

TONY RICHARDSON

L'unico tipo di film che vorrò sempre girare è questo, sul mondo in cui viviamo, film che sono parte di quel mondo; penso sia questo il genere di cose che il cinema tratta meglio.

Tony

Richardson

da un'intervista a Colin Young per "Film Quarterly", 1960.

Per un'introduzione: Tony Richardson, lo stile di un «anti-autore»

A tutt'oggi, esiste una sorta di giudizio unanime nella critica europea nel considerare il «Free Cinema» inglese, nonché un antesignano delle diverse nouvelle vague europee, anche un'occasione perduta, un movimento scomposto e poco «autorale», le cui connotazioni generazionali hanno avuto importanza più che altro come fenomeno di costume: un movimento discontinuo sotto il profilo estetico e velleitario nel suo attacco frontale alla società dell'epoca, fin dall'inizio molto ben disposto – grazie alla comunanza della lingua – ad essere assorbito e venduto come prodotto “giovane” e alternativo dal decadente sistema delle major hollywoodiane. La perentorietà di questo giudizio raggiunge una forma singolare di accanimento per quanto riguarda l'opera di Cecil Antonio Richardson, in arte Tony (Shiplay, 1928), regista teatrale e televisivo precoce e talento cinematografico controverso, promotore, attraverso la società di produzione Woodfall fondata insieme al drammaturgo capofila degli «arrabbiati» John Osborne, di una formula produttiva singolare: indipendente nella produzione esecutiva, ma quasi sempre sostenuta nei capitali e nella distribuzione da consociate dei colossi dell'establishment cinematografico statunitense. Nel corpus dei giudizi sull'opera di Tony Richardson, estremamente scarno e generalmente povero di prospettive critiche, a tutt'oggi grava lo sguardo di quella generazione che del concetto baziniano e truffautiano di «autore» ha fatto un'ipotesi assoluta con cui valutare i prodotti del cinema giovane. I suoi film, come e più di quelli degli altri registi del Free-cinema, sono stati ferocemente ridimensionati in base all'accusa di essersi giovati, con un senso furbesco del marketing, di un'identificazione strumentale con un movimento critico e intellettuale molto più ampio e sfaccettato come quello degli *Angry Young Men* e con i contenuti sociali della nuova drammaturgia teatrale, senza aver generato, sul piano del linguaggio cinematografico, un impulso stilistico che avesse una portata quantomeno analoga.

Per contro, l'effetto che si ha a riguardare oggi, al di là del guado della mercificazione integrale e tecnologica dell'industria filmica, dunque con gli occhi innocenti di una nuova preistoria, alcune pietre dello scandalo del cinema di Tony Richardson, è quello di una sorprendente immediatezza, di una nitidezza degli intenti di uno stile alla ricerca di se stesso, di un *work in progress* stilistico singolare. Pellicole come *I giovani arrabbiati* (1958), in cui si respira lo stesso clima di spaesamento giovanile e di vacuità del contemporaneo capolavoro generazionale d'oltreoceano *Shadows* (1959) di John Cassavetes, o il poetico e scanzonato apologo di *Gioventù amore e rabbia* (1962), per arrivare fino alla metafora dal target hollywoodiano di *Tom Jones* (1963), danno la sensazione di un'evidente sterzata stilistica giocata all'interno dei canoni di un dramma generazionale corrosivo e autoironico che non si è fatto scrupolo di sfruttare le strutture filmiche “classiche” dei cineasti indipendenti più engagé (Kazan in *I giovani arrabbiati*, Vigo in *Gioventù, amore e rabbia*, ad esempio), contaminandole con tecniche spurie e di origine diversa, con effetti spesso visivamente ricchi e stranianti. L'accusa di un'ambiguità tra innovazione e moda, tra

sincerità e artificio, tra indipendenza e commercialità che sostanzia il giudizio con cui viene liquidato questo cinema, appare insomma derivata a sua volta da modelli estetici generazionali, dogmatici e decisamente di moda, che hanno cavalcato acriticamente lo stereotipo del radicalismo formale e teorizzante, rigettando l'atteggiamento pragmatico di Tony Richardson e del suo gruppo di lavoro nei confronti di un cinema che si è autodefinito "libero": libero da tutti i canoni, libero dunque anche di sperimentare senza fare della sperimentazione un obbligo formale ulteriore, un nuovo Verbo. Quest'idea di cinema «d'azione», che era comune a registi della nuova ondata come Jean-Luc Godard e John Cassavetes (ma anche, qualche anno dopo, in Italia, a Pier Paolo Pasolini), si basava soprattutto su una certa consapevolezza della forza propulsiva e rinnovatrice del dilettantismo, e cioè di uno sguardo «nuovo» sul mondo, evidente anche nelle dichiarazioni rilasciate dal regista nelle sue vesti di nuovo produttore: «L'industria cinematografica tende alla perfezione tecnica, ma tutti noi sappiamo che questo non importa un accidente; un film può essere spaventoso da un punto di vista tecnico e tuttavia restare un film meraviglioso. La patina esteriore non garantisce un bel niente... mentre i costi della perfezione tecnica intralciano l'industria cinematografica»¹.

Richardson (come del resto Cassavetes o Pasolini) non è mai stato un regista cinéphile, non ha concesso omaggi né recuperato modelli espliciti, e non ha avuto (a differenza, per esempio, di Lindsay Anderson con la riflessione teorica della rivista "Sequence") un impianto critico a supportare la sua adesione ad un movimento che, analogamente alla *nouvelle vague*, si è posto prima l'obiettivo di un riassetto dei codici che quello di una loro precisa riformulazione. Come regista, Richardson ha cercato di «ripartire da zero» mettendo in gioco la sua esperienza teatrale, recuperando al cinema un certo tipo di forza della verbalità da un lato e della «scrittura per immagini» letteraria dall'altro, nella misura in cui per esempio Cassavetes ha sfruttato la sua esperienza televisiva e teatrale fondendo nel suo cinema un'idea di «presa diretta» dell'elemento attoriale e recitativo, o Pasolini ha trasfuso la libertà e la coerenza informale della sua scrittura poetica. Ma l'innesto della parola drammaturgica e dell'immaginario letterario nel film, salvo ad essere estremizzati e resi meccanismi metafilmici come nel caso di Rohmer, ha rappresentato un aspetto minoritario nel crogiolo delle tendenze di rinnovamento del cinema europeo a cavallo fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Nel connubio tra Richardson e Osborne questo innesto, tradotto in un forte elemento di rottura, nell'uso dell'*overstatement*, di un'espressione verbale sempre sopra le righe, violenta e ipertrofica, ha rappresentato di per sé un'inversione di tendenza rispetto a un senso del decoro che era il vero comun denominatore tra il cinema britannico e quello hollywoodiano dell'epoca. Se a questo si aggiunge la tendenza, condivisa da Richardson con altri esponenti del Free Cinema come Karel Reisz, ad essenzializzare e semplificare l'uso dei mezzi tecnici connotativi della narrazione filmica a favore di un'estetica stretta intorno alla «verità» dei contenuti e delle immagini, a far scomparire cioè l'impronta registica dietro una costruzione para-documentaria degli eventi, si comprendono facilmente le ragioni che hanno portato a squalificare questo cinema molto prima che la sua vena originaria si esaurisse, a metà degli anni Sessanta, andando a confluire nel giovanilismo kitsch della «Swinging London», o diventando esportazione dei canoni della «rabbia» in un tessuto sociale, quello americano, ben più complesso e disinibito di quello britannico, e dunque meno suscettibile agli attacchi della sua verve critica e ironica.

Affermare che Richardson abbia traghettato sbrigativamente la genuinità del primo Free Cinema come «documento popolare» verso un realismo commerciale, significa ignorare volutamente il raffinato gioco di specchi tra forme e contenuti con cui i suoi primi film (grosso modo, fino a *Tom Jones*) hanno fissato il ritratto di una generazione allo sbando e in cerca della propria cifra: ancora prima che dei suoi individui tipo, di un certo *sentimento del mondo* stratificato, incerto e complesso, ingenuo e velleitario, che nelle sue contraddizioni e scompostezze trovava, piuttosto che un limite,

¹ Colin Young, *Tony Richardson, an Interview in Los Angeles*, in *Free cinema e dintorni*, a cura di Emanuela martini, Torino EDT, 1991

la condizione del suo *contenuto di verità*, il suo «essere altro». L'essere andato a filmare nei luoghi della depressione sociale, l'aver fatto delle periferie il proprio scenario emblematico e delle classi più deboli e marginali i portatori genuini della poesia dell'affanno generazionale, sono scelte stilisticamente forti, autentiche e tutt'altro che scontate, che rischiano di restare nascoste dietro ad un atteggiamento analitico che si arresta sempre un passo prima della rivolta: quello che coglie il momento di corto circuito di una ragione che anticipa la propria sconfitta, ma che non ha ancora trovato la forza di spingersi al di là dell'individualismo esistenzialista di cui si nutre, verso una forma di solidarietà e di speranza. Il tema di fondo che attraversa i primi film di Richardson, quello del *passaggio epocale*, che rende la fotografia intima di un mondo che muore in assenza di qualcosa che ne prenda il posto, è stato dunque ribaltato e utilizzato come chiave di lettura semplificata dell'impotenza della *generazione della non-rivolta*, quella idealista e inquieta degli Angry Young Men, considerata più che conformista con l'avvento del materialismo programmatico nato dalla coscienza politica ipertrofica e generalizzata del movimento giovanile successivo, quello studentesco del '68 europeo. Non a caso, mentre nella Francia culla del Movimento i cineasti più engagé della nouvelle vague come Godard o Resnais hanno ricevuto la consacrazione definitiva in virtù del loro radicalismo formale, trasformato con una facile equazione in radicalismo politico, quelli del Free Cinema, ormai dispersi in una diaspora hollywoodiana o ritornati nei ranghi del teatro, nel loro forte legame dialettico con l'eredità della precedente generazione, sono stati proscritti come ferraglia protestataria socialdemocratica e di superficie, e consegnati ad un dimenticatoio che perdura tutt'oggi.

