite della protagonista alla sorella detenuta con i rituali di degradazione ad esse associati; in **La prima linea** viene dettagliatamente ricostruita l'organizzazione e la realizzazione della spettacolare e sanguinosa evasione dal penitenziario di Rovigo di Susanna Ronconi.

Le locandine confermano il carattere non strettamente carcerario delle opere. Nel caso di **Anni di piombo** non vengono evocate immagini della prigionia, ma piuttosto la visione di un filmato da parte di alcuni dei protagonisti. La trama del film adotta peraltro un espediente narrativo tipico dei **prison movies**, ovvero l'inversione del ruolo vittima-carnefice. La vicenda della sorella terrorista della protagonista è, infatti, raccontata attraverso il trattamento inumano subito all'interno del carcere di Stammheim che ha il suo drammatico epilogo nel presunto suicidio e il film si incentra, da un lato, sulle indagini della protagonista tese a dimostrare l'infondatezza della tesi

.....
14. Anche questo film ha suscitato reazioni molto negative da parte di alcune associazioni di vittime del terrorismo, sebbene tali reazioni siano state parzialmente attenuate da una lettura più obiettiva, seppur critica, della pellicola da parte della figlia di uno delle più illustri vittime del terrorismo Walter Tobagi (cfr. la recensione del film scritta da Benedetta Tobagi su **Repubblica** del 13 novembre 2009).

del suicidio che i media invece sembrano accettare acriticamente e, dall'altro, sul racconto della difficile vicenda del figlio della terrorista "suicida" che subisce incolpevolmente le conseguenze negative di una madre socialmente definita come una sanguinaria terrorista¹⁵. Anche nel caso di *La prima linea* il carcere non appare direttamente nella locandina, anche se, al di sopra dell'immagine centrale, che Benedetta Tobagi ha sostenuto essere una citazione "blasfema" del Quarto stato di Pelizza da Volpedo quasi a riaffermare il carattere di massa del terrorismo politico di quel triste periodo della storia italiana, viene riprodotta un'immagine tipica della rivolta nelle carceri di massima sicurezza della stagione post-terroristica: il vetro anti-proiettile che ormai in molti istituti protegge le classiche sbarre delle celle. Si tratta di un'innovazione tecnologica significativa nell'immaginario collettivo relativo al carcere, in quanto l'iconografia tradizionale rappresentava le sbarre come un elemento di separazione e di isolamento del recluso, ma che al tempo stesso non poteva escludere del tutto il passaggio attraverso di esse di oggetti, contatti corporali¹⁶, messaggi di vario tipo dai custoditi ai custodi

.....
15. *Quello di concentrare l'attenzione sui familiari del recluso è uno schema narrativo molto utilizzato nei prison movies (cfr. infra il paragrafo 2), in quanto consente agevolmente di rendere credibile l'inversione della relazione tra vittima e carnefice.*

16. *Si possono fare alcuni esempi di tali contatti corporali tra le sbarre. In una locandina di *Rivolta al braccio D* (cfr. figura n. 1), diversa da quella che è presente nella mostra eVisioni, si vedono quattro detenute che lottano tra di loro avvinghiandosi attraverso le sbarre. Un altro esempio, apparentemente osceno ma a mio parere molto significativo rispetto all'immaginario sessuale collettivo, è relativo agli schemi narrativi classici del filone erotico e hard dei prison movies, che prevedono la ripresa delle acrobazie di accoppiamento dei protagonisti attraverso i contatti dei corpi*



Una scena di "Convict 13"

e viceversa. Deve essere dunque considerato molto significativo dal punto di vista sociologico che, proprio nell'era del mass imprisonment occidentale, anche nell'iconografia delle locandine dei prison movies facciamo capolino immagini che rievocano dispositivi di sicurezza che simbolicamente fanno riferimento ad un carcere sempre più tecnologizzato e funzionale a neutralizzare soggetti, ritenuti presuntivamente pericolosi, verso i quali deve essere interrotto ogni canale di comunicazione.

.....
*consentiti dagli spazi che intercorrono tra le sbarre di una cella. Per un contatto corporale, invece, molto più casto tra un sognante Buster Keaton (con tanto di pigiama a righe e palla al piede) e una sua spasimante si veda la bellissima foto di scena di *Convict 13*, cortometraggio carcerario del 1920 (cfr. figura in alto).*

tiff. Toronto International Film Festival
OFFICIAL SELECTION 2009

Andrea Occhipinti
Jean-Pierre e Luc Dardenne
presentano

Renato De Maria costruisce un thriller forte
di altissimo livello.

Variety

Eccellente. Fa riflettere su una storia vera.
La Prima Linea è un film magnifico,
uno dei migliori nel suo genere.

Hollywood Reporter



riccardo **scamarcio** giovanna **mezzogiorno**

LA PRIMA LINEA

un film di renato **de maria**

2. Quando il recluso è un esponente della criminalità organizzata

In un Paese come l'Italia, dove la presenza della criminalità organizzata è molto diffusa ed è entrata da tempo nell'immaginario letterario e cinematografico, non potevano mancare riferimenti a film che di tale fenomeno criminale trattano. È noto come nelle carriere criminali il passaggio in carcere giochi un ruolo fondamentale per verificare l'affidabilità dell'affiliato e costituisca una vera e propria soglia, oltrepassata la quale si può affermare di essere diventati criminali professionisti¹⁷. Ciò non vale solo per l'Italia. Uno dei più recenti ed accreditati *prison movies* come *Il profeta* di Jacques Audiard racconta, con estrema verosimiglianza, la vicenda di un ragazzo arabo-francese appena maggiorenne che, entrato in carcere per un reato bagatellare, diventa un importante boss della malavita corsa proprio perché "agganciato" e progressivamente coinvolto nella subcultura criminale che impera all'interno dell'istituzione totale.

Anche rispetto al genere *film di mafia* si sono in passato sollevate polemiche sul pericolo che tali pellicole diffondano un'immagine edulcorata e, in ultima istanza, giustificazionista della criminalità organizzata¹⁸. Tale

.....
17. Per il concetto di soglia tra occasionale atto criminale e vera e propria percezione del sé come identità criminale e sull'importanza dell'esperienza detentiva per tale passaggio fondamentale per le carriere devianti si può leggere la ricostruzione della vita di un collaboratore di giustizia, ex del clan dei cursoti, Antonio Saia, mirabilmente analizzata da A. Cottino, *Vita da clan. Un collaboratore di giustizia si racconta*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1998.

18. Sin dall'apparire nel 1972 di quello che fu forse la prima opera di tale genere, la saga di don Vito Corleone de *Il padrino* di Francis Ford Coppola tratto dal libro di Mario Puzo. Ancora di recente ci sono state polemiche relative allo

atteggiamento può essere reso ancor più facile dalla struttura dei *prison movies* che, come detto, capovolge la relazione vittima-carnefice.

Nelle locandine che troviamo nella mostra questo approccio è evidente nel film di Alfonso Brescia *Il carcerato*, in cui il protagonista, impersonato da Mario Merola, viene accusato ingiustamente dell'omicidio di un mafioso amante della moglie e condotto in prigione, dove canta straziato sia per la lontananza della madre, vecchia e malata, che per l'impossibilità di poter partecipare alla Prima Comunione della figlia. In questa vicenda viene adeguatamente sfruttata un'altra figura sociale che spesso è tenuta ai margini del discorso pubblico riguardante la prigione: il familiare del recluso. Si tratta di una figura che si presta molto bene allo schema narrativo dei *prison movies* perché essa è in quanto tale innocente, soprattutto quando ad incarnarla sono bambini (innocenti per antonomasia), o consorti immedesimate nel loro ruolo meramente ancillare, e quindi sostanzialmente non responsabile, alle gesta del protagonista recluso. Le immagini delle locandine de *Il carcerato* richiamano tale schema narrativo con la presenza di volti femminili addolorati, con l'enfasi con cui mostrano la figura massiccia, popolare e rassicurante di Mario Merola, vestito in borghese e quindi non spersonalizzato dai rituali di degradazione dell'istituzione totale, trattenuto da uno stuolo di agenti di polizia penitenziaria; ecco dunque l'accanirsi dello Stato nei confronti del singolo individuo innocente, con il volto incorniciato da solide sbarre che ne impediscono lo slancio d'amore nei confronti della madre malata.

.....
 sfruttamento commerciale di gadget e di prodotti marchiati con l'inconfondibile volto di Marlon Brando - Vito Corleone ormai entrato nell'immaginario collettivo.

Le altre locandine di questa sezione della mostra evidenziano, invece, un altro aspetto dell'immaginario collettivo riguardante la criminalità organizzata: la loro ferocia che non si arresta neanche quando deve esercitarsi in luoghi, come la prigione, che dovrebbero essere sotto il totale controllo dello Stato. Anche qui il riferimento sociologico è ad una realtà che si è manifestata più volte nella storia della criminalità organizzata, da un lato, attraverso il controllo fattuale che tali organizzazioni hanno mostrato di possedere sulla vita interna di alcuni istituti penitenziari¹⁹ dall'altro, attraverso i numerosi regolamenti di conti che sono stati attuati all'interno della popolazione detenuta di affiliazione mafiosa²⁰ Nella bellissima locandina de *Il caso Pisciotta* di Eriprando Visconti, ad esempio, viene rievocato l'assassinio nel carcere di Palermo di Gaspare Pisciotta, luogotenente del bandito Salvatore Giuliano, avvelenato con la stricnina la mattina del 9 febbraio 1954 da autori che rimasero ignoti. La vicenda Pisciotta fa riferimento non solamente a regolamenti di conti interni alla mafia, ma alla commistione tra di essa e lo Stato; egli infatti venne eliminato in quanto teste scomodo nel ricostruire le complicità politiche della strage di Portella delle Ginestre. Il cerchio di detenuti

.....
19. Per tutti si può ricordare l'espressione, ricorrente negli ambienti mafiosi sino agli anni Ottanta del secolo scorso, che designava il carcere di Palermo come il "Grand Hotel dell'Ucciardone". Tale espressione non era un semplice modo di dire, ma rappresentava una situazione che è stata verificata fattualmente anche da alcune indagini giudiziarie.

20. È da notare come una delle componenti della criminalità organizzata italiana, la Sacra Corona Unita, che opera soprattutto sul territorio pugliese, sarebbe addirittura stata fondata, la notte di Natale del 1981, nel carcere di Trani dal boss Giuseppe Rogoli. Cfr. M. Massari, *Sacra Corona Unita. Potere e segreto*, Bari-Roma, Laterza, 1998.

vestiti nel tradizionale pigiama a righe che circonda il recluso, nudo e inginocchiato davanti a loro in segno di totale sottomissione, mostra la spietatezza della mafia e qui la vittima-protagonista (perché sempre di vittima si deve trattare) è recluso due volte: nel carcere e nella morsa stritolatrice della mafia che non perdona i figli che tradiscono.

Dinamica non molto dissimile per la vicenda di Joe Valachi, impersonato da Charles Bronson nel film del 1972 *Joe Valachi, i segreti di Cosa Nostra* di Terence Young. Valachi, dopo anni di militanza nelle cosche siciliane, aveva deciso di collaborare con la giustizia nella nota inchiesta sulla mafia svoltasi a Washington nel 1963. Anche Joe Valachi è una duplice vittima, della mafia e dello Stato, anche se la locandina esposta mostra la violenza che la criminalità organizzata spesso esercita anche in carcere, ad esempio prendendo in ostaggio e minacciando con un coltello alla gola gli stessi compagni di detenzione che non si sottomettono. Vedremo *infra* nel paragrafo 7, come la violenza sia un elemento costitutivo dei rapporti che legano tutti i soggetti che operano nel contesto carcerario, ma essa è ulteriormente enfatizzata quando ad esercitarla sono individui che anche fuori dalla prigione hanno mostrato spietatezza e indifferenza verso la soppressione di vite umane.

3. Quando il recluso è una donna

La reclusione delle donne è stata considerata da sempre, dalle scienze penitenziaristiche ottocentesche sino all'attuale sociologia della vita carceraria, un fenomeno che possiede connotati distinti e peculiari rispetto al correlativo fenomeno maschile, se non altro per il dato quantitativo per il quale la percentuale di donne in prigione è infinitamente inferiore a quella degli uomini (in Italia

si aggira da sempre intorno al 5%). Senza potermi qui addentrare in una letteratura sociologica specialistica ormai consolidata e sufficientemente estesa, vorrei tuttavia sottolineare che quando parliamo di *prison movies* tale diversità per certi aspetti appare meno evidente, anche se ad una più attenta analisi si possono osservare specificità non certo secondarie. Per un verso, come sostiene anche Vito Attolini nel saggio contenuto nel presente volume, alcuni schemi narrativi dei *prison movies* si ripetono senza tener conto del genere femminile della protagonista. È il caso del tema del recluso-innocente perseguitato da un sistema penale che spesso commette clamorosi errori giudiziari come nel film messicano del 1951 *Càrcel de mujeres (Carcere di donne)*, in cui la protagonista viene incarcerata ingiustamente per un omicidio e conosce in prigione la reale autrice del delitto che nell'immane *happy end* contribuirà, con la sua confessione a scagionare l'infelice protagonista. O ancora, il tema del direttore riformatore, che si batte contro un sistema refrattario ad ogni cambiamento (cfr. *infra* paragrafo 5), lo troviamo in versione femminile nel film francese del 1938 *Prison sans barreaux (Prigione senza sbarre)* contestualizzato in un carcere minorile, dove anche qui rintracciamo lo spirito del riformismo liberale nel tentativo di coinvolgere la popolazione detenuta nel trasformare il carcere in un'istituzione realmente rieducativa. E in linea con questa indifferenziazione maschile-femminile è anche *The Weak and the Wicked (Penitenziario: braccio femminile)*, film di J. Lee Thompson del 1953, in cui viene affrontato il tema della solidarietà tra detenute che consente alla protagonista di sfuggire alla morsa annientatrice dell'istituzione totale; tale solidarietà, come noto anche alle ricerche della sociologia della vita

carceraria femminile²¹, assume toni che sono affini alla solidarietà tra detenuti maschi che vediamo in tanti altri *prison movies* (si pensi ad un film popolarissimo come *Le ali della libertà* o a *Papillon* di cui si tratterà nel paragrafo 9).

Per altro verso, le immagini delle locandine mostrano, tuttavia, degli elementi di discontinuità che confermano come l'oggetto locandina rappresenti per lo studioso un interessante oggetto di ricerca, in grado di fornire ulteriori elementi di conoscenza rispetto alla solo analisi del prodotto cinematografico, cioè soprattutto rispetto alle strategie comunicative delle case di produzione. Se analizziamo le locandine collocate nella mostra, non possiamo non notare come esse tendano a rappresentare il contesto del carcere femminile con dei connotati iconici che rimandano ad un modello moralistico dell'istituzione penitenziaria. Ad esempio, la tenuta inappuntabile di quasi tutte le recluse rappresentate nelle locandine, la loro divisa castigata e quasi sempre perfettamente in ordine (nel caso del carcere minorile della *Prigione senza sbarre* si tratta di una vera e propria divisa e di uno schieramento che richiama l'ordine militare), l'aspetto ordinato dell'interno delle celle (si veda una locandina di un film di cui parleremo nel paragrafo sulle rivolte dei

.....
21. Per tutti, cito la ricerca pionieristica più significativa nel contesto anglosassone di P. Carlen, *Women's Imprisonment: A Study in Social Control*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983. Tale ricerca mostra peraltro che, nella realtà della vita carceraria, tale solidarietà tra reclusi non è certo priva di conflitti anche violenti ed è segnata da un sottostante individualismo prodotto dalle condizioni stesse della vita detentiva. Pertanto, la rappresentazione talvolta edulcorata dei rapporti tra detenuti che emerge in molti *prison movies* risulta ancora una volta un espediente narrativo per rendere più credibile il capovolgimento del rapporto vittima-carnefice.



detenuti *Women's Prison (La rivolta delle recluse)*, l'immagine da casalinga piccolo-borghese anche della reclusa colta in una situazione spesso drammatica del percorso penitenziario, qual è il sottoporsi al rituale della foto segnaletica, che vediamo in *The Company she Keeps (N. N. Vigilata speciale)*, sono tutte immagini che fanno riferimento a quell'ideologia moralistica che ha informato il carcere femminile sin dalla sua nascita ottocentesca²². Si tratta di un approccio tradizionale che vede nella donna criminale in primo luogo un soggetto che delinque non per istinto violento o per accaparrarsi benefici economici, ma essenzialmente per vizio, per una natura moralmente corrotta (reato tipico la prostituzione); elementi ai quali corrisponde un modello carcerario improntato alla riacquisizione di *patterns* comportamentali adeguati alla morigeratezza femminile. Di qui l'immagine del carcere come cella monacale, luogo di ravvedimento e di costrizione per una femminilità che, soprattutto dal punto di vista sessuale, può scardinare la struttura dell'ordinata società borghese.

Ed è sul tema della sessualità, tuttavia, che si riscontra un'altra importante differenza tra rappresentazione del carcere femminile e maschile. Quando è una donna ad essere imprigionata l'immaginario erotico maschile, al quale i produttori cinematografici sono da sempre molto

.....
22. Per la descrizione analitica di tale dispositivo moralistico cfr., per tutti, il documentatissimo lavoro storico di Simona Trombetta (*Punizione e carità. Carceri femminili nell'Italia dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 25 ss.) che ha ricostruito, tra le altre, le vicende di una delle principali protagoniste della storia del carcere femminile in Italia, e in particolare nel Regno Sabauda, Giulia Falletti di Barolo Colbert.



interessati se non altro dal punto di vista economico²³, sviluppa immediatamente dei *frames* che riguardano l'ambiguo rapporto tra sesso e costrizione, sesso e violenza. Il corpo incarcerato della donna può essere pensato come preda sessuale. La sua avvenenza in contrapposizione con lo squallore e le brutture del contesto carcerario crea uno *shock* comunicativo funzionale ad attrarre la curiosità, a volte morbosa, dello spettatore maschile. Tale rappresentazione del carcere femminile è senz'altro molto più evidente in tutta la produzione di *Women in prison* che fanno riferimento al filone erotico ed *hardcore* o a quello affine che si richiama al sadismo²⁴, ma fa capolino anche nei film di

.....
23. Per la ricostruzione dell'uso e della commercializzazione dell'immagine del corpo femminile che sono stati praticati da un mezzo audiovisivo affine al cinema come la televisione e, in particolare dalla RAI, cfr. D. Brancati, *Occhi di maschio Le donne e la televisione in Italia dal 1954 ad oggi*, Roma, Donzelli, 2011.

24. Di tale filone non abbiamo esemplari nella mostra non

più ampia diffusione presenti nella nostra mostra. Si pensi al manifesto di *House of Women (Rivolta al braccio D)* (film americano del 1962) che mostra tre detenute di spalle succintamente vestite (almeno per l'epoca in cui il film è stato prodotto!) e con in bella evidenza una tradizionale arma di seduzione femminile come le scarpe con i tacchi a spillo. Una delle tre ragazze presenta evidenti segni di frustate sulla schiena nuda richiamando ancora una volta il tema di una sessualità costretta in cui la violenza si trasforma in piacere (ovviamente maschile...). Anche un'altra locandina de *La rivolta delle recluse* accenna all'avvenenza e alla procacità delle recluse, bionde e una delle quali con abbondante scollatura, colte in un momento di lotta corpo a corpo che ancora una volta fa riferimento ad un tipo di spettacolo erotico pensato per un pubblico maschile²⁵.

4. Quando il recluso è un condannato a morte

Nei Paesi che purtroppo non si sono ancora liberati della terribile realtà dell'omicidio di Stato, il carcere può essere rappresentato ancora oggi come l'anticamera della pena

.....
per un malcelato spirito di censura, ma soprattutto perché le produzioni di queste opere cinematografiche molto spesso non si avvalgono dello strumento pubblicitario locandina cartacea, ma di immagini che quasi esclusivamente trovano diffusione sul web.

25. Il riferimento è qui a quella pratica che viene chiamata *Mud Wrestling (lotta nel fango)* che nella cultura popolare è vista principalmente come attività femminile, anche per via delle connotazioni di carattere voyeuristico che essa può presentare quando viene praticata da donne in costumi succinti. Una rappresentazione carceraria di tale forma dell'immaginario erotico maschile si può vedere in una locandina del film americano del 1956 *Girls in Prison* (cfr. figura a pag. 24).

capitale. Quando ciò avviene lo schema narrativo del *prison movie* assume tratti caratteristici nel senso che il tema del carcere viene trattato come l'appendice finale di un sistema che stritola gli individui che per qualche oscuro destino non riescono ad avere successo nella spietata competizione sociale. I film che trattano della pena di morte, infatti, si pongono quasi sempre in una prospettiva di critica sociale e di denuncia della permanenza di un istituto giuridico che, quando lo si guardi con lo sguardo partecipato del protagonista, appare connotato da residui culturali barbarici. Questo atteggiamento è evidente soprattutto quando lo spettatore viene informato immediatamente della non colpevolezza del condannato, ma permane anche quando il protagonista è, per lo meno dal punto di vista giuridico, responsabile dei reati per i quali è stato condannato alla pena capitale.

Il primo caso è quello del film del 1971 di Giuliano Montaldo *Sacco e Vanzetti* che rievoca l'ingiusta condanna alla sedia elettrica, eseguita nel 1927, di due anarchici italiani emigrati negli Stati Uniti, condannati per un attentato dinamitardo di cui in seguito si confessò colpevole un'altra persona. Qui l'odiosità della pena di morte è ulteriormente enfatizzata dal fatto che i protagonisti rappresentano la figura sia del perseguitato politico che dello straniero e, in conseguenza di queste loro caratteristiche, subiscono un trattamento giudiziario palesemente discriminatorio. Tuttavia, anche quando il condannato a morte non è stato apertamente vittima di un errore giudiziario, come nel caso del film del 1955 *Cell 2455 Death Row (Cella 2455 braccio della morte)*, tratto dalla vicenda vera del condannato a morte Caryl Chessman che diventò in carcere un celebre scrittore²⁶, la trama

.....
26. Chessman si dichiarò sempre innocente dell'omicidio e

L'autobiografia del condannato Chessman di cui parla tutto il mondo: scritta in attesa dell'appuntamento con la morte

L'aperta confessione dei molteplici delitti commessi dal peggior criminale delle nuove generazioni - Il più sensazionale tra gli ultimi fatti di cronaca nera - Il primato assoluto del successo editoriale nel mondo - Situazione assolutamente unica nella storia della criminologia

Da 7 anni la morte è in vacanza per Caryl Chessman

Sette anni fa Caryl Chessman fu condannato a morte da una Corte di giustizia degli Stati Uniti. Da sette anni Caryl Chessman attende giorno per giorno, ora per ora, che la morte venga a carpirlo nella cella 2455.

Nessuno ha mai atteso tanto la morte. Ci volevano le diverse interpretazioni della Legge della California per creare una situazione che è unica nella storia della criminologia. Chessman ha inviato petizioni, ha mosso la stampa, ha scritto un libro che ha rivoluzionato con i suoi incassi il mercato librario del mondo intero. Ed ora la Columbia Pictures, basandosi sugli episodi narrati da quel libro, ha filmato la vita di Chessman, dalla giovinezza in poi. «Celle 2455 - Braccio della morte», è un film destinato ad ingigantire il clamore della più sconcertante vicenda del secolo. Per la realizzazione di questo film la Columbia non ha voluto richiedere gli attori più conosciuti a sua disposizione, ma ha voluto studiatamente chiamare ad interpretarlo attori pressoché sconosciuti allo scopo di dare il maggiore valore documentaristico al film stesso. La paradossale situazione di un uomo che attende la morte da sette anni è così descritta, in tutta la sua crudeltà e in tutta la sua violenza.

Il film non narra soltanto la vita di un criminale condannato a morte, ma è soprattutto uno spietato atto d'accusa contro la società moderna. Più volte è stato detto e scritto che l'America non teme le critiche alle sue istituzioni e al suo modo di vita. Più volte attraverso il cinema ha criticato se stessa, ha messo a nudo i suoi difetti, ha stupito il mondo per la sua sconcertante autocritica, che è nelle sue tradizioni e si trova alla base delle sue istituzioni democratiche. Per questi motivi ideali la Columbia non ha esitato a portare sullo schermo le vicende vergognose che hanno condotto dapprima un giovane sulla strada della delinquenza ed infine alla più crudele attesa della morte che sia mai stata imposta ad un uomo. E' attraverso questa spietata accusa, questa ferrea critica che si sviluppa quella forza necessaria a rendere migliori gli uomini e la società.

La storia di Caryl Chessman è quella di un uomo che il destino ha spinto fin dalla prima infanzia sulla via del delitto. La sua prima reazione contro le leggi della società nasce dalla necessità di dover procurare il vitto per sua madre malata; successivamente i motivi furono sempre meno seri e più futili finché, dopo aver studiato una geniale attività criminosa consistente nel

lo scegliere le sue vittime tra coloro che per aver conti in atto con la giustizia non lo avrebbero mai denunciato, egli giunse ad aggredire gli innamorati ai confini della città, mostrando il fondo del suo carattere non si sa se più malvagio o sadistico.

Il film è estremamente aderente alla realtà e preciso anche per quanto riguarda gli aspetti giuridici e giudiziari della vicenda che si è clamorosamente imposta all'attenzione di tutto il mondo: essa narra i vari condoni e le concessioni di libertà sulla parola effettivamente elargiti a Chessman e infine il rifiuto a difenderlo da parte di tutti gli avvocati; i suoi studi di diritto e procedura penale nella cella 2455 e la sua strenua autodifesa fondata specialmente su cavilli procedurali, che gli ha consentito di ritardare fino a tal punto l'esecuzione della sua condanna a morte.

Le caratteristiche fondamentali di questo film è la semplicità della narrazione. L'abbondanza di particolari tutti tratti dal vero, e soprattutto l'essere riuscito a conservare l'ansia e l'angoscia che pervadono il libro, scritto realmente all'ombra della camera a gas, con una efficacia di stile pari alla potenza del contenuto.

Ben a ragione il libro da cui questo film è tratto ha il primato assoluto del successo editoriale nel mondo ed è stato autorevolmente definito: «un libro scritto in attesa dell'appuntamento con la morte».

Personaggi e interpreti: White: Willam Campbell - White da ragazzo: Robert Campbell - Dol: Marian Carr - Jo Anne: Kathryn Grant - Il Direttore: Harvey Stephens - Hamilton: Vance Edwards - Seel: Allan Nourse - Hallin: Diana DeLuise - White da bambino: Paul Bradley - Al: Paul Dubou - Nugent: Tyler Mac Duff - Monk: Buck Kartalian - Bianco: Eleanor Audley - Hatchback Charlie: Thom Carney - Avvocato: Lee Forte - Giudice: Howard Wright - Capo Guardie: Glen Gordon - Sonny: Jimmy Murphy - Tom: Jerry Mickelson - Bud: Bruce Sharpe - Skipper: Adams - Fanny Taylor.

Sceneggiatura: Al: Jack De Witt. Tratto dal libro di Caryl Chessman. Regia di: Fred F. Sears - Aiuto regista: Eddie Soria - Direttore della fotografia: Fred Tuckman Jr., A.S.C. - Architetto: Robert Peterson - Montatore: Henry Batisse A.C.E. - Sceneggiatura: Frank Tuttle - Supervisore del suono: John Livodny - Tecnico del suono: James Speak - Musica diretta da: Miksa Baklanoff - Consulente tecnico: Gino Anselmi, della Direzione Generale delle Case di Correzione della California - Prodotto da Wallace MacDonald.



**CELLA 2455
BRACCIO DELLA MORTE**

CON
WILLIAM CAMPBELL **ROBERT CAMPBELL**
MARIAN CARR **KATHRYN GRANT**

Sceneggiatura di JACK DE WITT Tratto dal libro di CARYL CHESSMAN
Prodotto da WALLACE MACDONALD Diretto da FRED F. SEARS

UN FILM COLUMBIA



LO STRANIERO



esecuzione²⁷, ponendo l'accento sulla drammatica situazione di un individuo che in carcere si è riscattato, è diventato un'altra persona, addirittura un celebrato scrittore, ma è costretto a scrivere la sua autobiografia "in attesa dell'appuntamento con la morte".

Rispetto all'apparente non senso della giustizia, la versione cinematografica del romanzo di Albert Camus *Lo straniero*, realizzata nel 1967 da Luchino Visconti, estende la questione alla difficoltà, direi ontologica, per il protagonista, autore di un omicidio che lo porterà al patibolo

tende ad enfatizzare il ruolo del protagonista come vittima di un sistema sociale iniquo e che non lascia scampo a quegli individui che non sanno o non vogliono integrarsi. Si tratta, citando una brochure pubblicitaria scritta dalla casa produttrice Columbia, di "uno spietato atto d'accusa contro la società moderna" americana, nel quale viene ripercorsa la carriera criminale di Chessman sin dal suo primo reato, provocato "dalla necessità di dover procurare il vitto per la sua madre malata". L'inaccettabilità della pena capitale viene qui ulteriormente enfatizzata dalla illogicità di un sistema giudiziario che ha fatto trascorrere un lungo lasso di tempo tra la sentenza di condanna e la sua

interpretato da uno straordinario Marcello Mastroianni, di trovare un senso al suo atto e di provare rimorso verso la soppressione di un uomo. Anche qui l'immagine nella locandina del volto tra le sbarre di Mastroianni con uno sguardo che sembra perdersi nel vuoto, esprime meglio di tante filosofiche elucubrazioni il senso di smarrimento dell'uomo moderno davanti al male che infligge ai propri simili. E tra le diverse forme di sofferenza anche l'insensata pretesa dello Stato di farsi arbitro dell'esistenza stessa dei propri cittadini decidendone la soppressione.

.....
27. L'esecuzione di Chessman venne effettuata il 2 maggio 1960, a distanza di 12 anni dalla commissione del reato, dopo otto rinvii in attesa di una grazia o della revisione del processo che non arrivarono mai. Al momento della realizzazione del film ne erano già trascorsi sette e il caso era stato trasformato in una denuncia pubblica contro la pena di morte negli Stati Uniti.

.....
della violenza sessuale per i quali era stato condannato a morte e vittima delle disfunzioni del sistema giudiziario americano, quantunque egli abbia ammesso di aver commesso altri omicidi e altri stupri mai puniti.



II PARTE

Lo sguardo al mondo recluso

5. L'illusione riformista e i segreti della prigione

Se si prende in esame per la classificazione dei *prison movies* l'atteggiamento con cui gli autori e le case cinematografiche hanno affrontato il tema carcere possiamo certamente individuare un filone che si potrebbe definire dell'*illusione riformista*. Il carcere moderno da quando è nato ha contenuto all'interno degli stessi discorsi dei riformatori illuministi, che ne auspicavano l'avvento per sostituire le ormai "scandalose" pene corporali d'*ancient régime*, la critica a se stesso. Già i primi penitenziaristi ottocenteschi poterono constatare l'assai problematica realizzazione di un carcere come strumento di rieducazione del recluso e si ingegnarono a trovare degli strumenti con cui realizzare delle riforme a quello contraddittorio strumento di ortopedia sociale che si poneva l'obiettivo di reinserire nella compagine sociale individui produttivi e conformi attraverso la segregazione in un luogo chiuso e separato dal resto della comunità. Questa stagione riformatrice, attraverso i decenni, conobbe nel mondo occidentale una stagione di nuovo vigore nel corso degli anni Settanta del secolo scorso, prima dell'avvento della fredda e cinica stagione della trasformazione del *Welfare* in ciò che è stato chiamato Stato penale²⁸.

.....
28. Nella ormai amplissima letteratura sulla ricostruzione delle politiche criminali e penitenziarie del mondo occidentale nella seconda metà del Novecento, mi permetto di segnalare i lavori, a mio parere fondamentali soprattutto per ricostruire la mutata sensibilità sociale verso le sofferenze che si infliggono

Almeno uno dei film che sono presenti nella mostra *eVisioni* risale a questa stagione e rispecchia esemplarmente lo schema narrativo del protagonista, spesso nel ruolo di direttore della prigione, che si batte per la riforma di un'istituzione che appare per molti aspetti inemendabile. Si tratta del film del 1980 di Stuart Rosenberg, *Brubaker*, il cui protagonista è un criminologo riformista, magistralmente interpretato da Robert Redford, chiamato a dirigere un carcere in Arkansas. Per scoprire la realtà della vita carceraria Brubaker per qualche tempo si finge detenuto e riesce così a vivere di persona la sconvolgente esperienza delle violenze, delle umiliazioni e dello sfruttamento che il recluso deve subire. Rivelata la sua vera identità, egli propone riforme radicali nella gestione dell'istituto, riforme che hanno come primo obiettivo il coinvolgimento e la partecipazione dei reclusi, il recupero della loro dignità di uomini. Ben presto, tuttavia, il direttore deve scontrarsi con il comitato di gestione del penitenziario composto principalmente da politici locali che hanno come principale interesse il mantenimento dello status quo anche per celare all'opinione pubblica oscuri interessi di sfruttamento della manodopera carceraria. Lo scontro si concluderà inevitabilmente con la sconfitta dell'eroe anti-sistema, sconfitta peraltro riscattata nell'ultima scena del film quando, mentre il direttore rimosso dall'incarico si

.....
 al condannato attraverso la pena, di David Garland (*Pena e società moderna. Uno studio di teoria sociale*, Milano, il Saggiatore, 1999; *La cultura del controllo. Crimine e ordine sociale nel mondo contemporaneo*, Milano, il Saggiatore, 2004).

allontana definitivamente dall'istituto penitenziario, uno dei detenuti, che si era mostrato scettico nei confronti della possibilità di realizzare le sue riforme, gli grida "*Hey Brubaker! Bisogna che le dica una cosa: aveva ragione!*"; e l'applauso ritmato di tutti i detenuti presenti scandisce l'uscita di scena dell'eroe sconfitto, ma non rassegnato. Qui l'*happy end* consiste nel sottolineare come anche quando i tentativi di cambiare l'istituzione vengono neutralizzati possono comunque lasciare tracce positive nell'animo degli individui che si sentono trasformati da sentimenti che rivendichino la dignità della persona reclusa. Del resto il film, soprattutto nelle modalità di presentazione nella locandina con lo slogan "*era solo contro tutto e tutti*", è un tipico prodotto dell'individualismo culturale statunitense in cui l'enfasi è posta sul dovere dell'individuo di battersi per trasformare, con la propria volontà, la realtà circostante.

E questo spirito libertario e di critica al sistema impronta anche un'altra performance registica di Rosenberg che costituisce nel 1967 la necessaria premessa a *Brubaker: Cool Hand Luke*, sorprendentemente tradotto in italiano con *Nick mano fredda*. Qui l'eroe che si batte contro il sistema non è un direttore di carcere, ma un detenuto (impersonato da Paul Newman) che, ancora una volta condannato ingiustamente, sfugge al degrado del contesto carcerario non solamente architettando, come avviene di regola nei *prison movies*, progetti di evasione, ma diventando un simbolo di ribellione ed anti-autoritarismo anche al cospetto dei compagni reclusi. Anche qui lo scacco del protagonista sarà evidente, la trama concludendosi con la sua morte nell'ennesimo tentativo di fuga, ma tale scacco non deve far dimenticare, come sottolinea Vito Attolini nel saggio presente in questo volume, come il film di Rosenberg rappresenti una svolta nella storia dei

prison movies in quanto dà corpo al malessere diffuso di una società verso le proprie istituzioni in genere e il carcere in particolare; società alle prese con l'esperienza dell'ondata libertaria della protesta giovanile che avrebbe portato, di lì a poco, al Sessantotto.

Gli altri tre film le cui locandine sono collocate in questa sezione fanno riferimento ad un tema che è speculare a quello della riforma: i segreti nascosti nella corruzione del sistema carcere che lo rende appunto inemendabile. Tutte e tre le vicende evocate nelle locandine presenti in questa sezione, vale a dire due film americani degli anni Cinquanta, *Behind the High Wall (La grande prigione)* del 1955 e *Southside 1-1000 (Il segreto del carcerato)* del 1950, nonché una produzione italiana dello stesso periodo *Carcerato* con la regia di Armando Zorri, fanno riferimento al contesto carcerario come ad un luogo in cui domina il crimine e la corruzione. Nel primo, il direttore di una prigione si trova per caso nella condizione di appropriarsi di un bottino trafugato da un gruppo di detenuti che hanno tentato di evadere, si guarda bene dal denunciare il ritrovamento della refurtiva e nella vicenda viene coinvolto un recluso innocente. Nel secondo, invece, il protagonista è un detenuto falsario che continua anche in carcere a fabbricare *clichés* di banconote che riesce a far uscire dall'istituto penitenziario tramite suoi complici. Nel terzo è la corruzione di un amico del protagonista recluso che cerca di allontanare da quest'ultimo la donna amata, tentando di approfittare della sua condizione di detenuto.

Anche qui la produzione cinematografica non fa che narrare una realtà ben conosciuta dai sociologi del crimine e della vita carceraria. Infatti, molte ricerche empiriche, in particolare sul tema della c.d. recidiva, hanno dimostrato come la prigione sia un luogo nel quale, lungi dal potersi

liberare dalla strada del crimine, il recluso spesso consegue quella "professionalità" che gli farà acquisire quella identità criminale da cui sarà molto difficile prendere le distanze²⁹.

6. La commedia e la comicità in carcere

Affine al tema della riforma carceraria e alla sua assai problematica realizzazione è quella produzione cinematografica che, con lo sguardo ironico della commedia, ha messo in evidenza le contraddizioni di un sistema carcerario che appare quanto mai crudele soprattutto quando prenda di mira il cittadino innocente ed inconsapevole. Paradigmatico di questo filone è il celeberrimo *Detenuto in attesa di giudizio* di Nanni Loy, nel quale un Alberto Sordi, al meglio delle sua capacità di incarnare il cittadino italiano medio, viene coinvolto in un caso di malagiustizia e vive una vera e propria odissea penitenziaria, prima che venga riconosciuta la sua sostanziale estraneità ai fatti per i quali è accusato e per i quali è considerato addirittura un pericoloso latitante da arrestare alla frontiera. La locandina che troviamo nell'allestimento mostra con efficacia la costernazione e le umiliazioni a cui il protagonista viene sottoposto nel suo calvario giudiziario. Il buio in mano, l'aria sottomessa e quasi implorante con cui Sordi, in tenuta dimessa e senza divisa da detenuto così come vorrebbe un'iconografia tradizionale che vede il carcere come istituzione severa,

.....
29. Edwin M. Lemert, uno dei classici della sociologia della devianza, ha elaborato, a tal proposito, il concetto di devianza secondaria che indica il passaggio del soggetto deviante a status degradati a seguito di una reazione sociale prima informale e poi formalizzata nelle azioni degli agenti del controllo sociale, in modo tale che il soggetto stesso, al termine di questo processo, acquisisce una vera e propria identità deviante. Cfr. Id., *Devianza, problemi sociali e forme di controllo*, Giuffrè, Milano, 1981.

si rivolge ad un bonario agente di custodia, rappresentato con tratti molto realistici, mettono in evidenza come le peggiori sofferenze al recluso vengono inflitte non tanto dalla volontà punitiva dello Stato, quanto dalla decadenza e vetustà di un sistema carcerario di cui ormai si percepisce chiaramente l'inadeguatezza³⁰.

La denuncia dei mali e dell'ipocrisia della società può utilizzare il tema carcere anche in modo paradossale mostrando come talvolta esso, contrariamente alle credenze dominanti nell'opinione comune, si riveli in ultima analisi una comunità per certi versi più accogliente della società dei liberi. Nel film del 1962 *Dov'è la libertà* di Roberto Rossellini, un Totò nei panni di un modesto barbiere, condannato ad una lunga pena (questa volta giustamente) per l'omicidio dell'amante della moglie, si accorge ben presto che il mondo che lo ha accolto al suo rientro nella società dei liberi è corrotto (i parenti della moglie ormai defunta si arricchiscono speculando sui beni degli ebrei deportati dai nazisti) e i cosiddetti cittadini per bene sono invece inaffidabili e bugiardi. Di qui l'estrema e avventurosa decisione di cercare di tornare in prigione³¹.

.....
30. Non a caso di lì a poco, nel 1975 (il film di Nanni Loy è del 1971), sarebbe stata emanata la riforma dell'ordinamento penitenziario che avrebbe avuto tra i principali suoi scopi quello di modernizzare e costituzionalizzare un sistema penitenziario ormai cadente e anacronistico (cfr. C. G. De Vito, *Camosci e girachivi. Storia del carcere in Italia*, Bari-Roma, Laterza, 2009, pp. 71 ss.).

31. Tra l'altro, questo schema narrativo è stato ripreso più recentemente da un altro film comico italiano del trio Aldo, Giovanni e Giacomo, *Così è la vita* (1998), nel quale uno dei tre protagonisti si trova improvvisamente "liberato" dal ruolo di evaso e di sequestratore di ostaggi, in quanto il mondo lo crede morto in un incidente d'auto. Davanti a questa opportunità, tuttavia, egli decide di far ritorno in carcere

In altri casi, il genere *commedia all'italiana* prende in esame il carcere in modo più bonario ricostruendo il mondo penitenziario secondo i tratti edulcorati di una comunità in cui possono prevalere anche i buoni sentimenti. Si tratta dell'immagine del carcere pacificato che Christian De Vito ha definito *carcere morale*³² tipica degli anni Cinquanta che emerge nella trama di *Accadde al penitenziario*, film del 1955 con la partecipazione di un cast d'eccezione comprendente celebrità dell'epoca come l'immane Alberto Sordi, Walter Chiari, Peppino De Filippo e Aldo Fabrizi. Proprio quest'ultimo lo vediamo nei panni di un secondino *dalla parte dei detenuti* che cerca di aiutare con esiti quasi sempre positivi; si tratta di strategie che per lo più portano alla scarcerazione e ad un'esistenza in cui l'ex recluso si riconcilia con la società e con la propria personalità ribelle.

In questa sezione della mostra sono stati inserite anche alcune testimonianze iconiche di opere cinematografiche che nella loro trama trattano del carcere in misura assolutamente episodica (e quindi non possono in alcun modo essere definite *prison movies*), ma che invece utilizzano ampiamente l'immagine della prigione nelle
proprio perché disgustato dall'ipocrisia e dalla inautenticità delle relazioni sociali che si manifestano nelle vicende degli altri due co-protagonisti anch'essi creduti morti (l'uno viene immediatamente tradito dalla moglie, l'altro trova la sua camera affittata dai parenti che lo ospitavano e gettati nella spazzatura i suoi oggetti più cari), soprattutto nel confronto con la schiettezza e lo spirito di solidarietà degli ex compagni detenuti.

32. Cfr. C. De Vito, *op. cit.*, p. 34 ss. Sarebbe interessante confrontare punto per punto la ricostruzione storiografica con l'analisi delle produzioni cinematografiche di quegli anni intese come documentazione sociologica di una realtà ormai scomparsa.

locandine. Fenomeno, a mio parere, significativo anche perché tutt'altro che sporadico: le case di produzione hanno ritenuto di rievocare il contesto carcerario come icona in grado di attirare l'attenzione del pubblico, soprattutto cercando di contrapporre lo stereotipo carcerario come luogo lugubre e di sofferenza a narrazioni e a personaggi che, invece, tendono a sottolineare gli aspetti comici e divertenti della realtà.

È il caso dell'ennesima presenza nella mostra della maschera di Alberto Sordi con la commedia, non delle più riuscite, *Una parigina a Roma* 1954, nella cui locandina viene rievocato il temporaneo arresto del protagonista, ancora una volta innocente, accusato di aver rubato un gioiello all'avvenente fidanzata ballerina francese, ritratta nella sua bellezza e nella sua eleganza a rappresentare una figura femminile spesso evocata in contrapposizione all'ambiente sordido e spoglio della cella.

Altrettanto si può dire per il mitico *Annie Hall (Io & Annie)*, uno dei migliori film di Woody Allen, nel quale la prigione non compare che per pochissimi secondi quando il protagonista Alvy Singer (autore comico di professione come Allen), appena abbandonato dalla fidanzata Annie (Diane Keaton), viene arrestato per aver tamponato in fase di parcheggio una serie di auto in sosta (rievocando la sua passione infantile per gli autoscontri) e al poliziotto che interviene balbetta "ho un problema di fondo con l'autorità costituita. Non è niente di personale ...". Il carcere (o più precisamente la camera di sicurezza di una stazione di polizia) compare nella scena successiva quando Singer-Allen esce dalla cella in cui è stato arrestato per qualche ora e saluta il compagno detenuto con un ineffabile "teniamoci in contatto ...". Questo brevissimo spazio

dedicato al carcere³³ consente, tuttavia, di inserire nel materiale pubblicitario una locandina, come quella che troviamo nella mostra *eVisioni*, in cui vediamo un Allen con la sua aria stralunata seduto nell'anticamera di una sezione detentiva insieme ad altri neo-reclusi con il loro aspetto più consono al luogo. Un effetto spiazzante, il comico di successo in un contesto tutt'altro che ridente come quello carcerario, che evidentemente è considerato dai produttori molto efficace per attirare l'attenzione dello spettatore.

Uno spazio un po' più ampio dedicato ad una vicenda carceraria lo si trova in un altro monumento internazionale della cinematografia dedicata al far ridere con intelligenza: *Modern Times (Tempi moderni)*, interpretato, diretto e prodotto da Charlie Chaplin nel 1936. In questo film Charlot si pone senza volerlo a capo di una dimostrazione di piazza di disoccupati e viene ingiustamente arrestato e rinchiuso in un carcere in cui, dopo aver ingerito involontariamente una sostanza che lo rende potentissimo, sventa un tentativo di rivolta dei reclusi anche qui quasi senza rendersene conto e riottenendo in tal modo la libertà e un pubblico encomio. Nella locandina lo si vede seduto su un cumulo di reclusi messi ko, soddisfatto per la missione portata a termine, nel restituire agli sbigottiti agenti di custodia una pistola sottratta ai rivoltosi.

Poco vi è da aggiungere su altre due pellicole di due coppie che hanno fatto la storia della comicità in Italia e nel mondo

33. Sequenza che, tra l'altro, nella versione italiana del film è stata ulteriormente ridotta, in modo tale che l'immagine che vediamo nella locandina in realtà non è mai stata vista in sala dal pubblico italiano. Fenomeno non rarissimo nella storia delle locandine cinematografiche che ne segna, a mio parere, il loro statuto di strumento di comunicazione per certi aspetti autonomo dall'oggetto opera cinematografica nella sua fruizione visiva.

e che, nella loro sterminata produzione cinematografica, hanno affrontato anche l'universo carcerario. Per quanto riguarda i film comici italiani, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia hanno toccato più volte il tema carcere³⁴, ma in particolare nel 1961 con *I due evasi di Sing Sing*, in un'ambientazione statunitense e con le musiche di Ennio



Particolare locandina "Come inguaiammo il cinema italiano"

Morricone, hanno ripreso il soggetto comico surreale del restare in prigione anche quando sarebbe consentito andarsene. Qui si tratta per i due protagonisti di sfuggire, con tale rinuncia, addirittura alla pena capitale sulla sedia elettrica, alla quale credono erroneamente di essere stati condannati.

Stan Laurel e Oliver Hardy affrontarono il tema carcere nel film del 1931 *Pardon Us (Muraglie)* dove il contesto

34. Ricordo, in particolare, la locandina, che per problemi di spazio non abbiamo potuto includere nella mostra *eVisioni*, del docu-film del 2004 che Daniele Cipri e Franco Maresco hanno dedicato alla storia dei due comici siciliani, intitolato **Come inguaiammo il cinema italiano. La vera storia di Franco e Ciccio**. La locandina del film li mostra con il tradizionale pigiama a righe dietro una grata di cella carceraria (vedi figura in alto).

del carcere diventa lo scenario in cui esibirsi nelle note gag dopo che i due si sono ritrovati in prigione all'epoca del proibizionismo per aver venduto alcolici ad un poliziotto, credendolo un tranviere. Tra le gag più riuscite quelle che riguardano un altro tema classico dei *prison movies*, di cui parleremo nel prossimo paragrafo, le evasioni e le rivolte carcerarie.

