

Le stregherie fiabesche e formali di Bettetini

di Aldo Franti

Nella massa dei film inediti che i festival dell'estate hanno proposto alla critica ci piace segnalare in questa sede l'opera di Gianfranco Bettetini *Stregone di città*, invitata a rappresentare l'Italia al XXV Festival internazionale del film di Locarno e proiettata alla seconda edizione delle Giornate del cinema italiano di Venezia.

L'unanimità di riconoscimento che la critica specializzata ha tributato al film di Bettetini ha posto l'accento sul carattere peculiare del film: l'originalità, cioè, dell'opera nei confronti di una produzione sempre più adagiata nel conformismo, originalità costruita sul filo della sperimentazione linguistica (e la giuria di Locarno ha colto in una menzione speciale questo aspetto) nei modi di una favola per adulti.

Sulla traccia di un soggetto elaborato insieme con Peppino Ricca (che i frequentatori della libreria « Corsia dei Servi » ricordano con rimpianto), Bettetini, aiutato da Francesco Casetti, ha inventato un film dalla tematica complessa, in continua oscillazione fra presente e passato, fra supersizione e razionalità, fra civiltà contadina e progresso tecnologico. *Stregone di città*, film milanese, prende infatti le mosse dalla rievocazione del *prèt de ratanà*, bizzarra figura di prete guaritore, un po'

mago, esorcista, « consigliere pubblico » che visse, tra le due guerre, in una cascina di periferia verso Baggio, prima sospeso a *divinis* dall'arcivescovo Ferrari, poi reintegrato dal suo successore, il cardinale Schuster. La sua memoria è ancora viva fra i vecchi milanesi. Ma il film non è, né intende essere in alcun modo, una biografia, una rievocazione storica della Milano di quegli anni.

Come ci dice Bettetini, il ricordo cinematografico dello « stregone » è lo spunto per utilizzare metaforicamente il senso sociale del suo mito, per raccontare la storia di un collegamento emblematico fra due epoche colte come occasioni spontanee di rappresentazione, di « messa in scena ».

L'opera, prodotta dalla RAI, dovrebbe presto passare sui nostri teleschermi. Certo il bianconero ed il piccolo formato ridurranno il fascino di un film, in cui la ricerca sul colore gioca un ruolo fondamentale; c'è da augurarsi, quindi, che il film possa circolare anche nelle sale pubbliche. Un altro augurio, dato il felice esito di questa esperienza, è che Gianfranco Bettetini voglia ancora alternare alla sua intensa attività di studioso il lavoro in quel campo della regia dove il suo lungometraggio lo colloca in posizione di profonda originalità.

*c'era una volta
un paese*

Il film ha appena preso l'avvio e già, provocatoria, una fiaba ne interrompe il flusso. « C'era una volta un paese, dove la notte era sempre buia... » Quelle prime immagini di una donna che, maldestramente, chiede l'elemosina davanti a una chiesa di Milano si frantumano e il racconto si dispone su piani diversi: presente e passato, realtà e sogno... Basta una fiaba e la nostra inerzia di spettatori si sente sfidata e prova ripulsa ad accettare l'ambiguo invito che proviene dallo schermo.

*il tempo
della memoria*

Accettiamo la finzione, persuasi che il ricordo che sta materializzando la figura del *prèt* sia solo un espediente narrativo. Anzi, incuranti delle numerose fratture del gioco a incastro, dei continui rimandi con i quali il film si costruisce, ci preoccupiamo solo di uniformarci a quell'universo storico che ha eletto il *prèt* suo stregone (stregone pagano naturalmente, tanto che un monsignore di curia lo minaccia di sospensione *a divinis*). Ed eccoci calati negli anni trenta-quaranta, allà periferia di Milano, in una di quelle cascine dove d'estate anche il caldo ha un odore. È il territorio « sacro » (don Farisi, questo è il nome del *prèt*, ne possiede anche uno « profano »: l'osteria dell'Eden, sua creatura e qualche volta, quando vi consuma i pasti, sua nutrice), territorio dicevamo dove esercita il suo potere: ora con un decotto, ora con la forza dei proverbi, ora con la suggestione dell'arcano. C'è molta gente (anche Velia e Rita) che ha bisogno delle sue risorse e dei suoi esorcismi; soprattutto gente che sente la necessità di abbandonarsi a un potere di fascinazione (che poi è quello che fa da sem-

Ma tutti noi crediamo di possedere un segreto filo di Arianna per affrontare i labirinti che ci si parano davanti. E il film asseconda la nostra trovata. La donna che avevamo visto all'inizio, Velia, si incontra ora con Rita, una signora, se confrontata alla prima. Siamo al Cimitero monumentale, ai piedi di un busto che ostenta il ricorda del *prèt de ratanà*, un prete guaritore — esorcista? imbonitore? versione padana di un « beato » del Nordeste? — vissuto a cavallo fra le due guerre.

