

idem (Italia/Francia - 2005)

Il regista di matrimoni

di Marco Bellocchio



Interpreti:

Sergio Castellitto (*Franco Elica*)
Donatella Finocchiaro (*Bona Gravina*)
Sami Frey (*Principe Gravina*)
Gianni Cavina (*Smamma*)
Maurizio Donadoni (*Micetti*)
Bruno Carriello (*Enzo Baiocco*)
Simona Nobili (*Maddalena*)
Claudia Zanella (*Chiara*)

Regia: Marco Bellocchio
Sogg e sceneg Marco Bellocchio
Fotografia: Pasquale Mari
Musiche: Riccardo Giagni
Montaggio: Francesca Calvelli
Anno uscita in Italia: 2006
Durata: 107'
Distribuzione: 01 Distribution
Produzione: Marco Bellocchio
e Sergio Pelone per Film
Albatros, RAI Cinema, ...

Associazione
Culturale

ARIEL

Approfondimento,
Ricerca, Innovazione,
Educazione ai Linguaggi

Ariel è il nome dello “spiritello dell’aria” protagonista de «*La tempesta*» di William Shakespeare. Ma ARIEL è anche l’acronimo di Approfondimento, Ricerca, Innovazione, Educazione ai/dei linguaggi. Unendo questi due significati, **Ariel** è il nome di un’associazione culturale sorta nel solco dell’e-

sperienza più che decennale di *cinemateatroNuovo* e della compagnia teatrale GDdM/teatroNuovo. Le sue finalità sono già tutte contenute nelle parole che in sigla ne formano il nome e questi fascicoli di “**Approfondimenti**” (da quest’anno pensati e realizzati dall’associazione) sono un esempio della sua attività.

Puoi consultare i testi contenuti in questo fascicolo, ed altri ancora che qui non hanno trovato spazio, sul sito internet
<http://www.teatronuovo.com>

FILMOGRAFIA

MARCO BELLOCCHIO - REGISTA (9 novembre 1939, Piacenza)

- 2006 Il regista di matrimoni
- 2003 Buongiorno, notte
- 2002 L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)
- 2001 Un altro mondo è possibile
- 1999 La balia
- 1998 La Religione della storia
- 1997 Il Principe di Homburg
- 1995 Sogni infranti
- 1994 Il sogno della farfalla
- 1990 La condanna
- 1988 La visione del Sabba
- 1986 Il Diavolo in corpo
- 1984 Enrico IV
- 1982 Gli occhi, la bocca
- 1980 Vacanze in Val Trebbia (
- 1979 Salto nel vuoto
- 1978 La macchina cinema (TV)
- 1977 Il gabbiano (TV)
- 1976 Marcia trionfale
- 1975 Matti da slegare
- 1973 Sbatti il mostro in prima pagina
- 1971 Nel nome del padre
- 1969 Amore e rabbia (segmento "Discutiamo, discutiamo")
- 1967 La Cina è vicina
- 1965 La colpa e la pena
- 1965 I pugni in tasca

FILM ANALISI

«L'ITALIA MANZONIANA DEI MORTI E DEI DAVID» da "Cineforum" n. 455, giugno 2006

Ogni film di Marco Bellocchio nasce dal bisogno apparentemente inconscio, in realtà fin troppo consapevole, di opporsi all'autorità, ad assetti convenzionali o a modelli egemoni: i bersagli possono di volta in volta differire, ed essere di tipo familiare, religioso, politico o istituzionale in genere, ma assai più spesso coincidere. *Il regista di matrimoni* non fa eccezione. Non è affatto un film irrisolto, incomprensibile, sfuggente. Al contrario: adottando inequivocabilmente la prima persona (la formula del cinema sul fare cinema non è un ennesimo esempio di retaggio felliniano, non è il cedimento alla tentazione di fare il proprio *Otto e mezzo*, ma un atto di responsabilità ai limiti dell'autolesionismo), Bellocchio muove una critica a un sistema cui sente di appartenere o comunque di cui non riesce a liberarsi completamente. E colpisce là dove ha scelto di colpire. Senza equivoci. Anche se sembra agire su vari fronti, simultaneamente. Tre in particolare, corrispondenti alle tre diramazioni che la vicenda del regista Franco Elica prende: 1) la realizzazione di un film tratto da «1 promessi spo-