Il recupero e l'azzeramento dei codici costituiscono in realtà un lavoro complesso, una «rivoluzione» nel senso etimologico del termine, un intero giro su se stesso di un mondo che ritorna, mutato, al suo punto di partenza. Si tratta di un prodromo indispensabile a qualsiasi rivolta «propositiva». Come sosteneva Pasolini, la rivoluzione delle coscienze è possibile solo nel momento in cui un mondo ricomincia la propria storia restituendo «prima di tutto, agli uomini, l'umiltà di assomigliare con innocenza ai loro padri»². E questo è il punto effettivo di partenza del Free Cinema nella prassi di Richardson, colto sul nascere con straordinaria lucidità da Rudolph Arnheim già nel 1958: «I ballerini frenetici del jazz club di *Momma don't allow* esprimono l'esuberanza della gioventù, o sono l'ultimo spasmo di una civiltà morente?»³. Il dramma di una «generazione di mezzo» troppo simile ai propri padri per fare avanguardia, e troppo diversa da loro per integrarsi, ha scaturito una rivolta fatta in nome degli stessi principi morali, non una loro contestazione integrale. Ma questo non toglie affatto forza alla sua critica sociale. Il conflitto con la generazione precedente, con ciò che incarna la forma schiacciante del potere *biologicamente* ancora prima che politicamente, è un passo fondamentale per comprendere non solo la prospettiva del cinema di Richardson, ma anche quella del Free Cinema più in generale. La caratteristica dello stile di Richardson, che lo rende ancora più efficace, è una certa «leggerezza» che emerge dalla coscienza del proprio degrado, un distacco vitalistico del sé disperato dei protagonisti dallo squallore che circonda la propria vita. Una propensione alla «evasione» che ha molti tratti in comune con quella delle giovani generazioni attuali di fronte ad un nuovo, incerto «passaggio epocale» conseguente al crollo dell'equilibrio precedente, quello dell'ideologia dei blocchi. Forse per questo, viste oggi, le fughe costanti dei suoi protagonisti risultano così attuali.

Il Free Cinema è stato per i registi esordienti che vi hanno aderito soprattutto una forma di solidarietà rispetto allo sbarramento dell'industria: una sorta di «crociata», come ha affermato una volta Karel Reisz. Il ricorso ad una forma di documentarismo contaminato dalla narrazione è del resto un indice esplicito della matrice autodidatta del movimento, all'interno del quale Richardson ha svolto il ruolo determinante di collettore tra l'immaginario degli Angry Young Men e la nuova cinematografia indipendente orbitante intorno agli assunti critici della rivista «Sequence». Gli eventi che hanno dato origine al movimento si sono svolti in una manciata di mesi. La data storica è

² Pier Paolo Pasolini, dal commento al film *La rabbia* (1963)

³ Rudolph Arnheim, *Free Cinema II*, in *Free cinema e dintorni*, cit.

quella dell'8 maggio del 1956, giorno in cui Richardson, ventisettenne condirettore della English Stage Company, esordisce al teatro Royal Court di Londra con la messa in scena dell'opera del giovane e sconosciuto John Osborne *Look Back in Anger*, dramma «scandaloso» inviato in risposta ad un'inserzione uscita sulla rivista «The Stage», in cui venivano sollecitati i nuovi autori a tirare fuori i propri manoscritti dal cassetto. Nel febbraio dello stesso anno il British Film Institute, massimo organismo ufficiale della cinematografia inglese fin dagli anni Trenta, aveva organizzato al National Film Theatre di Londra la prima proiezione della storica rassegna del cinema giovane battezzata «Free Cinema», nel cui programma, insieme al cortometraggio documentario in 16 millimetri *O Dreamland* di Lindsay Anderson e al mediometraggio in 35 millimetri *Togethers* di Lorenza Mazzetti, c'era il cortometraggio in 16 millimetri, *Momma don't allow*, scritto e filmato a quattro mani da Tony Richardson e Karel Reisz. La rassegna, sovvenzionata dell'Experimental Film Fund dello stesso BFI, è dunque fin dall'inizio una scommessa del cinema ufficiale sul cinema giovane, così come il Royal Court, tempio degli arrabbiati, era comunque già un teatro storico dell'East End, e non un padiglione industriale occupato abusivamente. Niente ideologia dell'off, dunque, dietro questa rivolta. Così come accadeva per il teatro degli «arrabbiati», la denominazione *free* stava ad indicare soprattutto un approccio libero alla prassi filmica, che consisteva nella possibilità di mettere a fuoco senza censure o banalizzazioni i fermenti sociali di cui è piena la società dell'epoca, giungendo a farne del proprio cinema un'eco diretta. È l'epoca in cui si consuma nella stanchezza l'idea della rivoluzione sociale laburista e del Welfare State, in cui cadono molti punti storici di riferimento delle lotte sociali e nel contempo si diffonde un disincanto intellettuale dietro cui si cela la volontà di opporsi con ogni mezzo ad un punto di vista autoritario sul mondo. Il movimento degli *Angry Young Men* si ufficializza l'anno seguente, per iniziativa di una (mediaticamente molto azzeccata) Declaration in cui cineasti come Lindsay Anderson, critici come Kenneth Tynan e drammaturghi come John Osborne, con un tono molto feroce e decisamente politico, formalizzano la loro critica integrale al sistema e alla classe dirigente proponendosi di dare apertamente battaglia ad un ordine di idee incancrenito e vecchio, basato sulla «malattia del conformismo», tipica della mentalità britannica. La denuncia fondamentale è rivolta contro il processo di reificazione della vita, una vita scippata agli individui nelle sue energie più autentiche da una società senza volto e senza nome, che impone alle nuove generazioni una commistione micidiale tra un'ironia grottesca e una coscienza dolorosa dell'irrisolubilità del proprio dramma, quello beckettiano del «*nothing ever happens*». Il boom e il permissivismo, la finta tolleranza, muro invisibile in cui ogni colpo affonda e viene assorbito senza possibilità di incidere, il processo di inurbazione delle periferie, l'accusa al razzismo strisciante e alla mentalità bigotta della Corona, un certo tipo di risentimento antitecnologico, sono tutti capi d'accusa di questo documento che si ritroveranno anche nelle pellicole del Free Cinema.

Il cortometraggio firmato da Tony Richardson e Karel Reisz nella prima rassegna al BFI *Momma don't allow*, si può considerare una specie di antesignano del genere drama-documentary. Si tratta di un inno di liberazione dal grigiore quotidiano attraverso le emozioni, artefici il ballo e la musica jazz in un pub londinese, in cui si adombra il malessere sociale attraverso la focalizzazione, fatta con occhi empatici, del contro-modello ingenuo dell'evasione giovanile. Con mezzi pseudo-cronachistici (grosso modo, potremmo dire, di filiazione zavattiniana, basata sul pedinamento dei singoli, più o meno consapevoli personaggi) viene operato nitido rispecchiamento della realtà dell'everyman, che per la prima volta (anticipando di trent'anni un certo tipo di retorica televisiva di sinistra, quella che intende restituire la televisione alla «gente») diventa protagonista proprio in virtù del suo essere fuori della storia scritta, del possedere una sua dignità classica: la forza dell'anonimato. Sull'engagement vero e proprio prevale un certo senso di *detachment*, una volontà di obbiettività che da un lato rafforza la presa immediata sul pubblico, e dall'altro individua nella forma del racconto libero, dov'è impossibile dividere gli estremi realmente documentaristici da quelli indotti e recitati, un mezzo in grado di condensare esteticamente l'esperienza di un sentimento generale di insofferenza e ricerca di novità. In comune con tutte le nouvelles vague c'è al fondo anche la volontà di superare l'intellettualismo da primi della classe, di negare verità oggettive

