

## L'uomo in trappola di Gian Vittorio Baldi

Trovare dei film di Gian Vittorio Baldi è quasi un'avventura, ma ne vale la pena, anche da parte di chi non fa professione di cinema e si interroga su quel linguaggio che trasforma la cronaca nera in *noir*. Baldi, allievo di Rossellini, è stato spesso annoverato nella "posterità" del neorealismo. Che cosa significa? Che naturalmente attratto dalla realtà (sue parole: «Che lo voglia o no, il giovane cinema italiano è l'erede diretto del neorealismo. Le opere migliori sono quelle che penetrano la realtà più immediata...»), egli sofferma l'attenzione su un avvenimento, e si sforza di conoscerlo a fondo, con una ricerca meticolosa sull'ambiente, sul luogo, sui personaggi che lo compongono. Non si tratta di arrivare a una verità definitiva, ma di «comprendere e tradurre tutti gli aspetti possibili della realtà» con i mezzi tecnici che il cinema mette a disposizione. Quella di Baldi è un'alta lezione di "cinema di ricerca" (sarebbe riduttivo dire "sperimentale"). Si tratta di un cinema-documento in senso etimologico, cioè "che insegna": insegna a leggere le azioni dell'uomo nella sua complessità. Niente di originale, precisava Baldi in un'intervista del 1962<sup>1</sup>, è la stessa teoria dei grandi narratori europei tra fine Ottocento e inizio Novecento:

dato che ogni momento attuale è il risultato di una serie di esperienze passate, la somma di realtà molteplici, io allora cerco di conoscere tutto ciò che può essere esperienza passata, tutto ciò che può essere confluito nel personaggio, nell'avvenimento, tutto ciò che l'ha reso ciò che è.

Sin dal cinema francese degli anni Trenta (pensiamo al magistero di un Zola o di un Maupassant nella produzione di Jean Renoir), e poi in quello italiano degli anni Quaranta (con Verga eletto a modello da Luchino Visconti), la letteratura realista torna a ispirare il cinema di qualità. Ma nel lavoro di Baldi si leggono sorprendenti intersezioni artistiche. In un altro passo dell'intervista sopra citata, il regista racconta:

Si dice che un giorno Michelangelo stesse osservando uno dei suoi sbizzozzatori, ossia uno di quegli apprendisti che, quando le statue sono molto grandi e complesse, adempiono al lavoro più faticoso e sbizzozzano il blocco di marmo. A un certo punto, Michelangelo comincia a consigliare l'apprendista, a dargli degli ordini, a dirigere i suoi movimenti, perché aveva notato che questi faceva con attenzione il suo lavoro. Presto, eseguendo gli ordini del Maestro, lo sbizzozzatore vide nascere sotto il suo scalpello una testa superba, perfetta: "Allora, Maestro", esclamò, "anch'io ho del talento!" E Michelangelo gli rispose: "Certo! La statua, infatti, è nel blocco di marmo. Basta togliere il superfluo!"

Come nella letteratura e nell'arte, così nel cinema, occorre togliere il superfluo: si impone l'antica arte del "levare". Ogni inquadratura è già nella realtà. Come nel grande romanzo, così nel film l'avvenimento trascritto è la vita: si tratta di preservarla, metterla in risalto, riuscire a comunicarla, «conferendo al film» (pa-

---

<sup>1</sup> *La realtà senza il superfluo*, a cura di André S. Labarthe e Louis Marcorelles, «Cahiers du cinéma», n. 131, maggio 1962; ora in *Fuoco! Il cinema di Gian Vittorio Baldi*, a cura di Roberto Chiesi, Cineteca di Bologna, Bologna 2009, pp. 113-119.

role di Baldi) «un ritmo legato al ritmo proprio dei personaggi, ai loro movimenti interiori come ai loro gesti e ai loro spostamenti».

Tra i film più importanti di Baldi, *Fuoco!*<sup>2</sup> fu presentato alla Mostra di Venezia del 1968, dove ottenne un lusinghiero successo di critica, ma venne escluso dalla grande distribuzione. Nel 2002 fu giudicato dalla critica tedesca uno dei cinque migliori film italiani degli anni Sessanta. Anche se poco noto al grande pubblico, *Fuoco!* non è solo un film d'essai. È un film scabroso. Parla di una follia omicida consumata all'interno di una famiglia in miseria. Parla di un uomo in rivolta contro tutti, e dell'inadeguatezza generale della società a comprendere la portata del disagio. Ma, soprattutto, parla di un cinema che mette la ricerca poetica davanti alle lusinghe della grande distribuzione. Un film fatto con un bilancio modesto, girato in diciotto giorni con una 16 mm, in presa diretta, realizzato magistralmente in bianco e nero dal fotografo Ugo Piccone, e infine privo di montaggio, in quanto le sequenze si susseguono nello stesso ordine di svolgimento della storia, delimitate dal suono che dà ritmo alle riprese. Un film costruito sull'unità di azione (caso di follia omicida, desunto da un fatto di cronaca), di luogo (per lo più interni, e pochi esterni di ambientazione) e di tempo (tutto si consuma nell'arco di dodici ore). Un film, infine, guidato da una necessità ineluttabile, che ricorda le tragedie greche, ma diversamente da queste, non offre messaggi consolatori o gnomico-sapientziali, anzi, come l'ordinaria cronaca nera, si dà in pasto allo spettatore: «I miei film non sono dei film», osserva Baldi in un'intervista, nel 1968<sup>3</sup>, «sono dei pezzi di carne, di carne vivente, di carne cruda. Dei pezzi di carne, e non dei pezzi di pellicola. Qualcosa che si vede vivere, che si vede palpitare, della carne, delle viscere a nudo».