si» (non il primo in Italia, né l'ultimo, con cadenza ventennale ai fini dell'omologazione culturale, cinematografica o televisiva, da quello citato esplicitamente da Bellocchio e diretto da Mario Camerini nel 1941 in piena Seconda Guerra Mondiale, agli adattamenti per il piccolo schermo del 1967 di Sandro Bolchi o di Salvatore Nocita del 1989); 2) l'avventura siciliana e la bizzarra decisione di improvvisarsi "regista di matrimoni" al servizio di un'aristocrazia morente o già estinta; 3) la sorte paradossale del collega Smamma che trionfa rigorosamente *post mortem* alla cerimonia dei David (di Donatello o di Michelangelo poco importa, purché emblematici di un rituale autoreferenziale che il cinema italiano celebra da decenni per inerzia, cooptazione ambientale, esigenza individuale di appartenere comunque a una comunità professionale e essere da essa riconosciuti, complesso di inferiorità nei confronti della società-spettacolo statunitense). Esiste ovviamente un comune denominatore per tutti e tre i percorsi individuati, un punto di convergenza che poi conduce al cattolicesimo come orga-

nizzazione sociale, categoria politica trasversale italiana, tipologia culturale. E che trova nel romanzo storico di Manzoni un emblematico spunto attraverso cui leggere e contestare la dimensione nazional-popolare in cui vige da oltre un secolo una normalizzazione di codici espressivi, morali e religiosi.

Insomma, ne *Il regista di matrimoni* emerge, in chiave privata, simbolica e psicanalitica (come sempre in Bellocchio del resto) l'insofferenza irriducibile per un'Italia vista profondamente segnata -e condizionata - dal magistero culturale manzoniano. Dunque da un cattolicesimo pervasivo di stampo paternalista e moderato, dove il "succo della storia" con cui umilmente si conclude «I promessi sposi» è indice di una provvidenziale mediocrità di orizzonti antropologici, culturali e politici, tutta inscritta in quella "religione della Storia" che è anche il titolo del documentario di Bellocchio che riesce a riassumere il senso di tutta la sua produzione recente, in particolare *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte* e *Il regista di matrimoni*. Questo spiega perché si prende di mira il "capolavoro" ufficiale della letteratura italiana dell'Ottocento (divenuto un'istituzione anche scolastica nel corso di tutto il secolo successivo). Si

prende di mira cioè lo storicismo di Manzoni, dove l'ottimismo cattolico e la morale borghese moderata coincidono, e con essa la forma letteraria, che alterna personaggi ben spiegati e approfonditi (dall'autore, non dai fatti) a sviluppi narrativi coerenti e a una lingua nazionale capace di veicolare un consenso allargato. A questo proposito, il vero collegamento con il cinema di Nanni Moretti che *Il regista di matrimoni* eventualmente suggerisce, non riguarda *Il caimano*, con il quale è legittimo fare un confronto, che tuttavia non può spingersi oltre una diversa valutazione sui due progetti che divergono per prospettive e reali ambizioni. Bensì con uno dei primi lavori di Moretti, il goliardico *Come parli frate?*, che per l'appunto individuava nei persistenti standard manzoniani il limite intrinseco dell'assenza di slancio nel cinema italiano (con il senno di poi si può dire non solo di trent'anni fa). Così come, insistendo sulla morte o piuttosto sui morti come essenza nostrana di un potere assoluto, tanto invisibile quanto non eludibile, Bellocchio riprende temi e suggestioni già presenti nel suo primo cortometraggio, *Abbasso il zio*, tutto incentrato sul valore emblematico dello spazio cimiteriale. Il suo film sembra, per pura