morali e razionali che vadano bene per tutti indifferentemente. In questo senso lo spostarsi del baricentro sulla liberatorietà delle emozioni, diventa anche una forma di sfida aperta e di provocazione: liberazione perfino dall'imperativo categorico di *usare un linguaggio logico* al cui interno si annida il sentimento dell'irrisolubilità razionale del mondo. La fusione dello slancio della gioventù compressa nella musica si trasforma improvvisamente in ironia nel successivo ritorno nei ranghi dei protagonisti del ballo, chiudendo il circolo sulla (benefica) illusorietà della fuga. Richardson è anche il regista per cui il paradigma trito di una ricerca di «oggettività» del Free Cinema viene a cadere completamente. Il passo successivo al drama-documentary di *Momma don't allow*, è infatti quello di far crollare la demarcazione tra la irresistibile verbosità della «rabbia» teatrale e l'uso radicale e di poche parole della «documentazione del reale» come sfatamento della facciata del benessere sociale, tipico della rassegna del BFI. Il tentativo di far assorbire per osmosi la carica aggressiva della scena teatrale al cinema si trasformerà di lì a poco nella trasposizione cinematografica del testo più emblematico della nuova drammaturgia, *Look Back in Anger (I giovani arrabbiati)* di John Osborne, realizzato nel 1959, in un'alleanza con il produttore americano Harry Saltzman che, grazie anche alla presenza di una star come Richard Burton nella parte del prototipo letterario degli «arrabbiati» Jimmy Porter, riesce a vendere in poco tempo il progetto della neonata produzione Woodfall anche in America. L'importanza di questa appropriazione del mezzo più propagandistico e regressivo dell'epoca da parte di cineasti autodidatti e fuori dal circuito usuale, si erge su un'idea generazionale molto simile a quella portata avanti dalla *nouvelle vague* francese: la concretizzazione del *sogno di un'identità* da parte di una generazione cui l'identità storica è stata sottratta dal crollo delle certezze del dopoguerra. La forza di un personaggio come quello di Jimmy Porter, nel primo lungometraggio di Richardson, sta nel suo essere costruito fondendo perfettamente le inquietudini personali con i processi storici che portano al corto circuito di una coscienza tanto più impotente quanto più colta e sviluppata. In tutti gli eroi di Richardson, e non solo in Jimmy Porter, c'è un «voltarsi indietro», un sentimento costante del perduto. E' nella costellazione del perduto che va inscritto ad esempio anche l'uso del jazz (che ritorna anche nel primo lungometraggio) come forma di liberazione che fa a meno del pensiero e dell'ideologia. Il risentimento politico che agita il cinema di Richardson è rivolto in primo luogo contro la latitanza di una sinistra retorica e snob, di un'idea democratica adagiata su se stessa e sui propri presunti successi (una democrazia di quelli che «fanno tre pasti al giorno», come dicono davanti alla tv Colin Smith e il suo amico, proletari, in *Gioventù, amore e rabbia*). Questa è, in fondo, anche l'accusa latente lanciata dal cosiddetto stile *kitchen-sink*: il lavello della cucina con i piatti sporchi è la chiave per un'entomologia dello squallore di una condizione talmente frustrata, da non consentire più di dominare neanche i gesti quotidiani della propria vita.

Quel che di realistico c'è nei film di Richardson è dato soprattutto dal lavoro svolto con l'operatore Walter Lassally sulle ambientazioni *on location* (scelta comune, questa, alla *nouvelle vague* francese). Ma il senso del reale in Richardson è sempre filtrato dall'emozionalità dei suoi personaggi, dai loro «occhiali» psichici fatti di entusiasmi immotivati, slogan pubblicitari, parole d'ordine del buon senso e della insoddisfazione popolare: personaggi portatori di una psiche in conflitto persino con se stessa, che si proietta sul reale verbalmente (è il caso del Jimmy Porter di *I giovani arrabbiati*) o stravolgendone espressionisticamente la visione (è il caso del Colin Smith di *Gioventù, amore e rabbia*). La scelta della quotidianità, insomma, non sta a significare per Richardson immediatamente realismo. Al contrario, la quotidianità diventa un tratto caratteristico di quella *rinuncia all'autorialità*, di quella impersonalità stilistica di base che fa parte integrante dei programmi dei registi del Free Cinema. In Richardson tutto questo avviene nella forma di uno straniamento dal film attraverso una narrazione che riflette i canoni dell'immaginario dei protagonisti, e cioè attraverso un centro soggettivo, antropomorfo e psicologico della costruzione narrativa.

Se è vero come in genere si dice che *Tom Jones* (1963), film spartiacque nella produzione di Tony Richardson, è il canto del cigno del primo Free Cinema, non lo è perché tradisce le intenzioni del suo autore attraverso il ricorso alla spettacolarità, ma perché giunge ad identificare audacemente

quelle radici storiche e romantiche del cortocircuito della ragione illuminista nell'impossibilità di un dominio amministrato della spontaneità della vita, da cui nascono tutti i suoi ribelli contemporanei, la cui inquietudine è sempre esuberanza fisica, ancor prima che intellettuale. Oltre a questa constatazione dell'inconciliabilità dello spirito libero della gioventù con le promesse non mantenute dell'affermazione sociale, il disvelamento dei limiti della società di massa di Richardson non arriva. Ma questo di certo non autorizza (soprattutto oggi) a considerare il suo cinema «inoffensivo» (o almeno, non più di quanto non lo sia quello di François Truffaut). Aver spostato la componente autoriale intesa come compenetrazione tra vita e drammi personali del regista e forma e contenuto dei propri film, con un gioco di specchi, sull'immaginario dei personaggi, non li rende per questo meno incisivi: la forza della meteora «generazionale» Colin Smith in *Gioventù, amore e rabbia* non è di certo inferiore a quella dell'incarnazione truffautiana Antoine Doinel. Il limite, se così vogliamo definirlo, dei personaggi di Richardson, è semmai quello di somigliare al loro autore soprattutto nel rientrare ogni volta nei ranghi dopo la rivolta: nessuno di loro giunge ad una dimensione epica di se stesso e della propria quotidianità come i personaggi-tipo della nouvelle vague. Se è vero che il progetto del Free Cinema e quello di Richardson sono stati più «deboli» di quelli degli autori della nouvelle vague, questo dipende in parte dal minore campanilismo del movimento, che non era alla ricerca di una via inglese, quanto di una via individuale e alternativa al cinema. Oltretutto, l'idea fondamentale dell'avanguardia francese, quella del film-saggio (sul piano delle forme come su quello dei contenuti) era consapevolmente rigettata dai cineasti del Free Cinema, come ha spiegato perfettamente Karel Reisz, che dei film in forma saggistica ha affermato: «trattandoli come illustrazioni di avvenimenti sociali, si arriva a negare il loro valore come opere d'arte»⁴. Infine, la retorica di filiazione neorealista dell'attore preso dalla strada, tipica della nouvelle vague della prim'ora (che si è tradotta semplicemente nella creazione di nuove star come Belmondo o Léaud) non appartiene al cinema di Richardson, il quale si cimenta fin dall'inizio con attori del calibro di Burton e di Olivier, convinto che sia l'uso degli elementi di cui si compone ogni film a fare la differenza, non i suoi singoli «ingredienti».

Cercheremo ora di approfondire le caratteristiche di questo «uso» filmico con un'analisi contestuale delle due opere più tipiche della rabbia generazionale ritratta da Tony Richardson: il film d'esordio *I giovani arrabbiati* e quello del ritorno in Inghilterra dopo la prima esperienza (fallimentare) hollywoodiana di *Il grande peccato* (*Sanctuary*, 1960): *Gioventù, amore e rabbia*, realizzato a quattro anni di distanza dal primo, nel 1962. Noteremo così che le ossessioni ricorrenti e le soluzioni narrative di Richardson suggeriscono un profilo stilistico sfaccettato ma preciso, che, autoriale o meno che ne sia la matrice, inserisce di diritto il suo cinema tra quello degli iniziatori della grande ondata del cinema europeo degli anni Sessanta. A se stante, la parabola al femminile di *Sapore di miele* (*A Taste of Honey*, 1961)

«Great Expectations» e rivolta individuale: *l'arrabbiato e il maratoneta*

1.

I giovani arrabbiati (Look back in anger, 1958)

La tragedia (sempre al limite del ridicolo) che vivono i protagonisti della rabbia richardsoniana è quella delle *great expectations*. Un mondo che non gli dà nulla pretende da loro una riuscita, per poterli omologare a sé ed accoglierli, minacciando in caso contrario la sanzione della punizione o quella dell'isolamento. Jimmy Porter, prototipo di una generazione di perdenti in rivolta, è in una condizione di eterna risalita dallo scacco determinato dalla grandezza delle proprie ambizioni in confronto alla polverizzazione dell'individuo imposta dalla società di massa, che si configura come il ghetto delle ambizioni perdute. Jimmy sente il suo essere perfettamente sostituibile («Potrei fare tutto, essere tutto», dice), sente la perdita dell'unicità della sua vita in una massificazione di cui

⁴ Karel Reisz, in *Free Cinema e dintorni*, cit.

generalizza costantemente il colpevole, da cui si può difendere solo «sputando veleno» contro tutto e tutti, come chi sente che gli viene sottratto qualcosa, ma non sa da chi.