7. L'evasione e la rivolta

Come detto, lo schema narrativo del genere *prison movie* ruota intorno all'evasione del protagonista o alla rivolta dei detenuti. Si tratta di uno schema che caratterizza soprattutto il modello hollywoodiano, ma non è certo estraneo anche alla produzione cinematografica europea³⁵. Attraverso di esso lo spettatore riesce ad identificarsi con il protagonista e a partecipare ai suoi progetti di evasione, per certi versi, allo stesso modo con cui ci si appassiona a quei video giochi in cui si è rinchiusi in una cella e si deve cercare di uscirne superando tutta una serie di ostacoli e di avversari³⁶. Nella pubblicità di uno di questi videogiochi, che significativamente si intitola *Escape*, è scritto: "Organizzate la grande fuga ed evadete dalla prigione in cui siete rinchiusi, nel minor numero di mosse possibili e senza essere catturati dalla

.....
35. Tra l'altro, si tratta di uno schema narrativo che ha abbondantemente influenzato anche la letteratura che ha raccontato la vita carceraria. Sul punto si veda l'ampia rassegna di L. Caminiti, **La fuga dal carcere. Le evasioni diventate storia**, Roma, DeriveApprodi, 2011.

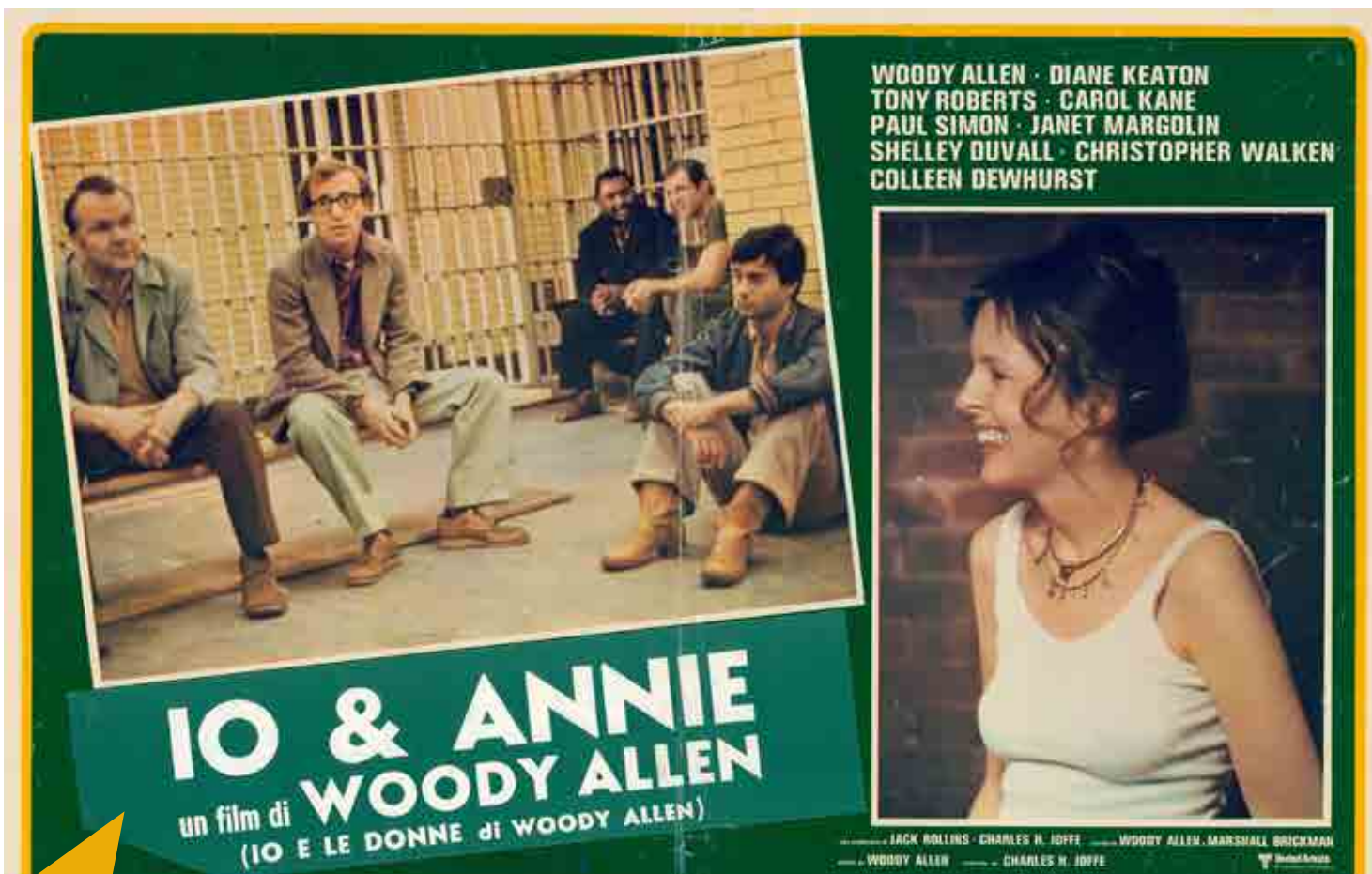
36. Esistono tra l'altro sul mercato dei videogiochi numerosi prodotti che si ispirano al carcere nell'ottica di far percorrere al giocatore le prove d'astuzia che occorre affrontare per tentare l'evasione. A titolo puramente esemplificativo si veda: <http://www.flashgames.it/giochi-flash/prigione.html>

guardia carceraria. Ad ogni vostro passo corrisponderà un passo del poliziotto. Giocate d'astuzia e fate in modo che lo sbirro finisca in un vicolo cieco lasciandovi via libera verso la libertà! Ma fate presto perché il tempo stringe e gioca contro di voi". Direi che qui è sintetizzata la struttura portante della trama di molti *prison movies*. Naturalmente le produzioni cinematografiche costruiscono trame assai più sofisticate di uno schema così semplice, tuttavia, se si analizza qual è il meccanismo narrativo che consente di attirare l'attenzione dello spettatore si può notare come tale schema permetta di contaminare il *prison movies* con il genere *film d'azione*. Per evadere occorre un progetto, quasi sempre il coinvolgimento di altri detenuti, talvolta la complicità corrotta di agenti di custodia e direttori; occorre preparare ed utilizzare una serie di strumenti (le classiche corde con materiali di fortuna come le lenzuola, le lime, gli utensili che possono essere adattati per scavare etc.) e compiere una serie di azioni che sono sempre sotto la minaccia di essere scoperte dalla sorveglianza che incombe come una spada di Damocle sull'intero progetto di fuga.

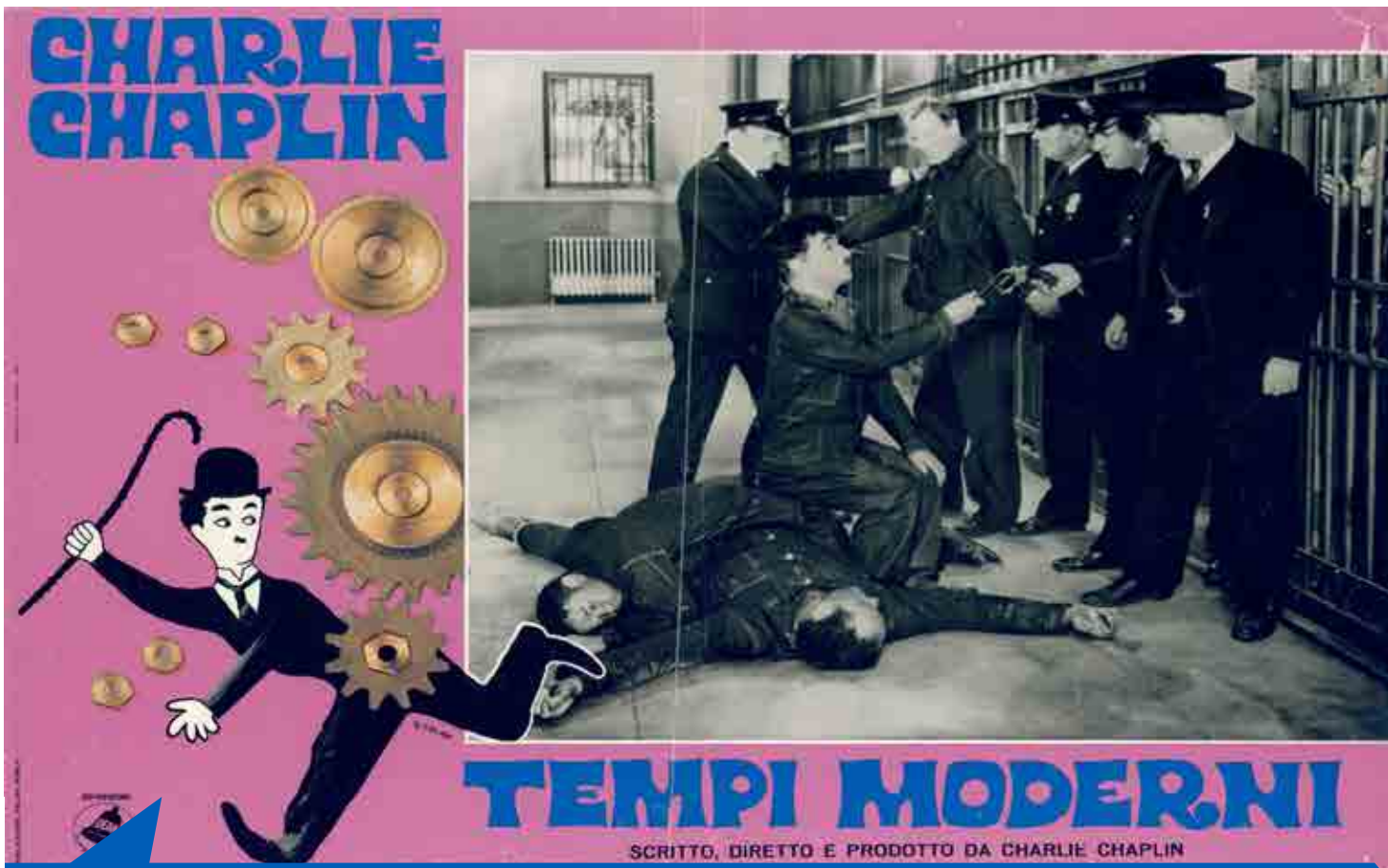
Vicende di questo genere sono rese ancor più attraenti quando vengono raccontate evasioni realmente avvenute come nel caso di uno dei più celebri *prison movies*, *Escape from Alcatraz (Fuga da Alcatraz)* di Don Siegel, con protagonista Clint Eastwood che impersona Frank Morris, l'autore principale dell'unica evasione (forse) riuscita nel giugno 1962 dalla terribile prigione, costruita sull'omonima isola che si trova nella Baia di San Francisco. Il film narra la strategia con cui un gruppo di tre detenuti hanno tentato un'impresa mai riuscita sino

Fai una foto a questo QR col tuo cellulare per il link alla nota 36





ANNIE HALL / 1977



MODERN TIMES / 1936



PARDON US / 1931

Fai una foto a questo QR col tuo cellulare per il link alla nota 38



ad allora e mai più ripetuta³⁷, e proprio nell'eccezionalità di tale impresa è contenuto il fascino dell'intera vicenda che ha avuto così grande successo di pubblico. La figura dell'eroe di tale impresa, Frank Morris (Clint Eastwood), emerge per la sua capacità di sopportare le dure condizioni detentive, le violenze e le umiliazioni a cui è sottoposto, senza che la sua inestinguibile sete di libertà ne venga minimamente intaccata. Questa contrapposizione tra costrizione e desiderio di libertà è ben rappresentata anche dalla locandina del film, nella quale la solita espressione *da duro* di Eastwood spunta da un muro sbrecciato e perforato dal pugno chiuso dello stesso Eastwood che impugna un coltellino. Sullo sfondo il profilo dell'isola di Alcatraz incombe come un incubo di cui si ricordano al risveglio solo qualche tratto sfumato³⁸. Il mettere l'accento sulle terribili condizioni di detenzione per enfatizzare l'istinto primordiale dell'uomo alla libertà lo troviamo come dispositivo narrativo anche in *Midnight Express (Fuga di mezzanotte)*, film del 1978 diretto da Alan Parker e sceneggiato da Oliver Stone. Anche qui, partendo da una storia vera, si getta una cupa luce sulle carceri della Turchia in cui il protagonista viene rinchiuso a causa di una condanna per detenzione di hashish che viene aggravata in seguito

.....
37. Anche perché il carcere di Alcatraz venne chiuso l'anno successivo alla presunta evasione. Che l'evasione abbia avuto esito positivo non è accertato con assoluta sicurezza, in quanto dei tre evasi si è persa traccia, né sono stati ritrovati i loro corpi nel pericoloso tratto di mare che separa l'isola dalla terraferma.

38. Tra l'altro, si trova sulla rete la versione femminile di tale locandina per un film statunitense diretto da Chris Robinson del genere softcore di serie B dal titolo **Convict Women**, il che dimostra come il fenomeno del sequel possa avvenire anche a livello di strumento di comunicazione locandina.

dai suoi tentativi di fuga falliti³⁹. Il film sottolinea come il contesto carcerario riesca a degradare anche coloro che vi accedono senza possedere alcuna propensione alla violenza e alla criminalità. Il protagonista Billy Hayes, studente americano, si riduce addirittura a perdere la ragione e ad uccidere in modo barbaro un compagno di detenzione che svolge il ruolo dell'informatore per la direzione dell'istituto. Le torture fisiche e mentali a cui è sottoposto da parte di secondini sadici e corrotti lo portano ad azioni violente anche per autodifesa, come nell'evento che gli consente di fuggire dal penitenziario quando uccide il capo delle guardie che sta tentando di violentarlo e, utilizzandone la divisa, riesce a riacquistare la libertà. Ed è proprio questo desiderio di libertà che supera ogni ostacolo che viene celebrato in questo tipo di produzione cinematografica e che si evince anche dalla locandina che raffigura due sbarre di una cella spezzate dalla sagoma di un fuggitivo.

Per contrasto il tema della libertà riconquistata ma sempre precaria, nel senso dell'impossibilità per l'uomo di essere libero una volta che il carcere lo abbia catturato nelle sue spire, lo troviamo in *I Am a Fugitive from Chain Gang (Io sono un evaso)*, uno dei primi e più importanti *prison movies* del 1931. Le condizioni inumane dei lavori forzati (che vengono raffigurate anche in una locandina presente nella mostra *eVisioni*) anche in questo caso inducono l'irrefrenabile spinta

.....
39. È questo, quello della prima condanna lieve che porta in carcere e che conduce tuttavia a commettere altri reati per sfuggire alla condanna stessa, un topoi dei *prison movies* che riproduce simbolicamente l'inesorabilità del destino che sembra incombere sull'esistenza di certi individui, come ricorda Vito Attolini, nel saggio presente in questo volume, rispetto alla produzione statunitense degli anni Trenta e Quaranta.

alla fuga del protagonista che ha successo e che, in un primo tempo, riesce anche a ricostruirsi un'esistenza libera e ben integrata. Tuttavia, il passato carcerario, l'essere appunto un evaso, lo riconduce nell'universo penitenziario. Dal quale, peraltro, il protagonista fuggirà per l'ennesima volta, anche se nell'ultima scena del film, rievocata da Vito Attolini nel saggio presente in questo volume, il regista Mervyn Le Roy fa intendere come lo stigma sociale che il carcere ha impresso al protagonista ne farà per così dire un ladro a vita, compiendo un destino che è sociale prima che escatologico nel senso religioso del termine. Come se quel pigiama a righe orizzontali che invade con la sua presenza tutte le locandine del film fosse diventato una seconda pelle, un marchio indelebile che nessuna persona, né alcuna azione risarcitoria potrà cancellare.

Un altro film incentrato sull'idea di fuga e che, per il contesto in cui si svolge, sarebbe anche potuto rientrare nel paragrafo relativo al carcere militare, è *Escape to Victory (Fuga per la vittoria)*, film del 1981 di John Huston, famoso anche perché interpretato da numerose star del calcio dell'epoca tra cui Pelè. Qui il progetto di fuga non essendo ambientato in un carcere, ma in un campo di concentramento relativamente più aperto, assume connotati che mettono in evidenza l'astuzia dei protagonisti detenuti e, al tempo stesso, la loro integrità nel non cedere alla volontà disciplinare del potere carcerario qui rappresentato dagli occupanti nazisti. Utilizzare l'espedito di una partita di calcio tra custodi e custoditi per tentare la fuga fa parte del primo elemento; rinunciare al piano di evasione per poter giocare il secondo tempo della partita, in modo da non darla vinta all'invasore neanche sul campo di football, fa parte di una retorica della resistenza forse

poco verosimile, ma certamente efficace per catturare l'empatia del pubblico.

Che il tema dell'evasione e della rivolta siano strettamente legati lo dimostra uno dei *prison movies* che hanno fatto la storia di questo genere cinematografico: *Brute Force (Forza bruta)*, film del 1947 di produzione statunitense, diretto dal regista francese Jules Dassin⁴⁰. Qui il nesso tra fuga e rivolta è immediato, in quanto l'intera trama del film è incentrata sulle strategie di evasione di un gruppo di detenuti guidati da Joe Collins (interpretato da un ispiratissimo Burt Lancaster), evasione che tuttavia non ha esito positivo e si tramuta ben presto in una rivolta vera e propria, degenerando in uno scontro a fuoco tra custodi e custoditi. Della violenza e dell'irriducibilità dello scontro tra coloro che tentano di fuggire e coloro che tali tentativi devono impedire è ben rappresentata da una delle locandine presenti nella mostra. L'immagine rievoca un vero e proprio campo di battaglia con cadaveri stesi in terra, fuochi appiccicati alla struttura carceraria e ad una camionetta della polizia, uomini acquattati contro le mura della prigione per sottrarsi alla sparatoria e, disegnato sul lato sinistro della locandina, addirittura una mitragliatrice posizionata per sparare su una folla di detenuti inferociti che avanza minacciosa⁴¹. Queste

.....
40. Tale film rappresenta un esempio di come produzione delle majors statunitensi e film d'autore europeo si siano talora contaminati. Sarebbe interessante studiare le differenze dei due filoni di *prison movies* proprio a partire da tali contaminazioni andando ad analizzare non solamente, per così dire, i prodotti finiti come film e locandine, ma anche le strategie di comunicazione e di richiamo dell'interesse del pubblico che stanno a monte di tali prodotti.

41. Avendo, come noto, le locandine l'obiettivo di catturare diversi tipi di pubblico è da segnalare come sulle stesse locandine vengano rappresentati la figura aitante a petto nudo di Burt

scene rievocano la violenza dei rapporti infra-carcerari ribadita da tante vicende delle carceri di quell'epoca, ma purtroppo presenti ancora oggi in tutte le carceri del mondo ⁴². Si tratta di una violenza che talvolta è tenuta sotto traccia, ma che può riesplodere da un momento all'altro, soprattutto quando il recluso non mostri docilità e sottomissione nei confronti del potere disciplinare dell'istituzione.

È di un caso di indocilità tratta anche un altro film a cui abbiamo già accennato nel paragrafo relativo alla detenzione femminile, ma che torna in questa sezione proprio perché concentra la sua attenzione sul tema della rivolta. Nel titolo italiano del film statunitense del 1955 *Women's Prison*, infatti, si fa esplicito riferimento al momento della ribellione delle donne recluse: *La rivolta delle recluse*. Lo schema narrativo è qui diverso da quello che abbiamo visto in *Forza bruta*, nel senso che in questo caso la rivolta non è indotta da un fallito tentativo di evasione, ma dalle continue umiliazioni ed angherie a cui sono sottoposte le recluse, in particolare da parte di una capoguardia bella e sottilmente sadica impersonata da Ida Lupino. Tale sadismo raggiunge

.....
Lancaster e il volto di una sua avvenente spasimante. Qui si vuole evidentemente ammicciare ad un pubblico femminile potenzialmente attirato dal romanticismo legato ai rapporti amorosi che si possono instaurare con uomini colti nella loro fragilità di reclusi, privati del contatto quotidiano col mondo femminile.

42. Senza voler far cenno agli scandali internazionali suscitati periodicamente dai casi come quello iracheno di Abu Ghraib, mi limito a ricordare un caso giudiziario, italiano e più recente, riguardante vere e proprie torture subite da due detenuti dal quale ho tratto una pièce teatrale, cfr. C. Sarzotti, *La carogna da dentro a me. Pièce teatrale liberamente tratta da una sentenza penale*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2012.

l'apice quando ad essere negata è la vita stessa della protagonista reclusa, il che scatena la reazione violenta delle detenute che tentano di uccidere la sorvegliante, figura tanto più odiosa anche perché si contrappone a quella del medico del carcere (interpretato da Howard Duff) che invece si batte fino all'ultimo per salvare la vita della protagonista e per migliorare l'esistenza delle recluse stesse. Alcune delle locandine presenti nella mostra rappresentano questa situazione di rivolta ai soprusi subiti con immagini di donne che praticano la violenza (imbavagliano, legano, distruggono oggetti e suppellettili), anche contro altre donne, infrangendo lo stereotipo della donna che rifugge per la sua stessa natura da tali azioni. È proprio la singolarità di tali comportamenti ad essere sottolineata come strumento comunicativo di richiamo dell'attenzione del pubblico, singolarità che può essere compresa solamente facendo riferimento alle anomale condizioni di cattività e di continua umiliazione in cui queste donne sono costrette a vivere. Ancora una volta il *prison movies* si fa, per lo meno *prima facie* ⁴³, strumento di critica radicale all'istituzione totale.

.....
43. Occorre fare questa precisazione perché, come ho già avuto modo di sostenere (cfr. C. Sarzotti, G. Siniscalchi, *art. cit.*, p. 359 ss.), occorre distinguere la lettura superficiale delle trame dei *prison movies* da ciò che la visione di queste opere cinematografiche produce realmente nello spettatore. L'effetto di critica estrema al sistema carcerario di tale visione potrebbe, infatti, essere notevolmente attenuato dal funzionamento stesso della fruizione dei film di genere, secondo la lettura, estremamente stimolante per un sociologo, che ne ha fornito R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. 223 ss.

UNA STORIA VERA DAL REGISTA DE "IL MIO PIEDE SINISTRO"

NEL NOME DEL PADRE



DANIEL DAY - LEWIS
EMMA THOMPSON

Ingiustamente
accusato.
Ingiustamente
condannato.
Lottò per riscattare
il nome di suo
padre.

UNIVERSAL PICTURES
presented by
HELL'S KITCHEN GABRIEL BYRNE
with
JIM SHERIDAN DANIEL DAY-LEWIS
EMMA THOMPSON PETE POSTLETHWAITE
"NEL NOME DEL PADRE" (IN THE NAME OF THE FATHER)
screenplay by BOBO, GUYEN FRIEDAU, MALBOCE SZEZER
music by TREVOR JONES
costume designer JOAN BERGIN
producer GERRY HAMBLING, A.C.E. executive producer CAROLANNE AMES
director of photography PETER BIZZOZI, B.S.C.
production designer GABRIEL BYRNE
editor ARTHUR LAPPIN
executive producer TERRY GEORGE, JIM SHERIDAN
producer JIM SHERIDAN

A UNIVERSAL RELEASE UNIVERSAL PICTURES
Dolby Digital
L'immagine è protetta da
© 1993 Universal Studios, Inc. All rights reserved.

UNA STORIA VERA DAL REGISTA DE "IL MIO PIEDE SINISTRO"

NEL NOME DEL PADRE



DANIEL DAY - LEWIS
EMMA THOMPSON

Ingiustamente
accusato.
Ingiustamente
condannato.
Lottò per riscattare
il nome di suo
padre.

UNIVERSAL PICTURES
presented by
HELL'S KITCHEN GABRIEL BYRNE
with
JIM SHERIDAN DANIEL DAY-LEWIS
EMMA THOMPSON PETE POSTLETHWAITE
"NEL NOME DEL PADRE" (IN THE NAME OF THE FATHER)
screenplay by BOBO, GUYEN FRIEDAU, MALBOCE SZEZER
music by TREVOR JONES
costume designer JOAN BERGIN
producer GERRY HAMBLING, A.C.E. executive producer CAROLANNE AMES
director of photography PETER BIZZOZI, B.S.C.
production designer GABRIEL BYRNE
editor ARTHUR LAPPIN
executive producer TERRY GEORGE, JIM SHERIDAN
producer JIM SHERIDAN

A UNIVERSAL RELEASE UNIVERSAL PICTURES
Dolby Digital
L'immagine è protetta da
© 1993 Universal Studios, Inc. All rights reserved.

IN THE NAME OF THE FATHER / 1993

III PARTE

Forme affini alla detenzione carceraria

8. Il carcere militare e il campo di concentramento

Da sempre quando gli eserciti si arrendono esistono strutture simili al carcere deputate a contenere il prigioniero di guerra, oppure, quando le operazioni belliche non sono ancora terminate, il nemico catturato. In tempo di pace il carcere militare può essere utilizzato invece per il nemico interno, il disertore⁴⁴.

La struttura del carcere militare deve essere tenuta distinta dal campo di concentramento o dal *gulag* staliniano anche se in almeno uno dei film che sono presenti nella mostra *eVisioni* il confine è assai esile. Si tratta di un film del 1944 di Fred Zinnemann *The Seventh Cross (La settima croce)*, in cui sette tedeschi antifascisti fuggono da un campo di concentramento nazista nel 1936. Anche in questo caso la dinamica del film ruota intorno ad un progetto di fuga che sembra, in un primo momento, avere successo, ma in seguito ha un esito tragico, in quanto gli aguzzini nazisti riescono a catturare

.....
44. Per fare riferimento ad una struttura di questo tipo, utilizzata sia in periodi di guerra che in tempi di pace, si pensi al Forte di Fenestrelle in provincia di Torino, recentemente salito agli onori della cronaca in seguito alle polemiche suscitate da movimenti neo-borbonici che lo hanno (erroneamente) identificato come un campo di sterminio per i soldati dell'esercito borbonico arresi all'esercito piemontese. Cfr. A. Barbero, *I prigionieri dei Savoia. La vera storia della congiura di Fenestrelle*, Bari Roma, Laterza, 2012 e J. Bossuto, L. Costanzo, *Le catene dei Savoia. Cronache di carcere, politici e soldati borbonici a Fenestrelle, forzati, oziosi e donne di malaffare*, Torino, Editrice Il Punto, 2012.

ed uccidere barbaramente tutti i fuggitivi tranne uno. Il bianco-nero del film, che viene riprodotto anche nella locandina presente nella mostra, nella quale un giovane Spencer Tracy ha il volto incorniciato entro una finestrella di una porta di legno, testimonia il clima oppressivo della pellicola che tende a sottolineare la tragicità della vicenda segnata dalla volontà annientatrice dei nazisti. L'intento comunicativo del film lo fanno scivolare verso quella produzione cinematografica che ha ricostruito il luogo detentivo come anticamera dello sterminio⁴⁵.

Di ben diversa impostazione e molto più strettamente legato al tema del campo di detenzione di militari, l'altro film che troviamo in questa sezione della mostra, *The Bridge on the River Kwai (Il ponte sul fiume Kwai)*, film del 1957 diretto da David Lean. Qui il tema della detenzione è condizionato da due elementi peculiari che modificano lo schema tradizionale dei *prison movies*: il contesto spaziale in cui si svolge la vicenda e il rapporto diverso che si instaura tra custodi e custoditi. Per quanto

.....
45. Anche qui si aprirebbe l'analisi di un sotto-genere cinematografico che possiede indubbi collegamenti con i *prison movies*. Si tratta di un genere che dei *prison* enfatizza gli elementi di sadismo e di voyeurismo che si possono sviluppare dalle situazioni in cui si assiste alle vicende di persone reclusi (anche in contesti che non sono carcerari in senso stretto) a completa mercé dei carcerieri, soprattutto quando tali detenuti siano di sesso femminile. Per fornire al lettore un esempio, peraltro molto più elevato a livello artistico e culturale, di film di questo tipo (infatti, la gran parte delle produzioni di questo genere mirano ad attirare l'attenzione del pubblico con schemi narrativi molto più rozzi e volgari) si potrebbe citare il *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini (1975).

riguarda il primo aspetto, che vedremo caratterizzare anche la produzione cinematografica sulle colonie penali, occorre sottolineare che quando il cinema mostra di campi di detenzione spesso esce dal contesto talvolta claustrofobico del carcere, per accedere invece ad una dimensione in cui lo spazio detentivo non è segnato da alte mura, ma da confini molto più indeterminati. Talvolta, il simbolo del confine è indicato dall'immagine del filo spinato⁴⁶; in altri casi, come ne *Il ponte sul fiume Kwai*, la detenzione dei protagonisti è percepita come costrizione e minaccia fisica nel caso in cui si tenti di abbandonare il campo, ma non nei termini in cui ciò può avvenire in una prigione. La stessa locandina che vediamo del film (ed altre che non abbiamo inserito nella mostra) danno molto spazio al paesaggio della giungla birmana⁴⁷ e il richiamo a luoghi che contengano elementi carcerari in senso stretto è del tutto inesistente.

Secondo aspetto che distingue questo tipo di film rispetto ai tradizionali *prison movies* è quello relativo al fatto che la scena è popolata in modo pressoché totale da soldati, siano essi custodi o custoditi. Per certi versi, nel film sembra prevalere l'elemento che unisce i protagonisti delle vicende, il fatto di essere tutti provenienti dal contesto militare, rispetto a quello che dovrebbe dividerli, essere gli uni prigionieri e gli altri carcerieri. Questo aspetto emerge soprattutto là dove si instaurano rapporti di cameratismo e di sostanziale solidarietà tra soldati di opposti schieramenti. Di solito, almeno qualcuno dei

.....
46. Si noti il disegno che si trova sulla sinistra in basso nella locandina de *La settima croce* in cui compare appunto l'immagine inquietante del filo spinato.

47. Il film è, infatti, ambientato in Birmania (anche se in realtà è stato girato sull'isola di Ceylon) in un campo di prigionia giapponese durante la seconda guerra mondiale.

carcerieri, infatti, mostra un volto più umano facendo prevalere appunto la comune condizione di soldati, ad esempio rispettando le norme internazionali che regolano le detenzioni dei prigionieri di guerra. Nel caso del *Il ponte sul fiume Kwai* questa ambiguità nei rapporti tra custodi e custoditi emerge anche nella locandina, nella quale vediamo in primo piano il protagonista tenente colonnello Nicholson (Alec Guinness) in inappuntabile tenuta militare con i soldati giapponesi schierati alle sue spalle, in un assetto che sembra richiamare le cerimonie di "onore delle armi" che si riservano ai nemici valorosi.

9. Le colonie penali e i forzati ottocenteschi

Quando le grandi potenze internazionali possedevano ancora le colonie utilizzavano isole e luoghi inaccessibili per liberarsi di uomini scomodi o per colonizzare aree di territorio con manodopera a costo zero. Ancora oggi, o comunque sino a poco tempo fa, anche in Italia molti istituti penitenziari si trovavano su isole (oggi è rimasta solo l'isola di Gorgona in Toscana). Tale fenomeno storico ha spesso suscitato l'interesse dei produttori cinematografici che l'hanno spesso avvicinato alla figura indistinta del forzato⁴⁸.

Un modello letterario che, in qualche misura, ha rievocato tale forma di reclusione è quello del *Conte di Montecristo*

.....
48. Il termine forzato appare in alcune locandine del nostro percorso, anche in film che non riguardano il carcere come nel caso di *Two Years Before the Mast* che nella traduzione italiana è diventato *I forzati del mare*, o nella versione cinematografica de *I miserabili* di Victor Hugo prodotta in Spagna nel 1943, con la regia di Fernando A. Rivero, che nella traduzione italiana è stata intitolata *Il forzato di Tolone*.



LA COLUMBIA PICTURES PRESENTA UNA PRODUZIONE SAM SPIEGEL
WILLIAM HOLDEN · ALEC GUINNESS · JACK HAWKINS IN
IL PONTE SUL FIUME KWAI

CON SESSUE HAYAKAWA · JAMES DONALD · ANN SEARS © PER LA PRIMA VOLTA NELLO SCHERMO GEOFFREY HORNE

THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI / 1957

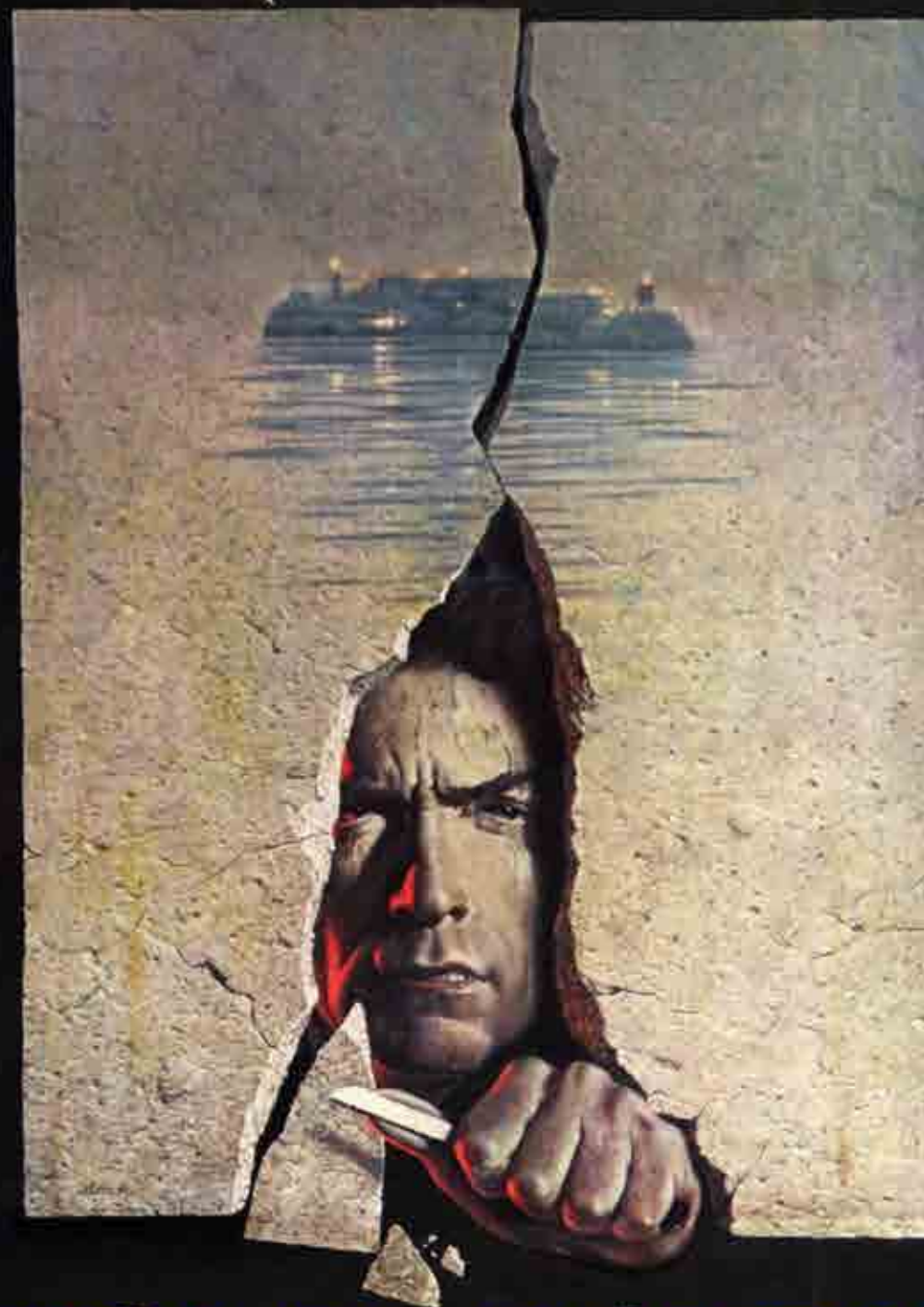


SPENCER TRACY
SIGNE HASSO

LA SETTIMA CROCE REGIA: FRED ZINNEMANN
HUME CRONYN · JESSICA TANDY · AGNES MOOREHEAD · HERBERT RUDLEY

THE SEVENTH CROSS / 1944

CLINT EASTWOOD



FUGA DA ALCATRAZ

Paramount Pictures presenta Un film MALPASO Company/SIEGEL · PATRICK McGOOHAN
Produttore Esecutivo ROBERT DALEY · Sceneggiatura di RICHARD TUGGLE · Tratto dal romanzo di J. CAMPBELL BRUCE
Musica di JERRY FIELDING · Prodotto e Diretto da DON SIEGEL · Un film Paramount · Distribuzione CIC

ESCAPE FROM ALCATRAZ / 1979

del romanzo di Alexandre Dumas⁴⁹: la fortezza inespugnabile collocata su di un'isola in cui viene relegato, seppellito vivo, l'uomo che costituisce un pericolo per la società o per qualche personaggio potente. Storicamente si trattava di una forma di reclusione dei corpi sette-ottocentesca che poco avevano a che spartire con il foucaultiano potere disciplinare del carcere moderno, ma piuttosto con forme di "morte civile" che venivano riservate ai quei personaggi politici che costituivano un pericolo per l'ordine costituito, ma che per qualche ragione (per lo più a causa della loro elevata estrazione sociale) non potevano essere eliminati fisicamente con la pena capitale⁵⁰. Ai due estremi di questo specifico paradigma punitivo della relegazione, destinato a perdere la sua centralità rispetto a quello disciplinare ben presto dominante con l'avvento della società industriale, possiamo indicare quello *annientante* della fortezza dello Spielberg, dove Silvio Pellico ebbe a subire il rigore delle prigioni asburgiche uscendone piegato nel corpo e nello spirito, e quello *romantico* della torre della Certosa di Parma, dove Stendhal descriveva il "rifugio dorato" del

.....
49. Dal cui romanzo, tra l'altro, sono state ricavate innumerevoli versioni cinematografiche. Senza pretesa di esaustività e senza considerare le serie televisive, si possono ricordare le versioni del 1929 di Henri Fescourt, del 1934 di Rowland V. Lee, del 1942 di Ferruccio Cerio, del 1954 di Robert Vernay, del 1961 di Claude Autant-Lara, del 1966 di Edmo Fenoglio, del 1975 di David Greene, del 1998 di Josée Davan, del 2002 di Kevin Reynolds. Di nessuna di esse siamo riusciti a reperire locandine.

50. Ad esempio, nel codice penale sabauda, emanato da Carlo Alberto nel 1839, tale forma di detenzione era appositamente regolata e tenuta distinta dalla prigione vera e propria per reati comuni. Cfr. S. Vinciguerra (a cura di), **Codice penale per gli Stati di S.M. il Re di Sardegna (1839)**, Padova, CEDAM, 1993.

marchese Fabrizio Del Dongo come una prigione in cui era possibile trescare con la propria amante e godere, pur nella reclusione, di quegli agi che le finanze del prigioniero potevano garantire⁵¹.

L'elemento che accomuna la relegazione al tema delle colonie penali è quello dell'isolamento assoluto, della separazione radicale del recluso dalla comunità dei cittadini conformi. Le analogie, tuttavia, terminano qui perché quando il cinema rappresenta le colonie penali emergono per lo meno due elementi che non sono presenti nella relegazione ottocentesca. Un primo elemento di specificità lo abbiamo già visto all'opera nei film relativi ai campi militari: il contesto spaziale in cui si dipana la trama del film. Tale contesto non è più limitato dalle mura di una fortezza, ma si allarga a confini che rappresentano ostacoli naturali alla possibilità di fuga. E' il caso di entrambe le opere cinematografiche che sono presenti nella mostra *eVisioni* con le loro locandine.

In *Papillon*, film francese del 1973, tratto dall'omonimo romanzo di Henri Charrière, con la straordinaria interpretazione di Steve Mc Queen e Dustin Hoffman, oltre ai consueti temi della innocenza del protagonista recluso e della sua inestinguibile sete di libertà del protagonista che lo porterà a tentare più volte temerarie strategie di evasione, il tema del confine insuperabile è quello dell'oceano che circonda *l'Isola del diavolo* nella Guyana francese, scenario nel quale si svolgono le imprese del protagonista⁵². La natura inospitale dell'isola e

.....
51. Cfr. V. Brombert, **La prigione romantica**, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 75 ss.

52. Ciò evidentemente non impedisce che nel film siano presenti anche le più consuete restrizioni e maltrattamenti (che giungono a vere e proprie torture) inflitti al protagonista recluso, come mostra una delle locandine in cui si vede la testa di *Papillon*

soprattutto la sua inaccessibilità a causa della sua distanza dalla terraferma e dal mondo civilizzato ne fanno una metafora degli ostacoli, apparentemente insuperabili, che si frappongono alla libertà del protagonista. L'ossessione di una barca, di un mezzo con il quale attraversare la sterminata distesa d'acqua che cinge da ogni parte l'isola, percorre tutta la pellicola che, non a caso, si conclude con l'immagine di uno Steve Mc Queen, ormai anziano ma indomito, avvinghiato nell'oceano ad un sacco galleggiante di noci di cocco che urla verso l'isola ormai alle sue spalle: *"Maledetti bastardi! ... sono ancora vivo"*.

Ed è la stessa *Isola del diavolo* che fornisce il titolo italiano alla pellicola statunitense del 1940 *Strange Cargo* di Frank Borzage, con Clark Gable e Joan Crawford. Anche in questo film il tema della natura selvaggia come ostacolo alla libertà dei protagonisti reclusi si ripresenta sotto forma di fitta boscaglia che il gruppo di evasi deve attraversare per giungere infine ad impossessarsi d'una imbarcazione⁵³ che consentirà loro di abbandonare l'isola. Il secondo elemento che distingue i film sulle colonie penali da modello classico del prison movie è quello del lavoro forzato e al limite della sopportazione fisica a cui sono sottoposti i protagonisti reclusi. Non che quest'ultimo elemento sia del tutto assente anche in molti *prison movies*⁵⁴, ma di regola non possiede la centralità narrativa

.....
 (Steve Mc Queen) spuntare dalla finestrella di una cella durante un lunghissimo e terribile periodo di isolamento detentivo.

53. Elemento narrativo evidentemente consueto nei film sulle colonie penali, tanto è vero che l'immagine di una barca compare anche in una delle locandine de *L'isola del diavolo* presenti nella mostra.

54. L'abbiamo visto, ad esempio, anche nella trama del film e nelle locandine di *Io sono un evaso*.

che, invece, assume nelle pellicole sulle colonie penali. Ad esempio, in *Papillon* la durezza delle condizioni di lavoro dei reclusi, assommata ad una natura che possiede l'asprezza di luoghi così lontani dal mondo d'origine dei protagonisti francesi del film ed alla spietatezza dei sorveglianti-negrieri, evocano l'immagine biblica di una sventura che sembra annullare l'umanità stessa dei condannati. E qui si potrebbe rinvenire un'altra possibile contaminazione con un altro filone cinematografico che ha toccato un tema affine alla carcerazione moderna: le galere su cui prestavano il servizio di rematori i condannati appunto a tale tipo di pena. Un fenomeno storico molto precedente al carcere moderno⁵⁵, ma che ha consentito alla cinematografia di collegare la condanna penale all'epopea marinairesca, alle saghe dei pirati e all'avventurosa vita sui mari⁵⁶, o alle sofferenze degli schiavi forzati sulle galee romane⁵⁷. Un viaggio fantastico per le grigie mura della prigione sulle sterminate distese azzurre degli oceani che solo il cinema ha potuto immaginare e realizzare.

.....
55. Per la ricostruzione storica di tale modalità di esecuzione penale nello specifico della Repubblica di Venezia, cfr. A. Viario, **La pena della galera. La condizione dei condannati a bordo delle galere veneziane**, in G. Cozzi (a cura di), **Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)**, vol. I, Roma, Jouvence 1980, p. 377 ss.

56. A titolo esemplificativo di tale tipo di opere cinematografiche è possibile citare **Pirates (Pirati)** di Roman Polanski, film del 1986 con Walter Matthau, nel quale si susseguono ammutinamenti, condanne a morte e detenzioni sulle navi e in terraferma.

57. Si pensi ad un colossal del 1959 come **Ben Hur**, dove un aitante Charlton Heston viene condannato, anche in questo caso ingiustamente, a svolgere il durissimo lavoro di rematore sulle galee romane.

Rechtsgefühl e mondi di celluloidi:

Le potenze del falso nelle locandine dei prison movies

[Guglielmo Siniscalchi]

1. Fuga dentro Alcatraz

Un'immagine ritrae il muro di una prigione squarciato dal coltello di un uomo che appare in chiaroscuro fra le crepe di una cella. L'evaso ha il volto di Clint Eastwood e le parole appena sotto il disegno della locandina cinematografica "recitano" il titolo di uno dei più celebri *prison movies* hollywoodiani: *Escape From Alcatraz (Fuga da Alcatraz, 1978)* diretto da Don Siegel. Un'immagine "icastica" che sembra invitare lo spettatore ad entrare con lo sguardo attraverso le crepe della cella in uno spazio altrimenti invisibile ed inaccessibile: il carcere, con il suo inevitabile "corollario" di storie di violenza ed evasione, soprusi ed insignificanti vicende di quotidiana (dis)umanità. Si tratta di una fra le più significative locandine di *prison movies* presentate nella mostra *eVisioni – Il carcere in pellicola, collage e graffiti*, spazio visivo e teorico allestito per tentare di riflettere, attraverso l'analisi di manifesti, pellicole ed altre forme di linguaggio visivo, sulla possibile rilevanza delle immagini per la costruzione del discorso e dell'immaginario giuridico sul carcere.

Non vi sono dubbi che, nel secolo scorso, il cinema sia stato uno degli strumenti epistemologici più potenti per "varcare" la soglia di penitenziari e celle, per raccontare, molte volte *criticamente*, vita carceraria e condizioni di detenzione, permettendo al grande pubblico di conoscere problemi e questioni altrimenti impenetrabili all'occhio dell'uomo comune. Se c'è uno sguardo che ha contribuito alla costruzione di un immaginario collettivo sull'istituzione carceraria, è stato sicuramente quello aperto dall'occhio cinematografico. Con, almeno, tre paradossi che si muovono sul crinale fra sequenze cinematografiche e "ritratti" di locandine.

2. Tre paradossi

Il primo riguarda il rapporto fra sguardo cinematografico ed oggetto filmato. La nascita di un filone di film ispirati a vicende carcerarie nel secolo scorso è inversamente proporzionale ad una politica penitenziaria che tende a fare di istituti di pena e celle di reclusione luoghi sempre meno "trasparenti" ed accessibili ad un pubblico esterno. Con un esito paradossale perché tanto più l'oggetto della conoscenza diviene realmente inaccessibile allo sguardo, tanto più cresce il desiderio di osservare simulacri e ricostruzioni cinematografiche. Anzi, è probabile che il successo commerciale di molti *prison movies* sia dovuto proprio alla curiosità suscitata nello spettatore, e come vedremo molte locandine sono concepite proprio per stuzzicare l'occhio del passante, dalla possibilità di esplorare attraverso il cinema questi spazi altrimenti "invisibili". In questo senso il carcere costituisce un luogo istituzionale privilegiato per analizzare una delle tante superfici di aderenza fra linguaggio giuridico e immagini filmiche: a differenza di altri fatti e personaggi istituzionali rappresentati al cinema, il carcere, proprio per la sua invisibilità, è un oggetto che si lascia conoscere ed esplorare soprattutto attraverso le immagini (sequenze o locandine) della settima arte. L'immaginario collettivo sul carcere è soprattutto un immaginario cinematografico. Anzi, se volessimo usare il lessico concettuale di Michel Foucault, potremmo dire che l'esperienza cinematografica dei film carcerari si situa all'incrocio fra due "regimi di visibilità": il "regime" che, nel secolo scorso, chiude lo sguardo esterno sulla realtà del carcere moderno ed il "regime" che, a partire dagli anni trenta del Novecento, apre una nuova forma di sguardo

FUGA DA ALCATRAZ

re-inventato dalle "pratiche" della finzione cinematografica (film, documentari, locandine, serie tv). Ed è proprio questa intersezione fra diversi "regimi di visibilità" a far sì che il *prison movie* costituisca un oggetto teorico paradigmatico per comprendere fino a che punto alcune espressioni del linguaggio visivo siano rilevanti per l'epistemologia ed il discorso giuridico¹.