pre lo spettatore al cinema). Ogni personaggio di questa corte dei miracoli è segno caratterizzante — allusione, trasparenza, intervento diretto — di quel tempo: la civiltà contadina povera e stupefatta, che sta per lasciare il posto allo sviluppo industriale, il fascismo che si presenta miracoloso e taumaturgico almeno quanto il *prèt*, Milano che decide di diventare grande. Ma appena un gesto è definito, appena un tempo è fissato, la memoria precipita ancora, sregolata. Ci risucchia all'indietro e ci spinge in avanti. Così assistiamo alle guarigioni del *prèt* in una serie esemplificativa: l'esorcismo di Rita, l'originale terapia applicata ad una ragazza (una canzone popolare sostituisce il divano dello psicanalista...), l'intervento « sacrificale » su un bambino. Assistiamo anche al trionfo e alla morte del sacerdote.

Ormai il tempo del film non è più nostro. Il *prèt* si definisce nel ricordo e il presente lo cancella, rivive nel presente e il ricordo la rende irraggiungibile. Vive nel nostro disagio, come di fronte a specchi ricurvi e deformanti.

*la ragione
del presente*

Simultaneamente alla storia del *prèt* si intrecciano le storie degli altri protagonisti. Il ricordo

diventa alimento e nel caso di Rita uno scopo per motivare la propria esistenza. L'economia del

racconto le assegna infatti un far-dello pesante: di tutto deve darsi ragione.

È vero che sposa un medico, proprietario di una moderna clinica, freddo e asettico come questa, manager e scienziato (come non scorgere in questo ritratto l'esatto opposto della pratica terapeutica del *prèt*, magica sì ma un po' berciona e paesana? È vero che è nuora di colui che rappresenta il passaggio dalla fase artigianale all'imprenditoria industriale, dove più nulla è lasciato al caso e all'improvvisazione. È vero che è cognata di un giovane promettente gerarca e quindi legata al potere, al cal-

colo politico. Ma ogni gesto vive nella luce di una ironica e crudele predestinazione. Rita è una nevrotica (« indemoniata » commentano malignamente alcuni vicini di casa in un cortile teatro della città) che trova una condizione di equilibrio e di normalità solo grazie all'intervento del *prèt*, il meno sospettabile di razionalismo. E infatti per lei la ricerca del tempo altro non sarà che la strategia del suo martirio. Precipita in una mistica autodistruttiva, si lascia irretire nella cabala assurda che i malati gravi della clinica del marito hanno allestito. Il ricordo non è alimento ma distruzione.

l'irrazionale quotidiano

Velia non vive la realtà dei nostri giorni, la attraversa. E se c'è una magia « moderna » che la avvicina non è certo quella tecnologica, ma la messa in scena, sia essa sogno o spettacolo, invenzione o ricordo. Per noi il film ricomincia, reinventato ogni momento, mentre il presente si dissolve e ci sovrasta l'ombra del rimpianto.

In questa tensione Velia diventa depositaria di valori di segno opposto a quelli di Rita. Vive alla giornata, ma la precarietà della sua condizione non le fa smarrire una identità governata dalle leggi del fantastico; la sua autemarginazione, il suo rifiuto di quelle prove iniziatiche che garantiscono l'inserimento e scandiscono il tempo dell'esistenza contemporanea sono esca per la sua vocazione allo spettacolo.

Il prete stesso sancisce questa sua condizione di « anormalità »: il loro rapporto è l'incontro impossibile di due calamite di polo coincidente. Questa ripulsa apparente costituisce però l'unica via per una delega, per un mandato spirituale, per una eredità (contrapposta alla falsa eredità che il *prèt* lascia nel testamento): il potere dell'imma-

ginazione. Le presenze di Velia si accompagnano costantemente a momenti di rappresentazione. La televisione; il cinema, il carnevale (dove primattore della recita è sempre un altro « stregone », il Negus), le marionette, il melodramma, i suoi stessi sogni. Tempo e memoria sono l'oggetto di una ricerca le cui linee di forza sono affidate alla soggettività inquieta delle protagoniste. La prepotenza con la quale il ricordo del *prèt* a poco a poco ha invaso il racconto si sfalda. Don Farisi è fantasma della memoria o dello schermo? Forse Velia si strugge solo per la sua bellezza di ieri, forse Rita ha capito che la vera nevrosi ha il volto della normalità. Fra i soprassalti del dubbio e dell'incertezza si fa luce l'intuizione che ad agitare le fila di questa storia siano solo l'amore per la frangere la clessidra del tempo, messa in scena e il piacere d'in-

(1) « *Stregone di città* » di Gianfranco Bettetini. Sogg., Gianfranco Bettetini e Giuseppe Ricca. Scen., Gianfranco Bettetini e Francesco Casetti. Fot., Enzo Oddone. Mus., Gino Negri. Int. Giulio Brogi, Rada Rassimov, Lucilla Morlacchi, Carlo Cataneo, Gigi Ballista, Lea Barsanti. Colori.