La lingua cinematografica dell'inquietudine giovanile in cui va ad incunarsi Richardson con la sua opera prima, era stata fissata in anni recenti da modelli hollywoodiani come *Il Selvaggio* (*The Wild One*, Laszlo Benedek, 1954) e *Gioventù bruciata* (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1956), che, seppure spingendo verso le connotazioni più tipiche della «contemporaneità», riducevano a tipologie epiche ed eroiche la tensione generazionale. *Look back in Anger* (*I giovani arrabbiati*, 1958), ha alcuni punti in comune con quella lingua (soprattutto grazie all'interpretazione di Burton), ma si muove in tutt'altra direzione. Il film si apre, come una prosecuzione ideale di *Momma don't allow*, con un jazz-club dissezionato attraverso inquadrature di mani e piedi di giovani di cui non vediamo il volto, che vanno a tempo con il ritmo spasmodico della musica. È una cosa singolare, per un film tratto da una pièce teatrale, il fatto che per i primi sei minuti non venga scandita una sola parola: tutto quello che vediamo è il fondersi nel silenzio della notte nella periferia della città dell'assolo di tromba di Jimmy Porter, che suona inseguendo l'eco della musica che scorre nella sua testa. La verbosità caratteristica del personaggio trova dunque fin dalle prime immagini un complemento essenziale nella sua mimica facciale, fondamentale nell'uso frequentissimo di primi piani del film. Il senso di sollievo di Jimmy nell'espressione muta e intatta dalla ragione della musica, è il mezzo semplicissimo con cui Richardson risolve, in modo puramente visivo, la messa in scena dello stato d'animo del protagonista.

Il bianco e nero denso disegna un contrasto fondamentale tra gli interni ricostruiti in studio stile *Kitchen-sink* e gli esterni *on location*. Le lunghe invettive di Porter-Richard Burton, intellettuale esistenzialista disilluso e aggressivo, vengono risolte con una regia molto mobile, piena di movimenti serrati interni all'inquadratura alternati a frequenti primi piani, che proseguono idealmente la sinfonia delle espressioni facciali e dei primi piani muti con cui si apriva la scena del jazz-club. Il grigio della periferia, col suo senso di morte e il silenzio riempito solo dai rumori e dalla musica, continuerà poi a spingere costantemente sulle pareti di parole urlate dall'interno (ricostruito) della casa.

Nelle immagini di strada girate al mercatino dove, per pagare lo squallido appartamento diviso con la moglie Alyson e l'amico Cliff, Jimmy vende dolci con quest'ultimo, predomina una delle tecniche più caratteristiche del primo cinema di Richardson: quella, di matrice documentaristica, delle *immagini rubate*, che colgono al volo, enfatizzate da un montaggio veloce e fratto, i volti, le espressioni, i movimenti accidentali, i gesti quotidiani della folla anonima. Per fondere l'aggressività del testo di Osborne all'ambiente esterno, spesso Richardson ricorre ad una certa esagerazione caricaturale dei personaggi: ne è un esempio tipico la figura dell'ispettore del mercato, «vigilante» in cui si riflettono in forma sintomatica il razzismo e la mentalità regressiva popolare. Più che di una superficializzazione, si tratta di una forma di realismo delicato, sospeso tra realtà e fiaba (magari un po' zavattiniano), che coglie in maniera piuttosto incisiva la mistura di innocenza e crudeltà con cui il mondo genera il suo male.

L'aggressività di Jimmy si spegne solo di fronte alla sua ex padrona di casa, una donna anziana che è per lui una sorta di madre adottiva a cui è marcatamente riconoscente per il lascito dell'attività al mercato. Il sentimento triste della solitudine che lega Jimmy alla vecchia è messo a fuoco potentemente nella scena in cui i due si recano al cimitero, sulla tomba del defunto marito della donna: scena anticipatoria, che innesca un clima mortuario che attraverserà tutto il film, legando la morte del figlio di Jimmy e Alyson alla morte dell'unica persona per cui Jimmy sembra provare affetto, intenerito soprattutto dalla sua solitudine. In quel momento, il senso di desolazione documentaria dello squallore urbano della periferia industriale che invade perfino lo spazio silenzioso del cimitero, emerge come correlativo oggettivo filmico dello stato d'animo dei personaggi.

Al di là dell'uso di stilemi documentari, da un punto di vista narrativo, Richardson si sforza spesso di tradurre nella logica delle immagini procedimenti descrittivi di tipo letterario. L'andamento delle

sequenze, ad esempio, è spesso simile a quello dei racconti cecoviani: procede da un particolare minimo fino ad allargarsi gradualmente, per associazione visiva, alla situazione generale. D'altro canto, il legame tematico del montaggio tra due scene viene quasi sempre costruito su contrasti molto evidenti. Per esempio, il lamento di Jimmy che inveisce contro il «porco mondo cane» dopo la morte dell'anziana benefattrice, viene subissato dalla sutura con l'esplosione vitale della corsa dei bambini (altro tema immanente nel film quasi a ricordare costantemente il bambino che non nascerà mai di Jimmy). È un montaggio che procede per contrasti di umori, per passaggi violenti, visivi e auditivi, tra situazioni estreme e opposte come morte/vita, gioia/tristezza, sfogo/remissività. L'attenzione ai correlativi oggettivi degli stati d'animo, infine, non si limita all'uso di incursioni documentarie nel racconto, ma sembra essere quasi la struttura basilare dell'idea filmica del cinema di Richardson, come dimostra la grande importanza che assumono nella frammentazione visiva dell'immagine le frequenti inquadrature di specchi, che moltiplicano i punti di vista all'interno della casa, proprio nei momenti in cui coloro che parlano esprimono i loro sentimenti più contraddittori. Da un punto di vista dei contenuti, quello descritto è un mondo senza pietà che si accanisce sulla disgrazia esistente e che non concede salvezza. Tratto comune ai due protagonisti di *I giovani arrabbiati* e *Gioventù, amore e rabbia* è per esempio il fatto di aver visto il padre morire di tumore e la madre disprezzarlo senza pietà. Un certa misoginia di fondo, che rende più ostica l'unica via d'uscita, quella dell'amore, va ad aggiungersi così al dramma della solitudine. Una solitudine fredda e senza tenerezza, vista come una malattia che conduce all'essere disarmati e impotenti di fronte al mondo, e che genera solo nuova solitudine.

Il tessuto delle immagini simboliche, soprattutto nella seconda parte del film, si fa incalzante: il primo bacio di Jimmy ed Helena, amica della moglie fuggita via e nuova illusione di amore per Jimmy, avviene ad esempio tra le sbarre verticali del letto, come a ribadire che non c'è libertà, che ogni fuga nell'illusione si profila come evasione momentanea e costruzione dell'ennesima prigione. Un'altra immagine che diventa metafora della visione del mondo (e del cinema attuale) degli «arrabbiati» è quella (metafilmica) all'interno del cinema in cui viene proiettata una pellicola stantia che ha per protagonisti i soldati dell'Inghilterra coloniale: come se le istituzioni non potessero mettersi in scena che in maniera retorica e convenzionale. La vita sociale stessa, nella reazione dello spettatore seduto davanti a Jimmy che chiacchiera senza ritegno sull'orribile film che non sta guardando, viene ad essere dipinta come un cinema di seconda categoria dove la maggior parte della gente vuole stare a guardare senza essere disturbata. A complemento di questo orrore, all'uscita del cinema, si aggiunge l'immagine terrificante e surreale dei vecchi sulle panchine, mostruosi, inutili, fragili e inermi, che prefigurano il futuro di ogni forma di accettazione, effigie della vulnerabilità stessa incarnata.

La ricerca dell'amore a tratti sembra essere l'unica cosa che può sedare il sentimento di solitudine e di insoddisfazione: «Ci prendiamo una sbornia e poi andiamo a fare tanto amore da dimenticarci di tutto», dice ad un certo punto Jimmy all'amante Helena. Ma anche l'amore è impossibile, complicato, malato, ucciso dai sensi di colpa. In una stazione ferroviaria, metafora del mondo dove tutto meccanicamente parte e si allontana, Jimmy accetta l'ennesima imposizione da parte degli eventi: le luci dei lampioni che ritagliano a metà il suo volto e quello della moglie Alyson che ha perduto il bambino, chiudono circolarmente il film nella cortina della notte e del silenzio da cui era nato. Jimmy torna con Alyson, e in questa sua accettazione spaurita dello stato delle cose, sentiamo insieme a lui che il figlio nato morto è il suo futuro, che svanisce nel sogno ricorrente di poter ricominciare daccapo, ancora una volta, a dispetto di tutto.

2.

Gioventù, Amore e Rabbia (The Loneliness of the Long-Distance Runner, 1962)

«La meta non è il traguardo, anche se là c'è una folla pronta ad applaudirci. Forse siamo affascinati dal senso di solitudine del maratoneta». Il monologo iniziale di Colin Smith che corre di spalle alla macchina da presa che lo segue nei riflessi dell'alba, splendidamente fotografata in bianco e nero da

Walter Lassally, con cui si apre il capolavoro più vicino allo stile della «nouvelle vague» di Richardson, oltre a riassumere in sé il senso del film, ne anticipa in maniera impalpabile la soluzione finale: l'essenziale è prepararsi al momento in cui poter essere solo noi a decidere, anche giocandoci tutto.