GIUDIZIO

DELLA COMMISSIONE NAZIONALE VALUTAZIONE FILM DELLA CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA

Il cinema italiano, la critica, la crisi, il rapporto con la figlia, il matrimonio, la religione, la città, la natura, i sentimenti, l'età: e la finiamo qui. Aveva da dire tante cose, Bellocchio. Ma è proprio vero che sia così? Perché l'impressione che si ricava da questo 'puzzle' indistinto e rabberciato è che il regista piacentino di cose ne abbia da dire veramente poche, e pure queste molto confuse. Il percorso di lento abbandono alla quotidianità del protagonista dovrebbe essere paradigmatico dell'intellettuale odierno di mezza età, laico, razionale, disilluso, per niente disponibile ad ascoltare gli altri ma solo a cer-

care conferme al proprio solipsismo culturale.

Così il racconto ha un unico tono: quello dell'avvitamento su se stesso in una spirale di ermetismo espressivo talvolta motivato ma più spesso artificioso, arido, inesorabilmente inutile.

Un campionario di cerebralismi fini a se stessi, che denotano carenza di ispirazione e molta voglia di autocelebrarsi.

Dal punto di vista pastorale, il film è da valutare come inconsistente, per la sostanziale vacuità cui sono affidati i pur importanti argomenti trattati, e quindi nell'insieme velleitario.

"antica" di Natalino Otto e quella attuale di Mariangela Melato, è il solo passaggio apertamente asimmetrico.

Per un progetto siffatto, il solo riferimento possibile nel cinema contemporaneo è il Godard degli anni '80, che in film come *Detective* dissemina il testo sonoro di microcellule (di Schubert come di Omette Coleman) a cui nega l'atteso sviluppo mediante una continua, inflessibile interruzione. L'assenza di sviluppo dà accesso al senso plurale di queste musiche, che ritornano e si riposizionano diversamente ogni volta rispetto all'immagine, creando opacità o ambiguità. Sono musiche che

chiedono (ripensando al bisbiglio di Alexander Knaifel in *Buongiorno, notte*, all'esile fischio di Kancheli nell'*Ora di religione*) di protendersi verso il film, di tendere l'orecchio, non solo gli occhi, a quel che accade.

Luca Bandirali

associazione di idee, persino un'estensione della sequenza iniziale di *Cadaveri eccellenti* di Francesco Rosi, ambientata nella cripta della chiesa palermitana dove regnano da sempre i cadaveri mummificati e il loro sinistro richiamo al potere. Un potere occulto ma concreto che a sua volta si perpetua generando nuovi cadaveri e nuovi delitti.

In questa cornice dove ritorna la Sicilia come metafora, il *coté* manzoniano, che ne *Il regista di matrimoni* viene evocato, stravolto, irriso, rispecchia un paese intero, da nord a sud, dove è tornata prepotentemente a imporsi la tradizione storica, nella doppia accezione di visione positiva e univoca del processo diacronico (la Storia con la maiuscola) e di fabula (la storia con la minuscola). In quest'ultimo caso, parlando delle immagini in movimento e della loro riproducibilità (digitale e subliminale, come affiora agli occhi e alla mente di Elica), il fenomeno comporta l'ingerenza di un sistema produttivo privato o di Stato che soggioga la comunità degli addetti ai lavori consenzienti e rende il cinema un surrogato della politica culturale televisiva, implicando una visione del mondo priva di slanci, di intemperanze, di ricerca e sperimentazione, dove il racconto e l'estetica della messa