E qui veniamo al secondo paradosso. Perché, se è vero che il cinema ha costituito una delle lenti d'ingrandimento privilegiate per raccontare il carcere, non sempre questa cronaca è stata effettivamente fedele alla realtà. Spesso il sottile "gioco dei generi" cinematografici ha contribuito non poco a stemperare le dosi di "realismo" dei *prison movies*, attenuandone conseguentemente anche la forza critica. Così, mentre si ha l'impressione di conoscere una realtà difficile e oscura attraverso le immagini filmiche, effettivamente si percepisce solo una messa in scena

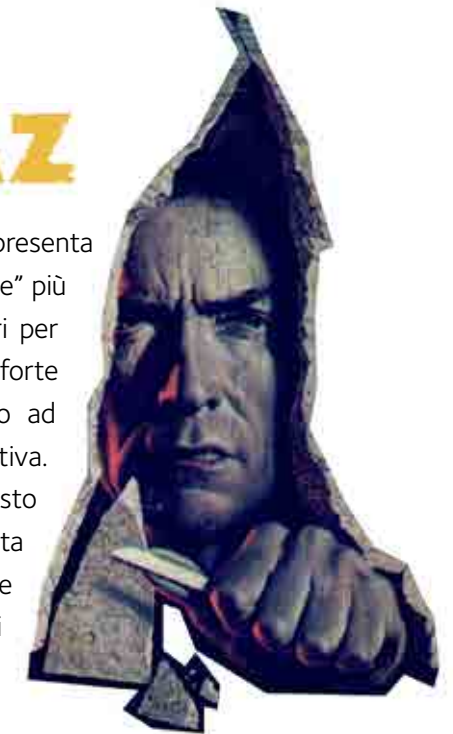
.....
1. Sulla rilevanza del concetto di "regime di visibilità" nell'opera di Foucault vedi: M. Cometa, S. Vaccaro (a cura di), Lo sguardo di Foucault, Roma, Meltemi, 2007; G. Shapiro, Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, e, in una prospettiva più legata all'estetica, J. J. Tanke, Foucault's Philosophy of Art. A Genealogy of Modernity, London/New York, Continuum Books, 2009. Sulla rilevanza del concetto foucaultiano di "regime di visibilità" per l'epistemologia sociale ed i "cultural studies", oltre alle opere già citate, sono fondamentali i lavori di Martin Jay e Jonathan Crary, anche per gli interessanti riverberi sulla teoria del diritto. Vedi soprattutto: M. Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth – Century French Thought, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994; J. Crary, Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture, London/Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 2001.

dove il carcere rappresenta un luogo di "finzione" più accattivante di altri per iscrivere storie dal forte impatto emotivo o ad alta tensione narrativa.

Anche in questo caso un'attenta osservazione dei manifesti pubblicitari aiuta a comprendere

come le strategie produttive abbiano deformato ed alterato la visione del carcere per incontrare il gusto di un pubblico più incline a recarsi al cinema per godere di un momento di evasione che non per apprendere notizie ed informazioni sulla realtà carceraria. In questo secondo caso potremmo dire che, paradossalmente, più si guarda la rappresentazione, meno si conosce la realtà². A questo punto però una domanda si impone: Ma se il cinema e le arti visive sono solo "messa in scena", in che modo il linguaggio visivo può contribuire alla conoscenza ed alla percezione giuridica della realtà carceraria? Escludendo ogni conoscenza fondata sulla verisimiglianza e sul realismo delle situazioni rappresentate, che altro possono suggerire al

.....
2. Per una prima analisi dei temi sollevati da questi due paradossi, a proposito dell'immaginario sociale sul carcere costruito dalle locandine dei prison movies, mi permetto di rinviare a: C. Sarzotti, G. Siniscalchi, Il carcere e la dismisura della pena. Una ricerca sulle locandine dei prison movies, in: A. C. Amato Mangiameli, C. Faralli, M.P. Mittica (a cura di), Arte e limite. La misura del diritto, Roma, Aracne, 2012, pp. 341-367





CARCERE di DONNE
MIROSLAVA
MUSKATASHVILI
COLUMBIA

CÁRCEL DE MUJERES / 1951



PRIGIONE SENZA SBARRE

CORINNE LUCHAIRE
ANNIE DUCAUX
ROGER DUCHESNE

PRISON SANS BARREAUX / 1938



COLUMBIA
CEIAD

la Columbia Pictures presenta

**IDA LUPINO
JAN STERLING
CLEO MOORE
AUDREY TOTTER
PHYLLIS THAXTER
e HOWARD DUFF**

La RIVOLTA delle RECLUSE

SCENEGGIATURA DI CRANE WILBUR e JACK DE WITT - PRODOTTO DA BRYAN FOY - REGIA: LEWIS SEILER

WOMEN'S PRISON / 1955

giurista queste espressioni artistiche? E qui veniamo al terzo paradosso del *prison movie*. Perché è proprio quando ci allontaniamo da ogni pretesa di verità che i mondi di celluloidi costruiti dalle pellicole e dalle locandine mostrano tutta la loro rilevanza per il discorso giuridico. Anzi, più accettiamo l'idea che questi oggetti siano *falsi* meglio riusciamo a valutare gli effetti di *verità* che riescono a produrre nei confronti del pubblico. È solo quando smettiamo di interrogarci sul rapporto fra verità e rappresentazione che scopriamo come alcuni film ed alcune locandine conservino una forza simbolica così dirompente da riuscire a coinvolgere empaticamente lo spettatore molto più di qualsiasi immagine veritiera.

3. Una tesi

In queste poche pagine vorrei tracciare una possibile direzione teoretica del percorso di ricerca, sospeso fra riflessione filosofico-giuridica e visioni cinematografiche, che ha innervato l'allestimento della mostra *eVisioni*. Prima però un'ultima precisazione riguarda il campo d'indagine di questa ricerca che nasce da una lunga e meticolosa analisi empirica svolta su un fondo di *oltre 33.000 manifesti cinematografici conservati presso la Mediateca della Regione Puglia*. Un archivio che copre un arco temporale compreso fra le origini del cinema muto e la fine degli anni '90 dove abbiamo selezionato, non solo tutti i manifesti di film che hanno per tema specificamente il carcere (i cosiddetti *prison movies*), ma anche le locandine di titoli non specificamente "carcerari" ma che presentano elementi visivi che rinviano comunque all'immaginario carcerario (si tratta, solo per fare qualche esempio, di commedia, *western*, film d'avventura, *gangster movie* che "richiamano" il carcere nello sviluppo della narrazione o nell'immagine raffigurata dalla locandina). Ecco allora la mia tesi: nonostante si tratti di quello che si definisce cinema di "genere", la narrazione dei film e

l'iconografia delle locandine dei *prison movies*, permettono di avvicinare "empaticamente" lo spettatore all'universo della detenzione e della vita carceraria; se spesso i film di "genere" non riescono a restituire una visione realistica del racconto, è pur vero che la dinamica narrativa e l'impatto visivo riescono a coinvolgere emotivamente lo spettatore suscitando nel pubblico un sentimento universale di (in) giustizia³. Un'affezione che appare ancora più significativa se consideriamo un prodotto molto particolare come la locandina cinematografica per almeno due ragioni: in primo luogo perché si tratta di un oggetto che, avendo una funzione squisitamente commerciale, è destinato a colpire l'attenzione dello spettatore per invogliarlo ad entrare in sala e dunque possiede una particolare forza evocativa; in secondo luogo perché è chiamato a condensare in una sola immagine "icastica" il senso di un intero film dedicato al tema carcerario⁴.

Tre i passaggi che articolano la mia analisi. (i) Preliminarmente cerco di definire cosa sia un *prison movie*, ritagliandone i confini semantici all'interno della politica dei "generi" cinematografici e mostrando come questa "politica" emerga soprattutto nell'analisi di alcune locandine; (ii) poi considero alcuni esempi paradigmatici di locandine cinematografiche

.....

3. La mia tesi riprende le argomentazioni sull'estetica giuridica di Antonio Incampo. Vedi: A. Incampo, *Metafisica del Processo. Idee per una critica della ragione giuridica*, Bari, Cacucci, 2010, pp. 59-111.

4. Sull'analisi delle locandine dei prison movies non posso che rinviare ancora a: C. Sarzotti, G. Siniscalchi, *op. cit.*, pp. 341-367. Per quel che riguarda la scarna letteratura sull'analisi delle locandine e dei manifesti segnalo limitatamente al panorama italiano: R. Papa, *Storia di due manifesti*, Milano, Feltrinelli, 1968; e G.P. Brunetta, L. Fantina (a cura di), *L'Italia al cinema. Manifesti della raccolta Salce 1911-1961*, Venezia, Marsilio, 1992.

che mescolano vocazione "realistica" e coinvolgimento empatico dello spettatore, politica dei "generi" e allusioni "critiche"; (iii) infine, come anticipato, mostro quale sia la rilevanza per il discorso giuridico di una conoscenza visiva basata, non sulla verità della rappresentazione, ma sulla forza espressiva delle immagini che "illustrano" alcune locandine.

4. In cerca di una definizione

Prima di procedere devo necessariamente chiarire i confini semantici dell'espressione *prison movie*. Solo dopo aver chiarito a grandi linee cosa sia un film carcerario è possibile interrogarci sul valore delle locandine pubblicitarie di queste pellicole. Anzi, nella mia analisi mostro come gli elementi caratterizzanti di ogni *prison movies* ricorrano, spesso in maniera più significativa, nelle immagini evocative delle locandine.

Se da un punto di vista storico non vi sono dubbi che questo filone di film nasca presso gli *studios* hollywoodiani intorno agli anni trenta del secolo scorso, più arduo diventa cercare di fornire una definizione di questo genere di pellicole. Come vedremo, nel corso degli anni il *prison movie* si è lasciato contaminare da altri generi cinematografici (dal *western* al *noir*, dal *gangster* al *war movie*, solo per citarne alcuni...) subendo continue metamorfosi che rendono sfuggente la possibilità di costruire una definizione univoca e semanticamente "forte"⁵. Ecco perché, piuttosto che cercare

.....

5. Per una accurata ricostruzione storico-cinematografica del film carcerario vedi: R. Venturelli, *Film carcerario (voce)*, in: *Enciclopedia Treccani*, Roma, 2003, consultabile on line sul sito: www.treccani.it. In lingua inglese segnalo tre volumi fondamentali: B. Crowther, *Captured on Film. The Prison Movie*, London, B. T. Batsford, 1989; J.R. Parish, *Prison Pictures from Hollywood*, Jefferson (NC), McFarland, 1991; e, da ultimo, D. Wilson, S. O'sullivan, *Images of Incarceration: Representations of Prison in Films and*

strutture essenziali costitutive del genere *prison movie*, preferisco alludere a schemi narrativi, *strategie produttive*, elementi della messa in scena che ricorrono, con più o meno frequenza, in ogni *prison movie*⁶.

In primo luogo l'elemento spaziale. I *prison movies* si caratterizzano immediatamente perché la messa in scena è "squadrata" lungo i confini invalicabili di un istituto di massima sicurezza. Le celle, l'infermeria, i corridoi e le stanze della direzione del carcere sono il teatro quasi esclusivo dove si svolge l'azione filmata dalla macchina da presa. Il *prison movie* è un genere che si

.....

Television Drama, Winchester, Waterside Press, 2004.

6. Rispetto al controverso e dibattuto concetto di "genere" in queste pagine si adotta una prospettiva teorica "anti-essenzialista", ovvero non si cerca di individuare un nucleo concettuale semanticamente "forte" in grado di spiegarci cosa sia un *prison movie* ma si ragiona di strategie produttive e pubblicitarie in relazione alla percezione del prodotto filmico da parte del pubblico. Per una ricostruzione del dibattito tra teorie "essenzialiste" e teorie "anti-essenzialiste" nell'ambito dei generi cinematografici e letterari cfr.: R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita&Pensiero, 2004, pp. 3-123 e R. Moine, *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005. Fra gli studiosi più interessanti che, in questi ultimi anni, hanno proposto un approccio "anti-essenzialista" di chiara ispirazione wittgensteiniana alla teoria del cinema ricordiamo soprattutto Noël Carroll, Richard Allen e Malcom Turvey. Per una collocazione delle teorie dei "generi" nella più ampia cornice delle teorie cinematografiche del secondo Novecento cfr.: F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 2002. Per un recente approccio "emotivista" e "cognitivista" al "genere" cinematografico che potrebbe risultare particolarmente fecondo per lo studio dei rapporti strategici fra prodotti e percezione del pubblico vedi: T. Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, New York, Oxford University Press, 1999; e T. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, New York, Oxford University Press, 2009.



THE WEAK AND THE WICKED / 1953



WOMEN'S PRISON / 1955



THE COMPANY SHE KEEPS / 1952

connota essenzialmente per la “messa in scena”, per lo spazio “concentrazionario” che finisce per rinchiudere anche lo sguardo dello spettatore⁷. Tutto questo appare evidente anche se osserviamo alcune locandine: in quelle che ritraggono alcune foto di scena di *Women’s Prison* (*La rivolta delle recluse*, 1955) possiamo scorgere alcuni elementi tipici dell’ambientazione carceraria come i corridoi del carcere o squarci di vita quotidiana delle detenute all’interno delle celle; o ancora la foto della locandina di un *prison movie* atipico come *Cárcel de mujeres* (*Carcere di donne*, 1951) lascia intravedere gli spazi di un’infermeria, oppure, ma gli esempi potrebbero essere tanti, nel manifesto di *Prison sans barreaux* (*Prigione senza sbarre*, 1938) appaiono le geometrie di un cortile con le detenute messe in riga. Tutte immagini che consolidano l’idea che a caratterizzare ogni film carcerario siano soprattutto gli spazi chiusi e claustrofobici, quasi “squadri” fra le mura del penitenziario.

Il secondo elemento riguarda lo svolgimento dell’azione segnato da tempi serrati finalizzati ad un unico evento finale: l’evasione del protagonista [*prison break movies* o *prison escape movies*] o la rivolta dei detenuti [*prison riot movies*]. Solitamente il primo caso si verifica quando la pellicola ha come protagonista un uomo ingiustamente condannato o sottoposto a pene smisurate rispetto al crimine commesso; mentre la rivolta caratterizza quei film carcerari che presentano una più forte connotazione di denuncia sociale dove ad essere messe a fuoco sono soprattutto le ingiuste condizioni di detenzione cui sono sottoposti tutti i reclusi. Non dobbiamo dimenticare come, dal punto di vista storico, il *prison movie* nasca in America all’inizio degli anni trenta sospinto dall’onda sociale sollevata dalle prime rivolte

7. Vedi il saggio di Anton Giulio Mancino in questo volume.

nelle carceri di Dannemora e Auburn, dal primo grande dibattito pubblico sulla riforma penitenziaria, e da una serie di rappresentazioni teatrali che denunciarono con forza le disumane condizioni di detenzione in alcuni istituti di pena. Il *prison break movies* trova una rappresentazione ideale nelle locandine di film come *Midnight Express* (*Fuga di mezzanotte*, 1978), dove l’immagine è interamente costruita sul contrasto fra il volto del protagonista e le sbarre in fronte, o *Escape to Victory* (*Fuga per la vittoria*, 1981), che ritrae i protagonisti della rocambolesca evasione da un campo di concentramento nazista “strizzando” l’occhio all’iconografia dei super eroi dei fumetti Marvel o DC Comics; o ancora, per tornare alla locandina di *Fuga da Alcatraz*, il volto di Eastwood che rompe metaforicamente il muro del carcere per darsi alla fuga; senza dimenticare, immergendoci nel cinema di casa nostra, i volti ed i corpi comici di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia protagonisti assoluti delle locandine de *I due evasi di Sing Sing* (1964) dove vestono i panni di due galeotti appena riacciuffati dalle forze dell’ordine. Mentre le condizioni disumane della detenzione nelle carceri dell’America della Grande Depressione, che dettero origine a rivolte e insubordinazioni [*prison riot movies*], sono affrescate nelle locandine di *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, 1931) che ritraggono i detenuti in catene condannati a durissimi lavori forzati; così come il tema della rivolta emerge con decisione nei manifesti di film come *Brute Force* (*Forza bruta*, 1947) e nelle locandine di un’opera come *Birdman of Alcatraz* (*L’uomo di Alcatraz*, 1962) che, pur non raccontando direttamente una rivolta ma narrando le tappe del percorso di redenzione interiore del protagonista (ancora Burt Lancaster come in *Forza bruta*), in alcune immagini mostra le foto di scena della sommossa che scoppia nel carcere dove è recluso l’ergastolano Robert Stroud.

Infine, il terzo elemento caratteristico riguarda il punto di vista della narrazione: generalmente gli eventi raccontati sono filtrati dagli occhi di un eroe-detenuto, possibilmente innocente, pronto ad identificarsi con lo sguardo dello spettatore ed a contrapporsi ad altre figure “istituzionali” dai tratti solitamente negativi. Paradigmatiche in questo senso appaiono le locandine de *Lo straniero* (1967), che incornicia in primo piano il volto disincantato di Marcello Mastroianni quasi “schiacciato” attraverso le sbarre di una cella, e la faccia di Paul Newman che sembra materializzarsi lentamente ma inesorabilmente fra i colori caldi del manifesto di *Cool Hand Luke* (*Nick*

mano fredda, 1967). In alcuni casi, soprattutto quando il film è ispirato a riforme carcerarie, il personaggio dell’eroe detenuto è sostituito dal direttore dell’istituto che dovrebbe “incarnare” quei processi giuridici e istituzionali rivolti ad una maggiore “umanizzazione” della dimensione carceraria. Significativa in questo senso la locandina di un film come *Brubaker* (1980) che punta tutto sul viso di Robert Redford – nei panni del direttore di carcere “riformista” – segnato da un filo spinato spezzato. In queste locandine si preferisce evidenziare il volto del detenuto o della figura principale, piuttosto che lo spazio scenico o il corpo del condannato, per costruire immediatamente un maggior legame empatico



ed identificativo fra spettatore e protagonista. Come vedremo questo processo di immedesimazione fra schermo e spettatore risulta determinante per mettere a fuoco il possibile rapporto epistemologico che lega conoscenza giuridica e rappresentazione di temi carcerari nelle locandine dei *prison movies*.

5. Contaminazioni e metamorfosi

Se è vero che questi tre punti costituiscono la pietra angolare del "classico" *prison movie*, non dobbiamo dimenticare che la rappresentazione cinematografica del carcere si è lasciata spesso contaminare da altri "generi", accogliendo fra gli spazi stretti delle prigioni e lungo il climax narrativo di piani di evasione e sanguinose rivolte, scenari *western*, tinte *noir*, storie di mafia e pericolosi gangsters, prigionieri di guerra e criminali nazisti. Fino a giungere ad alcuni veri e propri "sotto generi" del *prison movie* come quello dedicato alle carceri femminili denominato *women in prison*, con tutte le sue disseminazioni soft ed hard core, oppure il filone ispirato alla delinquenza minorile o alla detenzione in istituti psichiatrici. Basta osservare la locandina di un film sulla mafia come *The Valachi Papers (Joe Valachi... I Segreti di Cosa Nostra, 1972)* che è composta da due immagini, che ritraggono nel riquadro superiore una scena di tentata evasione dal carcere ed in quello inferiore un tipico colloquio fra mafiosi, per rendersi immediatamente conto di come la prigione possa figurare come sfondo ideale per ambientare storie di altro genere. Oppure è sufficiente posare lo sguardo sui manifesti di una "commedia all'italiana" come *Accadde al penitenziario (1955)*, con Alberto Sordi in "divisa" da recluso con lo sguardo malinconico puntato su una bella ragazza fuori dalla

prigione, o ammirare le smorfie dell'attore romano nelle locandine più grottesche di *Detenuto in attesa di giudizio (1971)* e di *Una parigina a Roma (1954)*, o, ancora, soffermarsi sui manifesti di un melodramma dalle tinte forti come *Carcerato (1981)*, che alterna sulle locandine scenari carcerari ad immagini della tipica "sceneggiata napoletana", per comprendere come l'immaginario carcerario sia stato spesso "drogato" attraverso la contaminazione con altri generi di successo. Tutto questo ha inevitabilmente stemperato la vena realistica della rappresentazione offrendo una visione dell'istituzione carceraria "falsata" e poco veritiera. Anche quando film e locandine si sono sforzati di raccontare "criticamente" e verosimilmente l'universo carcerario, la strategia della "contaminazione" ha tolto mordente ad ogni possibile ricostruzione veritiera dell'istituzione carceraria.

Consideriamo due locandine esemplari in questo senso: le immagini che compongono un manifesto del già citato *Forza bruta* di Jules Dassin e le scritte che accompagnano la foto di scena del film *Behind the High Wall (La grande prigioniera, 1955)* di Abner Biberman. In entrambi i casi si tratta di locandine che, seppur in modo diverso, alternano il realismo delle foto di scena ad altri elementi decisamente più favolistici ed inclini a suscitare la curiosità del grande pubblico. Iniziamo dalla descrizione del manifesto di *Forza Bruta* che affianca al realismo evocato da una foto di scena, che ritrae detenuti rinchiusi in una cella con un secondino, il disegno dalle sfumature romantiche di due star hollywoodiane come Burt Lancaster ed Yvonne De Carlo, ed un'altra piccola illustrazione con scene di rivolta e guerriglia urbana. In un unico riquadro visivo si concentrano varie e diverse visioni: c'è il cinema carcerario nella

foto principale ma ci sono anche esplicite allusioni a risvolti melodrammatici, all'epica di certi *combat movies* dell'epoca, ed all'importanza della figura dei divi hollywoodiani per i processi di identificazione fra spettatore e schermo. Appare evidente come la locandina di un film dal chiaro taglio realista come *Forza bruta* preferisca alludere alla compresenza di più "generi" all'interno di un'unica pellicola stemperando le venature carcerarie dell'iconografia pubblicitaria ed esaltando altri aspetti della narrazione (il melò o l'azione) ritenuti strategicamente funzionali per avvicinare un pubblico più ampio. Impressioni confermate anche dall'analisi di un'altra locandina di un film hollywoodiano degli anni '50 *La grande prigioniera* diretto da Abner Biberman dove la contrapposizione visiva è tra una foto di scena e le scritte pubblicitarie che commentano, almeno nella versione italiana della locandina, l'immagine. Qui mentre il "quadro" del manifesto mostra una sequenza di "vita domestica" con un uomo ed una donna che conversano seduti ad un tavolo in una tipica cucina della *middle class* americana dell'epoca, tocca alle parole scritte sulla parte alta della locandina che, nella versione italiana recitano "Drammatiche rivelazioni sui misteri delle prigioni", suggerire la presenza del carcere nel film. Così, l'iconografia pubblicitaria mescola elementi del *prison movie* all'immaginario dei classici drammi familiari alla moda in quegli anni – soprattutto nel pubblico femminile – firmati da grandi autori come Douglas Sirk, William W. Wellmann o Elia Kazan. Non solo: anche in questo caso, come nelle locandine di *Forza bruta*, il "non visto" dice molto più del visibile. Il carcere è solo annunciato attraverso le parole della didascalia, è evocato come universo misterioso, e dunque affascinante, per invitare alla visione il grande pubblico statunitense ed europeo:

è uno spazio "assente" che libera l'immaginazione dello spettatore allontanando ogni forma di rappresentazione realistica o "veritiera".

In entrambe le locandine le pretese realistiche delle foto di scena, e dunque per certi versi anche del prodotto cinematografico, sono drasticamente ridimensionate da altri elementi (scritte, disegni e raffigurazioni) che compongono lo spazio visivo della locandina. Ogni possibile approccio "realistico" al discorso sul carcere naufraga in visioni "fumettistiche", in ritratti degni di un romanzo d'appendice, in volti e figure dai tratti spesso bozzettistici e caricaturali.

Il *prison movie*, ed a maggior ragione le locandine, si rivela un oggetto filmico plastico e particolarmente malleabile, continuamente rimodellato da strategie produttive, più che registiche, che hanno finito per restituire un'immagine del carcere "alterata" e sempre filtrata dalle lenti deformanti di altri "generi" cinematografici o di storie finalizzate più a catturare l'attenzione dello spettatore che non a spingerlo a riflettere immediatamente sulle problematiche rappresentate sullo schermo. Ecco perché l'impressione che si può ricevere scorrendo le immagini di molti *prison movies* è che questi prodotti non abbiano alcuna rilevanza per il discorso giuridico, ma siano solo dei *divertissement* privi di realismo e criticità su eventi e situazioni rappresentate.

Ma è davvero così? Oppure è proprio nella dimensione irreal e finta della rappresentazione delle locandine che possiamo scorgere motivi di interesse per la riflessione filosofico-giuridica? Magari abbandonando ogni pretesa di verità e indagando quelle che, in un memorabile capitolo de *L'immagine-tempo. Cinema 2* dedicato a Nietzsche ed al cinema di Orson Welles,

Gilles Deleuze ha chiamato le “potenze del falso”⁸. Se le locandine dei *prison movies* non rispecchiano alcuna realtà, non è detto che questi simulacri non riverberino effetti di verità sui loro destinatari⁹.

6. Le potenze del falso.

In un saggio intitolato *Das Recht vor seinem Gesetz: Franz Kafka zur (Un-)Möglichkeit einer Selbstreflexionen des Rechts*¹⁰, Gunther Teubner, riflettendo sul rapporto fra diritto e legge in alcune opere di Franz Kafka, conclude la sua analisi soffermandosi sul valore che l'arte può avere per il discorso giuridico. Senza ripercorrere tutte le tappe del ragionamento di Teubner, passo subito ad enunciare la tesi argomentata dal giurista tedesco: l'arte può essere rilevante per il discorso giuridico se è in grado di comunicare messaggi che non sono esprimibili attraverso il linguaggio

.....
8. Così Roberto De Gaetano sulle deleuziane “potenze del falso”: “Si tratta in buona sostanza di sottrarre teoria e poesia, filosofia e arte, al vincolo del “giudizio” veritativo sul mondo, affermando che la verità più alta è effetto della massima “potenza del falso”. È a queste condizioni che viene allestito uno dei “quadri” più belli dell’*Immagine-tempo*, quello che tiene insieme Nietzsche e Welles”. (R. De Gaetano, *Ejzenstein, Deleuze, e le vie della teoria in Italia*, in M. Grande, *Il cinema in profondità di campo* (a cura di R. De Gaetano), Roma, Bulzoni, 2003, p. 37).

9. Per un'analisi deleuziana, ma non solo, del cinema come simulacro e delle potenze del falso vedi: P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, soprattutto pp. 202-241.

10. G. Teubner, *Das Recht vor seinem Gesetz: Franz Kafka zur (Un-)Möglichkeit einer Selbstreflexionen des Rechts*, in: Stefan Keller und Stefan Wiprächtiger (Hrsg.), *Recht zwischen Dogmatik und Theorie: Marc Amstutz zum 50. Geburtstag*, Baden-Baden, Dike Zürich und Nomos, pp. 277-296; e in “*Ancilla Juris*”, 2012, pp. 176-203.

verbale. Intanto possiamo indagare l'arte dal punto di visto giuridico se la consideriamo uno strumento utile per costruire epistemologie diverse utili a conoscere l'universo del diritto. Non ha alcun senso paragonare un film o un quadro ad un trattato di dogmatica giuridica o ad un saggio di teoria del diritto, ma può essere interessante interrogarsi sulla forza percettiva di pulsioni, passioni, emozioni ed intuizioni sprigionate dalla visione di opere d'arte che toccano il mondo del diritto. Come scrive Niklas Luhmann l'arte, in alcuni casi, può comunicare messaggi che non sono esprimibili a parole, sensazioni che hanno una potenza evocativa in grado di far percepire immediatamente, e senza la mediazione del linguaggio verbale, concetti socialmente e giuridicamente rilevanti. Ha ragione Teubner quando dice che le vicende raccontate da Heinrich von Kleist in *Michael Kohlhaas* o le “parabole” di Franz Kafka restituiscono un senso di giustizia al lettore ben più immediato e “viscerale” di qualsiasi speculazione dottrinale; un *Rechtsgefühl* che ci permette di fare “esperienza” del diritto “*before the law*”¹¹. Si tratta di “*mondi possibili*” che, scrive Teubner, “*inviano*

.....
11. Per un'analisi del concetto di *Rechtsgefühl* rinvio ancora ad: A. Incampo, *op. cit.*, pp. 68-71. Nell'ampissima bibliografia dedicata a questo concetto dalla letteratura giuridica tedesca mi limito a segnalare: S. Kornfeld, *Das Rechtsgefühl*, in “*Zeitschrift für Rechtsphilosophie*”, 1, 1902, pp. 136-187; G. Rümelin, *Rechtsgefühl und Gerechtigkeit*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1948; e, più di recente, E.-J. Lampe (ed.), *Das sogenannte Rechtsgefühl*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1985. Mi preme ricordare, come sottolineato da Incampo, che una delle prime ricorrenze del termine e del concetto di *Rechtsgefühl* nella scienza giuridica tedesca si trova nell'opera di Rudolf von Jhering *Der Kampf um's Recht*, Wien, G.J. Manz'schen Verlag, 1872.

messaggi letterari, attraversati da qualcosa che è indicibile a parole pur essendo comunicato dalle parole stesse”. Non ha più senso interrogarsi sulla verosimiglianza di queste rappresentazioni perché si tratta solo di altre “finzioni”, di invenzioni artistiche che probabilmente vanno indagate sul versante degli effetti che producono sul pubblico dei destinatari.

Se volessimo traslare queste considerazioni all'universo iconografico costruito, e dunque non “rappresentato”, dalle locandine vedremmo subito che alcuni manifesti sono in grado di colpire immediatamente l'immaginario dello spettatore, trasmettendo impressioni di verità sulla realtà carceraria forse ancora più incisive delle parole usate da un saggio giuridico o, per rimanere in ambito cinematografico, dalle immagini di un documentario. Consideriamo qualche esempio. In primo luogo vorrei prendere in esame una locandina, già menzionata, che mostra in primo piano il volto di un detenuto. L'esempio è racchiuso dall'espressione del viso di Marcello Mastroianni nella locandina de *Lo straniero* di Luchino Visconti che appare quasi “schiacciato” fra i confini metallici della cella ed il volto in secondo piano di un secondino. Uno sguardo sospeso fra una silenziosa rassegnazione e la speranza che, nel mondo “fuori campo” al di là delle sbarre, possa accadere qualcosa che permetta al protagonista di ritrovare la libertà; due occhi “carichi” di pathos - come quelli che si “incrociano” nelle foto di scena che compongono il manifesto di *Carcerato* di Alfonso Brescia - pronti a catturare lo sguardo di chiunque incontri, anche distrattamente, queste immagini.

In ambito cinematografico è stato Gilles Deleuze a definire il primo piano come “l'immagine-affezione” rileggendo alcuni passaggi fondamentali della teoria

del regista e grande teorico russo Sergej M. Ejzenstejn, di David Wark Griffith e dell'espressionismo tedesco, e collegandole alle tecniche pittoriche del ritratto. “*Non vi è primo piano di volto, il volto è in se stesso primo piano, il primo piano è da sé solo volto, e ambedue sono l'affetto, l'immagine-affezione*”, scrive Deleuze¹². Senza soffermarci sulla complessa ed affascinante costruzione deleuziana dell'immagine-affezione mi preme solo sottolineare, seguendo sempre Deleuze, due caratteristiche del volto in primo piano che mi sembrano pertinenti per il mio discorso¹³. O meglio, vorrei sottolineare come l'immagine-affezione o il volto in primo piano suggeriscano sempre due domande allo spettatore: “*a cosa pensi? Oppure: cosa ti succede, che cos'hai? Che cosa senti o risenti?*”¹⁴. Lo schermo sembra sospendere ogni artificio narrativo spazio-temporale per coinvolgere empaticamente, o affettivamente, direttamente colui che guarda. Ecco allora che il volto di Mastroianni sembra interrogare lo spettatore da dietro le sbarre, magari suggerendogli dubbi, chiedendogli quale inquietudine sente osservando il viso di un uomo recluso in una cella. Impressioni e sensazioni che restituiscono immediatamente una percezione “negativa” dell'istituzione carceraria e che risultano “amplificate” anche dal processo di

.....
12. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, p. 110.

13. Una delle riflessioni più illuminanti ed affascinanti sull'immagine-affezione nel complesso edificio teoretico di Deleuze è di Maurizio Grande. Cfr. M. Grande, *Il volto e il riflesso. La composizione degli affetti nel cinema espressionista*, in: M. Grande, *op. cit.*, pp. 385-395.

14. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 110.

immedesimazione fra il pubblico e un'immagine icona del mondo dello spettacolo come Marcello Mastroianni¹⁵. E lo "scambio" ideale e metaforico di sguardi fra pubblico e locandina torna con prepotenza anche nel manifesto di *Fuga da Alcatraz*, pellicola diretta da Don Siegel nel 1979. Non ci sono sbarre questa volta, ma solo un muro lacerato con un taglierino dalle mani di un evaso che ha il volto di Clint Eastwood. Lo sguardo fisso dell'attore americano punta dritto verso ogni possibile spettatore che si fermi a guardare la locandina, quasi "mimando" il celebre manifesto dello Zio Sam che invitava i giovani americani ad arruolarsi durante la Prima guerra mondiale, mentre la claustrofobia dell'ambiente carcerario è magnificamente resa da uno sfondo nero che "incornicia" il muro del penitenziario di Alcatraz "tagliato" dal protagonista. Immedesimazione e sensazione claustrofobica: la costruzione della locandina di *Fuga da Alcatraz* punta tutto sul volto di una star hollywoodiana come Eastwood e sul contrasto visivo fra viso dell'attore e parete squarciata per trasmettere una sensazione forte del carcere come sistema oppressivo/repressivo che sembra togliere sguardo e respiro ad ogni detenuto. E se il processo di immedesimazione risulta

15. Seppur senza alcun riferimento all'apparato teorico deleuziano le emozioni "giuridiche" suscitate da volti in primo piano in fotografie e dipinti sono al centro della riflessione di A. Incampo in *Miserere. Aesthetics of terror*, in "Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard", 2/2011, pp. 111-118. Per un'altra "lettura" giuridica di immagini e dipinti in primo piano di grande profondità teoretica rinvio a: P. Goodrich, *The Iconography of Nothing. Blank Spaces and the Representation of Law in Edward VI and the Pope*, in: C. Douzinas, L. Nead (eds.), *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999, pp. 89-114.

una strategia vincente dal punto di vista commerciale e produttivo, il senso claustrofobico gioca un ruolo di paura e di attrazione verso il pubblico. Comunque, al di là di ogni escamotage commerciale – è bene ricordare ancora che la locandina è pur sempre principalmente uno strumento pubblicitario –, non vi sono dubbi che l'impressione suscitata dal manifesto del film di Siegel trasmetta un forte sentimento di ingiustizia rispetto all'istituzione penitenziaria.

Infine, consideriamo il manifesto di una commedia all'italiana come *Accadde al penitenziario* di Giorgio Bianchi. In quest'ultimo caso il tenore del manifesto è volutamente scherzoso e goliardico, con un Alberto Sordi detenuto che, come già scritto, volge lo sguardo di "soppiatto" verso una bella signorina che passeggia fuori dal carcere. Mentre in alto un piccolo riquadro mostra i volti dietro le sbarre di "guardie e ladri" protagonisti del film. Non vi sono dubbi che questa locandina restituisca un'immagine comica ed ironica del carcere, eppure, a ben guardare, se seguiamo la direzione dello sguardo di Sordi ci rendiamo conto che quella piccola traiettoria visiva schiude istintivamente un profondo senso di tristezza: dietro il gioco della satira l'immagine della locandina trasmette "a pelle" la sensazione del carcere come luogo di privazione di ogni affetto, come istituzione che soffoca il desiderio ed il contatto sessuale, come schermo perenne fra la vita in carcere e il mondo fuori.

Ed è proprio in questo gioco degli sguardi fra immagine e spettatore che riposa la forza visiva delle locandine, oggetti poco artistici e molto commerciali che, senza alcuna pretesa di verità o realtà, restituiscono piccoli mondi possibili sospesi fra potenze del falso ed emozioni giuridiche.



ACCADDE AL PENITENZIARIO / 1955

Prima visione:

Percorsi artistici e autobiografici nella Casa Circondariale di Bari
[Agnese Purgatorio]

«Adesso esisto», scrive Carla Lonzi nelle prime pagine del suo diario, «questa certezza mi giustifica e mi conferisce quella libertà in cui ho creduto da sola e che ho trovato il mezzo di ottenere...»¹. Nel lungo percorso di iniziazione alla coscienza di sé, all'autenticità, alla libertà ed alla autonomia, l'autrice racconta di vivere i rapporti in una piena responsabilità verso gli altri. Scrive ancora Carla Lonzi: «Al diario sono stata spinta dalla necessità di presentarmi a me stessa motivata nel fare quello che faccio. E la motivazione che io stessa scopro via via con maggiore convinzione, risale a un bisogno di conoscenza di me e degli altri di cui mi prendo tutta la responsabilità». In un spazio che limita inevitabilmente l'espressione di sé, l'impulso creativo passa in primo luogo per la presa di coscienza dell'autenticità e della singolarità di ogni storia raccontata dalle donne, lasciando al centro della relazione il riconoscimento.

Ho attraversato i corridoi e le stanze della Casa Circondariale di Bari per quasi cinque anni osservando l'interno di ogni porta che si apriva ai miei occhi, i colori delle pareti, gli odori, la luce attraverso le feritoie, fermandomi davanti al piccolo orto che divide la sezione femminile dalle maschili, in attesa che si aprisse la porta. E poi, una volta dentro, ho guardato in alto i corridoi sospesi e i cancelli delle celle aprirsi per le partecipanti ai progetti che ogni anno cambiavano nome, cercando di cogliere la complessità del luogo,

.....
¹ Lonzi, C., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1978, p. 13.

delle relazioni e delle singole storie.

L'autoritratto è sempre stato un efficace punto di partenza per i progetti artistici, la prospettiva autobiografica modifica significativamente la dimensione dello sguardo e dell'ascolto, un processo sorprendente che non ha sempre bisogno di parole. Alcune donne sono guidate da una necessità impellente di raccontarsi e lo fanno ad ogni costo, ma ci sono storie inaspettate che non si possono raccontare, perché il nodo alla gola soffoca le parole. È necessario aprirsi ad altre possibilità per lasciare che percezioni, sensazioni, immagini della memoria, emozioni, vengano raccontate, ad esempio, attraverso un disegno, un collage o un video. Lasciare che l'io entri nella dimensione artistica per trasformarsi in opera d'arte.

Alcune tecniche permettono un'espressione diretta, immediata, spontanea e spesso istintiva, utilizzando il potenziale evocativo e narrativo dell'immagine che non sempre passa attraverso l'elaborazione concettuale. Ogni autoritratto, al di là dello sguardo sulla propria interiorità, è anche una sorta di performance che racchiude un intenso dialogo interiore, fatto di percezione, pensiero, giudizio e accettazione. La performance aiuta ad uscire da se stessi, a riconoscere ed inseguire le molteplici forme dell'io. Il bisogno di essere e di sperimentare ogni tecnica consente di immaginarsi diversi, di indossare i panni dell'altra o dell'altro. Ma un laboratorio artistico in contesti di disagio non può limitarsi ad una azione individuale, deve intervenire innanzitutto in una dimensione collettiva,

attivando la capacità di gestire le relazioni emotive e la comunicazione. Attraverso l'azione creativa l'io si riappropria dell'immagine interna che diventa visibile e condivisibile. La mediazione artistica ha come obiettivo il potenziamento delle capacità di ciascun partecipante di elaborare creativamente tutte quelle sensazioni che nei contesti quotidiani non riescono a farsi parola, in modo che il racconto autobiografico e la ricerca artistica si sviluppino a partire dalla cura delle relazioni e il lavoro di gruppo. Nell'ambito di tale alleanza, in una dimensione giocata sulla condivisione di spazi e sperimentazione, ciascuna opera viene osservata e discussa dal gruppo di lavoro, ovvero entra in relazione con altre visioni.

Le opere prodotte sono una sintesi di collage e fotomontaggio di ispirazione dadaista e surrealista: si utilizzano materiali poveri come riviste, cartoline o fotografie che vengono selezionate e ritagliate. Questi pezzi montati o sovrapposti e infine incollati danno vita a nuove composizioni, a volte caotiche, in grado di esprimere, attraverso associazioni segniche, la molteplicità dei punti di vista. Ogni percorso individuale è scandito da alcuni passaggi: si inizia con una serie di autoritratti che consentono di attuare una trasformazione della propria immagine/corpo grazie alle possibilità che la tecnica offre di ricombinare segni, appartenenti ai più diversi contesti, liberandoli dai loro significati convenzionali. Riappropriarsi del corpo nello spazio del carcere e nel tempo della pena, rivitalizzarlo e rielaborarlo nel collage/autoritratto per raccontarsi al mondo in una nuova veste.

In una seconda fase è possibile rappresentare con la stessa "chirurgia" una compagna di cella, un amico o una persona cara e, man mano che il gruppo si consolida,

immedesimarsi in un personaggio, per esempio una filosofa o una artista e riprodurre, con la stessa tecnica, una serie di ritratti ispirati alla sua biografia. Leggere e interpretare il corpo e l'opera dell'altra attraverso la rete dei propri interessi, mostrare ciò che si ritiene importante e tralasciare gli altri elementi per cancellare i segni del corpo recluso e seguire le tracce di una nuova vita. Quindi si parte con la sostituzione riflessiva dell'io con il sé dell'autoritratto per ottenere nei passaggi successivi una messa in scena dell'appropriazione soggettiva di un'altra biografia, di un altro corpo, di un'altra vita. In questa relazione sostitutiva, è possibile identificarsi nel personaggio mantenendo la distanza



emotiva necessaria che consente di indossare i panni della filosofa Simone Weil, dell'astronoma Ipazia o ancora dell'artista Meret Oppenheim.

Le immagini costruite con i frammenti delle vite altrui si trasformano nelle sequenze della narrazione, aperture su un mondo che non ci appartiene, ma del quale ci si impadronisce per raccontare il proprio universo simbolico. Attraverso la propria interpretazione si cerca di approfondire quei dettagli che possono dare le emozioni di cui si ha bisogno. Le manipolazioni sui frammenti fotografici che consentono tale appropriazione sono spesso ben evidenti agli occhi dello spettatore, semplici ma efficaci: contrasti e dissonanze nel montaggio, composizione e scomposizione degli stereotipi, assenza di proporzioni e di prospettiva, campi visivi che si intersecano.

Per esempio, nell'immagine *Prima visione*, troviamo ironicamente inserita nella O di visione un ritaglio dell'opera di Meret Oppenheim, l'orecchio di Giacometti: in un altro collage vediamo il ritratto dell'artista, non

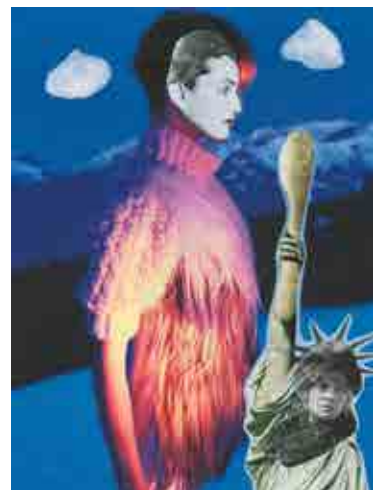
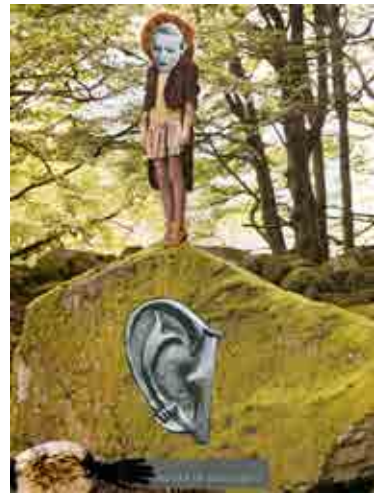
più giovane, che sostituisce l'avvenente protagonista di un manifesto cinematografico. Ma una delle opere più ironicamente enfatizzata è la tazza rivestita in pelliccia di gazzella cinese, con piattino e cucchiaio, *Déjeuner en fourrure (Colazione in pelliccia)*, che ha reso celebre l'artista nel 1936 ed è diventata, negli anni, oggetto di culto.

Sequenze, montaggio, campi visivi e prospettive sono termini che ci riportano alla mente l'idea di una costruzione cinematografica dei singoli fotomontaggi. Piccole composizioni che, nella loro fissità, animano le inquadrature mancanti di un sogno e consentono, con una certa dose di ironia e autoironia, la consapevole rappresentazione plastica di sé e dell'altra. Il risultato di questo percorso artistico e autobiografico delle detenute della Casa Circondariale di Bari è articolato in una serie di mostre: la prima *Survie* dedicata a Simone Weil, la seconda, *...solo rose per te*, è un omaggio a Ipazia e l'ultima, dal titolo *Prima Visione*, è dedicata a Meret Oppenheim.

PRIMA VISIONE



Le immagini della mostra, a cura di Agnese Purgatorio, sono state realizzate grazie a un progetto finanziato dal Ministero delle Giustizie, dal Provveditorato dell'amministrazione penitenziaria e promosso dalla Casa Circondariale di Bari e dal Centro di Documentazione e Cultura delle Donne.



Segni di isolamento

[Davide Dutto]

Lasciare dei segni per l'uomo è un certificato di esistenza in vita. Dalle caverne ai muri di oggi, l'uomo usa le superfici come pagine aperte alla lettura di libri urbani periferici o luoghi casalinghi, per consegnare al passante le proprie dichiarazioni graffiate, scolpite, disegnate o scritte.

Attraverso le varie tecniche prendono forma i pensieri più intimi di quel pezzo di vita quotidiano, di quel periodo più lungo o addirittura del riassunto di una vita.

Fin dalla prima scalfittura direttamente dalla pancia al muro, diventa poesia pura. Così i segni vengono *con-segnati* al tempo e diventano un atto di fede ad una mortalità ritardata. Lasciare segni sui muri è quindi l'arte, è la necessità dell'uomo di spiegare la propria condizione, a volte diventa anche una forma di terapia, comunque una dichiarazione.

Gli spazi attuali dove i segni di una protesta, di una dichiarazione d'amore, o di un'appartenenza vengono consegnati al passante, sono solitamente le periferie, le grandi superfici di fabbriche dismesse, i viadotti, le case abbandonate, o addirittura le superfici mobili come quelle dei vagoni ferroviari o della metropolitana.

L'altro luogo comune per eccellenza di tale arte, sono i muri delle celle delle carceri. Spazi centellinati alla scrittura e al *di-segno*, ma per questo non meno pregni di significato e d'importanza. Scritte su scritte, scritte si alternano tra gli strati di intonaci spalmati negli anni, come un volume che continua a chiudersi ad ogni stagione di verniciatura. Tutti gli spazi disponibili vengono scritti, anche i più nascosti purché si possa dire qualcosa ed impegnare il tempo.

In quei segni si sente subito una grande energia determinata dalla condizione di sofferenza, dalla privazione di libertà, sono messaggi lasciati negli anfratti tra lavandini e gabinetti alla turca, o accanto alla branda; quelle superfici diventano

quindi spazi privilegiati e gratuiti da riempire. Da quei segni fuoriesce la rabbia, la vendetta, l'amore, i calcoli matematici di giorni infiniti, lo sconforto, la sensazione di perdita, l'abbandono. Come l'acqua di un fiume in piena, i graffiti delle celle impattano direttamente sui quei muri che recludono e contengono dentro. Spesso i detenuti usano le sole unghie per scalfire parole che difficilmente saranno ascoltate.

Erano gli anni 2002-2003 quando alla Castiglia, fino al 1992 carcere di Saluzzo, allora abbandonata in attesa di restauro, entrai per realizzare una serie di immagini. Andai alla ricerca dei segni rivelatori dei passaggi di vite recluse. Per la mia ricerca non fu un percorso semplice, ma indicativo del senso di privazione di libertà fisica dell'uomo. Passai dentro i silenzi di quei lunghi corridoi, dentro le grandi celle spalancate, nella penombra e nel buio di quei locali e percepii ancora forte un senso di permanenza. Quei segni continuavano ancora a riflettere vite e messaggi. Oltre che portare a compimento la mia ricerca, stampare quelle foto fu come prolungare nel tempo le parole, i disegni e i messaggi di quelle persone.