La costruzione narrativa di *Gioventù, amore e rabbia* è piuttosto complessa sotto il profilo dell'andamento cronologico: il film si articola infatti in due storie parallele, incastonate l'una nell'altra, la prima che genera la seconda in forma di flashback, la seconda che genera la prima in forma di causa efficiente. A fare da trait d'union tra i due segmenti narrativi che scorrono parallelamente per tutto il film fino a confluire nel finale, sono le immagini di Colin che corre e si allena per la gara di maratona. Dopo l'immagine-prologo di Colin che si allena nel momento in cui sta prendendo la decisione che metterà in atto nel finale, il racconto vero e proprio parte al termine dei titoli di testa, quando la prima storia, quella del flashback, si conclude con la cattura del ragazzo da parte della polizia e dà origine alla seconda, quella al tempo presente nel riformatorio dove sarà rinchiuso. I due segmenti narrativi procedono poi in senso inverso per tutto il film seguendo un itinerario circolare, per riconfluire attraverso la memoria del protagonista soltanto nel finale. I lunghissimi piani sequenza (realizzati quasi tutti con la macchina a mano) degli allenamenti, traducono immediatamente il senso di «solitudine del maratoneta», del maratoneta per caso Colin Smith, il cui cognome (uno dei più comuni in Inghilterra) tradisce subito la sua origine da everyman. Una sua capacità obbiettiva e personale, quella di correre più veloce di tutti, può dare lustro all'istituzione che lo separa dal mondo, mettendo in grado il riformatorio dov'è rinchiuso per furto di vincere orgogliosamente una gara atletica contro un ricco college della zona. Dunque, come su Jimmy Porter, su Colin Smith graverà per tutto il tempo del film il peso delle «great expectations» poste su di lui dalla furbesca società della repressione. È infatti su quello stesso odio di classe che è motivo di orgoglio per Colin e i ragazzi del riformatorio, i quali vorrebbero mettere al muro «poliziotti, sorveglianti e figli di papà», che fa leva il retorico direttore, il quale incita il ragazzo a vincere nella corsa campestre contro gli allievi del college perché sono «ragazzi come voi a cui la vita ha concesso ciò che a voi non ha concesso». Vincere, essere il primo, farcela: è il riscatto del più forte l'unico modo in cui «il signor Smith» può accedere al privilegio di essere equiparato alle classi superiori.

Da un punto di vista stilistico il film si giova di moltissime tecniche di straniamento. La prima e più frequente consiste nell'accelerazione fino al ritmo di una slapstick comedy dei momenti in cui si gioca il destino del protagonista: ovvero, i momenti in cui commette i furti per cui sta pagando in riformatorio. Spesso la macchina a mano contribuisce a dare un senso di libertà latente anche alle immagini più asfittiche: come nella splendida soggettiva con la torcia a pila del sorvegliante che guarda uno a uno i letti dei ragazzi che dormono nel surreale tunnel della camerata, con una scompostezza del movimento che ricorda il primo Buñuel, o in quella della partita di calcio in soggettiva mossa, come fosse ripresa dal punto di vista di un giocatore.

Quella che per Jimmy Porter è solo un'ombra che si riflette nella sua tormentata insicurezza, la morte del padre, per Colin è al contrario l'origine della sua forza e della sua determinazione. È un cocktail micidiale quello delle immagini in cui si fondono l'ostinazione dell'operaio che sta morendo di cancro ma rifiuta di andare in ospedale alla rassegnazione un po' distaccata della madre fedifraga e al cinismo ottuso dei bambini per i quali quel che accade è solo un gioco. L'unico a occuparsi del padre con i giorni contati («il dottore ha detto che doveva morire ieri», dice uno dei fratellini) è proprio il coriaceo Colin.

La periferia di Nottingham, in cui ha luogo tutta la storia in flashback, con i suoi palazzi bassi e i vicoli stretti, somiglia irresistibilmente ai padiglioni di un campo di concentramento. Al tema ossessivo del lavoro (e del rifiuto assoluto di lavorare da parte di Colin, che non vuole ammazzarsi di lavoro come suo padre) scorre parallelo quello dei soldi: un tema affrontato con grande disincanto, e rappresentato attraverso la tecnica, enfatica, straniante e surreale, dell'inserito pubblicitario. La materialità del denaro, già così evidente nella scena in cui la madre sparge tutti i

soldi della liquidazione del marito morto sul tavolo per poterli vedere e toccare sotto lo sguardo attonito dei bambini, si trasforma all'improvviso in una sorta di «balletto televisivo» con tante scene introdotte e separate da una tendina a stella da spot commerciale. La misoginia di Richardson prende qui l'aspetto della descrizione maliziosa del potlatch consumista in cui alla madre che brucia metaforicamente tutte le sostanze di una vita di lavoro in una sinfonia caotica di supermercati, parrucchieri e boutique, corrisponde il silenzio di Colin nella stanza vuota del padre, al buio, che brucia con i fiammiferi le banconote che la madre gli ha appena regalato. In questo frangente viene introdotta in casa una presenza fondamentale: quella della televisione, del suo nauseabondo effluvio di sciocchezze e varietà che intrattiene e distrae la famiglia di Colin riecheggiando la felicità del boom.

In *Gioventù, amore e rabbia* la ripresa di tipo documentaristico è utilizzata quasi solo nelle immagini di finzione. La scena della protesta dei pugni sui tavoli nel refettorio, ad esempio, è strutturata su una serie di «immagini rubate» e di carrelli sempre più veloci in avanti e indietro, con un crescendo ritmico del montaggio che prelude inevitabilmente all'esplosione della gigantesca rissa: il tutto con un sapore confusionario e anarcoide che ricorda lo sfrenarsi dei bambini di *Zero in condotta*. Il clima grottesco à la Vigo, una delle matrici più evidenti del film, è ancora più forte nella scena dello squallido spettacolino organizzato nel teatro dell'istituto: nell'unico momento di unione fittizia degli "ospiti" del riformatorio (simile a quella di *Momma don't allow*), quella in cui tutti cantano «Jerusalem», un montaggio alternato con immagini di manette, cellulari e punizioni in cella contraddice la spontaneità apparente di quell'unione corale e sottolinea la comunità forzata dei ragazzi.

In tutti i momenti di massima evasione del personaggio protagonista, la fotografia opera quella che si potrebbe definire una fusione del soggetto umano agli spazi aperti. Che si tratti dell'euforia della corsa solitaria, raffigurata a volte con l'inquadratura inusuale della testa mozzata in primo piano in basso all'inquadratura con lo sfondo di un campo lungo, o dei campi lunghissimi delle due coppie dei ragazzi innamorati in spiaggia, a predominare è l'uso tematico della panfocalità: il momento di massima suggestione viene raggiunto nel momento in cui Colin e Audrey, che amoreggiano e parlano in primo piano, hanno come sfondo l'altra coppia in silhouette che gioca lontanissima, tanto da sembrare un'emanazione del loro stato d'animo.

La scena del furto che porterà all'arresto di Colin è preceduta da un'altra delle immagini-simbolo del film: appena terminati i soldi insieme alle ragazze, Colin e il suo amico vanno a casa e si mettono a guardare la Tv. I discorsi morali di un predicatore politico «democratico» sono talmente retorici, che con un guizzo i due tolgono l'audio e restano a guardare, ridendo di gusto, l'espressione del viso dell'uomo senza parola, che diventa ancora più ridicola ed enfatica.

La scena del furto finale, come al solito dotata di un'accelerazione comica, rende bene il clima di esaltazione del crimine riuscito. Sull'onda di quest'euforia Colin, una volta tornato a casa con la refurtiva, si cimenta in un macabro scherzo che sintetizza la verità sulla sua vita: descrive la cassetta rubata che porta in grembo come «un cancro», concludendo all'indirizzo dell'amico «è un male di famiglia, maresciallo». Allo stesso modo, nel montaggio fratto e veloce (dalla tecnica un po' godardiana) che illustra i due amici mentre nascondono il denaro, emerge un senso di leggerezza delle immagini, che prepara il terreno per la svolta emozionale della scena finale. Nell'attimo in cui i soldi rubati fuoriescono dalla grondaia sotto gli occhi increduli del tipizzato commissario per colpa della pioggia, e Colin prende a straparlare per confondere le acque, avviene l'ultimo svuotamento ironico del dramma. A questo punto l'intero giro del circolo cronologico è compiuto. I due segmenti della storia vengono a combaciare proprio sul tema visivo e contenutistico della fuga: Colin che scappa dalla polizia, Colin che corre e si allena.