La storia di *Fuoco!* è molto semplice. Un giovane disoccupato, appostato dietro una finestra, spara alla statua della Madonna portata in processione e mette in fuga il corteo, quindi si barricata nella casa in cui vive con la moglie in cinta di pochi mesi e la bambina di un anno. Arrivano i carabinieri. La mdp segue il protagonista alle spalle, vede quello che succede in casa, di rado in soggettiva, piuttosto come in un racconto a focalizzazione esterna<sup>4</sup>. Quel che la mdp delimita, con i suoi spostamenti intorno agli sguardi e ai gesti dell'uomo, con i suoi movimenti laterali, i raccordi, i *recadrages*, è lo spazio-trappola in cui l'uomo è caduto. E qui, osservò a suo tempo Jean Louis Comolli, recensendo il film<sup>5</sup>, «gli angoli dell'inquadratura aderiscono agli angoli dei muri, spazio, di colpo, insieme reale e immaginario, mostrato e mostrante, formato tanto dall'intonaco bianco e sporcato e scheggiato da placche, quanto da grigi e grane dell'emul-

---

<sup>2</sup> L'edizione di *Fuoco!*, grazie al restauro della Cineteca di Bologna presso il laboratorio l'Immagine Ritrovata, è in commercio in dvd con un libro allegato che raccoglie scritti del regista (interviste, racconti, lettere, la sceneggiatura dello stesso film) e un utile corredo critico (con interviste filmate ad Adriano Apra, Peter von Bagh, Gian Vittorio Baldi e Goffredo Fofi), a cura di Roberto Chiesi, autore anche di un interessante saggio introduttivo (*Sommersi e perduti. Il cinema indipendente di Gian Vittorio Baldi*).

<sup>3</sup> *Come una ferita aperta*, a cura di André S. Labarthe, «Cahiers du cinéma», n. 206, novembre 1968; ora in *Fuoco! Il cinema...*, cit., pp. 121-130.

<sup>4</sup> Uso il concetto nel senso spiegato da Gerard Genette, in *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976. Nella "focalizzazione esterna" il narratore sa (e dice) meno di quanto sappiano i personaggi; come nei romanzi polizieschi, nei noir, non siamo ammessi a conoscere i pensieri e i sentimenti dei personaggi che agiscono davanti a noi.

<sup>5</sup> Jean Louis Comolli, «Cahiers du cinéma», n. 206, novembre 1968; ora in *Fuoco! Il cinema...*, cit., p. 69.

sione fotografica». Il protagonista non parla mai. La moglie lo supplica un paio di volte disperata di lasciare stare tutto, gli grida “assassino” quando torna a piangere accanto al corpo della madre, che giace riversa nel corridoio, sotto una coperta. Di tanto in tanto si sente la voce fuori campo del maresciallo dei carabinieri che chiede a Mario (nome del protagonista) di deporre le armi e scendere in strada disarmato. È una voce mai minacciosa, anzi affettuosa, amichevole. Dai tetti e dalle finestre spuntano carabinieri con il fucile o con la pistola che spiano ogni sua mossa. Il giovane studia la situazione, ma non spara un colpo contro le forze dell’ordine, le sue tensioni sono con la moglie, che maltratta, e con la bambina, che piange, quando non dorme. Una giornalista cerca di prendere contatto con l’assediato, ma viene bruscamente allontanata dal maresciallo, il quale poi avvicina Mario portandogli una limonata, latte e sigarette. Passano le ore, finché non arriva l’alba (scandita dal rintocco delle campane). Mario non parla, ma ha preso una decisione: dopo aver addormentato la moglie con un sonnifero, la spoglia, l’accarezza amorosamente, e l’avvolge in un lenzuolo come dentro un sudario. Poi le spara un colpo attraverso i cuscini. Risparmia la bimba. Cala giù le armi dal balcone, e si consegna ai carabinieri.