Sono le immagini di particolari, ma anche di spazi più ampi di quelli riprodotti. Sempre alla scoperta di significati, vagabondai in quel luogo come all'interno di una bottiglia che contiene il messaggio. Vennero fuori un centinaio di foto in bianco nero e a colori ancora oggi attuali.

Infine, rieccomi nel carcere di Saluzzo, presto adibito a museo e a luogo di esposizione d'arte e ad incontri culturali, per censire e fotografare le tracce rimaste nelle celle più antiche dei sotterranei. Una ricerca scientifica, centimetro dopo centimetro, per scoprire date e storie anche di duecento anni addietro. Questa volta le immagini sono macro, talvolta molto ravvicinate; come dalla lente di Sherlock Holmes l'obiettivo

scruta i passaggi di colpevoli *definitivi*¹. I tratti ormai sono quasi astratti, tra le ricorrenti croste di vernice secca e muffe, a volte le parole e i disegni sono monocromatici, a volte scavati. Riesco ancora a fare piccole scoperte emozionanti quando, soffiando via instabili pellicine del tempo, vedo apparire lettere, parole che tornano inevitabilmente a dire qualcosa...

«*Inferno li 14-6-84
Caro amico non ti abbattere
tu ora stai provando quello
che tanti hanno provato
neanche gli animali cadono
... questa è follia
... e siamo parte
... torna da sola
...vera*».

«*Johanna
I love you
forever*»

«*Giustiziati ingiustamente
vendetta sia fatta*»

«*Ornella per te sono in carcere*»

«*Si lotta alla sopravvivenza*»

«*VITA*»

.....
1. Con questo termine il gergo burocratico-carcerario designa coloro che sono stati condannati con sentenza passata in giudicato e quindi condannati **definitivamente**.

Alla fine mi allontanano e vedo quei muri pieni di scritte come un unico quadro, opera d'arte forzata, un'unica voce di tutti i passaggi dentro. Esco, il mio lavoro è finito. Devo soltanto spegnere la luce nei sotterranei, l'attrezzatura è in spalle mentre salgo le scale. Esito ancora prima di chiudere la porta, mi sembra quasi di sentire quelle frasi diventare voci nel silenzioso eco smorzato dal click. Buio.

“

I graffiti, inseriti nella mostra *eVisioni*, sono stati fotografati da Davide Dutto, artista piemontese da anni impegnato in progetti sociali legati alla detenzione. Qui racconta la sua esperienza di fotografo alle prese con i graffiti carcerari. Il luogo in cui ciò è avvenuto è la Castiglia, residenza fortificata dei Marchesi di Saluzzo, dinastia secolare che giunse a contendere ai Savoia il dominio del Piemonte. Edificata come roccaforte tra il 1270 e il 1286 contemporaneamente alla prima cerchia di mura cittadine, il castello è stato ampliato, dotato di quattro torri, bastioni, ponte levatoio e fossato. Nel 1826 tale struttura venne adibita a carcere, rappresentando il primo esempio di prigione moderna del Regno Sabauda ed uno dei primi negli Stati preunitari. L'uso carcerario si è protratto sino al 1992 quando la struttura venne abbandonata per alcuni anni. Il Comune di Saluzzo ne ha acquisito recentemente la proprietà per farne sede del primo museo in Italia dedicato interamente alla storia della prigione. Dutto ha avuto modo di riprendere con il suo obiettivo la Castiglia in due occasioni: nel 2002 quando la struttura era in stato di totale abbandono, in attesa di individuare quale uso se ne potesse fare per restituirla alla comunità cittadina; nel 2012 quando la direzione scientifica del **Museo della memoria carceraria** lo ha chiamato a documentare, scientificamente ed artisticamente, i graffiti delle celle della Castiglia che verranno parzialmente sottratti allo sguardo del visitatore nell'allestimento museale di imminente apertura al pubblico.

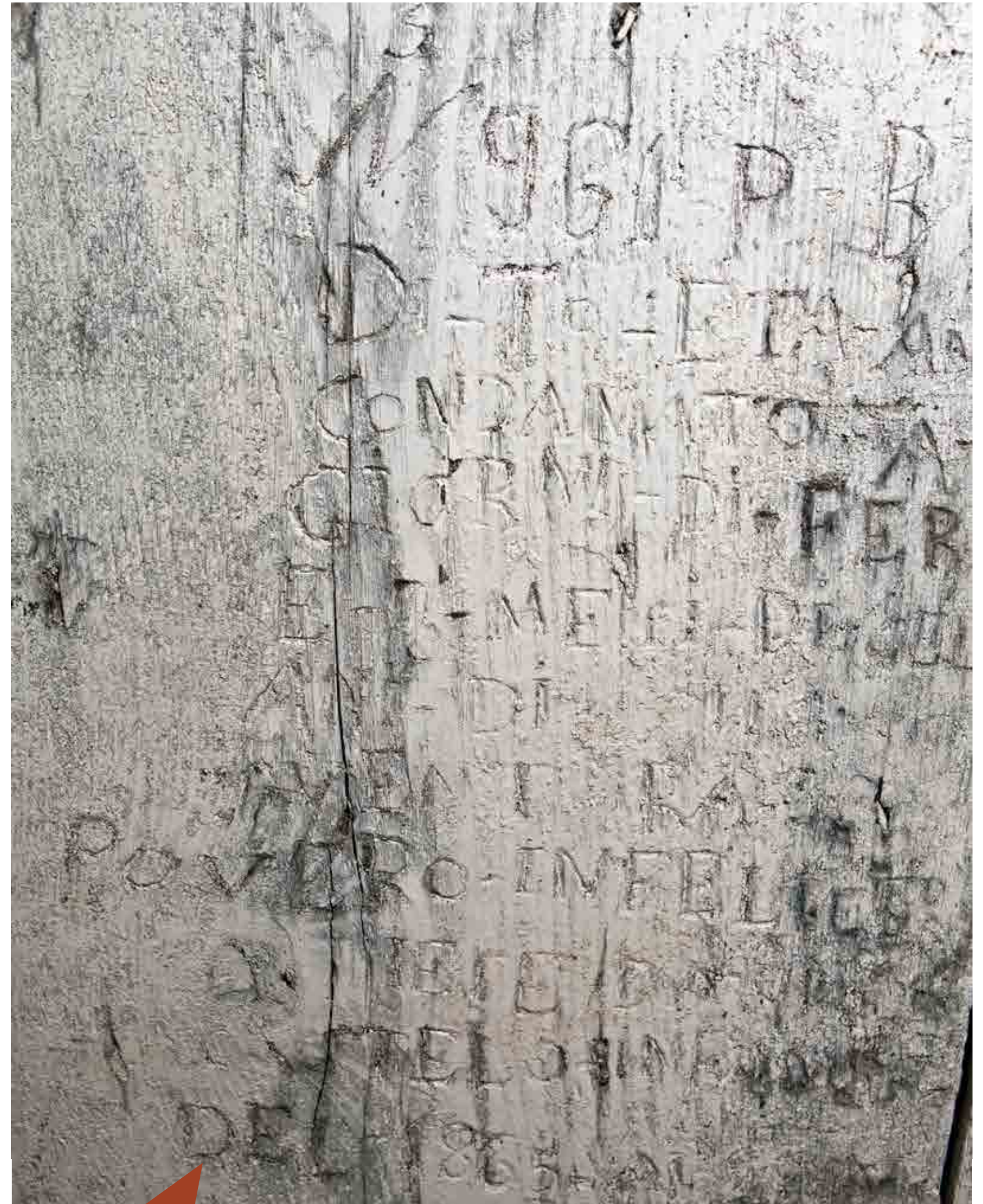


Graffiti presenti nell'ex carcere della Castiglia di Saluzzo - a cura di Davide Dutto



GIORNI DI ISOLAMENTO

17	marzo	1983	Giavedi
18	marzo	1983	VENEZIA
19	marzo	1983	SARITA
20	marzo	1983	MANICHIUS
21	marzo	1983	LUNGA
22	marzo	1983	MARCONI
23	marzo	1983	GIACOLEDI
24	marzo	1983	GIACOLEDI
25	marzo	1983	VENEZIA
26	marzo	1983	SS



Graffiti presenti nell'ex carcere della Castiglia di Saluzzo - a cura di Davide Dutto

Selezione di sguardi.

Le locandine cinematografiche in materia di prison movies

[Luigi Pannarale]

Nella Mediateca regionale pugliese si concentra uno dei più grandi e forniti archivi di manifesti cinematografici originali presenti in Italia: ben 38.811 manifesti e fotografie a partire dagli anni '10 del secolo scorso, il cui catalogo è consultabile anche on-line. Questo inestimabile patrimonio, con la rilevante integrazione dell'archivio del "Museo della memoria carceraria" di Saluzzo, è stato utilizzato da Claudio Sarzotti e Guglielmo Siniscalchi per aprire un nuovo e importante scenario di ricerca nel filone degli studi di *law and humanities*, che potrebbe perciò attrarre in Puglia molti altri studiosi, intenzionati ad approfondire ed ampliare questo primo coraggioso tentativo.

La loro ricerca analizza la produzione cinematografica in materia di *prison movies* non già attraverso l'analisi delle numerosissime pellicole su questo tema, bensì lanciando l'inconsueta sfida di studiare le locandine di quella produzione cinematografica, presenti in gran copia nella mediateca regionale pugliese. Un lavoro non facile non soltanto dal punto di vista teorico, che ha sottoposto i due studiosi ad un'attività dal sapore pionieristico, ma perciò ancor più preziosa e stimolante. Le locandine assommano in sé una pluralità di funzioni, una molteplicità di prospettive ed una difficile rete di relazioni tra soggettività e mondi diversi.

Innanzitutto, esse assolvono al difficile compito di sintetizzare attraverso un'immagine, ovvero poche immagini, una storia a volte molto complessa, con molteplici intrecci, con soluzioni imprevedute e inaspettate, cercando di mettere in evidenza il

messaggio di fondo, l'essenza di quella narrazione. Deve, perciò, svolgere una radicale selezione, che comporta sicuramente un obbligo di fedeltà al prodotto cinematografico, ma che deve, al contempo, essere in qualche misura armonizzata e coordinata con le altre funzioni che le locandine assolvono¹.

Tra esse un particolare rilievo va riconosciuto al compito di stimolare il potenziale spettatore, suscitando in lui interesse e curiosità nei confronti della pellicola, invogliandolo alla visione del film, cercando di valorizzare quegli elementi che nell'immaginario collettivo possono risultare di più facile ed immediata percezione, ma anche di più generalizzato gradimento. Questo tentativo di captare gli interessi e il gusto dello spettatore, soprattutto dello spettatore medio, non sempre coincide con quell'obbligo di fedeltà, al quale facevamo cenno poc'anzi. In alcuni casi, anzi, la locandina dovrà, in qualche misura, forzare il contenuto della pellicola, utilizzando aspetti marginali della stessa, oppure ammiccando allo spettatore e assecondando le sue aspettative.

Insomma, almeno con riferimento alla loro funzione, le locandine cinematografiche presentano molte affinità con le copertine dei libri², perché devono essere in

.....
1. Cfr. E. Giliberti, *La locandina come oggetto paratestuale del film*, dottorato in Sociologia della comunicazione e scienze dello spettacolo, 17° ciclo, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", 2005.

2. Cfr. A. Grilletti, C. Migliavacca (a cura di), *Arte in-utile: trentacinque immagini pittoriche come copertine di*

grado di attirare gli sguardi, di stimolare la fantasia, di suscitare interesse e, soprattutto, di invogliare alla lettura del libro ovvero alla visione della pellicola. Non devono, perciò, limitarsi a generare la conoscenza dell'esistenza del film, ma anche il desiderio di andarlo a vedere, fanno cioè parte a pieno titolo della c.d. campagna di *advertising*³.

Questo ruolo del manifesto cinematografico ha avuto un'importanza ancora maggiore in quella fase della cinematografia, in cui non era possibile fare ricorso ad altri mezzi di pubblicità dell'opera cinematografica, quali quelli di cui oggi ormai copiosamente ci gioviamo (innanzitutto i *trailer*, che prima della diffusione della televisione e di Internet, potevano essere visti soltanto nelle stesse sale cinematografiche prima della proiezione del film in programma, ma anche gli spot televisivi oppure veri e propri *speciali* televisivi o radiofonici, ai quali prendono parte gli attori del *cast* o il regista⁴). Un compito – com'è facile intuire – ben diverso da quello svolto dalle recensioni, non soltanto da quelle pubblicate nei giornali specialistici, bensì anche da quelle che appaiono sui quotidiani e sui settimanali a maggiore diffusione, il cui impatto sul grande pubblico può essere considerato abbastanza limitato, anche per la loro collocazione nelle pagine culturali e in quelle

.....
libri, testo di G. Murtas, Cagliari, Arte Duchamp, 1990.

3. Cfr. C. Ciappei, M. Surchi, *Cultura. Economia e marketing*, Firenze, Firenze University Press, 2010, p. 321.

4. Cfr. L. Frazzoni (a cura di), *Terza visione : viaggio nel cinema di genere italiano attraverso le locandine cinematografiche*, Farnese, Museo civico "Ferrante Rittatore Vonwiller", 7 agosto-31 dicembre 2010, Acquapendente, Tipolitografia Ambrosini Gianfranco, 2010.

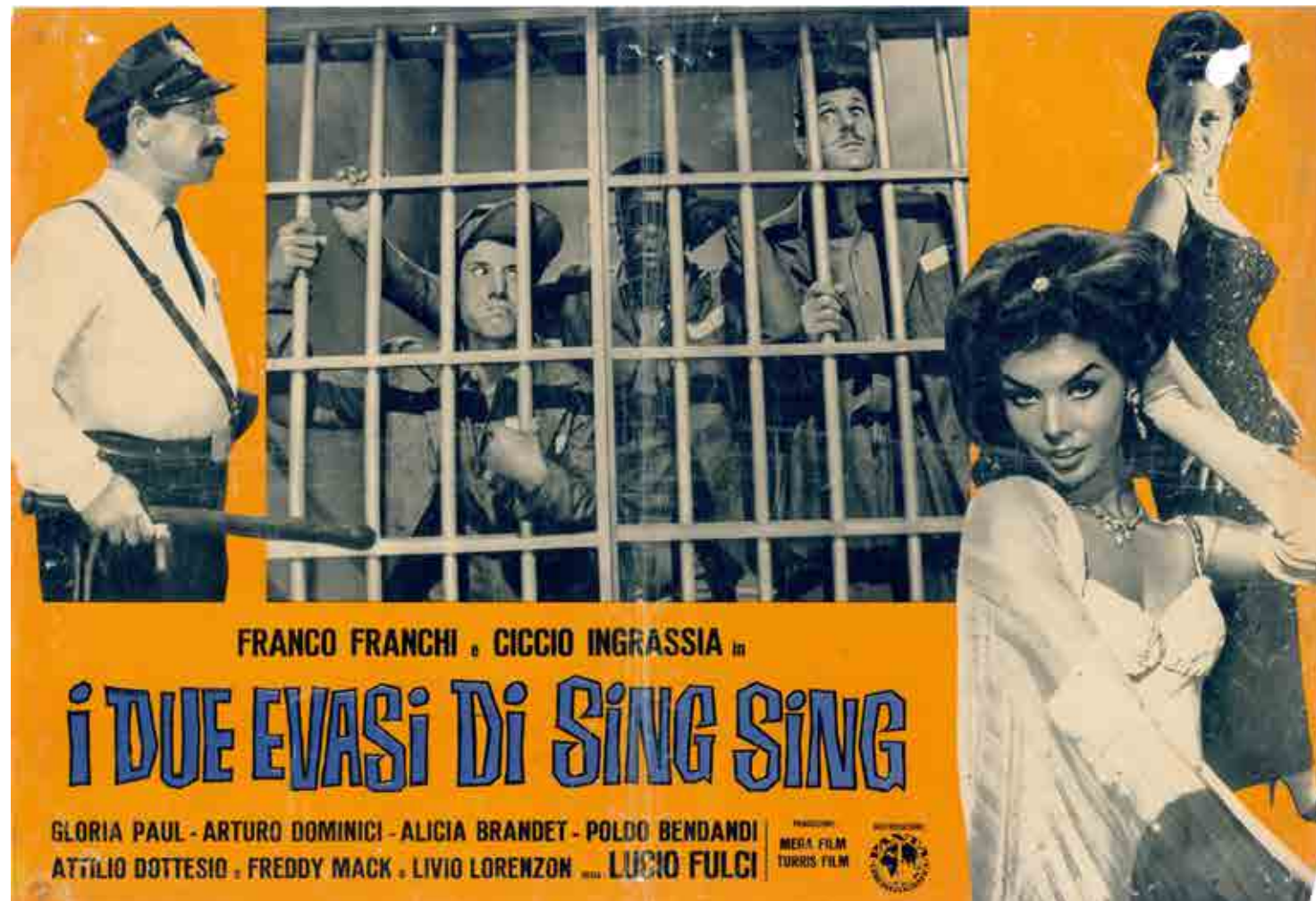
dedicate agli spettacoli, che – come è noto – sono sicuramente tra le meno frequentate dai lettori già in progressiva riduzione della carta stampata, salvo casi del tutto eccezionali.

Ben si può affermare, quindi, che almeno negli anni '50 una forte immagine grafica su una locandina cinematografica, che si trattasse di un disegno stilizzato o di una caricatura, costituiva per il pubblico del cinema un richiamo irresistibile, spesso superiore di quello suscitato dal nome dell'attore protagonista stampato a caratteri cubitali.

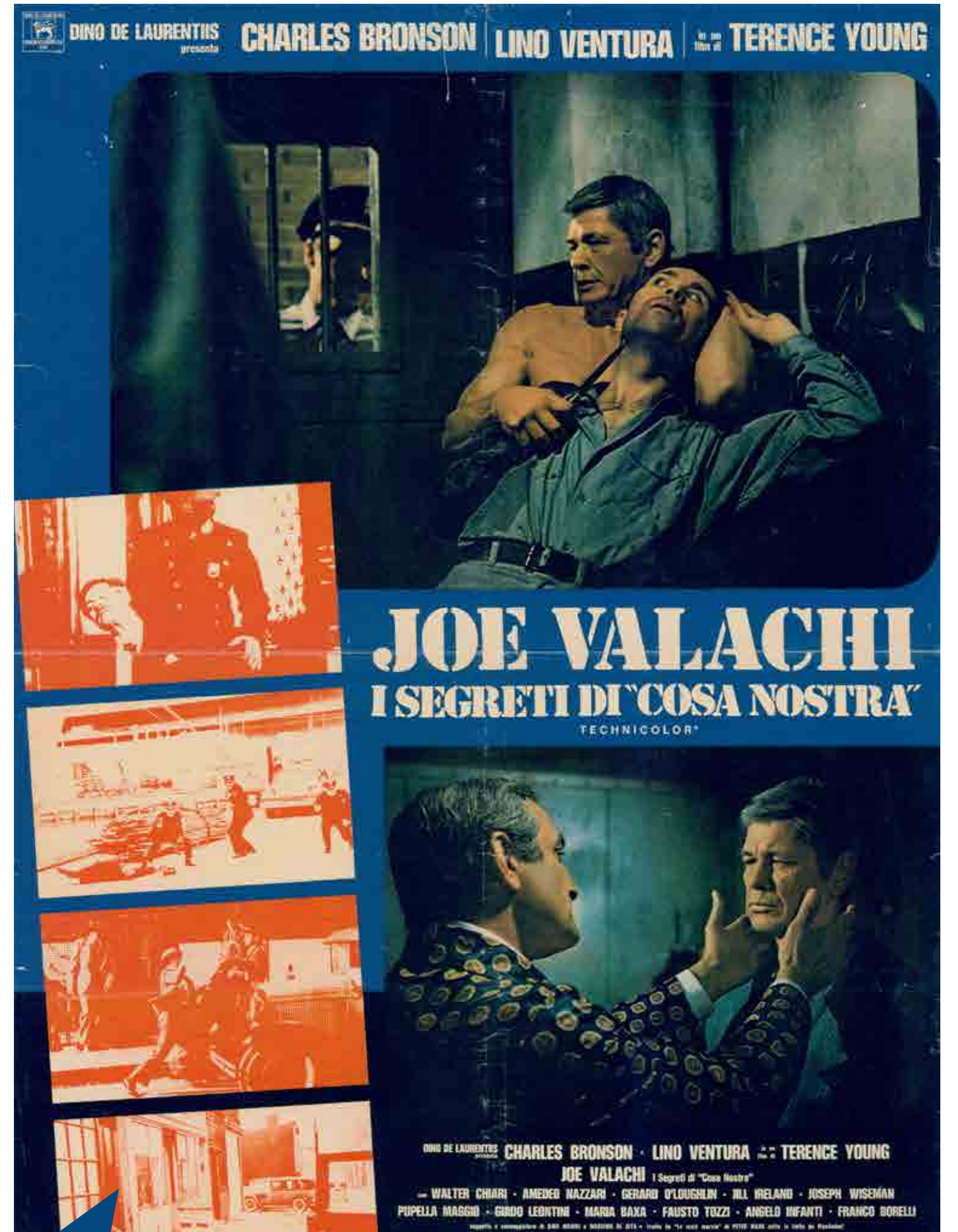
La locandina, insomma, informa lo spettatore, ma a volte anche lo inganna, in alcuni casi mostra immagini assolutamente estranee al film che si intende pubblicizzare, pur di suscitare interesse nei confronti del film stesso attraverso foto o disegni eccitanti, divertenti o intriganti. È forse per questo motivo che Gabriel García Márquez, in Gente di Bogotà, ricorda che German Vargas, in una delle sue lettere a Vinyes, rivela di saper leggere una locandina cinematografica, ossia – ne deduce l'autore – di essere "uno spettatore serio", perché soltanto uno spettatore serio è in grado di deciptare i messaggi che una locandina gli offre, senza farsi trarre in inganno dalle sue lusinghe e dai suoi ammiccamenti⁵.

Anche Pasolini, sia nei *Quaderni Rossi* che nell'intervista con Jon Halliday, evidenzia la grande rilevanza che le locandine possono assumere, quando rivela che il suo primo ricordo del cinema è legato ad una locandina cinematografica, dove si vede una tigre che ha azzannato e sta sbranando un uomo: "Sentivo un brivido

.....
5. Cfr. G. Garcia Márquez, *Gente di Bogotà. 1954-1955*, Milano, Mondadori, 1999.



I DUE EVASI DI SING SING / 1964



THE VALACHI PAPERS / 1972

dentro di me, come un abbandono. Intanto cominciavo a desiderare di essere io l'esploratore divorato vivo dalla belva"; "Quell'immagine della tigre che divorava l'uomo, immagine masochistica e forse cannibalesca, è la prima cosa che mi è rimasta impressa"⁶.

Alcuni degli elementi comuni alla maggior parte dei manifesti cinematografici sono: eventuali avvertenze sui divieti ai minori; il logo della casa di produzione e/o del distributore del film; una o più immagini (disegni o fotogrammi, che a volte potrebbero non essere neanche ricompresi nella versione definitiva del film); i nomi degli attori principali, tramite delle scritte in sovrimpressioni in abbinamento ad immagini che ne mostrano il volto; spesso sono menzionati i loro precedenti film di successo e/o i premi vinti; il nome del regista, se è ben conosciuto, messo in evidenza al pari di quello degli attori (anche in questo caso si possono menzionare i film precedenti e i premi); la data (o quantomeno la stagione) di uscita del film nelle sale⁷.

Il certosino lavoro di Sarzotti e Siniscalchi spazia in un panorama quanto mai ampio della produzione cinematografica in materia di *prison movies*.

Si parte dal mitico *Muraglie (Pardon Us)*, nell'originale americano; *Jailbirds* nella versione britannica) del 1931, diretto da James Parrot, con Stan Laurel e Oliver Hardy nel loro primo lungometraggio con un ruolo da protagonisti, e dall'altrettanto risalente *Io sono un evaso* del 1932, diretto da Mervyn LeRoy, di tutt'altro

.....
6. M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 78.*

7. Cfr. M. Marchiando-Pacchiola (a cura di), *Cento stelle di carta: grafica ed illustrazione nelle locandine del cinema, Pinerolo, Giuseppini, 1988.*

genere rispetto al tono umoristico e scanzonato di Stanlio e Ollio, nel quale si raccontano le esperienze autobiografiche di Robert Burns e si effettua una cruda ed impietosa denuncia dei metodi brutali utilizzati nelle prigioni americane del tempo attraverso una magistrale interpretazione di Paul Muni; i più recenti sono invece due film sulla detenzione politica: *Nel nome del padre* del 1993 di Jim Sheridan con uno splendido Daniel Day-Lewis e *La prima linea* di Renato De Maria del 2009 tratto dal libro di Sergio Segio *Miccia corta*.

Ma la maggior parte delle pellicole si concentra negli anni '40 e '50: una scelta, a mio avviso, condivisibile e non casuale, che trova la sua giustificazione nel ruolo ancora essenziale e non sostituibile che la locandina cinematografica ha rivestito in quegli anni, prima di essere affiancata - come dicevamo - da altri mezzi di pubblicità più efficaci e più avanzati tecnologicamente. Anche le tipologie cinematografiche, oggetto dell'indagine, sono quanto mai varie: si va dal genere drammatico a quello comico, dal film d'avventura a quello musicale, fino al thriller, al giallo e al film di guerra.

Ne deriva un'ampia diversificazione dei messaggi e delle immagini che traspaiono dalle relative locandine sulla vita carceraria.

Alcune di queste seguono gli stereotipi più diffusi sulla quotidianità della vita in cella, sulle sue difficoltà, sulle sue caratteristiche, sul confronto tra ciò che avviene dentro e ciò che avviene fuori del carcere, così come tra chi sconta più o meno giustamente la sua pena e chi invece può godere di straordinarie impunità.

Proverò a presentare soltanto qualche esempio.

Un primo tema, che sembra emergere con evidenza, è quello dell'assoluta mancanza, nella vita carceraria,

della possibilità di soddisfare i propri bisogni affettivi e sessuali, la lontananza dal mondo esterno degli affetti, che crea una sorta di nostalgia e di rimpianto, ben visibili nelle locandine di due film il cui protagonista è Alberto Sordi, entrambe della metà degli anni 50: *Accadde al penitenziario* (1955) e *Una parigina Roma* (1954). Un destino, che almeno nella prima delle due pellicole, sembra essere condiviso da detenuti e guardie carcerarie, che guardano al di là delle sbarre una procace fanciulla, irraggiungibile, messa in primo piano. Ma la sovversione di ogni regola sarà inevitabile, laddove per un qualche imperscrutabile motivo una donna riesca a varcare le invalicabili mura di un carcere creando sconcerto, scompiglio ma anche intuibile godimento tanto per i detenuti quanto per i loro secondini: questo si percepisce dall'immagine di propaganda del film *A me piace la galera* (1960)⁸, che si trasforma così da luogo di punizione in luogo di trasgressione e di complicità indicibili.

La solidarietà tra carcerati e carcerieri è, invece, drasticamente interrotta nell'immagine della locandina di *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), con un'indimenticabile interpretazione di Alberto Sordi, nella quale si tendono invece a sottolineare le difficoltà di adattamento alla vita carceraria per un uomo comune, la posizione di sudditanza del detenuto nei confronti del personale di custodia, che almeno in carcere assume un ruolo assolutamente dominante, ancorché nella vita comune il suo prestigio sociale sia quanto mai modesto e si debba barcamenare tra mille difficoltà; nel carcere il secondino si trasforma in una sorta di despota, forse

.....
8. *La locandina, per problemi di spazio, non è contenuta nella mostra eVisioni, ma è comunque disponibile alla Mediateca regionale pugliese di Bari.*

anche per sfogare quelle frustrazioni accumulate al di fuori della vita tra le sbarre.

D'altronde la contraddittorietà del rapporto tra ciò che avviene dentro e ciò che avviene fuori del carcere è un altro dei leitmotiv che percorre molte delle pellicole esaminate, poiché spesso accade che il mondo esterno appaia più pericoloso e più corrotto di quanto non sia quello all'interno dei penitenziari, creando spaesamento, sconcerto e paura in chi vede palesemente contraddette le proprie convinzioni più profonde, tanto da fargli rimpiangere la più rassicurante vita trascorsa in prigione. È quanto avviene in *Dov'è la libertà* (1952), un film quanto mai travagliato anche nella sua produzione, iniziata da Roberto Rossellini, proseguita da Mario Monicelli, integrata da Lucio Fulci e, infine, completata per le inquadrature finali addirittura da Federico Fellini, che ha come protagonista Totò. La locandina di questo film rappresenta splendidamente il contrasto tra una vita interna al carcere, fatta di solitudine e di sofferenza, ed una vita esterna vissuta da folle festanti, impegnate in un godimento sfrenato e senza limiti, all'insegna del lusso e della mondanità.

Il rapporto col mondo femminile, a sua volta, subisce una drastica inversione, laddove questo mondo non sia più l'oggetto di un nostalgico rimpianto che vive all'esterno, distante dalle sofferenze del mondo carcerario, bensì diventa un mondo ancor più speciale, a volte pruriginoso, sicuramente assai diverso da quello delle carceri maschili, cioè quello della detenzione al femminile. Cosa può avvenire in quelle celle lontane dagli sguardi, in cui sono costrette a vivere delle donne che, per loro natura, sembrano assolutamente incompatibili con quel tipo di esistenza, vissuta in uno stato di costrizione, in cui non c'è spazio per la bellezza,

per la seduzione? Vi è solo un'alternativa possibile: o sarà quel mondo ad essere scompaginato e sovvertito nel suo modo di essere dalla presenza prorompente delle donne, oppure la sofferenza al femminile sarà una sofferenza ancora più profonda, ancora più schiavizzante, in cui la costrizione non si esprimerà più soltanto sulle loro anime, ma anche sui loro corpi, sulla nuda carne. È questa la contraddizione che emerge con forza da una bellissima sequenza di locandine sulla detenzione femminile: in *Rivolta al braccio D* (1962), alcune donne scollate, formose e con i tacchi alti si accingono a varcare la soglia di un carcere, mentre mostrano le loro spalle nude al pubblico; immagine ben diversa da quelle di *La rivolta delle recluse* (1955), nella quale invece appare una donna distesa e quasi seviziata da un'agente penitenziaria sotto lo sguardo duro e un po' compiaciuto di un uomo. L'immaginario della violenza all'interno del carcere, d'altronde, non riguarda soltanto le donne; il carcere ha le sue gerarchie tra i detenuti, i suoi codici d'onore, spesso ben più importanti dei regolamenti ufficiali per disciplinare la vita all'interno di quelle mura. Chi non si adegua o pensa di potersi ribellare, viene immediatamente isolato, violentato, umiliato nell'indifferenza e, a volte, con la complicità di chi dovrebbe invece svolgere le attività di controllo e tutelare soprattutto i soggetti più deboli. Anche in questo caso le scelte operate da Sarzotti e Siniscalchi appaiono quanto mai condivisibili: bellissima è la locandina de *Il caso Pisciotta* (1973), dove viene rappresentato un uomo nudo ed inginocchiato, circondato da altri detenuti, che è costretto a prostrarsi dinnanzi ad un boss mafioso, anch'esso detenuto che, a differenza di tutti gli altri, non indossa neanche la divisa

a strisce, ma dei normali vestiti borghesi. Un messaggio sostanzialmente analogo a quello che si ricava dalla locandina di *Joe Valachi - I segreti di Cosa Nostra* (1972), dove un boss mafioso tiene in ostaggio con un coltello alla gola un altro detenuto. Se poi il detenuto è una persona sprovveduta ed ingenua, incapace di comprendere le difficoltà e le insidie di quel mondo, la risata è garantita, soprattutto quando i protagonisti della pellicola sono alcune delle coppie comiche che hanno segnato la storia della cinematografia, quali Stanlio e Ollio del già citato *Muraglie* o Franco Franchi e Ciccio Ingrassia di *I due evasi di Sing Sing* (1964). Nella selezione di Sarzotti e Siniscalchi c'è ancora molto altro, ci sono alcune splendide pellicole sul tema della pena di morte, tra le quali due autentici capolavori quali *Sacco e Vanzetti* (1971) e *Lo straniero* (1967) di Luchino Visconti con Marcello Mastroianni, ed altre straordinarie dal punto di vista delle immagini sui temi avventurosi e affascinanti della rivolta e dell'evasione. Anche su questi ultimi temi le immagini sono estremamente efficaci e significative, volte a stimolare la fantasia dello spettatore, attraverso la scelta di fotogrammi che bloccano su un istante una storia tutta da vedere e da raccontare. L'auspicio è che questo primo, ma riuscitissimo tentativo non resti isolato ed anzi costituisca un importante precedente ed allo stesso tempo una traccia per ulteriori ricerche, nelle quali il patrimonio della nostra Mediateca possa costituire non soltanto una fonte quanto mai preziosa, ma anche uno stimolo per la valorizzazione di un materiale di pronta e facile consultazione da parte di studiosi pugliesi ma non solo.



La Mediateca

I manifesti e la memoria del cinema

[Alfonso Marrese]

C'è un libro, bello e premonitore, di Alberto Arbasino, *Un Paese senza: "Senza memoria, senza storia, senza passato, senza esperienza, senza grandezza, senza dignità"* e via continuando. È del 1980. Da allora, il catalogo si è allungato in maniera inquietante: *"senza parlamento, senza magistratura, senza eguaglianza e senza diritti fondamentali, senza rispetto per se stessi, senza opinione pubblica, senza lavoro..."* (Stefano Rodotà).

Per quanto ci riguarda, noi viviamo in una regione notoriamente senza memoria storica e, per di più, senza memoria audiovisiva, in cui continua a mancare un luogo che recuperi, raccolga e promuova il patrimonio documentario esistente; un Centro regionale di documentazione audiovisiva, un Centro che includa film, nastri, fotografie, libri, dischi e poster, tutto quanto attiene all'universo audiovisuale, in genere e, più in particolare, all'universo massmediologico.

La *Mediateca regionale pugliese* ha rappresentato, per quasi un quindicennio, il tentativo di colmare questo vuoto, avviando un lungo lavoro di prospettiva¹. All'inizio, si chiamava, appunto, *Centro di documentazione audiovisiva* (previsto con Lr n.19/84) e s'inseriva tra le attività dell'Ufficio Cinema: non solo un luogo fisico ma, grazie all'impegno di una piccola équipe di operatori che vi lavoravano con passione, era il luogo per eccellenza di raccordo delle iniziative, di sostegno e promozione della

.....
 1. Ecco i nomi dell'equipe della *Mediateca regionale pugliese*: Tommaso Chierico, Miriam Colamonicò, Michele Forenza, Raffaele Maione, Vito Passaquindici, Vita Sabatella, Nicola Sarcina e Alfonso Marrese (dirigente).

cultura cinematografica regionale. Tra i compiti istituzionali, che prevedevano realizzazioni di rassegne, ricerche, stage e l'acquisizione, conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo, un punto forte era rappresentato dalla costituzione e incremento di una biblioemeroteca e di una fototeca specializzate.

Ma uno dei primi obiettivi è stato quello di puntare alla costituzione di una struttura cinetecaria (tuttora mancante in Puglia), in cui conservare nel modo appropriato la memoria storica del cinema, vale a dire le pellicole e i video, oltre ai molti altri importantissimi documenti su cui si basa la cultura cinematografica. Tra questi, appunto, i manifesti, che rappresentano una piccola forma d'arte: un modo inconsueto per riannodare i fili della memoria e tessere una tela di immagini altre, fra passato e presente, alla ricerca di un'arte popolare e iconoclasta.

I manifesti cinematografici non hanno goduto sempre di buona fama nel nostro paese: dagli storici della pubblicità sono stati sempre giudicati materiali di scarsa importanza, legati a stereotipi di genere, conservatori nello stile e plebei nel gusto. Qualche eccezione è stata fatta per il periodo che precede il sonoro, quando i manifesti partecipano dell'alta qualità della produzione grafica coeva, ma dal sonoro in poi il giudizio generale è sprezzante e liquidatorio. Dobbiamo aspettare la fine degli anni Settanta per registrare una diversa attenzione, quanto meno comprensiva, delle ragioni di un genere rigidamente codificato. Da allora l'atteggiamento generale è mutato e un interesse diffuso in tutto il Paese ha favorito la promozione di mostre in occasione di festival ed esposizioni di raccolte private. Ciò che più colpisce, al

di là dell'espressione artistica, è la capacità dei manifesti di trasformarsi in strumenti di lettura dei cambiamenti del costume, fornendoci un quadro generale di grande immediatezza di quanto sia cambiata la società nel corso degli anni.

La storia dell'acquisto del materiale in dotazione della *Mediateca pugliese* è stata tanto casuale quanto proficua: un vero colpo di fortuna, dovuto al suggerimento, pervenuto dal professor Mario Nuzzolese, storico e indimenticabile segretario dell'Agis pugliese, di contattare il collezionista Nicola Gargano di Grumo, disposto ad alienare parte della sua collezione. La selezione venne compiuta assieme a due esperti della materia, lo storico del cinema, Vito Attolini e lo storico dell'arte, Enzo Velati, e così migliaia di manifesti (di varia grandezza) andarono a costituire il primo patrimonio dell'erigenda manifestoteca, in seguito arricchita con altre acquisizioni e donazioni.

Purtroppo, come tante cose della cultura nostrana, la stagione operativa della *Mediateca regionale* è durata poco: già con i primi tagli piovuti sul bilancio regionale (nel 1988), la mannaia è piombata sui fondi per la cultura e, quindi, per il funzionamento della Mediateca e, tra abrogazione di leggi e trasferimenti in capannoni periferici, la Mediateca ha vivacchiato per qualche anno, senza alcun finanziamento, prima della inopinata chiusura per un decennio e solo recentemente si sta provvedendo a riavviarla.

Dunque, l'odierna collezione di manifesti della Mediateca nasce negli anni Ottanta e costituisce un cospicuo patrimonio costruito nel corso degli anni, arrivando a contare ben 7.600 titoli, suddivisi in vari formati (dalla piccola locandina al cosiddetto *elefante*) per un totale di 18mila pezzi: un catalogo che abbraccia buona parte della storia del cinema e, in particolare, quella delle pellicole

italiane. Tutto questo materiale cartaceo – conservato gelosamente ma non certo adeguatamente (niente cellari termici, qualche classificatore e alcuni armadi di fortuna) – ha consentito la promozione (e l'allestimento, direttamente) di innumerevoli mostre che hanno toccato molte città della Puglia: da Bari (anche nel padiglione della Fiera del levante) a Lecce (durante il festival del cinema europeo), passando per Castellaneta, Martina Franca, Monopoli, Trani, Ostuni, Gioia del Colle, Grumo, Acquaviva delle Fonti, Bitetto, Casamassima, Canosa, Campi Salentina, Putignano, Castellana Grotte ed altre. La prima mostra è del 1987, una grande mostra di cento manifesti del cinema italiano, intitolata *Cinema al muro*, allestita nel complesso di Santa Scolastica di Bari (dall'11 al 27 gennaio) comprendente alcune rarità risalenti ai primi anni del secolo scorso come i film *Nascita vita miracoli e passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (1905), di incerta attribuzione o il *Christus* (1906) di Giulio Antamoro o *Frate Sole* (1918) di Mario Corsi, ispirato a san Francesco d'Assisi, uno dei tardi tentativi del cinema muto italiano di ridar vita ad un genere, come il kolossal religioso, ormai tramontato.

Il fascino dell'*affichè* è indubbio: evoca nostalgie, ricordi d'infanzia legati a prodotti e immagini che fanno parte della nostra vita quotidiana, racconta la realtà di un mondo scomparso. Qualcuno ha felicemente definito i manifesti le *madeleines proustiane* dei giorni nostri. Naturalmente a determinare la valutazione di un manifesto concorrono vari fattori: la rarità, lo stato di conservazione, l'argomento trattato e soprattutto la firma. E proprio alcuni degli affissi in questa mostra sono firmati da alcuni cartellonisti tra i più prolifici e famosi del panorama italiano del dopoguerra.

Tra questi autori si possono ricercare personalità autonome anche per fatti di stile. *Averardo Renato Ciriello* (il successore di Walter Molino alla *Domenica del Corriere*,

disegnatore principe de *La Tribuna illustrata*) si distingue per una attenzione particolare alla forza del colore, una pennellata drammatica ed espressiva che si accompagna anche a scene costruite su formati insoliti e allungati aggressivi verso lo spettatore: è come se, grazie a una visione grandangolare, esaltasse gli elementi di primo piano. Di lui si espone il poster di *Vigilata speciale* e si ricordano i bozzetti del film di O. F. Campanile, *Il soldato di ventura*, e del film viscontiano *La terra trema* e de *La dolce vita* di Federico Fellini. Ciriello, assieme al versatile artista toscano *Carlantonio Longi* e a *Sandro Simeoni* fu tra i più importanti pittori cartellonisti tra gli anni Quaranta e Settanta del Novecento, capaci di interpretare e distillare le forti emozioni dei lungometraggi filmati entro un'unica immagine dipinta, contribuendo a definire il nuovo lessico della comunicazione.

Sandro Simeoni (qui in *Rivolta al Braccio D* e *I due evasi*) firmò il grande poster realizzato nel 1960 per il capolavoro felliniano *La dolce vita*, che riproduce una specie di Via veneto in festa, ben poco felliniana. Particolarmente ricca è l'iconografia bozzettistica di Simeoni, sia nella scala cromatica sia nella cifra stilistica, dal figurativo all'astrattismo alla pop art. A lui si devono anche i bozzetti de *La notte brava*, *Accattone*, *Il bell'Antonio*, *Il magnifico cornuto* e tutta una serie di film sulla violenza urbana (*Roma a mano armata*, *Squadra volante*) e

poi *I girasoli*, *Per grazia ricevuta* e alcune pellicole del cinema americano: da *Splendore nell'erba* a *I tre volti della paura*.

Il terzo autore di grande fama è *Giorgio Olivetti* (in mostra con *La rivolta delle recluse*), al quale pure si deve la realizzazione di manifesti e locandine del capolavoro felliniano e poi de *Il vigile*.

Altri autori sono presenti in questa esposizione, di cui si coglie qualche tratto caratteristico: *Luigi Crovato* (in mostra con *Carcerato*) ha lavorato nello studio del grande Casaro e ha collaborato con Rodolfo Gasparri, curando in modo particolare la grafica, il colore e la composizione: elementi fondamentali del cartellone cinematografico come della pittura. Di lui si ricordano anche i bozzetti de *L'ultimo gladiatore*, *Moby Dick*, *I soliti ignoti*, *Miranda*, *Il maresciallo Rocca*. E *Dante Manno* (qui in *Accadde al penitenziario*), che si riconosce per la delicatezza dei lineamenti e del colore, come nei suoi, più noti, *Non c'è pace tra gli ulivi* e *Stazione Termini*.

Una significativa galleria cartacea che ricostruisce una piccola storia del cosiddetto *prison movie*, un vero e proprio genere, piuttosto sterminato, nel quale si sono cimentati in tanti, attratti da quel che di cinogenico la prigione offre, dimostrando di essere ancora fondamentale per capire le contraddizioni sociali e per parlarci senza retorica di riabilitazione, libertà e diritti.



I manifesti cinematografici portano con sé il DNA del tempo cui appartengono... Li guardi e ti ricordi com'era la vita allora, oppure t'immagini come sarebbe stata.

Martin Scorsese



Allestimento mostra eVisioni presso ex palazzo delle poste Bari - 3-19 aprile 2013



Fuga dalla grande casa

Il film carcerario americano 1930-60

[Vito Attolini]

1. Reclusione come destino irrevocabile

Al termine del conflitto a fuoco fra detenuti e guardie carcerarie nel cortile del penitenziario di Westgate – una sequenza ad alta tensione che conclude il capolavoro di Jules Dassin del periodo americano, *Brute force* (*Forza bruta*, 1947) – Gallagher (Charles Bickford), uno dei reclusi che ha svolto una funzione essenziale nei preparativi dell'evasione poi fallita, con l'amaro scetticismo di chi ha constatato la caduta di una illusione, ripensa alla vanità del progetto dei suoi compagni, destinato fin dal nascere all'insuccesso. Nonostante il realismo, colmo di urla e furore, con cui è descritto lo scontro fra prigionieri e polizia carceraria, emerge da questo brano, pervaso da uno sconsolato pessimismo, un senso per così dire simbolico che si proietta sull'intero film e riassume il significato complessivo della fitta filmografia del *prison movie*. In questa scena, dominata da "una disperata volontà di annientamento e di distruzione che dà vita ad una sequenza di immagini d'un vigore aspro e incandescente" (Adelio Ferrero), che si chiude infine con un tragico epilogo, prevale infatti l'oscura convinzione della reclusione come destino irrevocabile – *Leitmotiv* che vedremo ricorrente in tale filone cinematografico – e della condanna come condizione immutabile, alla quale è sempre vano tentare di sottrarsi.

Verità ribadita nell'ultima battuta del film (*Nobody escapes, nobody really escapes*), pronunciata dal medico del carcere (Art Smith), che suona quasi come un ammonimento a chi pensi di opporsi ad una sorte già decisa da una condanna che deve essere solo accettata. La nozione della pena come metafora di una

condizione esistenziale incontra a questo punto le esigenze di tutela della società assicurate dalla legge – di cui il cinema si fa portavoce e garante – che reclamano l'emarginazione di chi ha trasgredito i principi che ne assicurano la stabilità: è in quest'ambito che il cinema carcerario si muove, spesso corretto da un atteggiamento critico nei confronti del sistema penitenziario e ne ha fatto a suo tempo uno strumento singolarmente spregiudicato di osservazione e, nei limiti delle sue possibilità, di correzione della realtà.

Molti anni dopo, in uno dei tardi esemplari del *prison movie*, *The Shawshank Redemption* (*Le ali della libertà*, 1994) di Frank Darabont, l'assunto della "definitività" della condanna avrà un ulteriore, patetico riscontro: un vecchio ergastolano (James Whitmore) cui viene concessa la grazia e la possibilità di vivere fuori del carcere i pochi anni che gli restano fra la gente appartenente a quel mondo che aveva lasciato tanto tempo prima, non riesce più a sottrarsi alla propria condizione di reclusione-esclusione e, quasi smarrito dinanzi alla prospettiva della libertà, si suicida.

L'esperienza che viene delineata nelle diverse vicende del *prison movie* sigla infatti un percorso esistenziale ancor prima che legale, in sé concluso: ogni ipotesi tendente a superarne i confini, a contrastarne le regole si chiude inesorabilmente con una sconfitta, cioè con la "reclusione" decretata da un potere "imperscrutabile" nei confronti di chi è ormai straniero al mondo. Da ciò deriva lo scarso peso che sempre ha avuto in questo filone cinematografico il discorso sul processo di rieducazione affidato alla pena, sul cammino di redenzione che dovrebbe restituire il condannato alla società, in ossequio a principi di stampo liberal-umanitario.

Ma pure di rilievo minore sono i casi di condanne per delitti di natura passionale. Il *prison movie* è prevalentemente il regno dell'universo gangsteristico, una sua mostruosa appendice, dove non c'è posto per pene che contemplino ipotesi diverse. Al massimo si ricordano, fra i frammenti del passato del condannato, i legami sentimentali forzatamente interrotti, come accade, ad esempio, nei quattro inserti in flashback contenuti nel citato film di Dassin che, al di là dell'esigenza di aprire una parentesi al femminile in una storia dominata dalla presenza maschile, hanno il compito di accennare ad un aspetto generalmente trascurato da questo modello cinematografico. Nel quale il detenuto è in certo senso un personaggio unidimensionale, solo funzionale allo schema narrativo i cui momenti essenziali infatti non prevedono deviazioni determinanti. A causa di ciò, ancora un altro aspetto della reclusione vi risulta scarsamente o punto richiamato, come se l'ingresso fra le mura del carcere cancelli nel condannato la dimensione della sessualità. A tal proposito si richiama anche il ruolo che in questo "silenzio" ha svolto l'osservanza del codice Hays con i divieti di trattare certi temi, come quelli appunto di natura sessuale, prima della rivoluzione dei costumi degli anni sessanta, quando cioè il *prison movie* aveva avuto già le sue migliori espressioni.