Si arriva così al giorno della gara: il giorno in cui lo sport, come sublimazione militaresca dell'irreggimentazione, del sacrificio inutile e della soddisfazione di parte basata sull'idolatria della forza del singolo, darà a Colin una possibilità di riscatto, rivolta contro questa stessa ideologia. In mezzo a immagini rubate e a conversazioni ellittiche tra alti ufficiali e signore bene, reperti residuali

di un mondo quasi vittoriano, con uno stile da cinegiornale e da ripresa televisiva, parte la sequenza dell'evento sportivo.

Qui comincia un lungo flashback vocale che ripercorre nella memoria di Colin tutti i momenti essenziali della sua vita che lo hanno portato in quella situazione: una sinfonia di voci acusmatiche che ricostruisce in poche battute tutta la sua storia emozionale. Il corso dei ricordi si gonfia di surrealità, dall'acustico si passa al visivo, alla materializzazione dello stato di coscienza di Colin: il «farcela», ovvero il vincere la gara, identificato con l'unico motore di tutta l'abietta farsa sociale: i soldi. I soldi, unico motivo per cui Colin si trova lì, unico motivo della morte del padre, unico motivo della povertà e delle divisioni di classe, a poco a poco invadono tutto lo spazio dello schermo.

Colin, dopo aver guadagnato un enorme distacco sul suo diretto antagonista nella corsa, si ferma a pochi metri dal traguardo per assaporare il momento della sua vittoria personale: quella della scelta di non unirsi alla logica del potere e del denaro. Tra gli spettatori sale lo sconcerto. Oltre al direttore, perfino i suoi compagni, che lo disprezzavano per la sua posizione di privilegio, lo incitano a proseguire, senza capire la solitudine trionfante del maratoneta che si sottrae alla volontà altrui con l'autodeterminazione. Lo sguardo rivolto da Colin al direttore, con cui afferma che potrebbe vincere ma non vince, è una delle immagini chiave della rivolta del Free Cinema: schierarsi con coscienza dalla parte dei perdenti e della dignità di una vita che lotta per emanciparsi. Lo scacco è potentissimo, lo sguardo sereno di Colin diventa qualcosa di diabolico. Colin non lotterà per il lustro dei suoi educatori-carcerieri, che intendono solo sfruttare le sue qualità personali per il bene della loro istituzione repressiva.

Dopo l'inquietudine del momento esiziale, tutto ritorna ancora una volta alla normalità. La critica all'inutilità dei metodi educativi e all'idea del lavoro è evidente nell'ultima sequenza del film, nell'immagine epigrammatica del laboratorio di smontaggio e pulizia di vecchie maschere antigas: un lavoro sommamente inutile che serve solo a tenere impegnati i ragazzi e a mettere sotto osservazione le loro attitudini, metafora del lavoro come perfetta inutilità imposta dall'alto a puri fini di controllo.

È a quest'attività inutile da cui era stato dispensato per allenarsi che viene destinato per punizione Colin il ribelle, nell'ultima affermazione di potere da parte dell'autorità, che se non può avere il suo consenso, si accontenta almeno della sua umiliazione. Ma a differenza di Jimmy Porter, Colin ha superato la prova, ha sfruttato la sua unica possibilità di reagire contro l'omologazione imposta dall'alto: si è appropriato, in mezzo alle restrizioni di una società-riformatorio, della «solitudine del maratoneta»: del momento della scelta, quello in cui tutto è possibile.

L'innocenza negata: il conflitto generazionale al femminile in A Taste of Honey (Sapore di Miele, 1961) e la rivolta di classe inconsapevole di Tom Jones (1963)

«Noi non chiediamo la vita, ce la ritroviamo addosso□, □ il grido di rabbia della liceale Jo, protagonista di *Sapore di miele*: un titolo che sintetizza la sensazione evanescente di una dolcezza temporanea, un'intensità□ impossibile e destinata a svanire, digerita dal continuo ruminare senza poesia dell'esistenza adulta. La dolcezza □ quella del rapporto controverso e tenero Jo, studentessa di indole ribelle, bruttina, frustrata e vessata da una madre di mezza età□ indolente e squattrinata cantante da Pub di mezza tacca, e il giovane gay Geoffrey, artista mite e delicato, che prova per lei una tenerezza devota, senza attrazione né□ passione. I due, per una manciata di mesi, mentre Jo rimasta incinta di un marinaio di colore decide di mettersi a lavorare, vanno a vivere insieme, e creando una piccola isola di giocosa solidarietà□ si danno vicendevole conforto in un mondo che li considera già□ bruciati. Versione cinematografica dell'omonimo *play* teatrale del 1958 di Shelagh Delaney, *Sapore di miele* □ molto più□ che l'apparente Yin dell'inquietudine e della rabbia degli *Angry Young Men*, o la versione al femminile della loro individualistica rivolta: □ la dolcissima radiografia del pregiudizio strisciante di una società□ marginale al tempo stesso innocua e crudele, dove la condizione femminile, nella sua estrema labilità□, diviene una sorta di maledizione divina

senza via d'uscita. Il *cahier des dolances* delle ambizioni perdute che fa da *refrain* ai discorsi ossessivi e nevrotici del giurista Jimmy Porter qui non fa neanche in tempo a essere formulato, non si dà per la protagonista adolescente la possibilità di una dolente ma vitale illusione di coscienza antagonista della carsica lotta di classe solitaria di Colin contro la società-riformatorio. Romanzo di formazione senza formazione, feroce racconto dai toni leggeri quanto sinistri della negazione dell'innocenza di una figlia, condannata a restare tale per sempre invischiata nella ragnatela dei fallimenti materni, il film trova la sua cifra stilistica in una calibrata commistione tra momenti soffusamente drammatici e accenti da *slapstick comedy*, nella cui indistinguibilità si racchiude lo stesso nucleo paradossale delle piúes teatrali di Beckett: quella prospettiva contraddittoria e irresolubile, a metà strada tra pessimismo cosmico e ghignante sollievo del grottesco e della clownerie (che diventa quasi un rito di sdrammatizzazione nei ricorrenti duetti di moine tra Jo e Geoffrey), un *mood* che epifanizza il senso della vita in un misto di pena, autocommiserazione e tenerezza che è una gabbia senza uscita, e non permette mai fino in fondo l'emergere di quella rabbiosa coscienza che, se non redime, almeno corrobora i contorti eroi maschili di Richardson in un orgoglioso quanto inane desiderio di riscatto. La vicenda, pur mantenendo quel gusto naïf che connota lo straniamento anti-sociologico tipico del regista, ruota intorno a un nucleo archetipico forte, da tragedia greca: l'ineluttabilità del rapporto madre-figlia. Un rapporto segnato da un antagonismo simbiotico in cui nessun altro può entrare, che ingenera dipendenza tra l'inquieta diciassettenne Jo e la madre di mezza età Helen, egoista e indifferente, dalla cui strisciante tirannia fatta di disincanto, sciatta voglia di vivere (o almeno di non invecchiare), e sfiducia in sé e nel mondo, non le è dato sottrarsi neppure andando a vivere da sola. La nemesi materna, lo spettro dell'inetta caparbia della donna e dell'ottusa perseveranza nei suoi errori e nelle sue debolezze, tornerà a riflettersi su ogni scelta della figlia, condizionandola e strozzando la spinta spontanea alla felicità della sua gioventù in un pendolo perenne tra brevi illusioni di fuga e costante disillusione del ritorno ad un'immobile realtà.

Uno scarto radicale divide l'orizzonte del film dalle archetipiche contrapposizioni *masculin-femminin* che costituiscono il nocciolo ludico e solare della *nouvelle vague* dei primi Truffaut e Godard: l'immagine maschile, sbiadita e irrilevante quanto carica di nefaste conseguenze, è quella dell'ottuso esecutore dell'ingannevolezza del mondo, di un disperante spirito di deresponsabilizzata, infantilistica prevaricazione egoista. Paradossalmente, l'unico uomo che si propone con generosità e altruismo come compagno di vita di Jo, dopo la breve parentesi di fuga sessuale con il marinaio nero in vena di passeggeri romanticismi di cui resta incinta, è il gay Geoffrey: le sue attenzioni, la sua più che fraterna, sororale comprensione nell'ennesimo setting di squallore *Kitchen sink*, sfociano in una bizzarra, poco plausibile per quanto sincera proposta di matrimonio. Un gesto d'amore al confine della pietà che è forse ancor più doloroso per Jo dell'abbandono da parte del padre del bambino, che acuisce in lei il pensiero di non volere il figlio che porta in grembo per non condannarlo a una vita squallida e senza orizzonti come quella che la madre le ha imposto, ma soprattutto per non inverare la paralizzante paura di ripercorrere alla lettera lo sconcertante copione della vita di Helen. Richardson affronta con provocatoria *nochalance* e uno spirito molto distante dai cliché e dalla retorica (anche *left-winged*) dell'epoca, temi per niente pacifici come l'omosessualità, i rapporti sessuali inter-razziali (gli stessi che costituivano il nucleo dello scandalo nella vicenda nella New York di *Shadows* di John Cassavetes), e la vita squinternata di una ragazza madre di mezz'età viziosa e impenitente, inserendoli in una girandola di diversità, eccezioni a una presunta e forse inesistente *averageness* nazionale, arrivando a dissacrare radicalmente il cliché maschile. Da un lato, l'idea della paternità si iscrive nel gioco di specchi tra il padre del bambino, il marinaio afroamericano Jimmy, Principe Azzurro per una notte, e il padre di Jo, lo scemo del villaggio e lo divertimento di un pomeriggio in un fienile della madre Helen: figure evanescenti, tracce indelebili di momenti di euforia passeggera la cui esistenza effettiva non può che infliggere il penoso sentimento permanente dell'assenza. Dall'altra, l'idea del matrimonio si concretizza nell'ambigua figura del patrigno di Jo, cialtrone machista senza figli che la madre sposa dall'oggi al domani con un colpo di testa per darsi una rispettabilità e