Il film lascia delle domande aperte. Mario porta in testa il berretto di carta tipico dei muratori, ma è disoccupato, sua moglie è casalinga: vivono in uno squallido appartamento nel centro storico di un paesino dell’Italia centrale (il film è girato a Caprinica di Sutri). Non sappiamo altro di Mario. In casa nasconde un piccolo arsenale: un fucile, una mitragliatrice, bombe a mano; ed è un tiratore infallibile. Colpisce la Madonna in faccia, senza ferire nessuno; poi spara all’impazzata, in aria, per diffondere il panico, ma non vuole fare stragi. Quando arrivano i carabinieri, non sparerà un colpo contro di loro; ben nascosto dietro le persiane, potrebbe tranquillamente farlo. A un certo punto, per saggiare la sua mira, il maresciallo fa mettere come bersagli delle bottiglie di vetro sul cornicione di una casa. Mario non spreca un colpo. E tuttavia il maresciallo si presenta inerme sotto il suo balcone, come se sapesse che Mario non risponderà mai sparando. I carabinieri stazionano agli angoli della piazza e delle strade, paiono persino incuranti.

Del passato di Mario non sappiamo niente, e del presente appena quello che sta succedendo, ma non dove vuole arrivare né che cosa intende ottenere. Siamo nel 1968, il “disagio” è evidente: eppure il film non dice quando Mario ha perso il lavoro né come, e niente riguardo alle sue idee politiche, né al suo disagio, che si esprime in una forma di lucida, premeditata follia (non è premeditazione conservare armi in casa?). La rivolta di Mario non è ideologica, non si accompagna a una presa di coscienza della sua condizione sociale; non è neanche esistenziale, in quanto non è riconducibile a una precisa consapevolezza dell’assurdità o della noia esistenziale, magari in chiave piccolo-borghese, o addirittura proletaria. Il disagio sociale fa da sponda a uno slancio nichilista che trova il suo nuovo linguaggio non nelle parole, nei discorsi o nelle lacrime (la moglie tenta invano di commuovere Mario), ma tout court nelle armi da fuoco. E fuoco è simbolo di distruzione e di purificazione. Distruzione e purificazione da cosa? Il male che Mario porta dentro di sé non è metafisico né sociale; tutt’altro, ha il punto di partenza in una ribellione al conformismo religioso, di cui abbatte con la Madonna l’idea pura della maternità, e alle convenzioni sociali, di cui distrugge il fondamento della famiglia. È un male irrisolto, senza uscita, che tuttavia non impedisce di ascoltare la solitudine di una bambina che

piange, né di vedere la disperazione di una moglie e mamma, o di accarezzare la sua bellezza, prima di sopprimerla. Un male che si consuma tutto all'interno della casa (e della famiglia) in cui la mdp si muove come un testimone invisibile della vicenda, persa fra gli interni e i parziali esterni che occhieggiano dalle finestre, senza controcampo (il primo arriva alla fine del film, quando Mario si arrende). Ora, pietà e terrore, i sentimenti che sollevano le tragedie greche, sono parole incomprensibili di fronte al cinico "realismo" di un'opera moderna, che riprende in parte una fabula *noir* di grande prestigio fondato da *Le jour se lève* di Marcel Carné<sup>6</sup>): quella dell'uomo emarginato, braccato, e infine asserragliato in un fortino contro tutti.

L'intervento dei carabinieri non risolve ma dissolve le ragioni del delitto in un assurdo enigma. Il "fuoco" è l'odio che ha travolto la maternità nelle tre figure della Madonna, della suocera e della mamma/moglie, e ne ha purificato il dolore, il senso di colpa, la passione del corpo portatore a sua volta di un altro enigma, quello della vita, cioè del corpo vivo nell'acqua che è brodo amniotico e che, in diversi punti del film, appare e scompare: nella pentola in cui la moglie prepara il minestrone, nei rubinetti che vengono chiusi, nella limonata che addormenta e avvia a una morte senza messaggio, senza salvezza. In questo film del 1968, ma non sul Sessantotto, il falso mito dei "favolosi anni Sessanta" sembra chiudersi nell'incubo di un *noir* quotidiano, mai ostentato, sempre dietro l'angolo.

Salvatore Ritrovato

---

<sup>6</sup> *Le jour se lève*, da noi noto come *Alba tragica*, film del 1939, con un grande Jean Gabin, e la sceneggiatura di Jacques Prévert e Jacques Viot, scenografia di Alexandre Trauner, rappresenta una delle vette del realismo poetico francese, e diventa, anche grazie all'uso plastico dei dettagli (sigarette, orsacchiotto, sveglia, fotografie, cappelli, cartoline, fiori ecc.), un modello imprescindibile per il *noir* americano degli anni Quaranta (del 1947 è il remake hollywoodiano, sdolcinato però dal lieto fine, *The long night*, 'La disperata notte', regia di Anatole Litvak, che affida a Henry Fonda il ruolo che fu di Jean Gabin).