in scena coincidono con l'accettazione passiva dell'esistente. Se Elica e Smamma parlano dell'opera maggiore di Manzoni con particolare riferimento all'immagine dei monatti, della peste e della morte intesa come punizione divina, ovvero come di un incubo contiguo all'educazione cattolica (di cui l'autore per primo stenta a sgombrare il suo immaginario), è anche vero che loro stessi hanno infine accettato le regole di un ordine costituito che li vede ora in modo ridicolo costretti, a seconda dei casi, a rielaborarne per l'ennesima volta il noto canovaccio (Elica) o ad accettare di far parte di quella schiera di morti onnipotenti (Smamma) su cui si regge l'equilibrio perdurante dei rapporti di forza dentro la società italiana, a qualsiasi livello, dalla gerarchia ecclesiastica all'apparato statale e parastatale che inevitabilmente condiziona anche il cinema e in generale il mondo dello spettacolo e della cultura. Elica, come recita il suo cognome, gira (in tutti i sensi) i film che gli chiedono di girare, Smamma invece accetta di andarsene per sempre ricevendo come contropartita la modesta gloria postuma riservata ai trapassati. «I promessi sposi» da un lato, dall'altro i David di Michelangelo (cioè di Donatello, i cosiddetti Oscar italiani, espressione di un Ente catto-

lico che compatta la comunità dei cinematografari) partecipano della stessa radice cattolica che ipoteca da sempre lo stato delle cose in Italia.

La rivincita, ironica, paradossale, onirica e psichica di Elica consiste nella cinica accettazione di un ruolo subalterno, da regista "di cinema" a regista "di matrimoni". Come dire che, in fondo, per lui non fa differenza, trattandosi comunque di un lavoro svolto per conto di un committente che ha a cuore un inviolabile e funereo vincolo (coniugale e benedetto dalla Santa Chiesa) e un'immediata resa sul piano della intelligibilità e della comunicazione di massa. Un lavoro, sia esso un film tratto da Manzoni, destinato ad un consumo domestico (l'Italia, in un'ottica molto provinciale) alla stregua di un anonimo prodotto amatoriale realizzato per soldi dal Baiocco di turno. Anzi, è forse in virtù di questa cinica e masochistica rivendicazione (individuale, certo, che però è anche e soprattutto collettiva) dell'umiliante ma effettiva condizione di semplice regista di matrimoni che Bellocchio trova il modo di collocarsi fuori dal coro. E non potrebbe permetterselo senza una liberatoria e avvulente svalutazione personale, cui volenti o nolenti, coscienti o incoscienti anche gli altri re-

gisti italiani devono rassegnarsi, non potendo pretendere - dentro questo contesto consociativo e chiuso - di essere qualcosa più o di meglio (o magari d'altro) di "minori tra i maggiori". Le immagini ricorrenti ne *Il regista di matrimoni* proprio de *I promessi sposi* di Camerini rimandano al ruolo e agli impliciti (auto)condizionamenti di Camerini durante il Ventennio fascista, e per estensione a quelli vigenti allora come oggi nel cinema o nella televisione italiani. L'alter ego cameriniano Franco Elica, alter ego ovviamente anche bellocchiano secondo una logica impietosa, può così sfuggire provvisoriamente alle maglie del cinema romano e rifugiarsi in un lontano angolo di Sicilia (onde "isolarsi" nel vero senso della parola, come il collega Smamma), cercando di officiare alla cerimonia degli sposi con la macchina da presa e nel contempo di modificarne il tracciato. Elica, più in là con gli anni della sposa Bona, diventa in questa estrema e nevrotica scelta iconoclasta (il tracciato manzoniano è infatti sacro e intoccabile) di diventare il presunto Innominato (osteggiato dai Bravi e da un don Rodrigo che teorizza sul cinema), che si illude di strappare la Lucia di turno all'ingrato e sottomesso destino di moglie devota. Devota per tra-