risolvere il problema di sbarcare il lunario, abbandonando la figlia già incinta al suo destino. Incarnazioni di una mediocrità senza orgoglio né ambizioni, immagini di precarietà che polverizzano la figura del paterfamilias, rassicurante fulcro della vita affettiva e coniugale. Un mare di indeterminatezze e assenza di risposte nella cui deriva prende forma con il ritmo di un'ineluttabile casualità la vicenda di estrema solitudine della protagonista Jo. Una solitudine diametralmente opposta a quella del Maratoneta Colin: non una condizione di intangibile integrità dai tratti zen di fronte alla violenza di un mondo gerarchico e punitivo a cui si oppone la coscienza dei propri mezzi di riscatto interiore, ma al contrario, un continuo languore da mal di mare di un'esistenza di cui lo sbiadito copione è sempre lo stesso, nel silenzio indifferente di una società immobile, che giudica in silenzio. Una vicenda senza sviluppo né colpi di scena, dunque, che farà tornare insieme madre e figlia dopo le due parentesi parallele di □gamore senza amore□h dal fiato corto, racchiusa in un'agghiacciante, destinale circolarità.

Sul piano stilistico, *Sapore di miele* anticipa in diversi tratti il disincanto eclettico di *Gioventù, amore e rabbia*: la matrice clownesca del Vigo di *Zero in condotta* nelle scene di Jo a scuola, è contrappuntata da un gusto cromatico quasi □gpreromantico□h, che smorza le luci intense del bianco e nero diurno del paesaggio desolato tra natura abbandonata e periferia industriale del Nord-Ovest inglese nel senso sinistro del giorno che è una sorta di incubo permanente in cui si mescolano paure e delusioni, a momenti di leggerezza sforzata e insincera (di cui è indice il ricorrere frastornante di luna-park, giostre, parate e baracconi), laddove gli unici slanci di sollievo interiore, i pochi, brevi voli del cuore verso emozioni spontanee, avvengono nell'alveo protettivo di un'oscurità notturna che annulla i tratti del visibile, e spiana la strada all'immaginazione, unico antidoto per Jo e Geoffrey alla monotona crudezza del mondo. Una delle scene topiche di questo gusto dissacrante e macabro, è quella in cui Jo e Geoffrey passeggiano amabilmente calpestando le lastre tombali nere di un piccolo cimitero, dove la ragazza trova in terra un uccellino morto e lo scansa con noncuranza con il piede, proprio mentre il discorso verte, per l'ennesima volta, sul nascituro. Geoffrey, che in un'esilarante scena precedente si è recato stato in clinica a chiedere informazioni sulla gestazione fingendosi il marito di Jo, e ritrovandosi in mezzo a un nugolo di donne i cui sguardi sempre più perplessi alludono all'esplicita □gfemminilità□h di gesti e maniere del presunto padre, dona a Jo il bambolotto che la ginecologa gli ha consegnato perché la □gmoglie□h potesse □gfare pratica□h. La ragazza esplose in una crisi di rabbia e fa a pezzi il bambolotto, perché è □gdel colore sbagliato□h, urlando di non voler essere madre, e, in uno dei rari barlumi di coscienza della propria condizione, di □gnon voler essere donna□h: di fronte a un uomo che, avendo rigettato il ruolo maschile e la pulsione per le donne, si propone come □gpadre□h per il suo bambino, e va a raccogliere pietosamente il finto cadaverino smembrato e gettato tra le tombe. Ancora un contrasto tra il bianco, colore del giorno e dell'angoscia del vero, e il nero, colore del sollievo, della fantasia e persino dell'amore, che ricorda quello della pelle del padre del bambino. La ricorsività di immagini che trasmette il senso di chiusura circolare della vicenda si fa evidente nella presenza costante di bambini che giocano intorno alla casa di Jo: un monito e un'anticipazione della presenza del bimbo che verrà nel un frastuono che invade continuamente ogni momento della vita della ragazza. La regia è estremamente misurata nei rari movimenti di macchina, e ancora di più nell'uso della macchina a mano, che predomina in scene □grubate□h di puro colore (come quando Jo gioca con la palla nel cortile della scuola o va sulla giostra). Molto più frequenti sono i campi totali e l'uso della focale lunga, con cui si colgono dettagli allusivi che arricchiscono e duplicano la sensazione dominante della scena: il ragazzino sudicio che gioca solitario sullo sfondo del dialogo al cimitero, le navi sullo sfondo del porto dove Jo nei rari momenti di nostalgia ripercorre i luoghi che la hanno legata a Jimmy. Ma come si è detto, sono più spesso i cromatismi a configurare il generale registro allusivo e simbolico che fa da trama evocativa di un film che smorza in continuazione lo sconforto drammatico della vicenda con la trasformazione costante dei momenti di *akmè* emotiva in situazioni comiche al limite del grottesco. Infine, mai come in *Sapore di miele* il paesaggio si fa personaggio: camini, ciminiere e gazometri fusi a prati incolti e specchi d'acqua stagnante, sintomi osmotici della decadenza precoce e inoppugnabile di Jo,

della sua imbellè gioventù bruciata.

L'orizzonte ciclico e immobile della vicenda di Jo è rimarcato, sul piano dell'immagine sonora, dal ritorno del coro infantile che intona una lieve canzone marinara (il cui testo si fa ironicamente allusivo alla breve vicenda d'amore tra Jo e Jimmy), simbolo di un'innocenza impossibile ma anche del rinascere inatteso e irrazionale di un'ostinata, recidiva speranza di fronte alla risibilità della disperazione. La canzone avvolge i titoli di testa subito dopo la prima scena, nella quale Jo, per sfuggire al padrone di casa, è costretta a scappare assieme alla madre Helen dalla finestra dello squallido scantinato in cui vivono, valige e gabbietta del canarino alla mano, per prendere al volo un autobus diretto chissà dove. E si ritrova nella scena finale, quando Jo accende la sua triste scintilla attorno al falò che brucia nel cortile per celebrare la Notte di Guy Fawkes, nel presagio del ritorno con Helen e dell'impossibilità di essere padrona del proprio destino. Una scena che condensa visivamente la condanna di Jo al rapporto con Helen: intorno al falò c'è Geoffrey, che dopo un'ultima, acre lite con Helen è appena andato via per sempre da casa di Jo. Dopo aver partecipato con stupore infantile ai girotondi dei bambini, il ragazzo prende a guardare di nascosto Jo, assorta con lo sguardo nel vuoto. Quando sopraggiunge Helen, che si è appena riappropriata della vita della figlia proponendole di tornare a vivere insieme, l'immagine materna si staglia davanti alle fiamme del falò, che con un astuto gioco di focali la fa sembrare avvolta come da fiamme infernali: le fiamme della sconfitta del sogno di libertà, dell'ustione del karma dell'abbandono da cui Jo non sa liberarsi, dell'ustione della vita che si ripete senza scampo.