La persistenza di questa disattenzione è stata riscattata da qualche suo tardo esemplare: si pensi a quello che potremmo considerare un film riassuntivo del genere carcerario classico, *Escape from Alcatraz* (*Fuga da Alcatraz*, 1979) di Don Siegel, in una scena del quale il protagonista, Frank Morris (Clint Eastwood) reagisce violentemente alle avances sessuali di un detenuto. Sotto questo aspetto c'è da dire che il cinema europeo era molto



Allestimento mostra eVisioni presso ex palazzo delle poste Bari - 3-19 aprile 2013

più avanti nel trattare tale motivo, avendone fatto oggetto di analisi, sia pure da un'angolazione di stampo moralistico, in un bel film di Wilhelm Dieterle (il futuro William Dieterle del cinema americano) girato in Germania, *Menschen in Fesseln* (*Sesso in catene*, 1929).

2. La matrice culturale della figura del fuorilegge

La matrice culturale della figura del fuorilegge, ovviamente il personaggio dominante del *prison movie*, ha le sue lontane radici nelle diverse forme di ribellismo sociale che hanno avuto una ricca serie di esempi nella letteratura ottocentesca e che il cinema ha riproposto anche nelle figure minori della filmografia carceraria. Le sue estreme espressioni definiscono l'immagine del gangster cinematografico, la sua esperienza di fuorilegge, generalmente svolta negli spazi sconfinati delle metropoli odierne: un personaggio che sullo schermo acquista il fascino perverso della "trasgressione" e di un individualismo sfrenato, su cui fa tuttora leva il *gangster movie* (vedi il recente *Gangster squad*, 2013, di Ruben Fleischer): si pensi al personaggio che meglio esprime questo punto di vista, il Cody Jarrett (James Cagney) di *White heat* (*La furia umana*, 1949) e al suo grido finale dall'alto dei ponteggi di un deposito di gas esplosivo, prima di saltare in aria ("Ma', sono sulla cima del mondo!"). Robert Warshow nel famoso saggio in cui il gangster viene definito come "l'eroe tragico" della modernità scrive: «per il gangster esiste solo la città: è costretto a viverci per poterla personificare: non la città reale, beninteso, ma quella pericolosa e triste città immaginaria che è di gran lunga più importante: che è il mondo contemporaneo. [...] Gettato in mezzo alla folla senza un passato e senza vantaggi, dotato

solo di quelle ambigue capacità che il resto di noi – la gente reale della città reale – può solo far finta di avere, al gangster si chiede di farsi strada, di costruire la propria vita e imporla agli altri. [...] L'attività del gangster, a ben vedere, è una forma di impresa razionale che implica scopi piuttosto precisi e tecniche di vario genere atte a raggiungerli". E più oltre, a proposito della sua identità sociale, avverte che "il senso della tragedia è un lusso delle società aristocratiche dove il destino dell'individuo non ha un'importanza politica diretta e 'legittima', in quanto è determinato da un ordine morale, da un destino, che è fisso e sovramondano, e dunque non accetta di essere posto in discussione'».

Dell'ampia filmografia del *gangster movie* e del film carcerario, che possiamo considerare una sua derivazione, accenneremo a qualche film, non soltanto per la sua rilevanza artistica quanto per il suo significato complessivo. Quello che riassume al meglio le linee portanti del *prison movie* è un classico degli anni trenta, firmato da un regista saldamente inserito nello studio system, al quale si devono almeno un paio di risultati eccellenti nell'arco di tale decennio (insieme con quello di cui parleremo, ricordiamo, *They won't forget*, (*Vendetta*, 1936). L'altro suo film, più direttamente svolto su temi carcerari, è *I am a fugitive from a Chain Gang* (*Io sono un evaso*, 1931), fra i maggiori esiti artistici sull'argomento. Poche opere hanno rappresentato con altrettanta forza il tema principe della filmografia carceraria, quello di un destino inscritto nella circolarità inconclusa della "condanna" che emargina definitivamente dalla società colui che la subisce.

.....
1. R. Warshow, *Il gangster come eroe tragico*, in "Calibano", n. 2, 1978.

La storia del protagonista, James Allen, una memorabile interpretazione di Paul Muni, ricorda alla lontana l'analoga odissea del classico ottocentesco *I miserabili* di Hugo, il cui eroe cerca fra mille difficoltà di rifarsi una vita da cittadino onesto, nonostante la crudele pena che gli fu comminata, vedendo però costantemente vanificato il suo progetto dalla inesorabilità della Legge, rappresentata da un solerte e instancabile burocrate in veste di Persecutore. Anche l'Allen di Le Roy cerca di raggiungere lo stesso fine, ne ha tutti i titoli – essendo stato condannato per un reato che non ha commesso – ma i tentacoli del codice penale lo raggiungono anche nella clandestinità, costringendolo ad un futuro incerto, da vivere nell'ombra, dopo che la subdola promessa fattagli dal giudice della concessione, a certe condizioni, della libertà si è rivelata ancora una volta una beffa. Memorabile la conclusione del film, una delle più sconvolgenti della storia del cinema, quando Allen, per la seconda volta evaso dal carcere, incontra nel buio della notte la sua donna: «Nessun amico, nessun riposo, nessuna pace...andare sempre avanti, questo è tutto quello che mi rimane» le dice l'evaso. «Non puoi dirmi dove vai? Hai bisogno di denaro? Come vivi?», gli chiede ancora lei, ricevendone la celebre, sconsolata risposta: «Rubo!», mentre la sua figura scompare in un angolo, nell'oscurità.

Il film di Le Roy procede, con caratteri di compiuta autonomia, lungo la strada che era stata da poco segnata da uno dei primissimi film del genere che stiamo esaminando, datato 1930, cioè *The big house*, realizzato da George Hill: in Italia la "grande casa" ebbe con maggiore pertinenza il titolo più laconico di *Carcere*. Il film fu girato all'alba degli anni trenta, sull'onda del successo che stavano riscuotendo sulla scena teatrale alcuni drammi di ambiente carcerario: fra questi il più noto era *The criminal code*

di Martin Flavin (1929), che l'anno dopo Howard Hawks trasferì sullo schermo con lo stesso titolo, tradotto in Italia alla lettera, *Codice penale*, e con interpreti del calibro di Walter Huston e Boris Karloff. *Carcere* diede inizio al sottogenere di un modello cinematografico, quello del *gangster movie*, cui aveva dato l'avvio all'alba del sonoro *Underworld* (*Le notti di Chicago*, 1929) di Josef von Sternberg, sontuosa incursione del cinema hollywoodiano nel mondo della malavita e archetipo di una foltissima filmografia che ha tuttora un seguito.

Con *Codice penale* erano stati fissati i canoni narrativi del *prison movie*, la gran parte circoscritti e determinati dai muri perimetrali del carcere e quasi tutti convergenti nella sequenza conclusiva della rivolta dei detenuti o del tentativo di un'evasione e, sempre, della successiva resa. Il cinema ha fatto di questo schema di narrazione la copia in scala ridotta dei meccanismi che regolano i rapporti dell'intera società: il carcere cioè si configura come microcosmo che li riflette e li esprime particolarmente nella contrapposizione fra reclusi e rappresentanti della legge. Questi ultimi non di rado oggetto di una caratterizzazione da cui risultano esecutori più o meno consapevoli di principi ispirati ad un'exasperata prassi repressiva. Si pensi al capitano Munsey, capo delle guardie carcerarie nel penitenziario in cui si svolge *Forza bruta*, interpretato da Hume Cronyn, personificazione significativa di un rapporto con i detenuti riassumibile nella contrapposizione "dominatore-dominato", "carnefice-vittima": una varia umanità degradata dal passato criminale si confronta con l'apparato repressivo rappresentato dalla polizia carceraria con i suoi autentici aguzzini (siamo, è bene ricordarlo, negli anni di maggiore apertura democratica del cinema USA, quando anche Hollywood era sotto l'influenza dell'ideologia maturata

nella lotta al fascismo europeo). Dassin non esita perfino a ricorrere ad alcuni luoghi comuni per esprimere questo rapporto, come la musica di Wagner (“sigla” culturale del nazismo) utilizzata nella scena della sadica punizione da Munsey inflitta ad un prigioniero per carpirgli alcune informazioni sul ventilato progetto di una evasione.

3. Irrevocabilità del destino

Ritorniamo al film di Mervyn LeRoy, espressione compiuta di un modello cinematografico, il *prison movie*, il quale “sia che avesse come soggetto il trattamento disumano all’interno delle case di correzione ... sia che dovesse affrontare il problema del linciaggio come sintomo sociale ... offriva l’immagine poco rassicurante di una società che poteva totalmente sbagliarsi... La cupa, disperata lezione di questi film che non casualmente erano opera di registi stranieri formati alla scuola dell’Espressionismo, era che l’uomo non ha bisogno di essere forte e coraggioso o onesto, ma solo fortunato²”.

Il tema dell’irrevocabilità del destino infatti, di chiara ascendenza espressionista, è al centro dei maggiori risultati artistici del periodo muto (*Destino*, 1921, *INibelunghi*, 1924) del grande regista *Fritz Lang*, che insieme con altri cineasti mitteleuropei emigrati a Hollywood, lo aveva poi “esportato” nel cinema americano, dove egli svolse gran parte della sua attività. Il suo *You only live once (Sono innocente*, 1937), uno dei suoi primi film americani e fra i migliori degli anni trenta, si colloca nel punto di intersezione di due tematiche affini, quella appunto della condanna e quella del destino. L’aspetto

2. C. Clarens, *Giungle americane: il cinema del crimine*, Venezia, ed. Arsenale Cooperativa, 1982.

particolare della storia è sottolineato dall’innocenza del protagonista (Henry Fonda), un piccolo fuorilegge che, evaso dal carcere, cerca di espatriare con la sua ragazza (Silvia Sidney), diventando però oggetto di una caccia implacabile che si conclude tragicamente. «È il film più lirico di Lang – avverte Lotte Eisner – l’equivalente americano, si può dire, di *Destino*. L’uomo è intrappolato dal destino; la donna innamorata non può fermare il fato inesorabile, il suo intervento peggiora la situazione e alla fine lei perirà con lui [...]. In Germania Lang faceva vedere gli amanti di *Destino* che camminavano nell’altro mondo. Qui, in un film molto più maturo, la morte apre le porte ai due amanti sottratti alla giustizia terrena»³. E, sempre sullo stesso tema, nel suo pregevole libro-intervista, *Il cinema secondo Fritz Lang*, Peter Bogdanovich fa notare al regista come i suoi primi tre film americani, definiti di protesta sociale «riguardano piuttosto l’uomo alle prese col proprio destino»⁴. L’innesto di motivi tipicamente europei sul tronco del cinema americano, che da tale operazione risulterà profondamente arricchito, caratterizza una delle sue stagioni creative migliori e più complesse, fondata sul principio che l’uomo «qualche volta, forse, con una forte volontà, riesce a cambiare il corso del destino, ma non ha nessuna garanzia di farcela». L’innocente Eddie del suo film americano non ce la fa e soccombe al tentativo di forzarne il corso, vanificato dalla vittoria del suo “antagonista”. Dentro o fuori del recinto carcerario, il futuro del condannato che la società gli assegna non comporta soluzioni diverse.

3. L. Eisner, *Fritz Lang*, Milano, Mazzotta, 1978.

4. P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Fritz Lang*, Parma, Pratiche Editrice, 1988.

4. I meccanismi che regolano la vita nelle prigioni

Da tale assunto di carattere metaforico il *prison movie* parte per svolgere una battaglia polemica – ed è questo il contrassegno della sua identità – rivolta ai meccanismi che regolano la vita nelle prigioni. L’universo carcerario in cui è ambientato il film di Le Roy è infatti un “luogo” privilegiato di osservazione per la sua esemplarità negativa. *Io sono un evaso* si svolge negli anni venti, qualche anno dopo la fine della guerra, e a questa allude la scena in cui il titolare di un emporio, cui il protagonista si è rivolto per vendergli la propria croce al valor militare, onde ricavarne qualche dollaro, gli mostra con una punta di ironia una gran quantità di analoghe decorazioni rimaste invendute.

Le porte della prigione che si aprono ad Allen rivelano una “scena” infernale, una mostruosa casa di punizione dominata da regole che contraddicono i più elementari principi del “diritto naturale”: segno tangibile sono le catene ai piedi (cui allude il titolo originale del film) che legano l’uno all’altro i carcerati, impedendo loro qualsiasi movimento autonomo. Una condizione penosa resa più intollerabile dal duro lavoro nella cava cui sono adibiti per molte ore al giorno per estrarne pietre, dal primo mattino a tarda sera, sfidando l’inclemenza del tempo, il freddo o il caldo opprimente, fino al momento in cui, giunti al termine della giornata di lavoro, si avviano stremati ai loro letti.

A proposito di questa condizione è il caso di richiamare quanto Michel Foucault, in *Sorvegliare e punire* scrive in merito all’istituto carcerario secondo una più ampia visuale storica che risulta utile anche al caso delle prigioni descritte dal cinema che stiamo esaminando: «se il penitenziario, nel suo ‘eccesso’ in rapporto alla detenzione, ha potuto di fatto imporsi, [...] è perché ha

potuto introdurre la giustizia criminale in relazioni di sapere che sono ora divenute per quest’ultima labirinto senza fine. La prigione, luogo di esecuzione della pena, è nello stesso tempo luogo d’osservazione degli individui puniti. In due sensi. Sorveglianza, certo. Ma anche conoscenza di ogni detenuto, della sua condotta, delle sue disposizioni profonde, del suo progressivo miglioramento; le prigioni devono essere concepite come un luogo di formazione di un sapere clinico sui condannati; ‘il sistema penitenziario non può essere una concezione a priori; è una induzione dello stato sociale. Accade per le malattie morali, lo stesso che per le complicazioni di salute, in cui il trattamento dipende dalla sede e dalla direzione del male. Il che implica due dispositivi essenziali. È necessario che il prigioniero possa essere tenuto sotto controllo permanente; è necessario che siano registrate e contabilizzate tutte le note che si possono raccogliere». Altrove Foucault aggiunge «Se tale è la prigione, col suo ‘scacco’ apparente, non manca però il suo scopo; al contrario, lo raggiunge nella misura in cui suscita in mezzo ad altri una forma particolare di illegalismo, che essa permette di separare, di porre in piena luce e di organizzare come un ambiente relativamente chiuso, ma penetrabile. Essa contribuisce ad organizzare un illegalismo vistoso, definito, irriducibile a un certo livello e segretamente utile, riluttante e docile insieme»⁵.

5. Interferenze di generi diversi

Nell’aprire la strada al filone carcerario, i due film citati di Hill e Le Roy che ne assicurarono il successo rispondevano a

5. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

temi avvertiti come essenziali dal pubblico cinematografico, coinvolto nei problemi in essi trattati grazie anche all'alto tasso di spettacolarità che tale modello filmico garantiva, con i suoi momenti di acuta e movimentata tensione. Nondimeno nell'ambito del prison movie si verificano anche casi di interferenze di generi diversi che, pur alterandone la struttura canonica, non ne modificano sostanzialmente la fisionomia. Si pensi a film che possiamo considerare variazioni sul tema carcerario, apparentemente devianti dal modello classico, come *20.000 years in Sing Sing* (20.000 anni a Sing Sing di Michael Curtiz, 1933) e poi il remake a firma di Anatole Litvak del decennio successivo *Castle on the Hudson* (Il castello sull'Hudson, 1940). Anche qui è riproposta la storia di una sconfitta, di uno scacco, di un destino al quale soccombe "necessariamente" il protagonista che, per salvare la sua donna, si addossa la colpa dell'involontario omicidio da lei commesso accettandone anche la conseguente condanna alla pena capitale. «La riuscita del film riposa sull'equilibrio tra il realismo documentario di alcune scene di vita in prigione e il romanticismo brillante degli incontri dei due amanti nel parlatorio fino al loro ultimo addio, con Bette Davis incapace di far credere alla sua colpevolezza e Spencer Tracy che si avvia all'esecuzione»⁶. Sette anni dopo Anatole Litvak rinarrerà la stessa storia in Il castello sull'Hudson, ricalcandone le premesse, fondate sulla sostanziale limpidezza morale del protagonista e sollecitando la commiserazione dello spettatore per la sua sorte avversa.

L'eccezione costituita da questi due melodrammi carcerari rispetto al prototipo del genere è la riprova indiretta della

6. Christian Viviani, Curtiz, in *Anthologie du cinéma*, n. 136, 1973.

validità del modello originario, cui si è sempre indirizzata prevalentemente la produzione: fra gli esempi più probanti ne ricorderemo due in cui l'osservazione della realtà si traduce in uno stile più accentuatamente cronachistico, in parte lontano da quello corrente nel *prison movie*. *Canon city* di Crane Wilbur (*Ultima tappa per gli assassini*, 1948) ne è un esempio convincente. La fuga di dodici reclusi dal carcere del Colorado è narrata secondo le classiche "stazioni" convergenti verso una strada senza ritorno che smentisce quel "margine indeterminato di utopia", di cui si parlò a suo tempo in un'analisi critica che sottolineava del film «gli effetti più interessanti (che) derivano da questo modo nuovo di porsi di fronte alle cose, più lucido e scavato, dal ritmo più approfondito del racconto e soprattutto dal nuovo repertorio di umanità che si va cercando e scoprendo»⁷.

Lungo questa direttrice e ad un più alto livello espressivo si colloca un piccolo classico del filone carcerario *Riot in Cell Block 11* (*Rivolta al blocco 11*, 1954), prima ricognizione di Don Siegel nel mondo dei penitenziari, "scena" di un'altra sua opera importante, la già citata *Fuga da Alcatraz*. Il mondo della malavita, già descritto in altri suoi risultati di rilievo (*Faccia d'angelo*, 1957 *Crimine silenzioso*, 1958, *Contratto per uccidere*, 1964) attira questa volta la sua attenzione in un'ottica tradizionale, non lontana cioè da quella che caratterizzò la produzione carceraria degli anni trenta, ma con una più accentuata impronta realistica. Anche *Rivolta al blocco 11* infatti nasce in seguito ad un'inchiesta giornalistica sulle condizioni di vita nei penitenziari: un punto di vista che condiziona anche le scelte formali, indirizzate verso un resoconto semplice e diretto dei fatti e determinando lo stile della regia che

7. Giorgio Prosperi, in "Cinema n.s.", n.13, 1949.



rinuncia ad alcuni elementi propri del cinema spettacolare, primo fra tutti la presenza di attori di richiamo: infatti Siegel ne utilizza pochi (e poco noti) fra i professionisti (Neville Brand, che è il personaggio principale, Frank Faylen, Robert Osterloh, Leo Gordon), la gran parte del cast invece essendo costituita da attori-tipo, come se si trattasse appunto di un documentario vero e proprio.

La storia infatti ricalca, anche nella premessa di fondo, i vecchi *prison movies* col loro caratteristico pessimismo: qui è inscenata, accanto a quella reclusi-polizia carceraria, una diversa contrapposizione, quella fra il direttore del carcere – che vede nella rivolta l’occasione per costringere le autorità, più volte da lui sollecitate, a cercare di risolvere alcuni problemi più pressanti – e l’ufficiale governativo, convinto invece della necessità di reprimere e punire i rivoltosi. Un confronto difficile, destinato a risolversi col trasferimento del direttore del carcere e con l’instaurazione di un processo a carico del capo dei ribelli, che ne uscirà con una condanna: l’ordine sarà ristabilito, il precedente regime restaurato e il problema carcerario resterà irrisolto. Riducendo al minimo la suspense spettacolare, il film di Siegel è una delle punte emergenti di una filmografia di forte impatto polemico, che nel corso del decennio cinquanta però stava a poco a poco perdendo i connotati originari per indirizzarsi verso un’immagine del mondo carcerario sul quale si riflettevano, sebbene confusi, i primi sintomi della imminente, nuova Hollywood emancipata dallo studio system. Un nuovo capitolo del *prison movie* stava per aprirsi.

6. Film ambientati nelle prigioni femminili

Prima di riassumerne la fisionomia, accenneremo a un paragrafo a parte nel più ampio capitolo del *prison movie*, quello che comprende alcuni film ambientati

nelle prigioni femminili, nelle quali, vigente lo stesso sistema di quelle maschili, non si riscontrano sostanziali modifiche del modello che abbiamo esaminato nonostante qualche correzione imposta dalla diversità delle situazioni. Tralasciamo la maggior parte dei titoli di qualche interesse (*Prigioniere* di Marion Gering, 1932, *La rivolta delle recluse* di Lewis Seiler, 1955, *Femmine in gabbia* di Jonathan Demme, 1974) e fissiamo l’attenzione su due di essi, quelli di maggiore rilevanza artistica: come *Caged* (*Prima colpa*, 1950) di John Cromwell, un regista fra i più notevoli dei decenni trenta-cinquanta. In questo suo film si racconta un caso esemplare, un teorema sull’inarrestabile discesa ai gradini più bassi della società di una giovane donna (interpretata in maniera eccellente da Eleanor Parker), Marie Allen (una curiosa coincidenza col nome del protagonista del film di Le Roy), condannata ingiustamente per un reato non commesso. La sua permanenza nel carcere femminile, dove vige il classico sistema repressivo illustrato da tanti *prison movies*, segna l’inizio di una metamorfosi negativa che la spingerà, una volta scontata la pena, nella rete della malavita. La protagonista “*proprio in prigione verrà definitivamente spinta sulla via del crimine e della rinuncia della vita. Disillusa, indurita e spezzata interiormente dal carcere, finirà con il vendersi per rifiuto e disprezzo del mondo [...] la società è distante, i benpensanti in cravatta o pelliccia non intendono migliorare il sistema carcerario*”⁸. Questo aspetto della questione – l’inevitabilità di una ulteriore “*caduta*”, quella definitiva – trova nelle donne e nei minori le vittime privilegiate di un sistema punitivo che ribalta nel suo contrario quella che dovrebbe essere la funzione della pena. Tesi che è “*dimostrata*” sia pure convenzionalmente dal

.....
8. R. Venturelli, *L’età del noir*, Torino, Einaudi 2007.



personaggio della carceriera, cui Hope Emerson presta le risorse espressive della sua massiccia e brutale presenza.

L’altro film di rilievo fra quelli ambientati in un carcere femminile fu realizzato da Robert Wise e interpretato da una superba Susan Hayward: *I want to live!* (*Non voglio morire*, 1958), quasi il resoconto di una storia vera, in cui l’ambiente carcerario offre un supplemento polemico alla tesi centrale, quella che propugna l’abolizione della pena capitale. Motivo che ispira una vicenda sui cui principi la vecchia Europa, in anticipo di un paio di secoli sull’America (che non ha ancora risolto il problema), si era già confrontata.

Il caso narrato da *Non voglio morire* è quello di una prostituta accusata di un omicidio sulla base di prove incerte o almeno non del tutto probanti. La sua strenua quanto disperata lotta per sottrarsi alla morte è descritta con una partecipazione emotiva e insieme con una consapevolezza “*illuministica*” che fanno del film un esempio convincente di cinema di forte impegno civile. La non del tutto provata colpa, l’ipotetica innocenza, su cui si stende l’ombra del dubbio, aggiungono un ulteriore

motivo di “*illegittimità*” alla pena di morte: una maniera di catturare il consenso dello spettatore sulla tesi sostenuta con appassionato vigore, assicurata dal margine di incertezza sulla effettiva responsabilità della condannata. Bisognerà attendere molti anni, prima che il cinema si emancipi da questa un po’ ambivalente premessa perché il discorso si incentri sulla pena di morte in sé: si pensi ad un film come *Dead man walking* (*Dead man walking- Condannato a morte*, 1995) di Tim Robbins, dove la tesi in questione, nelle sue linee generali, risulta ben più netta.

7. I fini educativo-pedagogici della filmografia hollywoodiana

A margine della filmografia finora seguita è il caso di ricordare come la produzione hollywoodiana avesse cercato, confidando nel suo ottimismo, di esorcizzare la realtà al centro del *prison movie* con una serie di film caratterizzati da un accentuato fine educativo-pedagogico, nel proposito di scongiurare per le giovani generazioni il pericolo di una “*caduta*” che avrebbe avuto come meta finale appunto la “*grande casa*”. Accenniamo di scorcio perciò ad un altro “*paragrafo*” secondario o meglio trasversale della filmografia in questione, quello che tratta il problema della



condizione minorile e delle forme di devianza sociale della gioventù a rischio, naturale candidata al riformatorio, cioè ad un carcere su scala ridotta. Da ciò quell'accentuato tratto didattico che dà un particolare timbro ad alcuni film, fra i quali accenniamo a *Angels with dirty faces* (*Angeli con la faccia sporca*, 1938) di Michael Curtiz particolarmente per il suo finale, in cui Rocky Sullivan (James Cagney), spavaldo fuorilegge oggetto di discutibile ammirazione da parte di alcuni giovani provenienti dalla sua stessa realtà sociale, è costretto, sollecitato dal sacerdote suo amico d'infanzia, a recitare suo malgrado la parte del criminale pavido, ruolo a lui del tutto estraneo, mentre viene avviato alla sedia elettrica, onde evitare la mitizzazione del suo personaggio conseguente al coraggio dimostrato anche nell'affrontare la morte.

Lungo questa strada incontriamo soprattutto un esemplare film, simbolo di una visione fiduciosa su una realtà ben altrimenti drammatica, qual è quella che si ricava da *Boys Town* di Norman Taurog (*La città dei ragazzi*, 1938), opera edificante sul futuro di molti giovanissimi candidati alla malavita, ma a questa sottratti grazie alla guida di personaggi carismatici, come il padre Flanagan che ne è il protagonista. Per il quale la cosa più assurda nel mondo è "un ragazzo cattivo": una convinzione da cui nasce "l'idea di una casa per i giovani abbandonati e fortunati con l'aiuto finanziario di un amico [...] A questo punto fa il suo ingresso nella casa [...] un delinquente di nome Whitey (Mickey Rooney) [...] che rifiuta ogni disciplina [...] unico ragazzo che Flanagan non è riuscito a domare, ma che in seguito si redime anche lui aiutando il prete a catturare una banda di rapinatori"⁹. Almeno in casi come questo

.....
9. R. Tozzi, *Spencer Tracy*, Milano, Milano Libri 1976

Hollywood mostra di credere che i metodi di rieducazione riescono felicemente a realizzare un difficile processo di crescita, lasciando intravedere un futuro meno precario per i giovani protagonisti del film.

8. Gli anni '60

Gli anni sessanta sono anni di passaggio per il cinema americano, in ogni senso. Per quanto riguarda la produzione essi segnano il definitivo tramonto dello studio system sostituito da processi produttivi mirati ad un pubblico che è mutato profondamente e che pertanto impone nuovi indirizzi di ricerca, rivolti principalmente allo spettatore giovane, assecondandone i gusti, adeguandosi alle sue richieste. Ciò non manca di influire nel tempo indirettamente sul modello del film carcerario tradizionale, che denuncia ora aperture appunto verso le novità introdotte da diversi pattern culturali. Come momento di passaggio fra il vecchio e il nuovo anche nel *prison movie* accenniamo a due film di rilievo che si collocano al confine del prototipo classico, riproponendone alcuni elementi e mostrandone nel contempo i segni di mutamento nel più generale panorama dei generi. Appare evidente da essi come l'asse narrativo del modello classico si stia spostando verso una diversa dimensione del racconto, in cui quella individuale tende a prevalere su quella collettiva: quest'ultima giustificata dalla particolare ambientazione delle storie carcerarie che comportano per definizione una "scena" di per sé affollata. L'accostamento fra i due film in questione è legittimato pertanto da alcuni tratti comuni presenti nelle figure centrali e dalle nuove strade che essi lasciano intravedere per il genere carcerario. *Birdman of Alcatraz* di John Frankenheimer (*L'uomo di Alcatraz*, 1962) ha come protagonista uno dei personaggi più singolari e nel contempo toccanti della storia del *prison movie*: un

eroe isolato dalla società in ogni senso, la cui reclusione si traduce in una "solitudine", piuttosto abnorme nella realtà carceraria – di qui la sua singolarità – che è alla radice di un'esperienza umana d'eccezione. Ciò ne fa un personaggio "a parte", ma pur tuttavia significativo di una vicenda di "redenzione" individuale che nulla deve però alle finalità pedagogiche eterodirette della pena. Una rigenerazione interiore, la sua, tutta fondata su una creatività che riesce a farsi strada pure fra le costrizioni della vita in prigione. Robert Stroud, il *Birdman* del titolo originale, interpretato da un Burt Lancaster in stato di grazia, è un ergastolano detenuto nella più famosa prigione d'America (ha ucciso un secondino). Costretto all'isolamento per lunghi anni, riscatta la sua penosa condizione cominciando a studiare il comportamento degli uccelli, affermandosi nel tempo come un apprezzato ornitologo e imponendosi all'attenzione e al rispetto dell'intera America. La straordinaria prova di regia di John Frankenheimer trasforma un film claustrofobico quasi in una severa "laica rappresentazione", non immemore del film di alcuni anni prima realizzato da Robert Bresson (*Un condannato a morte è fuggito*, 1957), sebbene privo delle inflessioni metafisiche che fanno la grandezza di quest'ultimo.

Un personaggio a suo modo estremo quello di Robert Stroud, accostabile, nonostante le apparenze, a quello di un altro recluso nello stesso penitenziario, descritto anni dopo nel già citato *Fuga da Alcatraz*, una delle migliori opere di Don Siegel. Si tratta di un *film-cerniera*, dove però tutte le componenti del genere carcerario tradizionale sono presenti, esaltate da uno stile ispirato ad un realismo di impianto quasi documentaristico, funzionale alla cronaca romanzata di un'evasione rimasta unica nella storia del penitenziario di Alcatraz. Da dove nessuno era mai riuscito a fuggire, a causa degli ostacoli pressoché insormontabili costituiti



una scena di "Fuga da Alcatraz"

dalle continue e potenti correnti marine nel tratto che separa l'isola dalla terraferma nonché dagli squali che infestano le acque.

Come il *Birdman* di Frankenheimer, il Frank Morris del film di Siegel è un eroe solitario, lavora a lungo per organizzarsi una fuga dall'esito più che incerto (su quello della vera evasione resta tuttora un interrogativo senza risposta, non essendosi accertato se Morris avesse mai raggiunto la terraferma). Come in alcuni casi del passato, in cui un film poteva esercitare una sia pur debole influenza sulla realtà, *Fuga da Alcatraz* contribuì alla definitiva chiusura del famoso penitenziario, ora divenuto un museo con le sue sinistre attrattive.

Il punto di crisi del classico *prison movie* è denunciato in queste due opere dal solipsismo dei personaggi centrali, dominati da una scontrosa solitudine, insensibili a qualsiasi forma di solidarietà: l'individualismo del disadattato, del ribelle, di cui la nuova Hollywood stava offrendo esempi convincenti con i film di Scorsese, di Corman, di Nichols, di Penn, di Hopper e di altri ancora si riverbera in qualche misura anche su questi personaggi, espressione di una nuova poetica cinematografica, trattata nello stesso torno di tempo da esempi più espliciti.

NICK MANO FREDDA

9. La riformulazione del modello carcerario

Siamo al tramonto del modello carcerario da cui siamo partiti e giunti al momento della sua riformulazione. I nuovi temi si manifestano infatti, più decisamente, nel film più significativo del nuovo *prison movie* degli anni sessanta, maturato nel mutato clima culturale della nuova Hollywood, *Cool Hand Luke* (*Nick mano fredda*, 1967) di Stuart Rosenberg. Nella decade sessanta, infatti – nota Art Simon – «i produttori cercano di fare appello a un mercato giovanile, il loro obiettivo è la generazione che frequenta la controcultura, grazie a opere di registi giovani e a storie incentrate su una gioventù alienata, in alcuni casi ribelle»¹⁰. L'interprete del personaggio centrale, Paul Newman, aveva già acquisito appunto la fisionomia artistica del “ribelle senza causa”, il cui eroe eponimo era stato nel precedente decennio James

Dean nel film di Nicholas Ray (*Gioventù bruciata*, 1955). Quello di Rosenberg, pur fedele alle forme del film carcerario di tradizione, ne ripropone alcuni aspetti puntando l'obiettivo principalmente sul personaggio di Nick, autentico antieroe, sulla “gratuità” dei suoi gesti di pura trasgressione (per una serie dei quali infatti viene condannato). La sua ribellione nasce da un malessere diffuso, sembra non aver come obiettivo esclusivo, alla maniera di quanto si verificava nei film del passato, l'autorità carceraria – che pure gli fa pagare caro il suo comportamento – quanto la società tout court quale si rispecchia nell'ordinamento delle prigioni. In definitiva Nick ci appare come l'emblema di un tipico disagio giovanile che era già esploso in altre forme, di una irriducibile estraneità, di un impossibile processo di integrazione nella società, testimoniato da comportamenti apparentemente insensati, ricchi però di risvolti significativi che colpiscono principalmente l'ipotesi stessa di una sana convivenza sociale. Rosenberg ne fa quasi l'estremo erede dei personaggi di una letteratura di ispirazione esistenzialista, con i suoi oscuri impulsi autodistruttivi, col suo nichilismo che si confronta con forze da cui uscirà definitivamente sconfitto. A questo punto, com'è facile intuire, i lineamenti del vecchio film carcerario risultano molto appannati, quasi cancellati; qualcosa di profondo ne ha alterato la fisionomia, anche se nella “disfatta” di Nick, l'assunto da cui siamo partiti, di vago sapore kafkiano, dell'irrevocabilità della “condanna”, viene ancora una volta ribadito.

10. A. Simon, *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in: G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Tomo secondo, Torino, Einaudi, 2000.



BIRDMAN OF ALCATRAZ / 1962

Jailhouse shot:

Il film carcerario fra teoria, tradizione e rinnovamento

[Anton Giulio Mancino]

1. «Nessuno può evadere. Nessuno può sfuggire al suo destino»

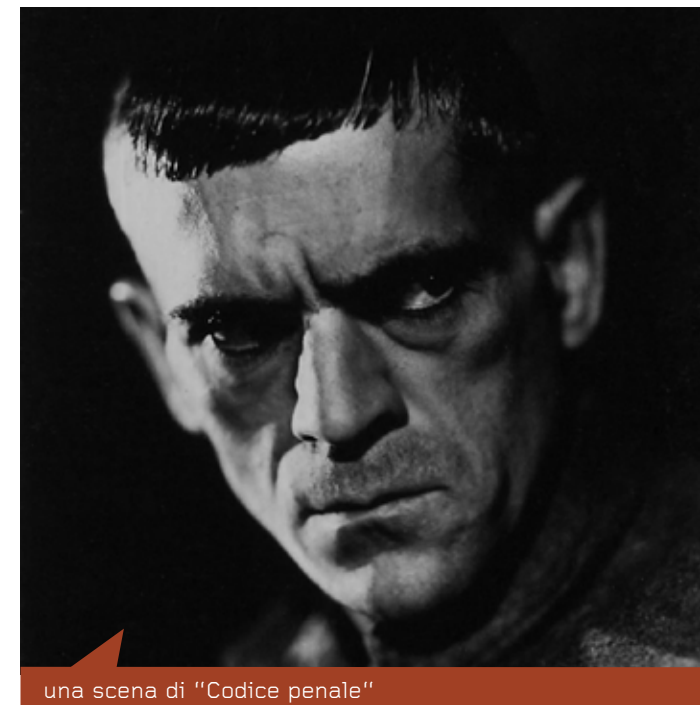
«Nessuno può evadere. Nessuno può sfuggire al suo destino»: con ogni probabilità il doppiaggio degli anni Quaranta dell'edizione italiana di *Brute Force* (*Forza bruta*, 1947) di Jules Dassin restituisce in misura molto relativa il senso della battuta conclusiva del medico della prigione ormai disilluso mentre fissa la macchina da presa. Nella versione originale invece l'uomo pronuncia una prima volta la frase «*Nobody escapes*», poi una seconda, rincarando la dose: «*Nobody really ever escapes*». La doppia articolazione avverbale che rafforza la semplice ripetizione anaforica non soltanto rende persino più solenne la convinzione espressa sull'impossibilità di sottrarsi alla prigionia, ma introduce un *principio di realismo* («*really*») nella negazione a *tempo indeterminato* («*ever*») della fuga. La carcerazione viene dunque presentata, nella realtà, come una *condizione permanente* e non transitoria dell'individuo corrispondente allo spettatore interpellato direttamente dal personaggio che si trova a interloquire con un soggetto assente¹. A questo medico anziano e alcolizzato, benevolo nei confronti dei detenuti ma altresì pessimista circa la loro sorte, spetta dunque l'ingrato compito di dire come stanno esattamente le cose. Quindi di contravvenire alla regola elementare che preserva la trasparenza del

1. Lo sguardo in macchina è infatti la più elementare delle "figure dell'assenza" che giustamente inaugura M. Vernet, *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 16-33.

racconto cinematografico classico: avanzando verso l'obiettivo della macchina, cui si rivolge senza indugi, viola con cognizione di causa il tracciato obliquo dello sguardo, indispensabile al mantenimento della finzione. Egli dunque riguarda la cinepresa che inquadrandolo a sua volta (lo guarda², invisibilmente ma inesorabilmente, tanto da configurare e chiamare in causa il dispositivo panottico, quindi l'architettura scopica della prigione. Ne consegue che la realtà inappellabile di cui questa sorta di personaggio anfibio, il quale *si colloca dentro e fuori dal racconto di cui si fa portavoce*, riguarda chi come lo spettatore in sala guarda normalmente, sempre e comunque, un film. In questo caso un film autoreferenziale, un *prison movie* che sa di essere tale e ci tiene a ribadirlo. Lo spettatore viene così stanato, restituito al suo stato di veglia, di coscienza, di distanza consapevole dallo schermo, non potendo più mimetizzarsi con la presenza implicita, irreprensibilmente *"tecnica"* della macchina da presa.

2. In J. Lacan, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud. 1953-1954*, Torino, Einaudi, 1978, p. 266, il concetto dello sguardo che, per l'appunto, a sua volta ri-guarda («*ça regarde*»), viene applicato al cinema, in particolare a *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) di Alfred Hitchcock: «Io posso sentirmi osservato da qualcuno di cui non vedo neppure gli occhi, e neppure l'apparenza. Basta che qualcosa mi significhi che qualcuno può essere là. Questa finestra, se fa un po' buio, e se vi sono ragioni per pensare che vi sia qualcuno dietro, è già, sin d'ora uno sguardo». Cfr. Anche S. Žižek, *Hitchcock. È possibile girare il remake di un film?*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 19-26; R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 95-118.

L'innocuo spettatore non può a questo punto più sentirsi al sicuro, nascosto dall'assenza concordata del mezzo di ripresa. Smette quindi di essere coccolato e viziato, sentendosi un soggetto privilegiato, trascendentale, onnipresente, onniveggente e onnipercipiente grazie alla complicità dell'obiettivo che inquadra una porzione di mondo e di messa in scena. La contropartita non è di poco conto: l'ideale e imprescindibile spettatore in questo modo nondimeno risulta bloccato, imprigionato, *fuori dal film*, nella sala cinematografica o nel consimile spazio domestico adibito alla proiezione, esattamente come chi sullo schermo cerca invano di evadere dalla prigione rappresentata. L'impropria traduzione italiana della battuta del medico di *Brute Force*, *ripetuta al fine di rimarcare una differenza sostanziale di impostazione del discorso filmico*, svelandone il congegno mistificatorio e inibitorio di base, aggiunge appena una componente di cupa fatalità: con la sua connotazione retorica, puramente declamatoria, fa altresì perdere *di vista* – è il caso di dire – la lungimiranza decostruttiva ergo antiretorica originaria. Questa comunissima e trascurabile semplificazione posta in essere dal doppiaggio determina un depotenziamento e un fraintendimento della valenza teorica globale del film di Dassin, estendibile peraltro a qualsiasi *prison movie*. Ossia al di là dell'impatto immediato di ogni singola applicazione dello schema attraverso cui il *prison movie* si rende riconoscibile come genere, sottogenere o genere cinematografico trasversale e suscettibile di ogni sorta di ibridazione. Detto altrimenti, esiste in ogni film in cui si mostra, si evoca, si allude alla prigione come luogo drammatico deputato o alla prigionizzazione come condizione drammaturgica variamente declinabile, una consapevole o inconsapevole, comunque sia implicita attitudine cinematografica. O più correttamente



una scena di "Codice penale"

metacinematografica.

Nel senso che ogni film che mette in scena e soprattutto in quadro la figura, il simulacro, l'ombra inquietante della prigione, genera automaticamente un'istanza narrativa connessa all'esigenza di evadere, o almeno di battersi per migliorarne lo stato di permanenza. Un effetto collaterale, insomma, che ha a che fare, anzi a che vedere, con la coscienza infelice spettatoriale. Non a caso la maggior parte dei *prison movies* sono *prison break movies* o *prison escape movies*, vale a dire film sulla fuga dalla prigione, o *prison riot movies*, film sulla rivolta in prigione, o le due cose assieme. Quand'anche scatti l'opzione dell'infesta educazione criminale in prigione, come nel recente *Un prophète* (*Il profeta*, 2009) di Jacques Audiard, che sembra capovolgere l'assunto salvifico del prototipo classico *The Criminal Code* (*Codice penale*,

1931) di Howard Hawks offrendo tuttavia un repertorio di aberrazioni che lo pone sostanzialmente in continuità, ecco che può essere sommata alle precedenti due opzioni della fuga o della rivolta. Detto altrimenti, seppure impostati come romanzi di formazione negativa i *prison movies* assumono una connotazione tragica che ugualmente scatena, non soltanto metaforicamente, nello spettatore un sentimento di indignazione o di amara rassegnazione. Che allo stesso modo prende le mosse da un bisogno di evasione. Ciò concorre a far capire perché il *prison movie* è, alla lettera, il film d'evasione per eccellenza. Il più solido, rigenerabile e longevo, nel cui ampio e ricettivo alveo è facilmente possibile ricondurre una quantità considerevole di opere, senza che con altrettanta facilità si riesca poi a circoscriverne il numero, i caratteri distintivi e discriminanti, per via delle tante commistioni o dei tanti investimenti parziali, allegorici, simbolici. Persino identitari. Prendiamo il caso di un film come *Animal Factory* (id., 2000) di Steve Buscemi. Qui l'autore, o più propriamente l'autore-attore italoamericano cerca, dentro un solco preciso segnato dalla tradizione cinematografica hollywoodiana, di rafforzare, istituzionalizzandole, cioè americanizzandole, le proprie lontane radici culturali di immigrato. Da buon *dir-actor*³ che punta ad americanizzarsi in misura sufficiente, quindi a sviluppare il proprio potere contrattuale nell'industria cinematografica davanti e dietro la macchina da presa, realizza un *prison*

3. *Sull'argomento in generale cfr. A. G. Mancino, Dir-Actors Cut, in G. Muscio, G. Spagnoletti (a cura di), Quei bravi ragazzi. Il cinema italoamericano contemporaneo, Venezia, Marsilio, 2007, poi in G. Muscio, J. Sciorra, G. Spagnoletti, A. J. Tamburri, Mediated Ethnicity. New Italian-American Cinema, New York, John D. Calandra Italian American Institute, Queens College, CUNY, 2010, pp. 127-140.*

movie, la cui tradizione diventa innanzitutto occasione di scambio interculturale e autopromozione culturale. *In questa polifunzionalità incontenibile, non sorprende che i prison movies scandiscano ufficialmente l'intera storia del cinema mondiale, con epicentro hollywoodiano, almeno dagli anni Trenta.* Con una costanza e una puntualità tali da saldare modelli tradizionali a incursioni più o meno aggiornate, comprendenti riletture, rievocazioni, omaggi, tentativi di imboccare percorsi alternativi. Né deve sorprendere l'opportunità del *prison movie* di trovare un siffatto consolidamento e una convergenza forte di stilemi, temi, costrutti narrativi proprio nei modi di produzione di una Hollywood che avendo da pochi anni imboccato la strada maestra del film parlato e ulteriormente istituzionalizzato le sue pratiche discorsive, mette in cantiere il più riconoscibile e a tutt'oggi riconosciuto capostipite: *The Big House (Carcere, 1930)* di George Hill. E di riflesso quindi si fa carico anche della denuncia, non soltanto visiva, o meglio audiovisiva, ma espressamente verbale delle impressionanti condizioni di invivibilità delle istituzioni carcerarie vigenti. Nel costruire ex novo una tradizione, di cui affronteremo tra breve le istanze di rinnovamento più recenti, Hollywood può permettersi dapprincipio il primato e il privilegio di elaborare le inseparabili premesse semantiche, sintattiche e pragmatiche di questo genere⁴, o filone. Tenendo cioè ben presente la dimensione e l'istanza industriale di fondo che ne ha consentito o piuttosto reso indispensabile l'archetipica codificazione con cui ogni film dovrà fare i conti. Nonché la stessa denominazione anglofona, autentica denominazione di origine (in)controllata di

4. Cfr. R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004.

prison movie (cui si sta anche qui ricorrendo), che suona in primis come un marchio di appartenenza da proseguire, riscrivere. O da rimuovere, da cui tentare di sganciarsi. Nel *prison movie*, date le sue prerogative, lo ripetiamo: (meta) cinematografiche, non fa differenza.

2. Cinema come dispositivo condizionato e condizionante

Il più plausibile corollario di questa constatazione lo troviamo nell'approccio ideologico al cinema come dispositivo condizionato e condizionante, dunque molto consono al discorso sui *prison movies*, che Jean-Louis Baudry ha privilegiato nel corso degli anni Settanta. Come non accorgersi, leggendo Baudry, che la sua analisi dello status degli spettatori, condannati se non ai lavori forzati almeno al lavoro (parzialmente) onirico altrettanto forzato, può rimandare anche sul piano lessicale e semantico alla coercizione carceraria?

È quindi la loro paralisi motoria, l'impossibilità di lasciare il posto dove si trovano che, rendendo loro impraticabile la prova di realtà, favorisce il loro errore e li porta effettivamente a scambiare per reale il feticcio, o forse la sua rappresentazione, la sua proiezione sullo schermo formato dalla parete visibile della caverna, dal quale non possono distogliere lo sguardo, né possono volgersi altrove. Sono legati, avvinti, incatenati allo schermo – una relazione, un prolungamento reciproco che dipende dalla loro incapacità di allontanarsene. Ultima visione prima di addormentarsi⁵.

5. J.-L. Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», n. 23, 1975, poi in J.-L. Baudry, *L'effet Cinéma*, Paris, Albatros, 1978, p. 32. Cfr. Anche F. Casetti,

Del resto una simile riflessione ha concorso a rendere per ovvie ragioni impopolare il richiamo decisamente poco romantico alla responsabilità che il cinema detiene a monte, in quanto macchina. Secondo Thomas Elsaesser e Malte Hagener: la teoria filmica di Baudry è pervasa da toni così negativi e pessimistici, che la si può senz'altro definire un «tragico modo di considerare il cinema». Il che era provocatorio sia per i cinefili, i quali non tolleravano che si parlasse così male del loro «buon oggetto», sia per i detrattori del film classico, che malgrado tutto volevano credere al potenziale emancipatore e progressista del medium cinematografico⁶.