COLONNA SONORA

GLI OCCHI, L'ORECCHIO da "SegnoCinema", n. 139, maggio-giugno 2006

Il terzo episodio del sodalizio cinemusical Bellocchio-Giagni si maschera da elenco dei punti fermi dell'*Ora di religione* e di *Buongiorno, notte*: il suono magmatico, interiore, di matrice elettronica; il canto e la musica di scena, nudi ed evocativi; l'uso del repertorio, di estrazione sia colta che popolare. A suffragare l'ipotesi dell'elenco, la presenza di un prelievo diretto dal corpo musicale dell'*Ora di religione*, quel suono di fascia che ne ha costituito una marca sonora; ma anche il nuovo incontro con un autore citato nello stesso film, Giya Kancheli (qui presente con tre estratti da *Abii ne viderem*, del 1995, per orchestra d'archi e viola). Tuttavia, musicalmente *Il regista di matrimoni*, che assai meno dei due titoli precedenti aspira alla sintesi, rappresenta uno spostamento e un rilancio: l'elettronica si fa più oscura e introversa e meno solidale con gli altri contributi; la musica di scena si complessifica, per quantità e funzioni, dal folk autentico alla musica rituale composta da Giagni (per es. il brano per coro, timpani e flauto nella scena di apertura) fino al cortocircuito del kitsch con l'esecu-

zione "liturgica" dell'aria da *Fratello sole sorella luna*.

Il repertorio, con i suoi avviamenti e ritorni, arriva a costituire una struttura semitematica di cellule eterogenee che possono combinarsi, giustapporsi, creare delle rime. Consideriamo alcuni di questi "ritorni": l'aria dalla *Cavalleria rusticana*, interpretata da Domingo, è lo stacco musicale ad effetto che introduce la Sicilia nel film, ma è poi ripresa nella scena della serenata, interpretata da Castellitto; il brano per pianoforte solo *La voce d'argento della luna* di Carlo Crivelli (dalla partitura rifiutata di *Ovunque sei*), che ha già una propria stratificazione interna (citazioni dirette da Chopin e Bartok) si combina con il pianismo lirico-minimalista di *Singing Sun* di Peter Sculthorpe, rappresentando una novità nel percorso musicale di Bellocchio-Giagni, che finora avevano escluso questo strumento; *Autumn Leaves*, nella versione orchestrale di George Melachrino, si ripete per tre volte nell'ambiente domestico del regista di matrimoni; la canzone *In cerca di te*, di cui era prevista in origine una rima fra la versione

"baiocco"), Elica immagina una cerimonia in cui gli sposi si baciano e la fanciulla si denuda sulla spiaggia (sembra la variante "di sogno" dell'amplesso fra brigatisti, storicamente accaduto, nella gabbia degli irriducibili in *Diavolo in corpo*). Ogni frammento de *Il regista di matrimoni*, così, è variante "di sogno" di altri frammenti. Il finale del film è il punto in cui tutti i frammenti esplodono, non rispecchiano nulla, ma sembrano ricostruire un'altra superficie, un altro spazio possibile dove il personaggio lascia il campo all'essere umano (...).

Il fatto è che in Italia, come sbraita il regista Smamma, i sogni sono finiti e ormai «comandano i morti»: si vive in un clima di profonda restaurazione, politica morale civile, restaurazione di un passato che si credeva vinto e sepolto. S'intende dire, nel film, che in Italia la morte, magari proprio la morte dello spirito laico e progressista, costituisce ormai il centro delle cose. A questa morte, Bellocchio oppone, non da oggi, la vita del sogno. E se tutti i «morti che comandano» obbligano alla commedia del quotidiano, da cui può derivare soltanto una mesta catarsi, giusto la purificazione dottrinale dal peccato, allora tutti quei vivi che ancora sognano, devono passare

dalla commedia alla farsa. Che non purifica affatto, ma afferra lo specchio e lo butta via, per costruirne uno nuovo e diverso. *Il regista di matrimoni*, così, è una farsa trascendentale in cui un'intera cultura, una società, forse una civiltà, a furia di ripulire lo specchio ne hanno irrimediabilmente consumato la superficie. Bellocchio propone allora la costruzione di un altro tipo di specchio, tanto che anche lo spettatore deve regalarsi un piccolo sforzo supplementare, per godere appieno della proposta.