Il salto quantico dell'estetica di Richardson dal realismo in bianco e nero del *Kitchen-sink* al confronto diretto con l'immaginario letterario da un lato e il colore dall'altro, avviene sotto l'egida dell'anti-eroe più irriverente dell'epoca Georgiana: Tom Jones il trovatello trapiantato nel grottesco stagno dell'aristocrazia settecentesca con le sue esorbitanti energie vitali e la sua spregiudicatezza dirompente, protagonista del rutilante romanzo picaresco pubblicato nel 1749 da Henry Fielding. Portatore di un'inconsapevole inquietudine di classe che esprime attraverso una naturale sensualità da figlio dei fiori ante litteram in grado di mettere con la sua stessa esistenza in discussione le rigide e rassicuranti geometrie di una società viscida e falsa destinata a essere spazzata via dall'avvento del nuovo, l'eroe libertino riveduto e (s)corretto da Osborne e Richardson anticipa nello spirito la scanzonata rivolta generazionale della *Swinging London* (il film appare sugli schermi nel 1963, a qualche mese di distanza da *Love me do*, primo □gsingolo□h dei Beatles), traghettando la paranoia dell'Angry Young Man verso un orizzonte gioiosamente e candidamente trasgressivo che ancora una volta non si coagula in vera e propria coscienza, ma almeno è capace di sublimare la rabbia di classe in un irrefrenabile istinto di libertà. Realizzato con uno stile eclettico che contamina nelle fondamenta le ambientazioni in costume che danno corpo al testo letterario, con l'ausilio di una voce narrante ironicamente enfatica e musiche da carosello circense, *Tom Jones* mescola tecniche di straniamento brechtiane come il rivolgersi alla macchina da presa sfondando la □gquarta parete□h in un rapporto di complicità spesso mimica e non verbale con lo spettatore, *freeze-frames* dei momenti topici, scenette accelerate da commedia finale modello Keystone Pictures, e sequenze di impronta realistica con macchina a mano che recuperano il gusto para-documentario del *free cinema* delle origini permeandone la grandiosità di immagini mirate a sfondare lo sbarramento spettacolare hollywoodiano (come durante le scene di caccia o le sequenze di Tom in prigione). Ed è proprio nei confronti del genere romanzesco-cinematografico di stampo hollywoodiano che Richardson effettua le infrazioni più evidenti, esasperando la comicità delle situazioni, elevando all'ennesima potenza l'ironia di Fielding e scarnificando lo spessore dei conflitti in una teatralizzazione esasperata, a scapito dell'introspezione dei personaggi, mossi come pedine bidimensionali su una scacchiera di un gioco di ruolo di cui l'autore rivela in ogni momento l'artificio, anticipando uno spirito che di lì a poco prenderà forma nel Flying Circus televisivo dei Monthly Python. La storia ricalca quella, arcinota, del romanzo, che di per sé nasce già come feroce parodia del genere sentimentale: il nobile Alworthy adotta un bambino che trova nel suo letto, e a cui dà il nome di Tom Jones, presumendo che la madre sia Jenny Jones, una donna che era stata a

servizio presso la casa. Il ragazzo, cresciuto nell'ambiente nobile accanto al perfido Blifil, coetaneo nipote di Alworthy, si ritrova suo malgrado a esserne l'antagonista, soprattutto a causa dell'amore che Tom, bello, libertino e spregiudicato figlio di nessuno, si vede rivolgere dalla ricca e avvenente Sophie Western, che vorrebbe sposare. Quando Blifil, intenzionato a sua volta a sposare Sophie, riesce a costringere Tom a partire per Londra mettendolo in cattiva luce agli occhi dello zio, ha inizio una girandola senza fine di avventure rocambolesche: derubato di ogni suo avere, coinvolto in incontri erotici di ogni sorta e di ogni età, incontra la sua presunta madre e ingaggia un duello nel bosco in cui ferisce un uomo. Sophie, fuggita con la domestica, si mette sulle sue tracce a Londra, ma ancora una volta Blifil scongiura l'incontro assoldando due guardie che lo consegnano alle autorità da cui è ricercato per il presunto omicidio: condannato all'impiccagione, viene salvato in extremis dall'intervento di Alworthy, mentre le manovre di Blifil vengono definitivamente smascherate. Alla fine Tom, di cui si svela la vera maternità e dunque la sua parentela con Alworthy, riesce a sposare Sophie con il consenso dei dapprima riluttanti genitori.

Fin dal prologo, realizzato come una sequenza melodrammatica di cinema muto con didascalie al posto dei dialoghi, lo spettatore è catapultato in un orizzonte di dissoluzione dell'illusione realista e di straniamento comico del racconto: si tratta di identificare il □gcolpevole□h della nascita di Tom, e dopo un grottesco carosello di possibili padri, alla fine il nobile Alworthy decide di tenere con sé il bambino. Da quel momento in poi, veniamo guidati tra le gesta cialtronesche ed euforiche di Tom già adulto e pago del suo successo di seduttore da una voce narrante e onnisciente, che con spirito ludico e saccate si pone in rapporto agli spettatori come un ristoratore al loro servizio, pronto a servire portate di un luculliano pasto narrativo all'insegna del *gossip*, capace di rivelare quel che la pruderie dell'epoca non avrebbe mai permesso. Il gioco metanarrativo dunque è forma e sostanza di un film che diviene in qualche modo il prototipo del disincanto *brit* nei confronti della classicità hollywoodiana, lo sfatamento dei suoi cliché in un gioco parodistico che crea un'empatia di secondo grado, una complicità diversa con lo spettatore, rendendolo cosciente della totalitarività della finzione, e invitandolo a cercare la verità di una società-messa in scena in quel che di residualmente umano si può leggere *oltre* le immagini di un mondo ipercodificato e vuotato di senso, in brevi lampi di senso da cogliere sporadicamente tra le maglie fitte del racconto. In questo senso, *Tom Jones* diventa lo specchio settecentesco di un'attitudine che si incarna nella Società dello Spettacolo, dove la rappresentazione prende integralmente il posto della realtà, e assume una valenza critica che oltrepassa i risvolti morali del romanzo di Fielding e lo stesso, ingarbugliato *plot* nella romanzesca prevedibilità dei suoi continui colpi di scena.

L'interpretazione di Albert Finney riflette in maniera eccellente il contrasto tra il carisma innato del personaggio e lo sguardo pregiudiziale con cui è bollato, in quanto □gbastardo□h, come uomo destinato a diventare un pendaglio da forca. L'atteggiamento trasgressivo ma inconsapevole di Tom in rapporto al punto di vista □gfamelico□h della società (di cui la lussuosa curiosità delle amanti non è che un aspetto), incarnato nell'occhio del pubblico-macchina da presa, trova il suo *punctum* visivo nella scena in cui Tom copre interamente con il suo tricorno l'obiettivo, rompendo l'incantesimo dell'immagine con noncuranza, semplicemente ignorando le regole basilari dello sguardo. Sono simili *escamotages* visivi ad effetto le continue trovate con cui Richardson mette in atto la sua lettura anticonvenzionale del parodistico incedere del romanzo di Fielding, attuando una piccola rivolta filmica dal ritmo convulso e serrato: sgrammaticando in maniera più letterale e meno radicalmente intellettuale di Godard la □gcoerenza□h della narrazione cinematografica, in accordo con l'anarchia spontanea e involontaria del suo personaggio. Un processo che quando dalle strategie narrative è delegato (come nel romanzo di Fielding) alla diegesi, sfiora spesso la pantomima: si pensi a scene come quella in cui Tom ingaggia con Miss Waters una sorta di □gduello□h dei sensi nel corso di una cena che trasforma la famelicità perpetrata sul cibo in una progressiva, esplicita ed esilarante seduzione erotica. Le amanti di Tom, Molly, Mrs. Waters e Lady Bellaston sono tutte morbosamente attratte dal ragazzo, ed è lui ad essere in fondo la loro preda, sebbene Tom esegua più istintivamente che in ossequio al gioco di ruolo del tempo i suoi ipertrofici rituali di corteggiamento. Eppure, dietro l'estrema e impenitente vitalità del personaggio, e al di là delle

vicende narrate che restano in definitiva sulla superficie del racconto senza neppure operare quello □gsfondamento□h analitico dei personaggi dei primi film, traspare una sorta di cupa condanna di Tom al pantagruelismo sessuale come meccanismo compensatorio, un desiderio di risarcimento inconsapevole, che non rivela solo le sue (presunte) stimate di classe, ma un'unicità carismatica che in un invidioso mondo di marionette come quello della nobiltà inglese diventa solitudine, condanna, inquietudine di routine per eccesso di soddisfazione, e finisce per rendere vana e indifferente ogni sua □gconquista□h, fino a far riparare il giovane in un'ansia di coronamento del proprio amore per la nobile Sophie. Sono elementi che riecheggiano in maniera iperbolica la poetica dell'insoddisfazione di Osborne, inscrivendo l'eroe di Fielding in un processo di emancipazione impossibile. Come *Sapore di miele*, *Tom Jones* è costruito negli asfittici confini di un orizzonte sociale chiuso, in un percorso destinale che non contempla innocenza e riscatto, che permette un lieto fine solo con la sconfitta dell'identità bastarda e per questo eversiva di Tom, che si concretizza in un sinistro □gessere graziato□h (perché riconosciuto nobile) non solo dalla giustizia, ma dall'aristocrazia come classe che alla fine, non potendolo distruggere, lo fagocita e lo digerisce facendolo rientrare nei suoi ranghi con un matrimonio in piena regola. Quell'innocenza che Tom Jones professa nelle sue azioni senza arrivare ad esserne cosciente, nella sua ottusa gioia di vivere a dispetto delle perfide macchinazioni di Blifil e dei pregiudizi di casta, che ricorda nelle posture l'incoscienza di quelli che saranno i personaggi fischiettanti e bambineschi interpretati da Ninetto Davoli nella □gTrilogia della vita□h di Pasolini, gli è dunque socialmente negata: il coronamento del sogno d'amore corrisponde alla definitiva omologazione nella grottesca messinscena sociale a cui la sua scomposta natura è refrattaria. Una prospettiva senza possibile utopia, che come quella della studentessa Jo implica il ritorno circolare al proprio punto di partenza: in quel grottesco rientrare a far parte del muto melodramma della falsità sociale che è commedia solo per chi può permettersi di averne uno sguardo esterno.