Occorre a questo punto ancora interrogarsi sul perché l'imprinting hollywoodiano sul genere o pseudo tale di cui ci stiamo occupando e di cui stiamo tentando di gettare delle basi teoriche, o quanto meno di indagare, al di là della sua pur importante ricaduta storica, non ne abbia tuttavia limitato il raggio d'azione, in ogni epoca e in ogni contesto cinematografico nazionale? Evidentemente no. La ragione per così dire costitutiva che rende questo genere invasivo, pervasivo e oltremodo suggestivo (in grado cioè di suggestionare e perciò attrarre nelle proprie maglie o nella propria sfera di influenza altri generi, non importa se contaminandoli o lasciandosi a sua volta contaminare), va in definitiva ricercata nell'occasione per certi versi unica attraverso cui la forma e la modalità della ricezione cinematografica vengono, se non esattamente

6. T. Elsaesser, M. Hagener, *op. cit.*, p. 94, dove torna il riferimento alle teorie kleiniane applicate al cinema contenuto in C. Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio 1980; 1993, pp. 9-23.

alla luce (persistendo il buio della sala), portati allo scoperto. *Resi cioè provocatoriamente visibili e non equivoci, imponendo di conseguenza una riflessione che è innanzitutto un'auto-riflessione.* Che non può prescindere da un'intensa attività interpretativa, molto radicale e non mimetica rispetto al testo filmico degno a tutti gli effetti di essere considerato un perfetto veicolo di pensiero, ove il significante cinematografico e il significato sociologico, storico e politico non possono procedere o essere affrontati separatamente. Motivo in più per cogliere nel *prison movie*, ovunque e comunque, al di là delle fisiologiche varianti nazionali, storiche e stilistiche, nella sua lunga durata e resistenza, un richiamo preciso, maniacale, ossessivo alla condizione, va da sé consensuale, dello spettatore al cospetto dello schermo: la condizione pratica di chi accetta di restare imprigionato dentro la sala cinematografica, e avverte, desiderandolo più o meno dolendosene o facendosene una ragione, lo stato di costrizione non soltanto fisica ma anche scopica, data la preponderanza e l'univocità, al buio, dell'ampia superficie visibile frontale, illuminata e rigorosamente perimetrata. Che chiamiamo appunto "schermo" non foss'altro poiché, mentre simula una realtà dinamica, immaginaria, fantasmatica, vi si frappone come ostacolo paralizzante, insormontabile, detentivo. Esso impone, o meglio su di esso si impone e si anima illusoriamente una realtà interna, commisurata allo spazio chiuso, dominante della sala (comportando così anche l'effetto di una proiezione interiore, psichica, onirica) e rende inaccessibile la presunta realtà esterna.

Tornando allo spunto offerto dal finale di *Brute Force*, siglato dal proverbiale «*Nobody escapes. Nobody really ever escapes*», è pertinente leggerci tra le righe un richiamo lucido alla condizione dello spettatore di sempre,

interpellato senza mezzi termini dallo sguardo in macchina lanciato dal personaggio stanco e disincantato del medico. Lo spettatore in pratica, identificandosi in quanto soggetto trascendentale con la situazione dei reclusi apparsi sullo schermo, cui ovviamente non è stata concessa alcuna via di fuga, ne comprende e condivide appieno il dramma umano, sociale. Denunciando l'istituzione carceraria, il film di Dassin, come qualsiasi *prison movie* classico, non importa quanto consapevolmente, al netto dalle contingenze geografiche, storico-politiche, sociologiche che non vanno trascurate, non può esimersi dal denunciare l'istituzione cinematografica. *Ovvero l'esperienza fondamentalmente coercitiva cui lo spettatore si trova ripetutamente, volente o nolente sottoposto.* E che da oltre un secolo, nelle più svariate forme medial audiovisive, ne ha determinato la costruzione identitaria e soggettiva a partire da uno schermo-specchio che riflette ma non restituisce un'immagine corrispondente davvero identica⁷.

Questo discorso proteso a far prevalere i caratteri verticali, sincronici, teorici, del *prison movie* rispetto a quelli orizzontali, diacronici, storici, ci porterebbe inevitabilmente lontano. Proprio perché, *nel momento in cui si stabilisce di prenderlo in esame facendo leva sulla propensione specifica a ostentare l'immaginario cinematografico, ribaltandone le premesse fin troppo acquisite e metabolizzate, la lista degli esempi pertinenti in cui il buio della sala si salda all'ombra della prigione diventa sterminata, incontrollabile.*

Le modalità con cui il binomio schermo-prigione si sviluppa sono molteplici e spesso concomitanti. Possiamo

.....

7. Cfr. C. Metz, *op. cit.*



BRUTE FORCE / 1947

riassumere i termini della questione in una serie di modalità attraverso cui si manifesta o viene investita la prassi della *prigionizzazione*.

Si può infatti parlare di prigionizzazione dello schermo quando lo spettro concreto o imminente della prigione assedia il film, connota un'inquadratura, contagia il decorso narrativo anche attraverso un gioco di luci e di ombre che restituisce il motivo visivo delle sbarre, tipico dei film noir in cui per i personaggi si profila la carcerazione come un segno inconfondibile del destino o una proiezione del senso di colpa⁸, come ad esempio nei film di Fritz Lang, in particolare in *You Only Live Once (Sono innocente, 1937)* o persino in un film tutt'altro che ascrivibile al genere carcerario, come *The Fisher King (La leggenda del Re Pescatore, 1991)* di Terry Gilliam nel cui incipit l'arrogante star radiofonica Jack sproloquia in una sala di registrazione molto stretta sui cui muri vediamo disegnate ombre simili a quelle delle sbarre di una prigione. O attraverso un modello di focalizzazione in cui non esiste alcun punto di vista, soggettivo, semisoggettivo o oggettivo (comunque sia sempre assunto dalla macchina da presa) che non venga filtrato dalle sbarre, come avviene già in uno dei principali film capofila, *I Am a Fugitive from Chain Gang (Io sono un evaso, 1932)* di Mervyn LeRoy⁹, quando il protagonista e altri detenuti assistono

.....
8. Cfr. il capitolo **Motif: Bars**, in A. Silver, J. Ursini, *The Noir Style*, New York, The Overlook Press, Woodstock, 1999, pp. 38-43.

9. Per ragioni non incomprensibili, di probabile matrice censoria, l'edizione italiana del film è stata decurtata del consistente blocco narrativo in cui si mostra la prima e rocambolesca fuga del protagonista dalla prigione, citata tra l'altro in G. Deleuze, *op. cit.*, p. 27. Si può ipotizzare che il motivo del taglio corposo dipenda dal messaggio negativo che il film offrirebbe, mostrando concretamente un modo di evadere da un istituto di pena molto sorvegliato.

alla scarcerazione di un compagno: l'inquadratura che mostra in campo i personaggi imprigionati che guardano dalla finestra è segnata dall'intersezione delle sbarre dietro le quali sono stipati, esattamente come quelle stesse sbarre ipotecano il controcampo in cui *viene mostrato in soggettiva ciò che essi stanno guardando e desiderano possa un giorno accadere anche a loro*.

C'è poi un secondo livello rappresentativo in cui lo schermo informa di sé lo spazio carcerario, imprigiona o prigionizza in un certo senso la prigione stessa, la adegua insomma all'inquadratura. Il caso più frequente lo si ha quando si assiste all'immagine frontale, in campo lungo o lunghissimo, dell'interno della prigione. La prospettiva centrale, che il cinema eredita dalla "camera obscura" quattrocentesca, impone nel *prison movie* al centro dell'inquadratura onnicomprensiva e claustrofobica il corridoio, collocando simmetricamente sui due lati le file parallele delle celle, distribuite spesso su due piani restituisce in pieno il senso definitivo e altamente drammatico della condanna e della condizione permanente dei detenuti. Nessun *prison movie* in buon ordine vi rinuncia, in molte e sistematiche o in poche e comunque paradigmatiche inquadrature codificate di questo tipo. La prigione, quindi la sua messa in scena audiovisiva, così si piega alle condizioni che giustamente Deleuze definisce geometriche del quadro. Quindi dello sguardo. I *prison movies* traducono questa prassi geometrizzante in un fattore contingente oltremodo reclusivo in termini fisici e mentali, oltre che plastici. La ricorrenza di questo tipo di inquadratura è talmente acclarata che non occorrono esempi specifici.

Una terza opzione del binomio schermo-prigione è data dall'impiego, secondo modalità di *mise en abîme metaforica*, della proiezione di un film nel film, cui i

carcerati assistono dentro la prigione. Non si può infatti ignorare la circostanza che induce di frequente i *prison movies*, integrali o soltanto parziali, a mettere in bella mostra lo spettacolo cinematografico stesso. Cioè a internalizzare se stesso facendo coincidere in quanto spettatori i detenuti condannati o in attesa di giudizio, secondo le prescrizioni dei codici, con i detenuti filmici. L'essere inquadrati in uno spazio carcerario non è cosa assai diversa, concettualmente, dall'essere messi in quadro e proiettati su uno schermo grande, piccolo o palmare. Come puntualmente accade nei celebri *Sullivan's Travels (I dimenticati, 1941)* di Preston Sturges e *Brute Force*. O in ambito italiano nell'irridente e paradossale scena della proiezione di cinegiornali naturalistici alle detenute di *Nella città l'inferno* (1959) di Renato Castellani. E ancora nella penultima scena in cui, tra le risate generali dei detenuti scatenate dal film al qual stanno assistendo, muore inconsolato silenzio dopo essere stato accoltellato l'irriducibile protagonista giustizialista di *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* (1971) di Damiano Damiani, dove si riprende capovolgendolo il paradigma sturgesiano. Infine nella scena inaugurale di *Il trucidato e lo sbirro* (1976) di Umberto Lenzi, in cui il gioco metacinematografico si presta ad accreditare anche una continuità tra i cosiddetti western spaghetti e i poliziotteschi nostrani. Che il confine tra una prigione e lo schermo sia minimo o addirittura inesistente, e che la scena detentiva e quella spettacolare siano perfettamente sovrapponibili, come la realtà e la finzione nei *prison movies* lo dimostra uno dei più noti veicoli hollywoodiani di Elvis Presley, *Jailhouse Rock (Il delinquente del Rock & Roll, 1957)* di Richard Thorpe, dove il protagonista finito in carcere in seguito a un omicidio involontario, ripropone l'esperienza modulata

sui classici *prison movies* della Warner Bros nella celebre esibizione dell'omonima canzone. E se con Elvis Presley il *prison movie* diventa musical, cosa impedisce al Jake interpretato da John Belushi in *The Blues Brothers (id., 1980)* di John Landis, una volta tornato in prigione con la band al completo, di tornare a cantare *Jailhouse Rock* scatenando la ribellione generale dei detenuti, coreografata secondo modalità ormai solidamente hollywoodiane.

La quarta opzione riguarda l'atteggiamento di complicità o di confidenza del film verso lo spettatore, di cui si sollecita il bagaglio culturale cinematografico, come una mappa mentale di base. Attivando memorie spettatoriali legate a opere di questo genere più o meno famose pregresse, il film, non necessariamente carcerario, può permettersi di contraddirne i luoghi comuni, trattarli con ironia, eluderli completamente dandone per scontato il repertorio di umiliazioni, brutture e aberrazioni. In quanto già viste e sentite appunto in altri *prison movie* paradigmatici. In quest'ambito è maggiormente riscontrabile la componente rinnovatrice, la modernità o piuttosto la post-modernità, che consente in *The Next Three Days (id., 2010)* di Paul Haggis di lasciare immaginare allo spettatore le insopportabili condizioni carcerarie della protagonista. Se all'improvviso tenta il suicidio e se suo marito di conseguenza organizza dall'esterno e a sua insaputa un ingegnoso e spericolato piano di fuga, è perché lo spettatore è consapevole di ciò che la donna sta sopportando là dentro. Ciò che il film, sul versante femminile del *prison movie*, lascia fuori campo il pubblico lo ha già visto in quasi un secolo di storia del cinema, da *Condemned Women (Condannate, 1939)* di Lew Landers e *Caged (Prima colpa, 1951)* di John Cromwell a *Nella città l'inferno* di Castellani o a *Caged Heat (Femmine in gabbia, 1975)* di Jonathan Demme

e in una quantità sconfinata di consimili film sadico-erotici dello stesso periodo. Il *prison movie* funziona così: è un genere sostenibile e spesso autosufficiente. Ogni film che ne eredita i tratti salienti sembra far parte di una squadra. Una caratteristica che permette insomma di entrare di diritto nel territorio magmatico e nell'ottica del *prison movie* contemporaneo, che non può di sicuro essere periodizzato con assoluta precisione. L'unico dato incontrovertibile è che il tipo di *prison movie* che per comodità possiamo definire "innovativo" va a collocarsi dopo, oltre, in contrasto con la classicità, con il modello delle origini, quello – come si è detto – hollywoodiano degli anni Trenta, comunque radicato, forte e resistente nell'immaginario popolare. Eppure, sebbene non sia possibile individuare un vero e proprio *terminus a quo* del nuovo *prison movie*, un prototipo importante in tal senso è costituito da *Point Blank (Senza un attimo di tregua, 1967)* di John Boorman, che si apre con un montaggio parallelo in cui, in un clima allucinatorio, il protagonista quasi in fin di vita si ritrova in una cella del famigerato ex carcere di massima sicurezza di Alcatraz, vittima di un doppio tradimento da parte del suo migliore amico. «Cell. Prison cell. How I'd get here?» si chiede l'uomo mentre fissa la parete della cella vuota su cui grava l'ombra delle sbarre. Nel film di Boorman l'immagine ossessiva, fantasmatica, sospesa tra passato e presente, di quell'isola-carcere molto emblematica, mai completamente rimossa, anche sul piano cinematografico, sin dai titoli, da *Birdman of Alcatraz (L'uomo di Alcatraz, 1962)* di John Frankenheimer a *Escape from Alcatraz (Fuga da Alcatraz, 1979)* di Don Siegel e *Murder in the First (L'isola dell'ingiustizia - Alcatraz, 1995)* di Marc Rocco, insomma la dice lunga. In particolare sul versante metanarrativo. Alcatraz è simbolicamente un luogo del

cinema, lontano, ricorrente, per eccellenza.

«Le ironie e metafore classiche del genere sulla prigione [...] dipendono da una chiara distinzione (rinsaldata visivamente) dell'essere o all'interno o all'esterno della prigione. *Point Blank* contemporaneamente ribalta e distrugge la distinzione. Boorman fa sì che ogni ambiente rassomigli ad una prigione [...]».

È morto l'antico progetto di prigione. Boorman va fino in fondo usando una reale struttura carceraria in una delle sue scene: la prigione abbandonata di Alcatraz. È il luogo, opportunamente, dove muore Walker, un superstite d'una razza antica, ormai estinta. L'obsolescenza di Alcatraz non è un fatto di mera decadenza fisica. La registrazione trasmessa a bordo del battello turistico ci ricorda che Alcatraz era stata una prigione da cui non era possibile evadere – la prigione perfetta, un rimedio ipoteticamente a prova di fuoco per i gangster pericolosi. Ora è parte di una storia registrata, un oggetto da mostrare ai turisti. Non è più in funzione, salvo che come punto d'incontro per l'organizzazione, dove i gangster moderni di quando in quando discutono i loro affari. L'ironia è lampante: Alcatraz è un simbolo del mondo d'una volta, e Walker «*evadendo*» da esso, non può cominciare a capire la natura di ciò a cui intende opporsi¹⁰.

Se in questo senso *Point Blank* è un film spartiacque sul fronte dei *prison movies*, costruito com'è attorno alle vestigia del carcere di Alcatraz, sulle ceneri del genere, offrendosi quindi come punto («point») di non ritorno ma anche come apoteosi del vuoto («blank») assoluto, siglando l'horror vacui della mitologia cinematografica e del suo corollario carcerario, è comprensibile che dopo si
10. J. Shadoian, Sogni e vicoli ciechi. Il cinema gangsteristico e la società americana, Bari, Dedalo, 1980, pp. 387-388.

moltiplichino le occasioni in cui si dà per scontata la tradizione. Dopo l'incursione boormaniana l'acquisizione delle coordinate principali del *prison movie* vecchia maniera, necessariamente da ripensare, rielaborare o confutare, fanno testo a sé. Lo spettatore viene chiamato a ratificare questo sottotesto mediante espliciti ammiccamenti. L'impianto comico ad esempio se ne avvantaggia. Ad esempio, a differenza di quel che accadeva in *Pardon Us (Muraglie, 1931)* di James Parrott, in cui la prigionizzazione di due beniamini come Stan Laurel e Oliver Hardy, fisiologicamente innocenti e simpatici, era perfettamente allineata con l'istanza denunciataria e con l'auspicio di riforma del sistema carcerario tipici dei film dell'epoca, da *The Big House, Criminal Code* e *I Am a Fugitive from Chain Gang*, lo spirito con cui Woody Allen riprende a suo modo in mano le redini del *prison movie* in *Take the Money and Run (Prendi i soldi e scappa, 1969)*, pieno di rimandi ai capolavori del genere, e in *Annie Hall (Io e Annie, 1977)* punta a far leva su ciò che lo spettatore sa già, non può non sapere. Allen dialoga con un pubblico allenato. Al punto da far pronunciare una battuta chiave al suo alter ego sullo schermo Alvy Singer, mentre lascia la prigione in cui ha trascorso appena poche ore dopo essere stato arrestato per guida pericolosa (o piuttosto maldestra), patente scaduta e provocatoria distruzione del documento sotto gli occhi di un poliziotto. Congedandosi dagli altri detenuti, evidentemente destinati a restare a lungo dietro le sbarre (a giudicare dalle sembianze, rappresentativi di una fauna carceraria connotata in termini hollywoodiani), Alvy, che è invece un intellettuale nevrotico, incapace di relazionarsi alle persone comuni e alle situazioni pratiche, si limita a dire: «*So long, fellas. Keep in touch*». Da buon disadattato colto, che non può nemmeno (re)stare in carcere, saluta i suoi

occasionalmente compagni di sventura prospettando la (im) possibilità di «mantenersi in contatto», senza che il film si sia preso la briga di mostrare come costui possa aver stretto amicizia con loro in così breve tempo. Infatti è impensabile che Alvy sia stato capace di stabilire un rapporto con personaggi del genere, o più correttamente *di genere*, a prima vista da lui così lontani. Eppure, pur rivolgendosi confidenzialmente («fellas») a dei ceffi, completamente estranei all'élite da cui Alvy proviene, ove è possibile concedersi una condotta appartata e schiva, frutto di un'alienazione di tipo esistenziale e culturale, è solo con loro che egli può immaginare di costruire un dialogo. In quanto avanzi di galera, galera – beninteso – cinematografica, Alvy sente di conoscerli da sempre. Dunque li riconosce in quanto personaggi di un immaginario filmico con cui ha consuetudine, da buon misantropo, depresso, incline a costruirsi mondi paralleli, possibilmente di celluloidi. Rivolto anche lui alla macchina da presa ha sin dall'inizio del film messo in chiaro che: «*You know, I have a hyperactive imagination. My mind tends to jump around a little, and I-I-I-I have some trouble between fantasy and reality*». E non si tratta soltanto di ricordi d'infanzia legati a una casa sovrastata dalle montagne russe, ma di un intero modo di rapportarsi alla vita, filtrando freudianamente i numerosi momenti indesiderati con "ricordi di copertura" abnormi. Cui il cinema classico – si sa – per primo deve aver contribuito in misura decisiva, *prison movies* compresi, che in *Annie Hall* non occorre nemmeno citare come in *Take the Money and Run*. Basta un accenno fugace e perciò tanto più efficace in cui l'espressione adoperata, "*fellas*", che in slang sta per "*fellows*"¹¹, è tanto più appropriata se si

.....
11. Parola che ha vari significati: può stare significare "tizio",

considera l'impiego esemplare che ne tredici anni dopo ne fa Martin Scorsese - già nel titolo - in *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990), dove la dimensione carceraria torna prepotentemente, secondo modalità di agio e privilegio riservate però ai soli affiliati di Cosa Nostra e ai loro più stretti collaboratori o subordinati. In questa seconda categoria rientra Henry Hill, cui spetta il compito nel film di detenere una quasi costante voce narrante, cui non corrisponde una funzione di narratore onnisciente, ma solo una parziale focalizzazione e un'occasionale ocularizzazione. Ciò non toglie che il suo racconto sia spesso credibile, soprattutto quando descrive l'ambiente e l'antropologia dei mafiosi. Dunque le loro abitudini, in netto contrasto con i luoghi comuni istituiti sul piano dell'immaginario collettivo dai vecchi *prison movies*: «*See, - spiega - you know when you think of prison, you get pictures in your mind of all those old movies with rows and rows of guys behind bars. But wasn't like that for wiseguys. It really wasn't very bad*». Si noti che i cosiddetti "bravi ragazzi" non vengono definiti, come suggerisce lo stesso titolo del film, "good fellas" (cioè "brave persone", a prescindere da qualsivoglia intento ironico¹²), ma "wise guys", cioè "ragazzi svegli", "tipi a posto", "di fiducia" in accezione criminale e mafiosa. Infatti il titolo originale del libro del giornalista,

.....
 "persona", ma a seconda del contesto anche "compagni", "compari", ad esempio "my drinking fellows" (o "fellas") vuol dire "i miei compagni di bevute".

12. La traduzione italiana *Quei bravi ragazzi* del titolo originale *Goodfellas* non è quindi letterale. Segue piuttosto una prassi abbastanza comune quando si sceglie di adattare un'espressione tipica di una lingua a quella di un'altra (in Italia infatti si usa molto l'espressione "bravo ragazzo", quindi si è scelto bene o male di renderla in questo modo).

poi sceneggiatore Nicholas Pileggi, da cui è stato tratto *Goodfellas* è altresì *Wiseguy* (dove "wise guy" viene tradotto semplicemente "dritto"¹³), anche perché *Wise Guys* (*Cadaveri e compari*, 1986) era stato già il titolo usato da Brian De Palma per una commedia sulla mafia. Ad ogni modo, siano essi "good fellas" o più pertinentemente "wise guys", il portavoce dei detenuti scorsesiani sanno, e soprattutto dichiarano di non somigliare affatto a quelli dei classici film hollywoodiani. Ci tengono a marcare le distanze, così come il film stesso, dosando sapientemente ironia e realismo, evita la retorica della denuncia sociale, pur omaggiando una tradizione da cui il protagonista stesso sente di non poter prescindere per spiegare con orgoglio criminale la sua condizione "eccezionale" dentro le mura della prigione. Nel libro di Pileggi il corrispondente brano non reca alcun riferimento ai *prison movie* hollywoodiani: «*Fin dall'inizio potevi accorgerti che la vita in galera era diversa per i dritti. Per tutti gli altri era veramente dura, tutti mescolati insieme come maiali. I dritti vivevano per conto loro, erano isolati da tutti gli altri*»¹⁴. Lo troviamo poco prima «*Pioveva tutto il giorno all'arrivo di Henry. A malapena lui riuscì a distinguere un enorme e tetro castello con le sue mura alla Warner Brothers, le torrette con le guardie armate e i riflettori*»¹⁵. Eppure Scorsese ha preferito non mostrare la prigione dall'esterno, alla maniera dei film asciutti e realistici targati Warner, come invece farà successivamente in *Shutter Island* (*id.*, 2010), perché con ogni probabilità

.....
13. Cfr. N. Pileggi, *Il delitto paga bene*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 148.

14. *Ibidem*.

15. *Ivi*, p. 147.



I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG / 1932



una scena di "C'era una volta in america"

avverte che il personaggio raccontando inizialmente la sua esperienza carceraria sui generis, ma anche di genere, ricorre automaticamente ai cliché cinematografici. Non a caso l'arrivo nel penitenziario federale di Lewisburg, così come egli stesso lo descrive nel libro di Pileggi, ricorda molto l'incipit di *Escape from Alcatraz*. Scorsese dunque non vuole rifare il film di Siegel, neanche sotto specie di omaggio, ma lasciare intendere che Henry nutre delle aspettative rispetto all'ambiente carcerario mutate dal cinema americano, confutate immediatamente dai fatti e da una consuetudine che avvantaggia la compagine mafiosa. In questo modo anche gli spettatori, mediante il genere cinematografico di riferimento cui hanno storicamente attinto la propria idea di detenzione carceraria, sono avvertiti: la mafia vive secondo schemi, nella realtà come sullo schermo, diversi. *Goodfellas* è, sebbene in parte, un *prison movie* che fa il verso a una tradizione, ma proprio questa fisiologica, psichica, cinefila ripetizione comporta – deleuzianamente – una differenza. Il suo orizzonte di riferimento, come in *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone, restatinequivocabilmente

il cinema, che per essere considerato a tutti gli effetti il sostrato culturale e iconico del racconto deve farsi sentire, desiderare. Ragion per cui al film non si chiede di meglio che di procedere ellitticamente, per eccezioni che confermano la regola, sottrazioni che funzionando in senso lacaniano come "mancanze" strategiche in grado cioè di scatenare il fisiologico e necessario desiderio di recuperare/ricostruire/riattivare in platea l'identità inevitabilmente spettatoriale. Nel solo modo possibile: colmare questi buchi ad hoc con una familiarità/cultura cinematografica di lungo corso. Non si spiegherebbe altrimenti in *C'era una volta in America* l'assenza del grosso blocco narrativo riguardante i dieci anni trascorsi da Noodles in carcere. Il capolavoro leoniano, come è noto, non smette mai di spiegare i salti bruschi con argomentazioni affabulatorie di tipo cinematografico. La "storia" in sé, a prescindere dalla costruzione del film, non conta. Conta invece il "discorso" cinematografico, che si interroga su se stesso. Ciò che non c'è, si dice e si fa capire in continuazione, insomma non serve al nuovo discorso sempre e comunque autoreferenziale. Perciò, quando Fat Moe, più tardi chiede a Noodles di tutto il tempo trascorso, trentacinque anni in tutto («*Che hai fatto in tutti questi anni, Noodles?*»), questi gli risponde laconicamente, anzi leonianamente: «*Sono andato a letto presto*». C'è in questa deroga alla cronologia reale operata dalla narratologia, ovvero di questa scelta di sopperire alla linearità diacronica con l'elementare logica del racconto, molto rivendicata, una volontà di spiegare il mondo attraverso il cinema, di riempire di film il tempo reale. Parafrasando il celebre scambio di battute appena citato, se cercassimo una spiegazione dei dieci anni passati da Noodles in prigione, la risposta andrebbe cercata nella tradizione dei *prison movies*. Leone, risparmiando più

dello stesso Scorsese allo spettatore i luoghi comuni del film carcerario, dimostra di avere le idee ben chiare: «*L'origine del mio film è la storia autentica (ma così vicina alla mitografia hollywoodiana da apparire inventata) di un gangster ebreo chiamato David "Noodles" Aaronson che di suo pugno racconta il fallimento di una vita*»¹⁶. E questo *trait d'union* tra *C'era una volta in America* e *Goodfellas* è proprio l'universo cinematografico alimentato dallo spazio della prigione, che Leone eludendo tanto più rievoca e Scorsese conferma pur capovolgendolo. Se dunque l'autore di *C'era una volta in America* ha deciso di servirsi del romanzo *The Hood* di Harry Grey¹⁷ è per via dello spunto non tanto metabiografico quanto metacinematografico: «*Il romanzo Grey lo aveva scritto nei quindici anni passati a Sing Sing [...]. Grey mi ha detto di averlo scritto per contestare i film di gangster visti a Sing Sing, ma quello che mi ha colpito è proprio la somiglianza con i film di Hollywood. La fantasia aveva preso il sopravvento sulla realtà*»¹⁸. Come in *Annie Hall*, e in *Goodfellas*. O ancora prima in *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1971), in cui Alex in prigione, sfogliando la Bibbia non trova di meglio che di farsi dei film nella mente. Alla maniera dei kolossal biblici di Cecil B. De Mille. Per questo Landis, se alla fine di *The Blues Brothers* ha spinto il suo protagonista a comportarsi come Elvis Presley in *Jailhouse Rock*, all'inizio

.....
 16. S. Leone, *Presentazione*, in M. Garofalo (a cura di), *Un film di Sergio Leone. C'era una volta in America. Photographic memories*, Roma, Editalia, 1988, p. 12.

17. Cfr. H. Grey, *Mano armata*, Milano, Longanesi, 1966.

18. S. Leone, in O. De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 25

gli ha imposto di non oltrepassare non meno comicamente di quanto era accaduta al suo predecessore/equivalente in *A Clockwork Orange*.

Il cerchio ogni volta si chiude. Se in *C'era una volta in America* la prigione si vede solo dall'esterno, è perché l'unica vera prigione, dorata, resta quella perimetrata dallo schermo. Da cui non si esce tanto facilmente. Noodles sotto questo aspetto si conferma un irriducibile ergastolano del cinema. Intanto però dalla prigione mostrata di sfuggita nel (suo) film può uscire. L'amico/concorrente Max è lì fuori ad aspettarlo. Gli ha portato una prostituta completamente nuda con cui fare subito sesso in automobile. Poiché l'unica questione, sulla scorta dei tanti film visti, viene riassunta nella battuta: «*Vediamo se hai cambiato gusti in galera*». No, non ha "cambiato gusti", sessuali. Così come lo spettatore sa, vedendo questo film e completandolo, di non aver a sua volta "cambiato i propri gusti", cinematografici.

3. Il prison movie contemporaneo

I percorsi dal *prison movie* contemporaneo, dopo gli strappi parcellizzati compiuti tra la fine degli anni Sessanta (*Point Blank*) e l'inizio degli anni Novanta (*Good Fellas*), comprendono in questa ipotetica mappatura tutto e il contrario di tutto, compreso uno sviluppo in chiave scientifica dei rapporti di forza e del gioco delle parti nella situazione carceraria, da cui trae spunto l'inquietante performance terapeutica ispirata alla psicologia sociale di *Das Experiment* (*The Experiment - Cercasi cavie umane*, 2001) di Oliver Hirschbiegel. Ma, quale che sia la chiave di lettura o di rilettura che i *prison movies* odierni individuano, nessuno di essi sembra sottrarsi al debito contratto a monte con i prototipi. Che, come abbiamo provato a spiegare, hanno obbedito all'esigenza

profonda del cinema stesso di mettere in discussione il proprio statuto rappresentativo. Consentendo, in forme svariate e più o meno dirette, allo spettatore di recepirne le modalità inibitorie e restringenti trasmesse - attraverso l'irreggimentazione dello sguardo - alla cognizione/percezione del mondo reale. Regimi scopici, contigui ad altrettanti regimi carcerari, sono quelli che hanno fatto sì che ogni svolta storica tesa a recuperare, restaurare, reimpostare lo stile e le coordinate del prison movie abbia comportato strategie di rarefazione o di eccesso. Se Don Siegel, dopo *Riot in Cell Block 11 (Rivolta al blocco 11, 1954)*, ha puntato alla fine degli anni Sessanta con *Escape from Alcatraz*, la cui vicenda viene anche rievocata a scopo turistico all'inizio di *Point Blank*, a erodere la solidità e la graniticità di un genere, che come i muri attempati della stessa Alcatraz sotto la diuturna azione corrosiva degli intrepidi evasori, stava cominciando a sbriciolarsi e a esigere nuove chiavi di accesso al potenziale *déjà vu*, a trent'anni di distanza la riproposizione dell'incubo carcerario da parte di Nicolas Winding Refn in *Bronson* (id., 2008) non sembra voler prescindere dalla matrice cinematografica. Il protagonista del film infatti, interfacciandosi a un pubblico di spettatori teatrali reali o potenziali, racconta con orgoglio gigionesco come sia riuscito a prolungare all'infinito il proprio periodo di detenzione. Elargendo gratuitamente brutalità e ricevendo in cambio altra brutalità dai secondini, egli viene ribattezzato con il cognome dell'attore Charles Bronson. Come il vero Bronson in *Hard Times/The Streetfighter (L'eroe della strada, 1975)* di Walter Hill il protagonista-emulo di *Bronson*, nella sua breve vacanza dalle prigioni inglesi, si guadagna da vivere accettando combattimenti clandestini. E così come Walter Hill, dopo *Hard Times*, gira *The Driver (Driver l'imprendibile,*

1978), anche Nicolas Winding Refn, dopo *Bronson*, dirige *Drive* (id., 2011). Che è idealmente un remake, oltretutto quasi omonimo di *The Driver*. Corsi e ricorsi della storia del cinema. O destini incrociati. Comunque sia, sembrano perpetuarsi sotto il segno fecondo del *prison movie*, che addirittura diventa in anni recenti *prison tv-movie*. Con le quattro stagioni della serie televisiva *Prison Break* (2005-2009), diviene definitivamente di pubblico dominio audiovisivo il concetto di "rompere la prigione" che, pur non prestandosi a una traduzione troppo sensata, sta a significare "evasione dal carcere". E per chiudere daccapo il cerchio, ecco che tocca all'ideatore degli ottantuno episodi di *Prison Break*, Paul Scheuring, quasi dieci anni dopo dirigere il remake statunitense, come un atto dovuto, del tedesco *Das Experiment*.

In questo panorama frastagliato recente, prenderemo a chiusura di questo rapido excursus teorico-storico in esame due casi curiosi di film, stavolta europei, che ci consentono di compiere un ulteriore giro di vite sul *prison movie*. E comprenderne fino in fondo l'eccentricità. E persino di verificare l'allargamento a macchia d'olio su molta produzione cinematografica non ad esso immediatamente ascrivibile. Il primo è *Celda 211 (Cella 211, 2009)* di Daniel Monzón che, tanto per cominciare, possiede qualcosa di *Escape from New York* (1997: *Fuga da New York, 1982*). Potremmo definirlo una certa impronta orrorifica. Procediamo con ordine: nel suddetto film di John Carpenter ugualmente una incursione in forze nel campo circoscritto dei reclusi e dei reietti non sembrava possibile prima di aver recuperato un ostaggio eccellente, nientedimeno che il presidente degli Stati Uniti. Ebbene, accade esattamente la stessa cosa in *Celda 211*, che oltretutto rimanda anche alla situazione allarmante dell'infiltrato a rischio, sulla falsariga degli hitchcockiani

Notorius (Notorius, l'amante perduta, 1946) e *North by Northwest (Intrigo internazionale, 1956)*. E dei successivi aggiornamenti nei contesti più disparati, da *Reservoir Dogs (Le iene - Cani da rapina, 1992)* di Quentin Tarantino, *Donnie Brasco* (id., 1997) di Mike Newell, *Mission: Impossible II* (id., 2000) di John Woo, fino a *The Departed (The Departed - Il bene e il male, 2006)* ancora di Martin Scorsese, *The Last King of Scotland (L'ultimo re di Scozia, 2006)* di Kevin Macdonald, *Breach (Breach - L'infiltrato, 2007)* di Billy Ray. È dunque un caso che l'attività della spia più o meno involontaria che si ritrova imprigionata in un meccanismo pericoloso e infido sia stata e continui ad essere oggi un'ossessione? Un'ossessione condivisa anche dai film e confermata dalla triste sorte del più sfortunato degli infiltrati che diventa una pedina usa e getta di un gioco terribile che lo trascende distruggendolo dentro e fuori poco per volta: il secondino di *Celda 211* suo malgrado, oltre che in buona compagnia cinematografica, si ritrova tra l'incudine e il martello senza poter svelare la sua vera identità ai compagni di sventura. Quanto basta per suggerire considerazioni a prima vista dettate da puro istinto cinefilo. Che possono - e devono - estendersi anche alle variazioni sul tema della reclusione coatta, istituzionalizzata o persino spontanea. Un paradigma caro non soltanto al *prison movie* di ieri e di oggi ma al discorso filmico, immancabile in ogni nuovo capitolo del ciclo degli zombi romeriani, a partire da *The Night of the Living Dead (La notte dei morti viventi, 1968)* o degli incubi dei "normali" assediati dai "devianti" dell'altra parabola sociologica carpenteriana *Assault on Precinct 13 (Distretto 13: le brigate della morte, 1976)*, dove lo schema carcerario costituisce un mirato spunto. Un paradigma, comunque sia, che in breve tempo

ha informato di sé opere molto diverse e diseguali, da una nuova ondata di *prison movies* allo *Shutter Island* scorsesiano o per certi versi a *The Ghost Writer (L'uomo nell'ombra, 2010)* di Roman Polanski, che aveva già all'attivo una situazione di dannazione circolare simile a quella di *Celda 211*. Si pensi a *Le locataire (L'inquilino del terzo piano, 1976)*. Anche i film dell'orrore, come le commedie, intrattengono rapporti di buon vicinato con il *prison movie*. Monzón di sicura ci avrà pensato.

Un simile contesto cinematografico, allargato a dismisura, dovrebbe offrire una chiave d'accesso privilegiata a questo thriller carcerario che propone uno spaccato complesso della Spagna contemporanea, all'alba della crisi economica, ma già proiettata su scenari internazionali piuttosto inquietanti. Su cui sembra continuare a incombere il fantasma del franchismo mai del tutto rimosso, e con cui gli intellettuali spagnoli, compresi l'autore del romanzo d'origine Francisco Pérez Gandul o l'autore del film omonimo, Monzón, hanno sentito il bisogno di fare i conti, intuendo possibili nuove derive autoritarie. Esattamente come nei film tedeschi, da sempre ma con nuovo impulso da qualche anno a questa parte, si fanno i conti con l'autoritarismo sempre in agguato di matrice nazista. Coniugando cinefilia, politica e psicologia sociale, sin dalla prima sequenza *Celda 211* produce suggestioni imprecisate che ne ipotizzano il decorso agghiacciante più che percorso narrativo. Un uomo si suicida. Non lo conosciamo, non ha identità. Agisce in gran segreto, al chiuso, al buio. E con estrema meticolosità. Si taglia le vene. Per quanto disperato possa essere il gesto, appare molto ponderato e preciso. Quel che va fatto va fatto. Non c'è fretta. Senza però commettere errori. Né trascurare alcun dettaglio. Neanche l'autore del film trascura i dettagli. La progressiva lacerazione dell'avambraccio viene

mostrata senza pudore, secondo una prassi fin troppo realistica che obbedisce a una strategia della crudeltà, tradotta in effetto *gore*. Di fronte a questa macabra ostentazione chirurgica, perciò sgradevole, le possibilità sono due: un'insistenza su tutto ciò che di inguardabile si renderà disponibile o una chiave orrorifica coerente e codificata. Cioè un film dell'orrore innestato dentro le convenzioni del *prison movie*. Di più: strutturato come un *prison (riot) movie*. Scartata la prima ipotesi, quella di un realismo spinto alle estreme conseguenze e perciò gratuito, ci si accorge che l'eccesso della visibilità produce conseguenze sul piano simbolico, dal principio. Il successivo ingresso del personaggio principale sembra confermare l'intenzione di far paura, di trasformarsi in una inevitabile discesa infernale. Chi guarda il film è indotto a condividere l'esperienza iniziatica del giovane secondino protagonista, Juan, prossimo all'assunzione e talmente scrupoloso di prepararsi per tempo alla professione che lo attende da recarsi sul posto di lavoro con un giorno d'anticipo. Con una differenza. Lui, il personaggio, che intende prevenire il peggio, lo fa perché ci tiene al lavoro. Noi spettatori, che invece il peggio siamo stati preparati a temerlo, non ne comprendiamo la deontologia: non comprendiamo, già sapendo ben altro, perché egli voglia già vedere, inoltrarsi, farsi un'idea, proprio lì dove l'imminente incubo, e non il lavoro, si annida. Il lavoro che dovrebbe attenderlo *dentro* e proiettarlo nel futuro, non esiste se non come tragica illusione. Nel frattempo *fuori*, sempre ad attendere Juan c'è la figura di riferimento della nuova e solida prospettiva familiare, la giovane moglie incinta. Ma questa donna-moglie prossima a diventare madre morirà, sostituita da un'altra madre, l'uomo che si fa chiamare Malamadre e che sigla un ritorno al regime maschile incapace di procreare ma solo

di distruggere e autodistruggersi. Ma prima che gli eventi precipitino lo spazio interno e quello esterno per Juan non si presentano separati: coincidono perché sono entrambi promettenti. Egli non sa. Ed è su questa opposizione tra il dentro e il fuori, che cose divergono. Soprattutto, essendo troppo giovane, non ha esperienza del male estremo, dell'orrore che quotidianamente si perpetra dietro le sbarre, delle pratiche basse tipiche di quel processo di prigionizzazione, cui si è più di una volta accennato, inteso foucaultianamente come un sistema violento e spietato di adeguamento ad una dimensione claustrofobica e senza sbocchi sociali e civili, che contraddice nei fatti le velleità della "riabilitazione" carceraria¹⁹.

Celda 211 conferma in buona sostanza che non c'è spazio per riabilitarsi, una volta superata la linea di demarcazione tra mondo esterno e interno. Non c'è via d'uscita. Si diventa detenuti, fisicamente e mentalmente. Juan, morta sua moglie e crollato il progetto di famiglia che la donna custodiva in grembo, si rifugia nel grembo carcerario come il tragicomico eroe rosselliniano di *Dov'è la libertà?* (1952), trasformandosi per ragione di adeguamento agli standard detentivi in assassino: uccide non soltanto per vendetta ma per puro spirito pratico ferocemente il sadico secondino anziano, Utrilla, il quale, pur stando dall'altra parte, era mentalmente inserito nel processo di prigionizzazione. Non sorprende quindi che i detenuti, occupando il carcere

19. Cfr. Z. Bauman, *Questioni sociali e repressione penale*, in S. Ciappi (a cura di), *Periferie dell'impero. Poteri globali e controllo sociale*, Roma, DeriveApprodi, 2003, pp. 161-176. Bauman a sua volta rimanda, per il concetto di «prigionizzazione» a D. Clemmer, *The Prison Community*, New York, Holt Reinhart and Wilson, 1940, mentre per il dubbio esito della «riabilitazione» all'interno dell'istituzione carceraria a Thomas Mathiesen, *Prison on Trial. A Critical Assessment*, London, Sage, 1990.



TOTO' - VERA MOLNAR - NITA DOVER - FRANCA FALDINI
DOV'È LA LIBERTÀ'
 Regia di ROBERTO ROSSELLINI Prodotto da DINO DE LAURENTIIS



TOTO' - VERA MOLNAR - NITA DOVER - FRANCA FALDINI
DOV'È LA LIBERTÀ'

DOV'È LA LIBERTÀ / 1952

esattamente nel giorno e nell'istante in cui Juan vi ha messo piede per la prima volta, provvedano da subito a distruggere il punto d'osservazione centrale. Infrangono i vetri attraverso i quali continuava a funzionare, fuori tempo, fuori luogo, il tradizionale impianto del *Panopticon*, collegato all'ottimizzazione della sorveglianza assoluta dei detenuti (non meno – lo si è ribadito – di come il dispositivo cinematografico opera sugli spettatori), nonostante tale struttura ideologico-architettonica originariamente venisse presentato come modello organizzativo conforme alla riabilitazione e alla rieducazione al lavoro dentro la prigione²⁰. Ma quale lavoro, quale ipotesi riabilitativa è mai possibile nel generale quadro economico di crisi del lavoro, di sottoccupazione, che finisce per collocare allusivamente sullo stesso piano i detenuti in rivolta capeggiati da Malamadre e il neoassunto secondino Juan? Persino il Panopticon benthamiano è superato in *Celda 211* perché il controllo visivo dei prigionieri *prigionizzati* non avviene più mediante la centralizzazione fisica del punto d'osservazione, ma con le telecamere a circuito chiuso che comunque rimangono strumenti di ripresa impostati secondo la prospettiva centrale della macchina cinema. Una delle quali, l'ultima non ancora distrutta, Juan propone che venga lasciata in funzione onde poter comunicare visivamente con l'esterno. Anche questo strumento si dimostra tuttavia inadeguato a far vedere all'interno ciò che davvero succede, senza grandi soluzioni di continuità, nel mondo esterno. Un mondo contiguo allo spazio chiuso della prigione e che preme per entrare, confondersi con gli internati-parenti. A mantenere sotto controllo visivo lo spazio esterno, non meno di quello interno, non provvede

.....
20. *Sull'argomento Bauman sembra però ignorare di proposito ogni riferimento a M. Foucault, Sorvegliare e punire. Nascita della prigione, Torino, Einaudi, 1976, pp. 213-247.*

più nemmeno il televisore che dovrebbe trasmettere l'esito della trattativa, ovvero far sapere/vedere se il governo cederà alle richieste dei rivoltosi con una dichiarazione pubblica resa direttamente alla televisione. Il passaggio televisivo è solo un tranello per guadagnare tempo e distrarre gli illusi detenuti. Al controllo provvede un telefono cellulare che è già dentro, nascosto in una delle celle da un altro prigioniero, Apache, che ovviamente fa il doppio gioco. Come del resto il neo-secondino Juan, sfortunatamente in ritardo sugli sviluppi tecnologici delle pratiche detentive, avendo investito sulle telecamere interne, su un televisore, su una rice-trasmittente. Sono molte le cose che Juan non aveva capito. Non aveva capito che tra il dentro-lavoro e il fuori-famiglia non esisteva alcun rapporto di provvida reciprocità, ma una forte opposizione. Un'opposizione che poi, per colmo del paradosso, era solo apparente.

La Spagna fuori dalla prigione non è diversa da quella che sta dentro. I problemi del mondo esterno sono contenuti, compressi e riassunti all'interno. Le differenze sono soltanto modulari, non sostanziali. In carcere in una cella speciale ci sono tre prigionieri di riguardo, importanti esponenti dell'Eta, il partito basco separatista che attraverso azioni terroristiche ha continuato a rivendicare il diritto al proprio spazio chiuso, esattamente come i detenuti – Malamadre in testa – che hanno ben compreso che dalla prigionizzazione e dalla disoccupazione a tempo indeterminato non si esce se non attraverso il gesto suicida dell'ignoto recluso della prima sequenza del film. Chi era costui? Un malato terminale alloggiato proprio nella cella il cui numero dà il titolo al film e al romanzo originale pubblicato nel 2004, non a caso un anno dopo la cattura del presunto capo dell'organizzazione, Ibon Fernandez Iradi, subito dopo che gli Stati Uniti di George W. Bush avevano dichiarato l'Eta

un'organizzazione terroristica. Né è un caso che proprio nel 2004 all'Eta, in un quadro da "intrigo internazionale" tutt'altro che cinematografico, vengano inizialmente e opportunisticamente attribuiti gli attentati ai treni di Madrid. Senza contare che il film esce a sua volta nel 2009, un anno dopo la cattura di Mikel Garikoitz Aspiazu Rubina, capo dei comandi Eta e super ricercato da anni in Spagna, del presunto successore Aitzol Iriondo, insieme a Eneko Zarrabeitia Salterain. Come dire che la cella iniziale, ad uso e consumo di detenuti di serie B, è la stessa in cui finisce Juan, per uno scherzo – come si è detto – abbastanza coerente del destino, il quale in corsa contro il tempo aveva provveduto, secondo le regole elementari della suspense e i codici del thriller, a eliminare ogni elemento identificativo per non essere scoperto e ucciso. Senza accorgersi che così facendo si stava candidando ad essere il perfetto inquilino della cella fatale riservata ai disoccupati/criminali comuni. E ad uccidere di conseguenza Utrilla, per poi mostrare alla telecamera il risultato di un efferato delitto, esplicitato in chiave *gore*. Come quello dell'*incipit*. A dimostrazione del suo valore simbolico, limitatamente reiterato, frutto di un consapevole retaggio cinematografico.

4. L'esempio italiano

Occupiamoci ora dell'esempio italiano, ancora più sconcertante nel ridestare fantasmi vecchi e nuovi in cui la componente politica del discorso portato avanti dal *prison movie* si manifesta tra reticenza, allusività e segrete piste indiziarie. Per comprendere a fondo la strana importanza di *Cesare deve morire* (2012) di Paolo e Vittorio Taviani occorrerebbe in primo luogo interrogarsi sulla propensione nel cinema italiano, dal dopoguerra ai giorni nostri, verso l'efficace ricerca indiziarie di verità politicamente rilevanti, tenendo

presente una doppia e complementare metodologia: in entrata (cioè connaturata al particolare testo filmico che in condizioni di verità deficitaria si sforza di dire o far intravedere l'indicibile) e in uscita (tramite un indirizzo interpretativo non subalterno alla superficie narrativa e didascalica)²¹. Questa prospettiva, per restare all'ambito del *prison movie*, consentirebbe quanto meno di comprendere a fondo l'impatto storico, politico e giuridico, specificamente italiano, di due film come *L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre* (1971) ancora di Damiano Damiani e *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, anche rispetto a quello sortito dai successivi *Il camorrista* (1986) di Giuseppe Tornatore e *Vallanzasca – Gli angeli del male* (2011) di Michele Placido.