Nel clima della farsa, infine, spuntano i sassolini che Bellocchio, approfittando del "sogno" del suo protagonista, si toglie dalle scarpe. Il regista Orazio Smamma (Gianni Cavina, strepitoso) si finge morto perché il suo film, *La madre di Giuda*, possa vincere il David di Michelangelo, ovvero la versione farsesca del David di Donatello. Proprio *La madre di Giuda* allude a *Il sorriso di mia madre*, il titolo alternativo a *L'ora di religione*, mentre quel premio, tutto "di farsa", rimanda al mancato, "ridicolo", Leone d'oro veneziano di *Buongiorno, notte*, che tanto disturbò il regista. Facendogli fare la figura, allora, effettivamente, del regista di matrimoni.

Flavio De Bernardinis

dizione al suo banale compagno (come la Maddalena di Baiocco, che segretamente e silenziosamente pare però sottrarsi al giogo), al sistema dei sacramenti e alla società tutta che reclama le nozze.

Il regista di matrimoni è dunque un atto di accusa mosso ad un ampio sistema di riferimento che comprende anche l'espressione cinematografica o ex-cinematografica in Italia. Perciò era giunto il momento di affrancarsi provocatoriamente e sfacciatamente dall'ordine tradizionale (ergo manzoniano) del racconto e dal principio di realtà (in senso freudiano e marcussiano), dopo gli esiti commercialmente favorevoli di *Buongiorno, notte*, che Bellocchio ha realizzato eccedendo solo qua e là e consegnando di fatto ai suoi committenti (Rai Cinema e la 01 Distribuzione), nonostante qualche prezioso momento di suggestiva irrazionalità, un'opera troppo lineare e coerente, circostanza per lui abbastanza inusitata. *Il regista di matrimoni* contraddice il film precedente e lo fa grazie alla fiducia che i committenti stessi gli hanno accordato dopo averne saggiato - e sopravvalutato - la rassicurante "normalità" dimostrata. La "forma" dell'ultimo film di Bellocchio, come la sua forte componente psicanalitica

(più marcata del solito, un po' come ai tempi dell'infausto sodalizio con Massimo Fagioli, ma riscattata da un'ironia e da una concretezza critica recuperata con *L'ora di religione*), è il sintomo inequivocabile di un'insofferenza globale. Che risente, come al solito, di una soggettività esasperante e volutamente involuta, soffocata dallo stesso cattolicesimo e familismo borghese da cui prende spunto la sua complessa e fervida ispirazione, ma che nel contempo si traduce nella costante, preziosa capacità di non riconciliarsi con l'universo sotterraneo dei morti e dei secolari maestri di stile e pensiero: vale a dire nella capacità di analizzare criticamente il presente e di contrapporsi ad esso con idee e soluzioni stilistiche da cinema sperimentale "di montaggio" o "di poesia" che dir si voglia.

Anton Giulio Mancino

SchedaFilm

da "SegnoCinema", n. 139, maggio-giugno 2006

In tempi bui e tempestosi, la missione è quella di raccontare l'Italia danzando in punta di piedi sui frammenti dello specchio, ormai rotto e squassato, di società e cultura. Se la commedia tenta comunque di ricomporre lo specchio, ripulirlo dalla polvere del caos, la farsa aggiunge scheggia a scheggia, invitando lo spettatore a non più rispecchiarsi nell'esistente, cosa che fa ancora la commedia, ma a costruire uno specchio diverso, nuovo, reale, partendo dalle macerie. *Il regista di matrimoni* è una farsa impostata direttamente sui frammenti. Frammenti del personaggio: il protagonista, alla prima scena, pur essendo il padre della sposa, se ne sta, sguardo assente, seduto in ultima fila. Frammenti del linguaggio artistico: il cinema, specchio principe della società fino ad appena ieri, oggi è esploso in visioni parziali non più condivise. Frammenti del racconto: la storia narrata non ha più un punto di vista privilegiato, ma vive di scorci multipli, insinuanti e reticenti insieme.