Ma restiamo a *Cesare deve morire*, da cui si evince come le *"Idi di marzo"*, di ieri²², di oggi, di sempre, tornino a colpire. E a stretto giro ad aleggiare funeste sul grande schermo. Daccapo provocando un allargamento a macchia d'olio del complesso problema. Nel film dei

.....
21. *Cfr. A. G. Mancino, Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano, Torino, Kaplan, 2008, e A. G. Mancino, Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano, Torino, Kaplan, 2012.*

22. *Come è noto, ad aver preannunciato il 15 marzo la sorte di Moro, novello Cesare, in quello che resta l'episodio chiave a livello genealogico della storia italiana contemporanea fu il molto infornato Mino Pecorelli che sulle pagine dell'agenzia «OP», scrisse: «Proprio le idi di marzo del 1978 il governo di Andreotti presta il suo giuramento nelle mani di Leone Giovanni: Dobbiamo attendere Bruto? Chi sarà E chi assumerà il ruolo di Antonio, amico di Cesare. Se le cose andranno così ci sarà una nuova Filippi?». E l'ex senatore Sergio Flamigni e massimo studioso del caso Moro avrebbe scelto per la raccolta degli scritti di Pecorelli. Cfr. S. Flamigni, Le idi di marzo. Il delitto Moro secondo Pecorelli, Milano, Kaos, 2006.*

Taviani, a differenza dell'omonimo *The Ides of March* (*Le Idi di marzo*, 2011) di George Clooney, il richiamo al *Julius Caesar* shakespeariano si fa esplicito. Assume una connotazione italiana storicamente determinata, non più affidata a una curiosa, più o meno involontaria coincidenza tra l'autore e attore protagonista statunitense e l'occasionale doppiatore italiano Francesco Pannofino²³ che fu uno dei testimoni del rapimento Moro il 16 marzo 1978. Chiediamoci perché questa volta faccia capolino Shakespeare e soprattutto perché proprio *Julius Caesar*, esattamente come tempo addietro Pasolini ripropose in chiave popolare Romeo and Juliet in *Che cosa sono le nuvole? di Capriccio all'italiana* (1967).

Volenti o molto più probabilmente nolenti, hanno compiuto una scelta sintomatica, molto italiana, politicamente molto rilevante e non equivocabile i Taviani, brava gente, autori affidabili e di lungo corso, appartenenti alla generazione di mezzo tra i padri fondatori del neorealismo e le nuove leve del sistema che esordirono negli anni Settanta, Luchino Visconti e Roberto Rossellini, loro principali referenti storici e artistici della stagione neorealista, da un lato e dall'altro Nanni Moretti, oggi loro distributore dopo aver recitato in *Padre padrone* (1977). Scelta più calzante del *Giulio Cesare*, a Rebibbia, non potevano compierla gli ottuagenari eredi di una tradizione granitica e da quel di saggi custodi e anelli virtuosi di un ricambio generazionale a denominazione di origine controllata. Con questa tragedia i Taviani giocano in casa, in una Roma antica che diventa testualmente il palcoscenico allargato di tutte le congiure consumatesi nel tempo, in particolare quelle italiane di lunga durata,

23. Cfr. R. Bianco, M. Castronuovo, *Via Fani ore 9.02. 34 testimoni oculari raccontano l'agguato ad Aldo Moro*, Roma, Nutrimenti, 2010, pp. 19-23, 54.

come quella che curiosamente Andreotti rievoca nel suo libro, prefigurando curiosamente l'omicidio Moro, crocevia della storia contemporanea nazionale, analizzato qualche anno fa in un libro-inchiesta dal titolo relativamente analogo: *Doveva morire*. Il fatale dover essere ucciso del capo carismatico, che in *Cesare deve morire* diventa una sorta di «boss» accoltellato da autentici «uomini d'onore», insospettabili e infedeli, ci ricorda, come diceva piccato Moretti in *Palombella rossa* (1989), che «*Le parole sono importanti*». Infatti, come da copione, l'attuale reietto di Rebibbia che interpreta Cassio, dopo aver pugnalato Cesare ripete agli altri congiurati: «*Per quante età future questa nostra grandiosa scena sarà rivissuta, in Stati ancora da nascere, in accenti ancora ignoti!*» (atto III, scena 1). Gli autori cinematografici giocano dunque in casa, due volte: in quanto italiani e perciò brava gente e in quanto autorizzati a restare in Italia, a Roma, la Roma di Cesare, la Roma odierna assurta mediante l'evento storico eletto da Shakespeare a tragico e sempiterno paradigma umano, a proposito del quale Dante aveva condannato all'inferno i cesaricidi e il Rinascimento li aveva riabilitati. I Taviani dal canto loro fanno teatro nel cinema, in un'emblematica casa, una casa circondariale, il carcere di Rebibbia. Scelgono quindi a mettere coerentemente in bocca ai loro veri detenuti battute rivedute e corrette, in misura peraltro molto contenuta e comprensibile, dissimulate appena «*in accenti ancora ignoti*», inflessioni e dialetti che invece finiscono per accentuare più che nascondere l'impatto semantico, letterale e filologico dell'originale shakespeariano, scandito in due fasi fondamentali: prima il regicidio come variante politica del parricidio condiviso, premessa di una sostituzione e non di un'alternanza al potere, poi la inevitabile, conseguente commemorazione

del defunto che trasforma la nostalgia in esigenza di restaurazione del ruolo autoritario. La sofferta soppressione della figura paterna, del padre-padrone (Bruto: «*Tutti ci ergiamo contro lo spirito di Cesare; e nello spirito degli uomini non c'è sangue; oh, se potessimo giungere allo spirito di Cesare senza smembrare Cesare! Ma, ahimè, Cesare deve sanguinare per questo!*») comporta in seconda istanza il fare i (torna)conti con il Nome-del-Padre simbolico, lacaniano, colmando la casella del potere lasciata vuota con una manovra gattopardesca, italiana, che passa attraverso l'avvicendamento di figure di riferimento che devono presentarsi come campioni del nuovo a patto che la dichiarazione d'intenti e i meriti guadagnati sul campo non comportino effettivi cambiamenti. E siano indice semmai di nuove appartenenze e implicite convenienze, senza turbare la quiete dell'immobilismo diurno, perennemente eterodiretto, come da un «*grande Altro*» di lacaniana memoria, politico-culturale, invisibile e insondabile ma che si manifesta attraverso i suoi agenti, emissari di turno giovani fuori e vecchi dentro. Giovani-vecchi, nuovi Cesari. Il tutto si consuma in uno spazio circoscritto, chiuso, istituzionale, l'istituto penitenziario appunto, per tradurre in termini concreti la stasi, la paralisi, il blocco. Una situazione generale di auto-reclusione che storicamente si estende al cinema italiano assistito, in tutte le sue manifestazioni, comprensive dell'indotto culturale e intellettuale articolato in vecchie nuove corporazioni, compagini, confraternite, consorterie, amici degli amici che si sostengono a vicenda. Figure equivoche reclutate dal basso in questo film dei Taviani. Non è un caso quindi che simili detenuti, dopo l'exploit di *Un uomo da bruciare* (1962) dove il sindacalista Salvatore si ergeva proprio contro la mafia, ricevano con

insistenza daccapo l'appellativo non metaforico ma stavolta reale, più consono alle circostanze presenti e pregresse, di «mafiosi». Al di là di qualsiasi rigurgito neorealista, confutato peraltro dalla stilizzazione ieratica, ostentata a livello sonoro dalla recitazione straniante, a livello visivo dalla frontalità nella ripresa prediletta da sempre dai Taviani, riconducibile a un impianto pittorico e teatrale, non si spiegherebbe altrimenti l'individuazione di uno spazio così marcatamente immobile e coercitivo, piegato alle esigenze dell'arte, e neanche troppo riadattato o trasformato per ospitare veridicamente performance e pratiche «mafiose» di sempre, tradotte in parole. Parole importanti, (ri)messe opportunamente in bocca a veri delinquenti comuni o provenienti da organizzazioni criminali, che interpretano se stessi come avevano fatto fare alla protagonista dell'equivalente *Storia di Caterina in L'amore in città* (1953) di Francesco Maselli e Cesare Zavattini, bersaglio allora di contestazioni che ora invece non sfiorano neanche gli autori di *Cesare deve morire*, ammirati e premiati. Se di uno spazio senza possibilità di fuga, di confronto con l'esterno si sono serviti i Taviani è perché l'esterno stesso, vale a dire il ricambio effettivo, incontrollato, libero, non esiste, è precluso, come è d'obbligo in una prigione dove la vigilanza si mantiene costante. Rebibbia è dunque l'unico luogo possibile in cui far tornare in scena, differenziata e ripetuta l'uccisione/sostituzione rituale del Cesare di turno. Dove l'aspetto realistico, un tempo neorealista, costituisce l'elemento esteriore fuorviante del film, la premessa necessaria a dissimulare una realtà ben più profonda, inconfessabile, fisiologicamente italiana in cui si smarriscono i confini tra politica e politica cinematografica, azione/parola e messa in scena/in quadro, arte e discorso storico/critico sull'arte

da preservare, in nome della quale preservare l'esistente, preservarsi, conservare gli assetti consolidati, conservarsi in essi, stigmatizzando il dissenso e plaudendo il consenso onde mimetizzarsi con le istituzioni, dentro le mura e i palazzi delle istituzioni storiche e culturali. Questo film funziona come un perfetto, lucidissimo paradigma della grande recita eletta a sistema italiano patriarcale e familista, popolato di sudditi soddisfatti e di padroni contestati/rimossi per poi essere imitati, rimpiazzati. Un microcosmo delinquenziale si presta perciò a rispecchiare in chiave modulare e strutturale un'Italia appena aggiornata di antichi, moderni, trasversali compromessi e contese, di riconoscimenti e riconoscenze, dove la libertà si traduce in rischio incalcolabile o condanna a essere *erga omnes*. I Taviani fanno in modo che in *Cesare deve morire* sia centrale l'artificio e la replica, ossia il modo di essere sulla scena, teatrale, cinematografica e nazionale, senza soluzioni di continuità. Fanno scena di un costume diffuso che induce a darsi a vedere politicamente e culturalmente corretti, buoni per tutte le stagioni o trasformisti per ovvie ragioni di (posizione di) rendita personale e di fisiologico «*Gioco delle parti*» in commedia o tragedia. *Un costume antico e perseverante che consente a «I vecchi e i giovani» di essere intercambiabili*. Anche stavolta, all'ombra di Shakespeare, torna a materializzarsi segretamente in *Cesare deve morire* Pirandello: il fantasma italiano per eccellenza, l'idea in sé del sussurrare

le battute agli ignari ripetitori di ogni ordine e grado, la condizione dell'essere a tempo indeterminato esecutori di poteri altrui, elementi di congiunzione intergenerazionale e di trasmissione istituzionale dei poteri travestiti da saperi, prigionieri dello spettacolo scritto, adattato e allestito da terzi, sulla falsariga dei detenuti scelti a Rebibbia. Per interpretare un testo scelto in partenza, a monte, il dramma o la tragedia collettiva, personale e altrui: il «*grande Altro*» lacaniano, appunto, che suggerisce fuori campo, dietro le quinte come tornare a inscenare l'italico dna. *Cesare deve morire* è così anche una variazione carceraria sul tema dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Per gli autori di *Kaos* (1984) e *Tu ridi* (1998) il richiamo pirandelliano non può dirsi certamente improprio o estemporaneo. Come non lo è stato quello di Marco Bellocchio che in *Enrico IV* (1984) inammissibilmente – perciò anche stavolta in veste teatrale – ha cercato di rappresentare l'improbabile «*pazzia*» di Moro e in seguito, attraverso Heinrich von Kleist, in *Il principe di Homburg* (1997) il desiderio di essere risparmiato del condannato, condannato cioè a dover anch'egli morire. Un'altra storia? Piuttosto la stessa, come abbiamo cercato di spiegare o meglio profilare ipoteticamente fin qui specialmente attraverso i *prison movies*, cartina di tornasole trasversale di tante possibili storie destinate a intersecarsi. Non solo quella della storia del cinema. E delle inseparabili sue premesse teoriche.

«Comunque, l'inquadratura è limitazione.»

Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*



Carcere e dignità umana:

la stagione degli Italian Prison Movies and Docs

[Patrizio Gonnella]

La dignità umana intesa nel suo senso fondativo kantiano di non degradabilità dell'uomo a oggetto è qualcosa di più che un principio. La dignità umana, ovvero l'umanità, è il criterio di esigibilità dei diritti, è il diritto ad avere diritti, è il fondamento primo e ultimo di tutti i diritti umani. La dignità umana salva il sistema giuridico dalla sua inevitabile incompiutezza.

Non sempre è possibile qualificare in termini di stretto diritto ogni seppur legittima aspettativa di tutela. La vita di tutti i giorni ci offre mille esempi. La quotidianità penitenziaria rende ancora più esplicita la inevitabile lacunosità del diritto e del sistema dei diritti, incapace di ingabbiare in norme astratte la vita multiforme e complessa delle persone. La dignità umana – norma di apertura di molte Costituzioni post-belliche oltre che di quasi tutte le Convenzioni internazionali sui diritti umani – da principio religioso o etico a partire dal 1948 è trasformata in parametro giuridico vincolante. Ciò è accaduto senza che i giuristi, di solito assillati da eccessi di formalizzazione, abbiano sentito il bisogno di definire la dignità umana. L'articolo 1 della Carta Costituzionale tedesca afferma che *“la dignità umana è intangibile”*. Negli atti normativi ci si limita a sancire che essa debba essere promossa, protetta, salvaguardata. In taluni casi viene prescritta la sua inviolabilità.

Non si è ritenuto necessario quindi – ed è questa una anomalia nella storia del diritto che vive viceversa di tassatività e di definizioni rigide – spiegare cosa sia la dignità umana. D'altronde cosa sia la dignità umana è auto-evidente. Non c'è bisogno di ulteriori chiarimenti

normativi. Essi sarebbero inevitabilmente imprecisi o fantasiosi. La dignità umana è l'umanità.

Non è un caso che molti tribunali – costituzionali, europei, internazionali, nazionali – negli ultimi tempi hanno deciso di affidarsi alla dignità umana per porre limiti alla arbitrarietà e alla vessatorietà del potere punitivo, che altrimenti non subirebbe restrizioni dal sistema codificato dei diritti.

Human è l'ultimo lavoro dei Radio Dervish, gruppo che incarna l'idea della musica di mezzo, quella che nasce nel Mediterraneo e si nutre di sole e mare. *Stay human*, che dà il titolo all'album, è un inno alla dignità umana. Non è solo una canzone, è un manifesto musicale etico-politico. Ben funzionerebbe come colonna sonora di un bel *prison movie*.

Inhuman è stata definita da alcuni organismi europei la condizione di vita nelle prigioni italiane. Non una condizione episodica ma una tragica situazione permanente. Nel nome della dignità umana, la Corte Europea sui diritti umani di Strasburgo, l'8 gennaio del 2013, con una sentenza pilota, ha condannato l'Italia perché sottopone buona parte dei suoi detenuti a un trattamento crudele, inumano e degradante a causa del sovraffollamento¹.

Negli ultimi anni è cresciuta l'attenzione dei media e dell'opinione pubblica intorno alla questione penitenziaria. La parola chiave è per l'appunto *“umanità”*. Sarà perché i media hanno fatto uscire le prigioni dal cono d'ombra

.....
¹. Per un commento alla sentenza cfr. C. Fiorio, *Torreggiani c. Italia: ultimo atto e M. Passione, Dal diritto violato al diritto negato*, “*Antigone. Quadrimestrale di critica al sistema penale e penitenziario*”, VII, 3, 2012, pp. 146-171.

nel quale sono solitamente e volutamente confinate, sarà perché l'amministrazione penitenziaria ha aperto gli istituti alle telecamere di giornalisti, artisti e cineasti, sta di fatto che mai come negli ultimi tempi sono stati prodotti lavori di documentazione video della vita in carcere.

Abbiamo potuto vedere cortometraggi, documentari, film, sitcom, *webdoc*. Molte sono produzioni indipendenti, che faticano a trovare una buona distribuzione. È vero che non godono di buon trattamento televisivo, ma sono presenti nei festival, piacciono alla critica, fanno conoscere squarci di vita carceraria a sempre più persone. La dignità umana è il collante interpretativo di quasi tutte le opere cinematografiche, televisive e web degli ultimi tempi che ruotano intorno alla pena detentiva. Di fronte all'invadenza penale, all'ossessione della sicurezza, alla esaltazione del paradigma punitivo, perde di senso ogni insistenza sulla funzione della pena e l'attenzione non può che fermarsi e soffermarsi sulla dignità umana la cui negazione è più facile raccontare e far conoscere con le immagini piuttosto che con le sole parole.

Mi soffermo, senza nessuna pretesa di esaustività, su tre di queste produzioni, esemplificative di questa tendenza artistica e giornalistica che ha il suo fondamento nella indignazione etica nei confronti dei maltrattamenti penitenziari.

Il *Gemello* è l'ultimo film di Vincenzo Marra. È stato presentato alla Mostra del cinema di Venezia nel 2012. Racconta di un rapporto tra un detenuto e un agente di polizia penitenziaria. La forza cinematografica del film è tutta nella sua ambientazione. I protagonisti sono proprio loro, il detenuto e il poliziotto, ripresi da Marra durante il suo soggiorno di lavoro nel carcere napoletano di Poggioreale. Il film sembra una ricerca etnografica. Poggioreale è una delle carceri più affollate e degradate

di Italia. La dignità umana è l'indiscussa protagonista del film, in quanto è solo quel canale aperto e continuo di comunicazione tra il detenuto e il poliziotto a salvare gli attori della pena e del film dalla loro caduta congiunta nel pozzo della indegnità umana. Un film che infrange lo stereotipo secondo cui lo psicologo o l'educatore sono quelli che ascoltano e dialogano, mentre il poliziotto è quello che apre o chiude la cella e qualche volta mena. È per questo un film che rompe i confini tradizionali della militanza carceraria. Il poliziotto *dignus* di Marra è un esempio importante e utile a spiegare che è nelle sue mani la dignità della persona di cui condivide la custodia. D'altronde la produzione cinematografica – da *Papillon* a *Diaz* – è ricca di storie di poliziotti non degni. Si può, anzi si deve, invece essere poliziotti degni. Il poliziotto deve caratterizzarsi come il primo garante della dignità e dei diritti umani. Marra spiega con le immagini che ciò è possibile. Un film, nella sua ovvietà semantica, rivoluzionario. Un film che non sarà gradito da chi intende il lavoro di polizia e custodia in modo *masochista* e aggressivo.

Alla Festa del Cinema di Roma dell'autunno del 2012 è stato presentato *Milleunanotte* di Marco Santarelli girato interamente nel carcere della Dozza di Bologna. Un lungo documentario che segue la vita di alcune donne ristrette nella sezione femminile del carcere bolognese per poi concentrarsi sulla biografia di una di loro. Esistenze che si intrecciano, che fanno fatica a raccontarsi, che si aggrappano drammaticamente a chi può dare loro qualunque cosa, da una chance di vita diversa ad un più banale pacchetto di sigarette. Questo è il carcere. In carcere si perde la propria autonomia di vita, ci si deresponsabilizza, si ritorna bambini costretti a chiedere il permesso per qualunque cosa si voglia fare. Il ritorno

alla vita fuori – scandito nel film da un viaggio al Nord grazie a un permesso premio e dal successivo rientro in carcere a Bologna – è terribilmente faticoso, in quanto il tempo e lo spazio dentro e fuori dall'istituto non coincidono, si muovono su codici e linguaggi differenti. Nel film si vede bene come il fluire del tempo in carcere segue altri ritmi rispetto al fluire del tempo fuori. Un tempo, quello carcerario, durante il quale chi lentamente, chi rapidamente, vede erodere la propria dignità umana. Con un fine più prettamente informativo è stato prodotto il *webdoc Insidercarceri.com* dalla società *New Next Media* insieme all'associazione Antigone. La struttura del documentario asseconda le potenzialità della rete: finestre che si aprono e si chiudono, rimandi continui da un video a un altro. Da novembre 2012 il *webdoc* è *on line*. Il visitatore può entrare nelle carceri, ascoltare le interviste, guardare in faccia detenuti e operatori, capire meglio cosa significhi vivere in un carcere sovraffollato. Il documentario interattivo è il frutto di un lungo lavoro di visite in carcere con telecamere a spalla. Circa trenta carceri sono state osservate palmo a palmo. In pochi giorni il *webdoc* è stato visto – in parte o integralmente – in rete da oltre trentamila visitatori. Un rapporto cartaceo, ricco anche di più informazioni, è letto da non più di mille persone, ovvero quelli già interessati al tema. L'obiettivo esplicito era quello di descrivere con le immagini ciò che di solito era raccontato con le parole. Nelle parole di Giosuè Rotundo, la cui intervista compare nel *webdoc* alla voce violenze, vi è la visualizzazione plastica di cosa debba intendersi per dignità umana violata. Rotundo racconta di quelle che lui definisce le torture subite nel carcere di Lucera. Si tratta di un caso di cronaca giudiziaria per molti versi simile a quello registratosi ad Asti nel 2004 quando due detenuti vennero picchiati, umiliati e segregati per

più giorni in una cella di isolamento per aver aggredito un agente di custodia. Nel gennaio 2012 la sentenza del giudice Crucioli ha dichiarato che "i fatti in esame potrebbero essere agevolmente qualificati come tortura", senonché mancando nel nostro codice tale reato, gli agenti di polizia penitenziaria imputati sono stati inevitabilmente assolti.

Anche questo caso è stato oggetto di una reinterpretazione artistica attraverso la rappresentazione, questa volta teatrale e non cinematografica, di una *pièce* scritta da Claudio Sarzotti tratta dal testo della sentenza astigiana e messa in scena dalla compagnia torinese *Sudatestorie*². Qui il linguaggio del diritto della sentenza e delle testimonianze processuali s'incarna nei corpi degli attori, nei suoni e nelle musiche della rappresentazione teatrale restituendo la materialità degli atti di tortura e il loro terribile effetto di annientamento della persona umana reclusa. Infatti, il delitto di tortura – non presente nel codice penale italiano nonostante obblighi internazionali cogenti in tal senso – è un crimine che ha quale bene giuridico protetto proprio la dignità della persona. Così il cerchio si chiude.

La dignità umana, cuore del diritto internazionale dei diritti umani, chiave di soluzione della dicotomia altrimenti irrisolvibile tra libertà e sicurezza, è la protagonista principale di questa stagione degli *Italian Prison Movies and Docs*. È allo stesso tempo, anche la grande assente della legislazione penale italiana. L'Italia ha ratificato

.....
2. Il testo della sentenza e della *pièce* teatrale si trovano in C. Sarzotti, *La carogna da dentro a me*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2012. Si veda anche la recensione allo spettacolo teatrale di F. D'Amore, L. Maniaci, R. Tarasco in "Antigone. Quadrimestrale di critica del sistema penale e penitenziario", VII, 2, pp. 224-226.

nel lontano 1989 la Convenzione delle Nazioni Unite contro la tortura che prevedeva l'obbligo per ciascuno Stato di adeguare le proprie legislazioni alle norme Onu. In quel Trattato, all'articolo 1, vi era una definizione di tortura. Sarebbe bastato tradurla dall'inglese all'italiano e aggiungervi una sanzione. Non è stato mai fatto e non per banale inerzia o sciatteria. Non è stato fatto perché le corporazioni della sicurezza, molto influenti con la politica,

lo hanno impedito. Quelle stesse corporazioni che male hanno digerito il film *Diaz* di Daniele Vicari, premio della critica a Cannes nel 2012, il quale senza mai diventare opera militante, ha raccontato con immagini crude alle vecchie e nuove generazioni cosa è stata quella grande e drammatica operazione di disumanità, ovvero Genova 2001. In quel film abbiamo potuto vedere cosa significa essere torturati.



Prison movie:

quel che resta delle storie sul carcere
[Alberto Marcheselli]

Se, venti anni fa, mi fosse stato chiesto di preparare un testo di presentazione per una mostra di locandine cinematografiche in materia di film penitenziari, mi sarei sentito completamente inadeguato. Sono passati vent'anni, e mi sento ancora completamente inadeguato. Nel frattempo, tuttavia, qualcosa è cambiato.

Non la cultura cinematografica, che è rimasta sempre quella di una persona mediamente appassionata e con tempo a disposizione mediamente scarso. Ma, degli scorsi venti anni, ben dodici li ho dedicati a lavorare in carcere. Dal 1996 al 2008 sono stato, infatti, magistrato di sorveglianza.

Per la mia esperienza, la rappresentazione cinematografica dell'universo penitenziario e la realtà hanno viaggiato per lungo tempo su binari sì paralleli ma non intersecantisi.

Questo, quantomeno, se uno ha, come mediamente abbiamo tutti, in mente i film campioni di incassi, provenienti per lo più da oltreoceano. La rappresentazione del carcere dominante è infatti spesso molto lontana da quella che è la realtà, almeno dalla realtà italiana.

Un ambiente chiuso come quello del carcere, in effetti, si presta naturalmente a rispettare le tre unità aristoteliche di tempo luogo e azione e ciò pone immediatamente il carcere in una posizione drammaturgica di vantaggio. Come luogo chiuso, scenario di tensioni e passioni violente, il carcere si presta naturalmente al racconto di storie per lo schermo.

Suspense, pathos, colpi di scena, avventure mozzafiato, intrighi, eroismi e infamie trovano un ambiente assolutamente adeguato nella struttura, fisica e ideale, del penitenziario.

Io stesso, prima di cominciare a lavorare in carcere, mi

ero commosso alla storia del direttore democratico di *Brubaker*. Mi ero emozionato nella fuga da colonia penale di *Papillon* e avevo trattenuto il fiato preparando la *Fuga da Alcatraz* insieme a Clint Eastwood. Tutti film le cui locandine sono presenti nella mostra *eVisioni*.

Ed ero impressionato, ovvio, dalle immagini della ferocia del carcere turco di *Fuga di mezzanotte*, straziato dall'attesa della morte del condannato di *Dead man walking*. Confortato dalla solidarietà della prigionia de *Il generale Della Rovere*, film del 1959 di Roberto Rossellini, e sollevato dalla riuscita della fuga del partigiano in *Un condannato a morte è fuggito*, film di Robert Bresson del 1956.

Lavorare, però, concretamente in carcere per 12 anni mi ha insegnato che tra la rappresentazione cinematografica e la realtà c'è un po' lo stesso rapporto che esiste tra il mito e la storia. Sono entrambi incompleti.

C'è un rapporto tra le due cose ma non una piena corrispondenza: il mito ha la sua funzione, importante, di veicolare messaggi e rappresentare simboli, di *ipostatizzare* ruoli e funzioni. Il mito ha l'efficacia, fantastica, di proiettare il messaggio ben oltre gli angusti confini della cronaca, ma ha un difetto principale, quello di essere, in qualche senso di questa parola, *conservatore*.

Si rafforza con la ripetizione e si consolida nella *tradizione*, ma corre il rischio, parallelo e inevitabile, di trascolorare nel luogo comune o, comunque, nella *maniera*.

Cosa comporta, questo, quanto alla cinematografia carceraria? Alcune riflessioni a voce alta.

La prima è che il carcere cinematografico, per certi versi

è un non luogo, una non istituzione, è pressoché sempre contro. È ben solido materialmente, ed è la sua forza, sul piano scenografico: è il teatro ideale per un dramma.

Ma, mi è sempre parso, è sempre rappresentato in modo oppositivo. Probabilmente perché negazione della naturale pulsione alla libertà, come la morte della vita, il carcere è il luogo della oppressione nemica e aliena, sia essa politica e militare (i già citati *Il generale Della Rovere* e *Un condannato a morte è fuggito*), sia essa la crudeltà di una istituzione mai uscita dalla barbarie (*Fuga di mezzanotte*), di una burocrazia stupida e incrudelita (*Brubaker*), o al servizio di una pena indecente (*Dead man walking*).

La rappresentazione cinematografica del carcere corrisponde, sostanzialmente a un esorcismo, alla rimozione, alla negazione.

In questo essere infedele alla realtà del carcere, paradossalmente, essa ne rappresenta benissimo un'altra, di realtà: corrisponde perfettamente all'atteggiamento della società, che sostanzialmente rifiuta, questa è la mia opinione, salvo qualche periodico lavacro mediatico, di guardarsi veramente allo specchio e di voler accettare di guardare il rovescio della medaglia della sua ingiustizia, il crimine e la galera.

La società tende a non volere fare i conti con sé stessa e a nascondere quella che considera, a torto, *spazzatura*, sotto il tappeto. Tende a considerare, per molti versi condivisibilmente, quella del carcere una esperienza fallimentare, ma a rimuovere il fatto che carceri sono esistiti e continuano ad esistere, e non si vede la fine del tunnel, quando questi potranno, se mai, andare in disuso.

Resta allora il dubbio, amarognolo, che al carcere e alla giustizia possa predicarsi quel che Marcel Proust diceva della medicina: «*Essendo la giustizia un compendio degli errori successivi e contraddittori dei giuristi,*

appellandosi ai migliori di essi si hanno ottime probabilità d'implorare una verità che sarà riconosciuta falsa qualche anno dopo. Dimodochè credere alla giustizia sarebbe la suprema follia, se non credervi non ne fosse una ancor più grande, giacché da questo cumulo di errori si sono sprigionate alla lunga alcune verità».

Le rappresentazioni cinematografiche del carcere raramente sono veramente spietate, nonostante le apparenze: l'unico esempio veramente chirurgico che ricordi è nel sublime *Quinto, Non Uccidere* di Krzysztof Kieślowski, quel film agghiacciante e sovrumano dove ho trovato il più sintetico, efficace e disturbante *discorso sulla pena*: al giovane avvocato idealista che cerca di consolare il condannato per l'ostilità del carcere dicendogli: «*Ma non ce l'hanno con te, ma solo con quello che hai fatto*», l'assassino ragazzino risponde, disperato: «*Ma che differenza c'è?*». Raramente spietate, le rappresentazioni della prigionia, ma comunque molto interessanti: la complessiva inefficienza della sua amministrazione viene sublimata e *fatta pagare* nel fatto che il carcere, mediamente, è il cattivo della storia: o perché il recluso è un innocente, o perché le modalità disumane della attuazione della pena portano necessariamente a solidarizzare con lui.

Non va molto meglio alla rappresentazione degli operatori professionali: tante volte mi è capitato di scherzare con colleghi, educatori, direttori, agenti di custodia su *come ne uscissimo male*.

E, in questo, se ai secondini spetta spesso la crudele parte di aguzzini, agli educatori e agli assistenti sociali quella di idealisti, non sempre concreti e con i piedi per terra, un trattamento particolarmente crudele è spesso riservato proprio ai *magistrati di sorveglianza* e agli *incaricati di sovrintendere alla rieducazione*.

Venerdì 12-3
Domenica 14-3



Fuga di Mezzanotte
(MIDNIGHT EXPRESS)

LA COLUMBIA PICTURES presenta - Una Produzione CASABLANCA FILMWORKS
UN FILM DI ALAN PARKER
FUGA DI MEZZANOTTE
Produttore Esecutivo PETER GUBER - Sceneggiatura di OLIVER STONE
Produttore ALAN MARSHALL e DAVID PUTTMAN - Diretto da ALAN PARKER
Musica di GREGORY MURPHY

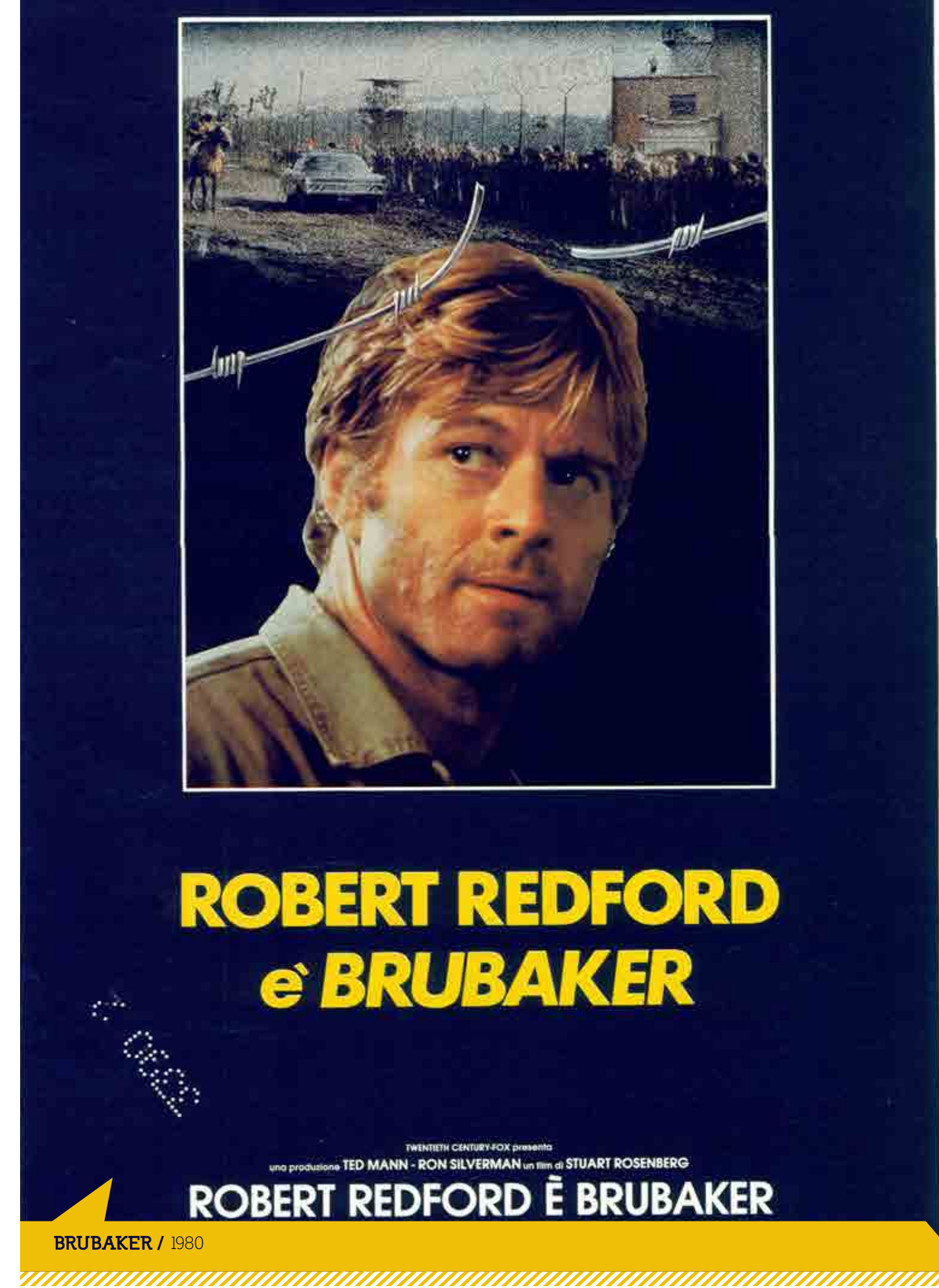
MIDNIGHT EXPRESS / 1978



SYLVESTER STALLONE - MICHAEL CAINE
MAX VON SYDOW - PELE
con il film di JOHN HUSTON
**FUGA
PER LA VITTORIA**

WARNER presenta una produzione THUNDER BOLT SYLVESTER STALLONE - MICHAEL CAINE - MAX VON SYDOW - PELE
scritto da JOHN HUSTON "FUGA PER LA VITTORIA" diretto da BILL COBURN - produttore esecutivo GORDON HALLIDAY
produttore esecutivo ANNE MARSH - direttore della fotografia BERRY TOSHI K.A.S. - sceneggiatura di EVAN JONES e YARU YABLONSKY
montaggio di YARU YABLONSKY e GJURJKA MILICEVIC - JEFF MADDRETT - musiche di FREDERIC FIELDS - direttore JOHN HUSTON
TECHNICOLOR - assistenza CASAPAR

ESCAPE TO VICTORY / 1981



**ROBERT REDFORD
è BRUBAKER**

TWENTIETH CENTURY-FOX presenta
una produzione TED MANN - RON SILVERMAN un film di STUART ROSENBERG
ROBERT REDFORD È BRUBAKER

BRUBAKER / 1980

A credere alla cinematografia più recente, non sempre siamo ritenuti degni di fiducia. Vengono in mente l'agghiacciante parabola del detenuto de *Il profeta*, che strumentalizza le regole penitenziarie per imparare a essere un vero boss di successo, pronto alla sfida del mercato e della concorrenza appena libero.

Oppure la figura, straordinariamente squallida e scialba del Magistrato di Sorveglianza della pellicola di Mimmo Calopresti *La seconda volta* (meritevole di una vera e propria *class action* da parte dei colleghi), così come il

personaggio del magistrato donna del film-tv *La piovra* che, a un certo punto, stanca di lottare contro la mafia e desiderosa di "riposarsi", afferma sullo schermo di «*aver fatto domanda per fare il magistrato di sorveglianza*».

Qualche riferimento in più si trova nella cinematografia d'oltre oceano: dove i *parole board* (il Tribunale di Sorveglianza americano) oscillano tra, la comica, ma anche inquietante, insipienza di *Arizona Junior* (film del 1987 dei fratelli Coen) e la asciutta essenzialità de *Le ali della libertà*.

“ In *Arizona Junior* la non troppo onorevole udienza si svolge, più o meno così:

Presidente: «Esiste un nome per uomini come lei H. I.: recidivo!»

Componente della commissione: «Meglio: delinquente abituale».

Presidente: «Non è un bel nome, vero H.I.?»

H. I.: «No signore, è un nome da stupido, ed io non lo sono più».

Presidente: «Non sarà che ci dice quello che vogliamo sentirvi dire?».

H. I.: «No signore».

Componente: «Perché noi vogliamo sentirvi dire la verità».

H. I.: «Bè, allora vi sto dicendo quello che volete sentirvi dire».

Presidente: «Ma non le abbiamo appena detto di non farlo?».

H. I.: «Sì signore».

Presidente: «Allora va bene. Scarcerato».

“ In *Le ali della libertà*, con ben altra solennità, invece si assiste al seguente dialogo:

Presidente: «Ellis Boyd Redding, lei sta scontando l'ergastolo... Dopo 40 anni si sente riabilitato?».

Red: «Riabilitato? vediamo. A dire il vero, non so cosa significhi».

Presidente: «Beh, vuol dire essere pronti a rientrare nella società e contribuire ...».

Red: «Lo so cosa significa per lei, giovanotto. Ma per me è solo una frase fatta. Una parola inventata dai politici, in modo che un giovane come lei possa indossare un vestito, una cravatta, e avere un lavoro. Che cosa volete sapere? Se mi dispiace per quello che ho fatto?».

Presidente: «Sì, certo».

Red: «Non passa un solo giorno della mia vita senza che io provi rimorso. Non perché sono chiuso qui dentro o perché voi pensate che dovrei. Mi guardo indietro e rivedo com'ero allora. Un giovane, stupido ragazzo che ha commesso un crimine orribile. Vorrei parlare con lui. Vorrei cercare di farlo ragionare, spiegargli come stanno le cose. Ma non posso. Quel ragazzo se n'è andato da tempo, e questo vecchio è tutto quello che rimane. E nessuno può farci niente. Riabilitato? È una stronzata ... Quindi scriva pure quello che vuole nelle sue scartoffie, giovanotto, e non mi faccia perdere altro tempo. Perché, a dire la verità, non me ne frega niente».

E segue l'apposizione del timbro "CONCESSA" sul modulo della libertà vigilata.

Sarebbe, invece, bello vedere rappresentato sugli schermi anche quel meraviglioso intreccio di grandiosità e miserie, vigliaccherie e coraggio, pulsioni e calcoli, amori e odi che percorrono, come fili infiniti e infinitamente inestricabilmente annodati, le mura, i blocchi e i corridoi delle carceri italiane, perfetta rappresentazione anche di tutte le nostre vite, fuori. Dove puoi perderti nel *Corridoio dei passi perduti* di un famoso penitenziario del Nord: un camminamento coperto, lunghissimo, che collega due corpi lontani del carcere. Un interminabile locale nel quale, a novembre, entra addirittura la nebbia e non vedi il portone dall'altra parte. L'estremo di un ponte tibetano o al colmo di una valle presso Macchu Picchu, dove gli uomini di guardia possono tranquillamente pensare di essere di sentinella alla Ridotta della *Fortezza Bastiani* del *Deserto dei Tartari*, in attesa di un nemico che non arriverà mai.

Dove puoi, forse, viaggiare sulla *Periodica*: quel treno speciale, segreto, notturno, blindato, che percorreva anni fa (ora non so) tutta la dorsale della penisola, trasportando i detenuti meno pericolosi lungo linee secondarie. Scoprirne l'esistenza era un caso, un azzardo, una caduta, l'oggetto di un racconto a parole smozzicate di un ispettore in vena di confidenze, mentre si beveva qualcosa di fresco in un giorno caldissimo. Un treno che non ho mai saputo se sia veramente esistito o fosse frutto di una bellissima invenzione fiabesca. Un treno che fermava sempre al "binario senza numero" (ogni stazione ne ha uno), nelle ore più remote. L'ho visto una volta sola, dopo il tramonto, fermo su un troncone secondario, come le storie che trasportava al faro di una luce tremolante. Quel mondo rappresentato in quel meraviglioso e non troppo conosciuto cortometraggio, di cui tacerò il titolo (non facciamoci mancare un piccolo quiz per veri cinefili), in cui un

bimbo viene accompagnato dalla mamma a colloquio con il papà in carcere. La scena è commovente: il bambino cerca, con la deliziosa testardaggine dei piccoli, di convincere il papà a uscire, ad andare almeno quella estate con lui in vacanza, a portarlo al mare, almeno una volta, almeno quest'anno, prima che diventi grande. A tutti noi spuntano i lucciconi, che raddoppiano quando scopriamo che il papà non è un detenuto, ma il maestro del carcere, che non se la sente di lasciare soli i reclusi proprio a Ferragosto, quando sono più soli.

Quel mondo, infine, che aspetta ancora che si racconti la storia di Matteo.

Matteo era un tossicodipendente, malato di Aids conclamata e tormentato dagli esiti nefasti di una operazione alla tiroide, che gli aveva danneggiato irrimediabilmente la gola, tanto che non riusciva quasi più a parlare e inghiottire, neppure la saliva. Un ragazzo che, portando via i soldi dal bancomat a una ragazza le aveva detto "Scusami, ma temo di averne più bisogno di te". Arrestato per l'ennesima volta, una sera, al cambio di piantone, annodò le lenzuola e salì su uno sgabello. Si fermò un attimo, ne ridiscese e prese un involto dal suo comodino. Lo soppesò, pensandoci, un po'. Poi sorrise e si avvicinò alla porta: chiamò i compagni della cella di fronte e, lanciandolo loro, disse: "Queste dividetele tra tutti e fumatele per me".

Erano le sue ultime sigarette. Prima di morire fece un gesto sublime: un regalo.



una scena di "Le ali della libertà"

L'attesa del giorno prima

[Vincenzo Muscatello]

Il geometra Giuseppe Di NOI gestisce una impresa edile in Svezia e, per festeggiare l'affidamento di un importante contratto con le Autorità svedesi, decide di regalare alla sua famiglia una vacanza in Italia. Dopo sei anni di lontananza, alla guida della autovettura con roulotte e gommone, carico di emozioni ed allegria, giunge alla frontiera fra canzoni e versi di gioia per le bellezze dell'amata Italia condivise con la moglie Ingrid e i due piccoli figli. Giunto al confine, il topos della transizione geografica si materializza in una frontiera esistenziale, un prima e poi indimenticabile tale quale avrebbe dovuto essere la vacanza nel Belpaese. Il controllo di routine si trasforma in un autentico calvario che lo porta ad essere immediatamente ammanettato e condotto nel carcere di San Vittore, poi in quello di Regina Coeli e passando per quello di Sagunto e dell'isola sarda fino al ricovero in un ospedale psichiatrico. Inizia così *Detenuto in attesa di giudizio*, piccolo calvario cinematografico diretto nel 1971 da Nanni Loy ed interpretato da Alberto Sordi, che, nella tradizione filmica italiana, costituisce probabilmente il caso più famoso e paradigmatico di film carcerario. Ma torniamo alla narrazione delle immagini. Rincorso e mai raggiunto dalla famiglia ignara di tutto, da una moglie disperata ma decisa nel prendere parte, insieme ai piccoli bambini, alla via crucis del marito e tuttavia incapace di attraversare la cortina di fumo che lo separa dalla conoscenza della verità, il geometra Di Noi viene condotto di carcere in carcere, passando da luoghi geografici che segnano transizioni emotive che lo porteranno dalla gioia e dall'entusiasmo iniziale, dalla fiducia nella giustizia e nella capacità di riconoscere i suoi equivoci, al disincanto prima, alla vera e propria disperazione infine. Non è il rimprovero per la "museruola al cane", come nella provvisoria ed

ingenua spiegazione logica di una famiglia festosa, ma una vera e propria privazione della libertà quella che lo aspetta, scandita da foto segnaletiche, visite invasive, fra funzionari orientati al regolamento ed incapaci di comprensione umana, in fondo innaturale in un luogo destinato ad ospitare solo innocenti: nel *"qua sono tutti innocenti"* il geometra comincia a smarrire la dimensione ancora ingenua ed appassionata di generalità ripetute burocraticamente, di regolamenti vincolanti oltre ogni *giustificazione*, e a prendere contatto con una realtà carceraria nella quale si entra attraversando un lungo corridoio di sofferenza umana. La musica festosa della famiglia in auto è ora il suono del tintinnio delle tazze di latta, metafora sonora di una angoscia irrefrenabile che accompagna il geometra Di Noi in cella, spaurito e tremolante, ancora incredulo al *"come è possibile che potete fare quello che fate?"*. *"Quello che fate"*: il *quello-che-fate*, l'immenso dolore che si cela nel distacco fra il prima e dopo, segna anche l'interruzione della condivisione dialettica fino ad allora animata da una educazione conversazionale conservata oltre misura. I tanti ripetuti *"grazie"*, il dialogo sulle generalità, inutilmente legato al rispetto dei regolamenti più che ad una effettiva comunicazione verbale, e tuttavia interpretato dal geometra Di Noi con umano rispetto, non hanno più senso di esistere, il confine non è più spazio di incontro fra luoghi ed emozioni, ma territorio fisico di passaggio fra un prima e un dopo, fra un lui e un io, ristretto in una cella dove ormai non vi è più alcuna condizione umana ed emotiva: le parole non uniscono più, la cella è per l'uno ciò che non è per l'altro, il *"Ti sbatto in cella di punizione"* del secondino, e il *"e questa che è?"* del carcerato, segnano ormai una frattura comunicativa legata

al nuovo status di soggetto appartenente ad una nuova comunità la quale vede e sente le cose in maniera diversa. Le parole non avvicinano più, separano solamente. La comunicazione, l'incontro delle parole, un tempo ricercato con generosità e fiducia, non funzionano più, la stessa ragione dell'arresto, ricercata e richiesta con disperazione e desiderio, non riesce a riparare lo squarcio delle parole: le *"ragioni"* dell'arresto, le ragioni, se così si può dire, sono un regalo dialettico a chi ormai non ne capisce più il senso, meno che mai quelle di un dono del quale essere contento, ora offerto alla incapacità di comprendere e forse al disincanto per una verità ormai sentita come incapace di riabilitazione. L'accusa di omicidio colposo preterintenzionale ai danni di un tedesco di nome Franz, così lontana dalla verità, e dal tempo della verità – giacché la verità deve pur avere un suo tempo – non aggiunge e non toglie nulla al significato incerto delle parole. Nell'ora muta delle frasi senza senso, la tragedia si fa commedia: *"Vuoi vedere che è quel tedesco che al posto di blocco mi ha perquisito e dato un sacco di botte ... fosse morto per le botte che mi ha dato ..."*, apre la tragedia ad un sorriso amaro, dove le parole non contano più, non servono a spiegare, e dunque a capire. Il noi e voi è ora anche una diversità dialettica posta a base di una tragedia degli equivoci: il massimo della punizione che si apre ad un di-più, oltre il quale non si pensava vi fosse altro, l'ossimoro colpa-preterintenzione, una sorta di binomio aperto alla dubbia compatibilità, il *"niente è mai semplice quando si ha a che fare con la giustizia, ricordati"*, l'idea cioè di una cosa semplice che appare invece stranamente complicata, vengono messi in scena con la rappresentazione visiva di antitesi topografiche di luoghi incantevoli per alcuni, dolorosi per altri, vacanze voluttuarie di contro a vacanze forzate, di città immaginarie catturate

dalla storia (*"Dum Romae consulitur, Saguntum expugnatur"*), di traghetti per le vacanze che ospitano la diversità di un passaggio penitenziario, di treni per famiglie e gitanti che sanno diventare semplicemente vagoni per un viaggio verso il dolore, di antica e indimenticabile memoria. Il noi e il voi, l'uno e gli altri, è ormai compiuto: mentre i carcerati stanno per salire sul treno per Sagunto, dal finestrino del treno le parole di un omaccione ricordano *"vi sta bene, così imparate a rubà"*, altre ancora che *"le mano, ve dovrebbero a taglià le mano"*. Nulla sanno entrambi delle ragioni della detenzione, nulla della qualificazione giuridica del reato, eppure nella vulgata comune essi fanno, conoscono, intuiscono la responsabilità e persino il titolo del reato. La difesa gridata del compagno di catene, reo di aver rubato 3 kg di olive e aver guadagnato 16 mesi di carcere non aiuta a rompere le barriere del pregiudizio, interrotte solo dalla ingenuità di un bimbo che offre un sorriso e genera il sorriso. Il dolore come paravento di fumo fra noi e gli altri, facilmente attraversabile dalle solidali mani di un bimbo che tuttavia incontra lo schermo del finestrino senza riuscire a toccare le mani di chi ha rubato 3 kg di olive ed ha ricevuto la severa risposta della condanna per furto con scasso, per aver allargato il filo spinato, associazione per delinquere perché i due fratelli *"sono voluti venire appresso"*, più aggravante legata alla natura statale dell'oliveto. Le mani non riescono a toccarsi, lo schermo di vetro separa gli uni e gli altri, testimoniando la separazione topografica, dialettica e dunque quella processuale: l'interrogatorio, così lontano nel tempo, così distante nella frattura dialettica ed emotiva di chi vi si avvicina con entusiasmo e chi con cieca sordità umana, non si può fare perché manca la nomina di un avvocato, nulla tiene più in comunicazione mondi e pensieri sempre più diversificati. Non ve ne sarebbe bisogno, in fondo, la

verità non occorre sia spiegata, non dovrebbe essere per forza mediata da un avvocato, eppure non è così, anche la verità – il film sembra ricordacelo – ha le sue tecniche, le sue regole, anche la verità sa essere di alcuni ma non di tutti e soprattutto necessita di illusioni.

Dopo infinite peripezie, responsabilità inconsapevoli per fughe mai tentate, altri trasferimenti, tentativi di violenza sessuale, in un clima in cui il dialogo, l'incontro della parola non funziona più, nemmeno all'interno del carcere, fra detenuti poco parlanti, alle soglie della pazzia, un attimo prima che la frattura diventi ormai insanabile, dove nulla può più essere comunicato, giunge finalmente l'interrogatorio che chiarisce tutto e un ultimo estremo sussulto consente di rievocare il ricordo di una firma, non più come ad un tempo in calce ad un contratto importante, ma ad una libertà riacquistata. Il nuovo contratto non vede più parti alla firma di un accordo, imprenditori e maestranze speranzosi, ma umanità viziate da una atmosfera di degrado scolorita da macchiette esistenziali, quelle del giudice tanto quella dell'avvocato chiusi nell'universo della propria fragilità morale, oltre le quali riemerge solo la comprensione di chi sa ritrovare la scintilla di una umanità perduta. L'aiuto alla firma di un non giurista, il solo ad interrogarsi sulle ragioni di una iniquità giuridica, è un aiuto alla speranza, perché l'indignazione non sia solo quella dei "giudici istruttori (che) sotto la pressione dell'opinione pubblica sono costretti a spiccare mandati di cattura a prendere provvedimenti forse un po' eccessivi", ma quello di noi tutti. Noi tutti, il cognome del personaggio interpretato da Alberto Sordi, ci ricorda che la storia riguarda ciascuno di noi perché chiunque di noi, come il geometra "*Di Noi*", potrebbe incontrare le medesime disavventure giudiziarie o anche solo vivere una esperienza di umana ingiustizia. Noi e gli altri non ha, non può avere, il significato di una diversità

ontologica, gitanti e detenuti, gente per bene e carcerati, semmai quello di una comune e condivisa possibilità di ritrovarsi da una parte come dall'altra, essere l'uno e poter diventare all'improvviso l'altro, il che impone un ponte fra due dimensioni vivificato nella figura umana di Giuseppe Di Noi. Il confine è in fondo impercettibile e non a caso nel confine si concentra la scena finale del film: in una singolare circolarità visiva, il film finisce lì dove era iniziato, e l'epilogo presso la frontiera italiana sembra ricordare quanto sia sofferto qualsiasi cammino di civiltà e quanto esso sia doloroso, e come tuttavia sia inutile fuggire, rinunciare alla speranza, come convenga restare, aprirsi alla fiducia, pur se – il film sembra ricordacelo nella scena della Volvo, oramai priva della *roulotte* e del canotto, e oramai guidata dalla moglie – inevitabilmente si perde qualcosa. La gioia, l'entusiasmo, il canto ed ora invece il silenzio, la paura, lo sguardo spento, eppure ha un senso restare e rivivere il confine, il passaggio che non è più o non è solo il di-qua e il di-là, il noi e voi insistentemente ripetuti e sceneggiati, ma il transito di idee, speranze e nuove esperienze. Conviene sperare, vivere la frontiera.

Il film non è, non può essere, un inno alla sconfitta, l'enfasi di un degrado irrimediabile, una visione rassegnata dell'esistente. Certo, come tutte le opere artistiche, resta possibile intravedere nella meravigliosa pellicola di Nanni Loy, molte cose, alcune evidenti, altre controverse. La critica cinematografica vi ha letto il racconto di una ingiustizia perenne, la storia di una ordinaria e quotidiana sopraffazione, la denuncia di una dimensione penitenziaria ancora oggi impresentabile e distante da condivisi *standard* di equità sovranazionale. Per altri *il processo all'italiana* contiene il richiamo alla disperazione umana del signor K, anch'egli precipitato in un processo senza conoscerne le ragioni e senza possibilità di difendersi, anch'egli fiducioso

nella capacità di risolvere il passeggero malinteso e tuttavia impotente dinanzi al *muro di gomma* che lo porterà a non conoscere mai le ragioni del processo, in una visione meno alta, meno mitteleuropea, più all'italiana insomma, più popolare e bozzettistica, non per questo meno efficace e introspettiva. E' possibile leggersi anche altro, nel giuoco della interpretazione e sovra interpretazione, è possibile tentare di scoprire il gusto della citazione segreta, seguire l'opera aperta sino alle porte della scena iniziale della Volvo che si avvicina alla frontiera e nella *targa AA 25347* sottintende, chissà, la suggestione di un titolo in prima pagina di un quotidiano politico verso il quale il Regista è probabile che nutrisse qualche simpatia (*L'Unità: 25 marzo* 1947. Una data sciagurata della storia d'Italia), sino ancora alle porte della località immaginaria di Sagunto vicino Salerno dove sembra intravedersi il segno di una civiltà giuridica espugnata a causa della inerzia politica centrale, a dispetto delle necessità di soluzioni rapide, infine immaginare nei versi iniziali "*Ma è l'Italia, ma l'Italia è un'altra cosa*" e *soprattutto in quelli "Bella Italia, amate sponde / pur ti(vi) torno a riveder! / Trema in petto e si confonde / l'alma oppressa dal piacer"* il segno grafico di una ambiguità alterna fra affettuoso saluto e fragilità politica. Molto, e molto altro ancora, può essere visto dalla fantasia cooperativa del lettore, la rappresentazione aperta gioca questi scherzi, consente, attraverso movimenti cooperativi attivi e coscienti, di svelare la complessità di una rappresentazione e dipanare la trama del non-detto, fa intravedere anche ciò che non è manifestato in superficie ma è implicato nel testo, certo non il contrario di tutto, ma probabilmente nel tutto, più che nel suo contrario, è possibile riconoscere anche una singolare doppia visione delle cose giuridiche. Non solo quella di un *pamphlet* di straordinaria attualità, ma anche i segni di una intuizione

per parte persino visionaria, pensata in origine come spazio bianco aperto al futuro e alle condizioni attuative di un contenuto potenziale.

La frontiera – sembra dirci con intuito premonitore la pellicola del 1971 – sa ospitare storie come quella del geometra Di Noi, ma è l'unica anche a poterle impedire. La frontiera è un luogo invisibile di transizione, di passaggio, di comunicazione, un luogo di scambio dove il noi si apre al voi, il prima si apre al dopo, grazie ad una relazione fra realtà umane e morali spese volte eterogenee. La frontiera che chiude sa anche aprire, in una rappresentazione grafica del doppio che sa essere uno e contemporaneamente anche altro, un po' come il treno delle famiglie e dei carcerati, il traghetto del sole estivo e del buio della prigione. Nella frontiera si perde qualcosa, la propria identità forse, un po' come la famiglia che perde la roulotte o il canotto, ma fa guadagnare una speranza e rende inutile qualsiasi fuga per sentieri irti e rovinosi. Se c'è una speranza giuridica, penale finanche, essa appartiene ad una comune visione dei fenomeni regolativi e punitivi, che sappiano appropriarsi di una visione integrata meglio aderente alla complessità dei nuovi fenomeni giuridici. Ed in fondo non sarà sfuggito come la vicenda trovi *giustificazione* proprio in un *vulnus* informativo fra Autorità giudiziarie all'epoca incapaci di comunicare, non attrezzate per quel flusso di informazioni oggi così denso e peculiare alla nuova dimensione europea. Avesse avuto notizia di un procedimento a suo carico il cittadino europeo avrebbe avuta la possibilità di difendersi, di spiegare, di entrare in un universo giuridico così ampio e complesso da non sopportare più, in alcun modo, forme indigene di violazioni umane e processuali avverse al diritto di difesa e alla nuova visione dei diritti umani.

La seconda, più immaginifica, quasi onirica, ricostruibile nelle parole con cui si tenta di spiegare ciò che è accaduto,

spiegare che capita che “*giudici istruttori sotto la pressione dell'opinione pubblica sono costretti a spiccare mandati di cattura e prendere provvedimenti forse un po' eccessivi*”. Giudici sotto l'influenza della opinione pubblica, ecco la straordinaria modernità della pellicola del 1971. Poche righe anticipano una realtà divenuta oggi prepotente: la spettacolarizzazione del risultato finale dell'agire criminale è il momento necessario per la sensibilizzazione al male e il ritrovamento del senso di giustizia altrimenti smarrito. La pena non deve più iscriversi nel corpo del suppliziato, ma nella mente del reo e nella memoria del male causato, dirigersi alla coscienza e obbligare l'autore del reato a riflettere su se stesso, e in questo percorso di *auto-da-fè* la spettacolarizzazione del momento punitivo diviene momento indispensabile alla fenomenologia sanzionatoria vissuta in termini generali. Come quella, quanto alla destinazione collettiva, ma diversamente da quella, quanto alla funzione educatrice, la spettacolarizzazione generale non serve alla interiorizzazione di una punizione, ma alla esteriorizzazione di un punizione simbolica che non serve neppure ad educare gli altri, piuttosto a soddisfare gli altri, le loro passioni, la loro sete vendicativa. La spettacolarizzazione giunge così a veicolare un nuovo timbro punitivo, la spettacolarizzazione come strumento di una aspettativa sociale di adeguata reazione punitiva: la tradizionale circolarità punitiva del reo autore e vittima della pena, aggiunge un elemento spurio, l'aspettativa sociale, la quale arricchisce la grammatica sanzionatoria di un profilo altrimenti sconosciuto alla dommatica penale. La pena deve tendere alla riassicurazione sociale, il che apre lo schema classico ad una speranza punitiva attuata per via di forme sconosciute alla tradizione culturale e tuttavia ammesse in nome di un *novum* mediatico che si spinge, modernamente, sino

alla ricerca ed alla selezione dei colpevoli. Il moderno capro espiatorio viene così ad assecondare il tentativo di esorcizzare la paura e l'ansia di restare vittime, noi stessi, di reati, a generare, attraverso la dimensione collettiva, condivisione, solidarietà, altrove panico e desiderio di certezza, infine distanza o indifferenza, tutti atteggiamenti capaci a vario titolo di influenzare il corso delle vicende giuridiche, nel senso di una legge più severa per meglio tutelare le vittime, di una sentenza esemplare e magari ingiusta, purché generativa di rassicurazione sociale e di redistribuzione delle responsabilità sociali.

La giustizia costretta dall'opinione pubblica produce i suoi epigoni: la visione profetica della spettacolarizzazione della punizione è oggi la spettacolarizzazione della non-punizione, e in fondo Giuseppe Di Noi partecipa a questa destrutturazione punitiva. Non è la pena esemplare quella alla quale è chiamato, non è la medesima pena del compagno di cordata giudicato oltre misura; non è neppure il processo che in Joseph K. si trasforma lentamente in sentenza, o in Dürrenmatt la punizione fatale che spesso decide le nostre vicende in termini rovesciati, la pena raccontata nei 99 minuti del film è la pena in assenza di giudizio, la pena a prescindere, la pena che viene applicata prima del processo, che attende il giudizio e le decisioni finali ma si cicatrizza nel corpo e nella mente del reo al di là della colpa. E' la pena moderna quella vissuta da Giuseppe Di Noi, la pena che non attende giustizia, ma che prescinde dalla giustizia, che segue regole fuori dal processo, che non si cura di condanne come di assoluzioni, che partecipa di una visione mediatica dove in fondo non vale la pena neppure attendere. Con la notizia la pena è già compiuta, detenuti tutti noi da una nuova costrizione mediatica, *ove tutto si compie nell'istante mediatico*, oltre il quale non sapremmo davvero cosa poter attendere.





“ **Lo straniero**
Regia di Luchino Visconti **1967**

Marcello Mastroianni, Anna Karina, Bernard Blier, George Wilson

Un grande maestro del cinema italiano come Luchino Visconti adatta per il grande schermo il romanzo omonimo di Albert Camus offrendo un'immagine quasi "metafisica" del carcere e della pena di morte



“ **Papillon**
Regia di Franklin J. Schaffner **1973**

Steve Mc Queen, Dustin Hoffman, Victory Jory, Don Gordon

Sceneggiato da Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr. e tratto dal best seller autobiografico di Henri Charrière, un film d'avventura esotico che riscopre il tema della condanna ai lavori forzati



“ **Annie Hall**
Regia di Woody Allen **1977**

Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon

Uno dei film più famosi di Woody Allen che offre alcune brevissime sequenze ambientate in una cella di una stazione di polizia di New York



“ **Carcerato**
Regia di Armando Zorri **1951**

Franca Marzi, Otello Toso, Barbara Florian, Renata Baldini

Melodramma dalle tinte forti con sequenze di ambientazione carceraria diretto da Armando Grottini sotto lo pseudonimo di Armando Zorri



“ **The Seventh Cross**
Regia di Fred Zinnemann **1944**

Spencer Tracy, Signe Hasso, Hume Cronyn, Jessica Tandy, Agnes Moorehead

Il film di Zinnemann racconta l'evasione e la fuga di sette tedeschi antifascisti da un campo di concentramento nazista nel 1936. Grande prova di Spencer Tracy incorniciato dalla fotografia in bianco e nero dell'"espressionista" Karl Freund in un film che contamina war e prison movie



“ **The Bridge on the River Kwai**
Regia di David Lean **1957**

Alec Guinness, Sessue Hayakawa, William Holden, Jack Hawkins, James Donald

Vincitore di 7 premi Oscar, ultimo film di un grande "maestro" come David Lean, questa pellicola mescola il cinema di guerra al prison movie alternando dramma e commedia, ironia ed avventura



“ **Sacco e Vanzetti**
Regia di Giuliano Montaldo **1971**

Gian Maria Volonté, Riccardo Cucciolla, Rosanna Fratello, Armenia Balducci, Sergio Fantoni

Ispirato alla vera storia dei due anarchici italiani Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, immigrati nei primi anni del secolo scorso in America, ed ingiustamente incriminati per rapina ed omicidio e poi giustiziati. Celebri le interpretazioni di Volonté e Cucciolla



“ **Papillon**
Regia di Franklin J. Schaffner **1973**

Steve Mc Queen, Dustin Hoffman, Victory Jory, Don Gordon

Sceneggiato da Dalton Trumbo e Lorenzo Semple Jr. e tratto dal best seller autobiografico di Henri Charrière, un film d'avventura esotico che riscopre il tema della condanna ai lavori forzati



“ **Modern Times**
Regia di Charlie Chaplin **1936**

Charlie Chaplin, Paulette Godard, Stanley J. Sanford, Henry Bergman

Uno dei capolavori della cinematografia mondiale che offre alcune sequenze sul carcere come paradigma delle nascenti società capitaliste



“ **Southside 1-1000**
Regia di Boris Ingster **1950**

Don DeFore, Andreina King, George Tobias, Barry Kelley

Il film di Ingster è un classico B movie hollywoodiano che mostra le contaminazioni stilistiche fra film carcerario e poliziesco all'insegna di convenzioni e stereotipi del cinema di "genere"



“ **The Weak and the Wicked**
Regia di J. Lee Thompson **1953**

Glynis Johns, Jane Hylton, Diana Dors

Altro film carcerario al femminile di produzione inglese diretto da Jack Lee Thompson. La storia di amicizia fra due donne nella cornice di un penitenziario femminile dell'epoca



“ **Behind the High Wall**
Regia di Abner Biberman **1955**

Tom Tully, Sylvia Sydney, John Larch, John Gavin

Il carcere raccontato attraverso gli oscuri segreti di un direttore che fugge col denaro di alcuni evasi dando la colpa ad un detenuto dalla condotta esemplare. Biberman mostra l'altra faccia dell'istituzione mettendo a fuoco la corruzione del sistema carcerario



“Prison sans barreaux
 Regia di Léonide Moguy **1938**
 Corinne Luchaire, Annie Ducaux, Roger Duchesne
 Premiato alla Mostra del Cinema di Venezia del 1938, il film del francese Moguy è uno dei primi esempi di cinematografia europea sul carcere di ispirazione riformista



“Women's Prison
 Regia di Lewis Seiler **1955**
 Ida Lupino, Jan Sterling, Cleo Moore, Audrey Totter

Film carcerario del sotto genere *women in prison* prodotta dalla Columbia che ripete tutti gli schemi tipici del prison movie accompagnati da un gran ritmo narrativo e dalla presenza di Ida Lupino nelle vesti della spietata capoguardia del carcere che ritroviamo in "Sogno di prigioniero" o in "Artisti e modelle", protagonista anche Jan Sterling che ritroviamo in "Prima colpa" o ancora in "L'ultima preda".
 "La rivolta delle recluse" è un film drammatico del 1955 che ha come regista Lewis Seiler che ha altre esperienze in cabina di regia quali "La via delle stelle" o ancora "L'uomo dai due volti"



“Cárcel de mujeres
 Regia di Miguel M. Delgado **1951**
 Katy Jurado, Stern Miroslava, Sara Montiel, Maria Douglas

Curioso esempio del sottogenere *women in prison* di produzione messicana che racconta l'amicizia fra una donna ingiustamente condannata e la sua compagna di cella che è la vera colpevole del crimine di cui è stata incarcerata



“Brute Force
 Regia di Jules Dassin **1947**
 Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Hume Cronyn, Charles Bickford

Un classico *riot prison movie* che mette in scena il conflitto insanabile fra la "forza bruta" delle guardie carcerarie e gli atti di resistenza dei carcerati. Fino alla rivolta finale. Con una star come Burt Lancaster



“I Am a Fugitive from a Chain Gang
 Regia di Mervyn Le Roy **1932**
 Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Preston Foster

Uno dei primi prison movie hollywoodiani firmato dalla casa produttrice Warner. L'odissea di un uomo in piena Grande Depressione che non riesce a ricostruire una vita dopo essere evaso da una ingiusta detenzione ed aver denunciato le disumane condizioni dei condannati ai lavori forzati



“Strange Cargo
 Regia di Frank Borzage **1940**
 Clark Gable, Joan Crawford, Ian Hunter, Peter Lorre

Tratto dal romanzo Not Too Narrow... Not Too Deep (1936) di Richard Sale narra la fuga di otto ergastolani da un penitenziario della Guyana francese. Ebbe notevoli problemi con la censura dell'epoca ed ottenne un grande successo di pubblico grazie alla coppia di protagonisti Clark Gable/Joan Crawford





“ Birdman of Alcatraz

Regia di John Frankenheimer **1962**

Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Edmond O'Brien, Neville Brand

Un classico prison movie. Frankenheimer porta sullo schermo la vita dell'ergastolano Robert Stroud che, in carcere, diventa un celebre studioso di ornitologia. Memorabile interpretazione di Burt Lancaster



“ I due evasi di Sing Sing

Regia di Lucio Fulci **1964**

Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Gloria Paul, Arturo Dominici, Alicia Brandet

Lucio Fulci costruisce una commedia sulla mala con protagonisti Franchi e Ingrassia che contiene alcune sequenze carcerarie dal tono ironico e farsesco



“ In the Name of the Father

Regia di Jim Sheridan **1993**

Daniel Day-Lewis, Pete Postlethwaite, Emma Thompson, John Lynch

Ispirato ad una storia vera e tratto dal romanzo di autobiografico di Gerry Conlon, il film di Jim Sheridan racconta la storia di quattro proletari irlandesi accusati ingiustamente di essere terroristi dell'IRA e detenuti per quindici anni in carcere



“ Two Years Before the Mast

Regia di John Farrow **1946**

Alan Ladd, Brian Donlevy, William Bendix, Barry Fitzgerald

Tratto da un romanzo di Richard Henry Dana, è una curiosa variazione del tema carcerario sul versante della rappresentazione della disciplina marittima fra ammutinamenti e lavori forzati





“Dov'è la libertà”

Regia di
Roberto Rossellini

1952

Totò, Vera Molnar, Nita Dover, Franca Faldini

Una delle poche commedie di costume firmate da Rossellini su un barbiere che, dopo aver ritrovato la libertà persa per una condanna a 22 anni di carcere, decide che la galera è meglio della vita in società. Film pesantemente rimaneggiato dalla produzione, alcune sequenze sono dirette da Mario Monicelli



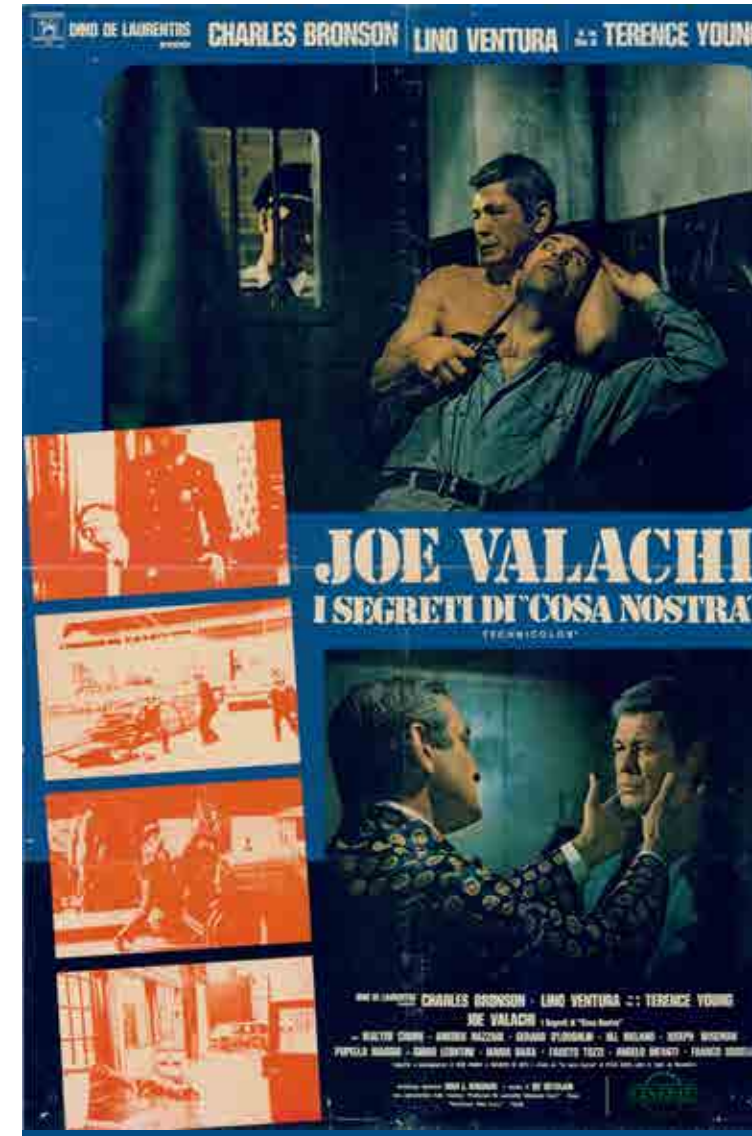
“Carcerato”

Regia di
Alfonso Brescia

1981

Mario Merola, Regina Bianchi, Erika Blanc, Aldo Giuffré, Sergio Castellitto

Ingiustamente condannato per l'omicidio dell'amante della moglie, Mario Merola canta e piange per la madre malata e le ingiustizie subite. Il film carcerario incontra la “sceneggiata napoletana” in un mix che costituisce un caso unico nella filmografia dei prison movies



“Joe Valachi i segreti di cosa nostra”

Regia di
Terence Young

1972

Charles Bronson, Lino Ventura, Walter Chiari, Amedeo Nazzari

Tipico film sulla mafia che utilizza l'ambiente carcerario come sfondo più intrigante per raccontare avvenimenti e personaggi di Cosa Nostra



“Il caso Pisciotta”

Regia di
Eriprando Visconti

1973

Tony Musante, Carla Gravina, Duilio Del Prete, Marcella Michelangeli

Il film di Eriprando Visconti non è un prison movie ma racconta la vita di Gaspere Pisciotta, luogotenente del bandito Salvatore Giuliano, morto per avvelenamento in carcere nel 1954



“ Pardon Us

Regia di James Parrott **1931**

Stan Laurel, Oliver Hardy, Walter Long, Wilfred Lucas

Stan Laurel e Oliver Hardy animano questo medio metraggio che mette in scena una rivolta in carcere sventata proprio dalla goffaggine dei due protagonisti



“ Detenuto in attesa di giudizio

Regia di Nanni Loy **1971**

Alberto Sordi, Elga Andersen, Gianni Bonagura, Lino Banfi

Uno dei film carcerari più interessanti prodotti in Italia. Nanni Loy costruisce una pellicola che è un atto di accusa al sistema della giustizia italiana all'inizio degli anni '70 fra dramma individuale e toni grotteschi. Magnifica interpretazione di Alberto Sordi



“ Accadde al penitenziario

Regia di Giorgio Bianchi **1955**

Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Walter Chiari, Riccardo Billi, Mario Riva

Commedia carceraria diretta da Giorgio Bianchi ed interpretata da molti "divi" italiani degli anni '50. Restituisce del carcere un'immagine bonaria e bozzettistica



“ Una parigina a Roma

Regia di Erich Kobler **1954**

Alberto Sordi, Barbara Laage, Anna Maria Ferrero, Erwin Strahl

Curiosa coproduzione italo tedesca interpretata da Alberto Sordi che accenna solo a temi carcerari in una cornice da commedia sentimentale





“The Company She Keeps

Regia di John Cromwell **1952**

Lizabeth Scott, Dennis O'Keefe, Jane Greer, Jeff Bridges

Film "targato" RKO e diretto da John Cromwell che riesce a contaminare temi carcerari ad atmosfere melò ed a tinte noir

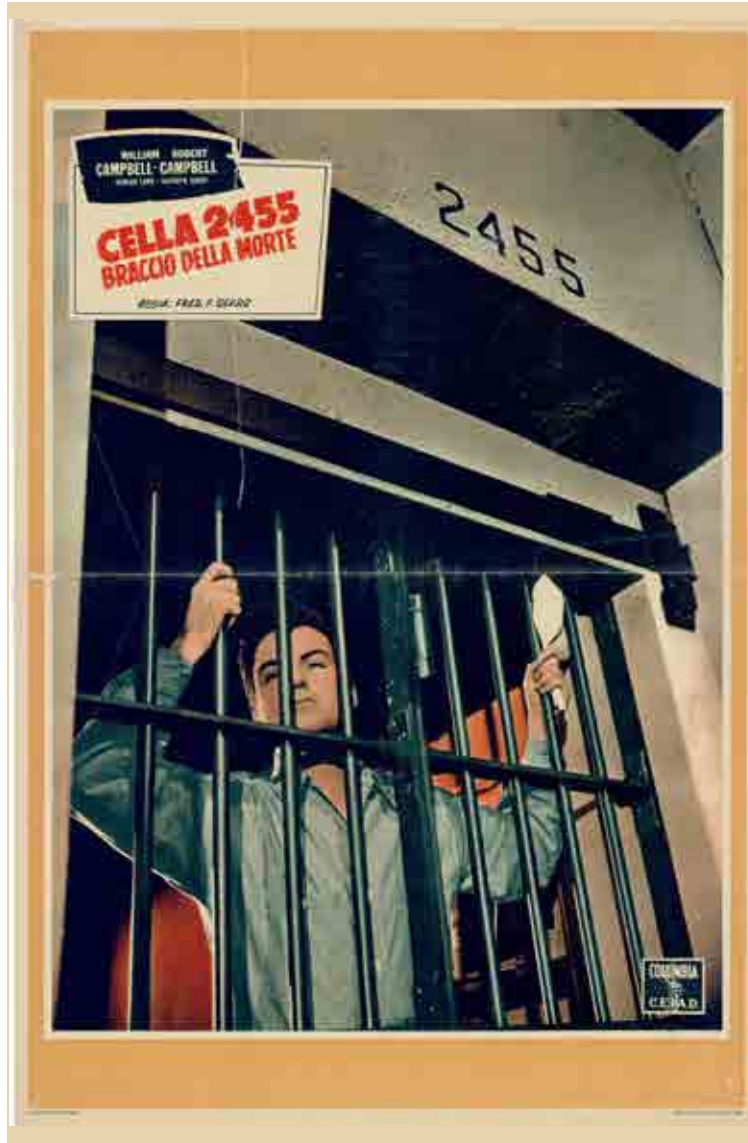


“House of Women

Regia di Walter Doniger **1962**

Constance Ford, Andrew Duggan, Shirley Knight, Barbara Nichols

B-movie che racconta l'universo delle *women in prison* attraverso la rivolta di un gruppo di detenute contro il direttore del carcere che nega la libertà ad una carcerata della quale si è innamorato

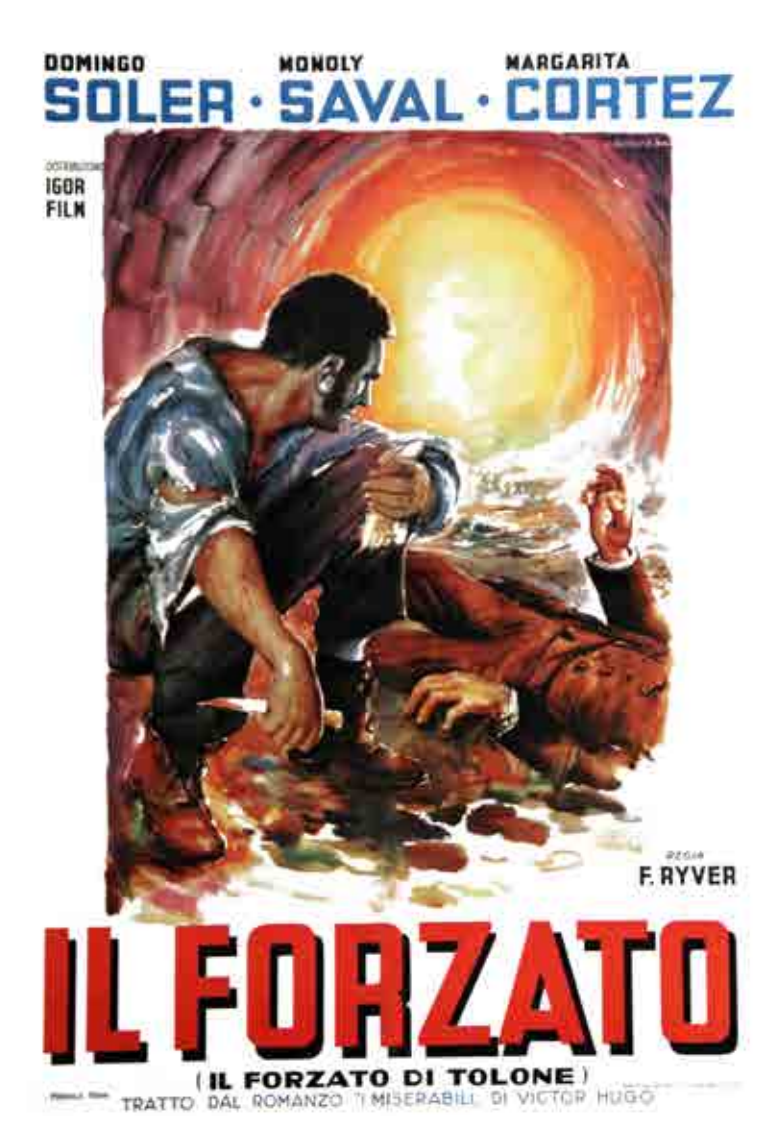


“Cell 2455 Death Row

Regia di Fred F. Frears **1955**

Vince Edwards, William Campbell, Marian Carr

Tratto dal romanzo autobiografico del condannato a morte Caryl Chessman, un film che è, anche e soprattutto, una delle prime occasioni cinematografiche per riflettere sulla pena di morte



“Los miserables

Regia di Fernando A. Rivero **1943**

Domingo Soler, Margarita Cortez, Manolita Saval

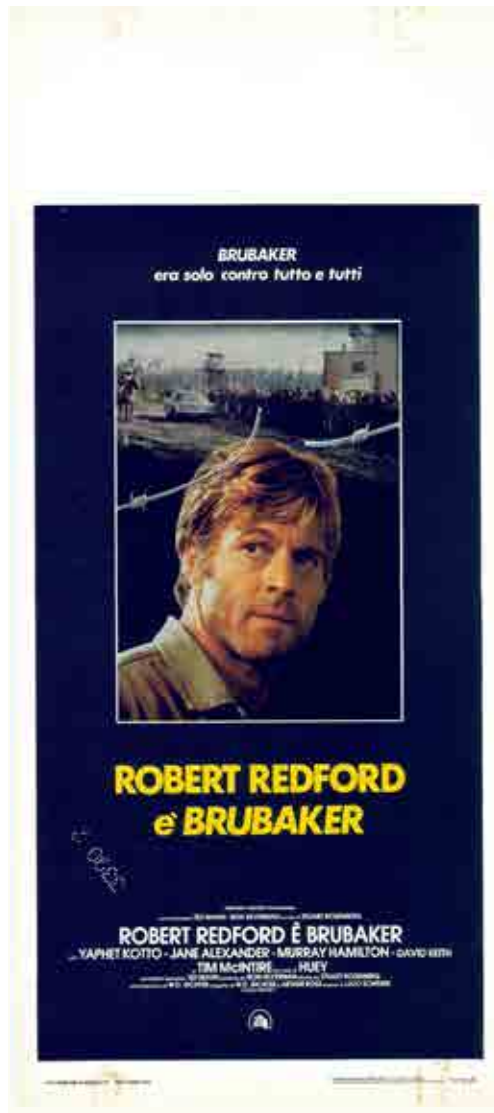
Non si tratta di un prison movie ma del libero adattamento spagnolo del romanzo *I miserabili* di Victor Hugo che offre sequenze interessanti per la ricostruzione storica della realtà dei lavori forzati





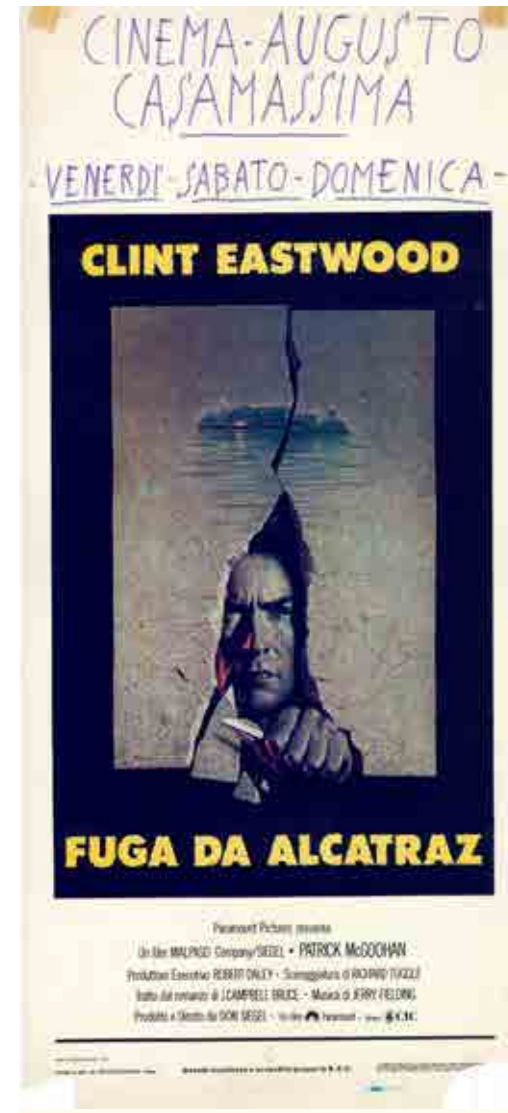
“ Die bleierne Zeit
 Regia di Margarethe von Trotta **1981**
 Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler, Jutta Lampe

Ispirato alla storia vera di Christiane Ensslin e di sua sorella Gudrun che nel 1977 si impiccò, dopo quattro anni di detenzione, nel carcere di Stammheim. La von Trotta racconta gli anni del terrorismo in Germania mostrando alcuni squarci delle condizioni di detenzione nelle celle tedesche



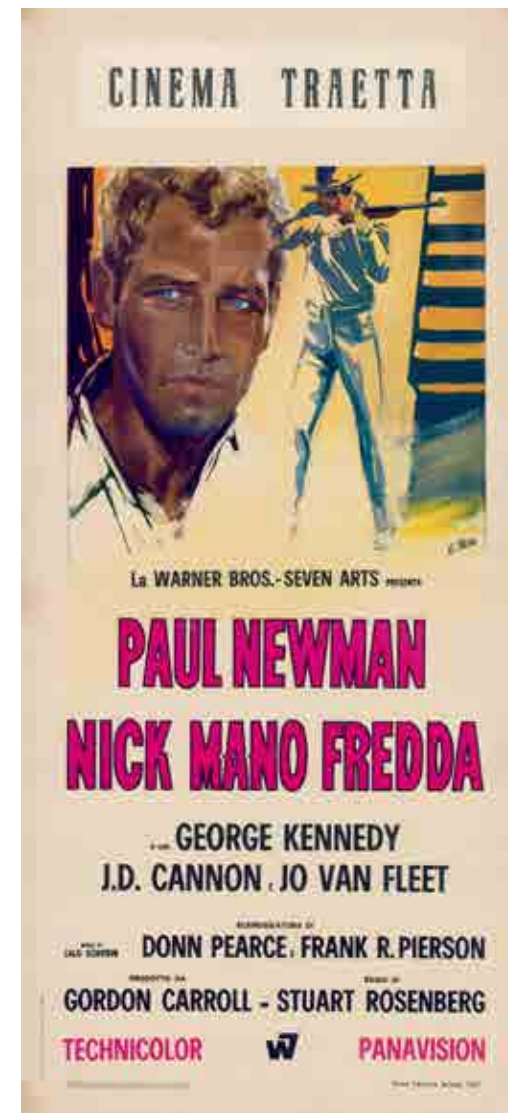
“ Brubaker
 Regia di Stuart Rosenberg **1980**
 Robert Redford, Yaphet Kotto, Jane Alexander, Morgan Freeman, David Harris

Il prison movie più citato e celebrato nel dibattito sulle riforme carcerarie. Redford interpreta un direttore riformista che si mescola ai detenuti per sperimentare sulla propria pelle le restrizioni del sistema penale statunitense



“ Escape from Alcatraz
 Regia di Don Siegel **1979**
 Clint Eastwood, Patrick McGeehan, Robert Blossom, Fred Ward, Paul Benjamin

Il più famoso Prison break movie. Diretto da Don Siegel ed interpretato da Clint Eastwood il film racconta la vera storia dell'unica fuga – anche se non si conosce la realtà sul destino degli evasi – dal temibile penitenziario di Alcatraz



“ Cool Hand Luke
 Regia di Stuart Rosenberg **1967**
 Paul Newman, George Kennedy, Harry Dean Stanton, Lou Antonio, Dennis Hopper

Primo film diretto da Stuart Rosenberg sul tema carcerario con un Paul Newman "ribelle" contro il sistema. Fra queste sequenze fisiche e brutali si intravedono molti degli spunti che parecchi anni più tardi caratterizzarono le inquadrature "critiche" di Brubaker



“ Midnight Express
 Regia di Alan Parker **1978**
 John Hurt, Brad Davis, Randy Quaid, Bo Hopkins, Irene Miracle

Prison movie "esotico" che condanna le condizioni disumane di detenzione cui è sottoposto un giovane americano nelle carceri della Turchia



“ Escape to Victory
 Regia di John Huston **1981**
 Sylvester Stallone, Michael Caine, Max Von Sydow, Pelé, Bobby Moore, Osvaldo Ardiles

John Huston dirige un film che mescola il genere del prison movie al cinema bellico e sportivo. Un cast di star e di ex campioni di calcio in fuga da un lager nazista durante la Seconda guerra mondiale





“ La Prima Linea

Regia di
Renato De Maria

2009

Riccardo Scamarcio, Giovanna Mezzogiorno,
Duccio Camerini, Lino Guanciale

Narra la storia della militanza di Sergio Segio nel gruppo armato Prima Linea e del suo incontro con Susanna Ronconi. La storia di una relazione amorosa nata tra i due, dell'arresto della donna e della sua evasione dal carcere di Rovigo nel 1982, grazie all'azione armata di Segio e di quel che restava dell'organizzazione. Tratto da una storia vera, quella di Rovigo è una delle più audaci e sanguinose evasioni mai messe a punto durante i turbolenti anni di piombo.



Allestimento mostra eVisioni presso La Castiglia, Saluzzo - 1 maggio-2 giugno 2013

Notizie sugli autori

[Vito Attolini]

Critico cinematografico della "Gazzetta del Mezzogiorno", collabora alla rivista Cinecritica. Fra le sue pubblicazioni: *Dal romanzo al film. Cinema italiano dalle origini ad oggi* (Bari 1988), *Immagini del Medioevo nel cinema* (1993), *Teorie classiche del cinema* (Bari 1997) *Storia del cinema letterario in cento film* (Recco-Genova 1998), *Dietro lo schermo* (Bari 2005), *Visioni retrospettive. La storia nel film* (Manduria 2008).

[Davide Dutto]

Fotografo professionista impegnato nel mondo del sociale dal 1982, playmaker e factotum dell'associazione Sapori Reclusi. Autore, tra gli altri, con Michele Marziani del volume *Il gambero nero. Ricette dal carcere*, DeriveApprodi, 2005.

[Patrizio Gonnella]

Presidente associazione Antigone, già direttore di istituti penitenziari, autore tra l'altro con Susanna Marietti de *Il carcere spiegato ai ragazzi*, Il Manifesto, 2010.

[Anton Giulio Mancino]

Ricercatore universitario e professore aggregato di Semiologia del cinema e degli audiovisivi e Letteratura e cinema all'Università di Macerata, è autore di volumi su Martin Scorsese, Jonathan Demme, Francesco Rosi, John Wayne, Sergio Rubini e sul cinema politico italiano (*Il processo della verità*, 2008; *Schermi d'inchiesta*, 2012), di numerose voci per *l'Enciclopedia del Cinema* (Treccani) curata da Enzo Siciliano e del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* (Einaudi) curato da Gian Piero Brunetta. Collabora con le riviste

"Cineforum", "Cinecritica", "Quaderni del CSCI" e il quotidiano "La Gazzetta del Mezzogiorno". Membro del comitato selezionatore della Settimana Internazionale della Critica della Mostra del Cinema di Venezia (2001-2004 e 2009-2012).

[Alberto Marcheselli]

Professore associato di Diritto tributario all'Università di Genova, per 12 anni magistrato di sorveglianza al Tribunale di Sorveglianza di Torino e autore di numerosi testi di diritto penitenziario, nonché del volume *Magistrati dietro le sbarre*, Ed. Melampo, 2009.

[Alfonso Marrese]

Oltre a una lunga militanza nell'associazionismo culturale di massa, ha diretto il Centro Servizi Culturali di Canosa. È stato fondatore e dirigente dell'Ufficio Cinema e Mediateca della Regione Puglia. Pubblicista e critico cinematografico (iscritto al SNCCI), ha collaborato a quotidiani e periodici regionali e nazionali, curando saggi e dizionari cinematografici, tra cui i due volumi collettanei di *Cineasti di Puglia* e *Riccardo Cucciolla – ritratto di attore*. È presidente dell'Associazione "Attraverso lo spettacolo".

[Vincenzo Bruno Muscatiello]

Professore associato nell'Università di Bari, titolare di Diritto penale e di Diritto penale dell'ambiente, ha pubblicato monografie e saggi fra cui, nell'ambito della riflessione fra cinema e diritto, *Il recidivo in fuga: guardare la vita, contare le macchie, in margine a Prendi i soldi e scappa di Woody Allen*, pubblicato su "Questione Giustizia" e *Il doppio e l'uno: la pluralità di reati in corso di stampa, in margine a Perlasca e Master & Commander*.

[Luigi Pannarale]

Direttore scientifico del Centro Studi dell'Apulia Film Commission e professore ordinario di Sociologia del diritto nel Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli studi di Bari "A. Moro".

[Agnese Purgatorio]

Artista nata a Bari, vive e lavora tra Belgrado e Beirut. Negli ultimi dieci anni ha realizzato progetti artistici nelle carceri pugliesi: ha esposto e collaborato con la galleria Bonomo-Bari, Italia - Fondazione Horcynus Orca, Messina, Italia - IGAV, Istituto Garuzzo per le Arti Visive, Torino, Italia - Armenian Center for Contemporary Experimental Art, Yerevan, Armenia - Fondazione Fiumara d'arte, Catania - Yapi Kredi, Istanbul, Turchia - Gallery Onetwentyeight, New York, U.S.A. La sua ultima mostra nel 2013: *Venti per una*, Centro Culturale Recoleta - Buenos Aires - a cura di Martina Corgnati.

[Claudio Sarzotti]

Professore ordinario di Sociologia del diritto all'Università di Torino, presidente dell'associazione Antigone Piemonte, direttore della rivista "Antigone. Quadrimestrale di critica al sistema penale e penitenziario", direttore scientifico del Museo della memoria carceraria di Saluzzo.

[Guglielmo Siniscalchi]

Professore aggregato di Filosofia del diritto presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Bari. Critico cinematografico de "Il Corriere del Mezzogiorno". È autore di due monografie (*Esistenza e dovere in G.E. Moore*, Adriatica, 2004; *Normalità di norme*, Cacucci, 2007) e di saggi dedicati al rapporto fra cinema, filosofia e diritto ed alla rappresentazione cinematografica di luoghi e figure istituzionali. Ha redatto numerose voci per *l'Enciclopedia del Cinema* (Treccani) ed ha collaborato con siti e riviste di cultura cinematografica.



Allestimento mostra eVisioni presso ex palazzo delle poste Bari - 3-19 aprile 2013



Allestimento mostra eVisioni presso Campus Luigi Einaudi, Torino - 6-28 giugno 2013

Allestimento mostra eVisioni presso Campus Luigi Einaudi, Torino - 6-28 giugno 2013