Non c'è più uno spazio che si distende e si fa tempo, come il grande albergo della memoria nel *Marienbad* di Resnais,

ma situazioni di scontata verità (Cefalù, i matrimoni), e di cronaca spicciola (i carabinieri che irrompono nell'ufficio di produzione): tutte, però, rigorosamente oniriche. Il personaggio, Sergio Castellitto, che piace a Bellocchio evidentemente per una sua naturale nobile propensione al farsesco, non ha passato, non ha presente, non ha futuro. Non cerca nemmeno una pista nei labirinti dell'identità (come il Jack Nicholson di *Professione, reporter*). Il personaggio si trova al centro di qualcosa che è ormai in frantumi, e che, pur essendo a pezzi, non vuole mollare, e deve essere ancora definitivamente rotto.

Come si fa a colpire al centro qualcosa che non ha centro? Giocando, appunto, nei campi del sogno. Il sogno, in Bellocchio, non ha cornice, non si tratta del dato che qualcuno dorme e sogna; non appare quale visione nella visione, ossia luce divina e profezia. Il sogno è politica, pura e semplice prassi. L' Aldo Moro "di sogno" esce dalla prigione e se ne va, mentre il centro, politico, religioso e istituzionale, celebra il suo funerale. L'Aldo Moro "di sogno", col suo passeggio, col-

pisce dritto al centro quel centro che tuttavia non è centro, ma una spettrale periferia, il funerale senza bara, simulante il cuore del vero. *Buongiorno, notte* ha a prima vista un finale comico, ossia di rinascita e rigenerazione. Ma se si guarda meglio, si può notare che si tratta di un comico senza catarsi. Non c'è rispecchiamento e purificazione. Perché Moro, nel film di Bellocchio, non se ne va a spasso in quanto personaggio storico, salvato miracolosamente dalla morte, ma in qualità, cristallina, di essere umano. Non tanto personaggio storico rigenerato, dunque, quanto figura umana, "di sogno", integralmente ricostruita. (...) Il comico senza catarsi, così, è la farsa.

Buongiorno, notte avrebbe pertanto un finale farsesco, e *Il regista di matrimoni* si muove esattamente su questo livello. I nomi, Elica, Smamma, Bolla sono evidentemente nomi da farsa. Franco Elica, come dice il nome, gira e rigira (nello spazio geografico e in quello cinematografico): non cerca affatto una purificazione, respinge le accuse di violenza carnale, ma il modo per costruirsi *ex novo*. Non appena inizia il film, Franco Elica sta già "girando", deambulando videocamera alla mano, dentro al "sogno" del matrimonio della figlia Chiara. A

quella scena, infatti, si dovrà tornare alla fine, dove il matrimonio della principessa Bolla (Donatella Finocchiaro, incantevole) è accompagnato dal medesimo ritmo di voci e percussioni (il sound design sonoro musicale di Riccardo Giagni è un film nel film). Il cerchio si chiude, ma chiudendosi sbatte su se stesso e si rompe. Da cui si può ricostruire.

Tutto il film è una serie di atti iniziati e non terminati, come i sogni, e esattamente come i sogni, di desideri configurati e non compiuti, pezzi di vetro in cui l'immagine si riflette ma non si compie. Il matrimonio è la figura centrale, in frantumi, del compromesso politico, sociale, culturale, in atto nel nostro Paese. Il progetto a cui lavora Elica, un film dai Promessi sposi è la sublimazione artistica, onirica, del momento, puntuale, del matrimonio della figlia. Le avventure a Cefalù, l'incontro col principe e l'apparizione di Bolla, sono la variante "di sogno" del romanzo manzoniano: immagini video in bianco e nero, esattamente come gli inserti dai *Promessi sposi* di Camerini, 1941, mostrati in precedenza, che rimpallano e frantumano il colore e il nitore della fotografia di Pasquale Mari. Incalzato dal mediocre regista Baiocco (che, in materia di farsa, non vale un