

# Come, perchè ho girato «Il demonio»

di Brunello Rondi

ANNO XV

NUMERO 143-144

MARZO - APRILE

Il fine che mi proponevo, più istintivamente, preparando «Il demonio», era di abordare e costruire un personaggio centrale che desse conto di profonde, remote implicazioni, inconscie, della persona umana; di suoi strati — usiamola, questa parola — «tellurici». Sentivo che nella dimensione del meraviglioso, del magico, delle credenze irrazionali, l'esplorazione dell'uomo (dall'inizio, scopo vero del neorealismo, naturale portato della sua poesia) era ancora un fatto da compiere. Volevo, inoltre, — per così dire — rovesciare una convenzione narrativa, di personaggi perennemente visti in quella geografia di comodo che è la vita dei rapporti normali, più quotidiani, usuali. Per un certo tipo di critica italiana, marxisticheggiante, questo atteggiamento, lo sapevo, sarebbe stato definito di «evasione dalla realtà». Un viaggio che ho compiuto in Russia, e infiniti, indimenticabili, contatti con quei giovani, mi avevano però, da tempo, convinto che proprio in quella sede di cultura, di battaglia delle idee, si aveva una voglia profonda di sfondare, in senso spirituale, il tetto dell'uomo, oltrepassando — cioè — la frontiera della rigidità realistica. Comunque, il preventivo veto di questa critica, non mi preoccupava troppo, anzi affatto, né aveva, ovviamente, per me, un effetto normativo. Sapevo anche che, su versanti esattamente simmetrici a questi, la critica cattolica o, insomma, una parte di essa, avrebbe chiesto una trattazione dogmatica, metafisicamente «a lieto fine», edificante e trasfigurata, del problema della personalità demoniaca; una trattazione, soprattutto, depurata dalle oscure implicazioni erotiche (proprio perché «telluriche») delle vicende demonopatiche, se è vero che la persona indemoniata è più di ogni altra esposta ai terremoti del sesso.

Il Sud che ho inteso affrontare è, appunto, anzitutto una latitudine umana, una temperatura spirituale: l'abbacinante, silenziosa e sospesa zona, dove i tratti più segreti dell'uomo, i suoi connotati ancestrali, le sue inquietudini terribili, affiorano — quasi — allo stato puro. Trovai, perciò, la Lucania — meraviglia arsa, risonante, dell'estremo meridione italiano e qui vidi che il fine principale — la radiografia di tutto ciò che di nascosto vi

è nella realtà — traverso le trame di un personaggio totalmente nuovo, si componeva quasi spontaneamente.

Aborrivo, naturalmente, il più piccolo, lontano equivoco col solito Sud della mafia, dei padri gelosi, degli uomini «galli»: l'arcadia cinematografica dei fichidindia e dei colpi «a lupara». Si trattava, quasi, di stampare e di costruire, a mezz'aria, una favola morale, puramente esplorativa, dell'uomo nascosto, che costituisse un inchiodato, risoluto inoltramento nelle più inquiete implicazioni della coscienza. Volli, perciò, e lo spiegai al mio operatore — Carlo Bellerio — una fotografia che, risolutamente, sfrondasse dal sud l'atmosfera veristica, e ogni più piccolo accenno di folclore; i contrasti luce-ombra o l'esteriore tono di canicola, il solito clima sonnolento del meridione o l'abuso dei bianchi calcinati. Hanno grande importanza, i bianchi, nella fotografia del «Demonio», ma sono tutti «sovraposti», risentono d'una voluta aria astratta, che deve risonare d'un abbacinante vuoto dell'anima. I visi degli attori non professionisti (tutti, tranne i due protagonisti) dovevano dar conto d'una profondità etnica, ancestrale, delle più ignota Italia, e farsi veicoli, appunto, di oscure credenze. Girai il film con una filtrazione quasi interminabile, della «parte», del «personaggio», nell'attrice scelta: Daliah Lavi. Si trattava, si trattò, di riscoprire — in lei — sedimenti, come antichi, di terrori, di presenze, di rapporti, di intuizioni che la legassero come a una compatta geologia delle origini. La Lavi studiava, con me, vari giorni prima la scena che doveva girare, ne assorbiva le più riposte esigenze, lasciava maturare, fermentare in lei, i suoi trasalimenti.

Praticamente, il film è la storia d'una personalità potentemente, oscuramente dotata, e ricca, che sprofonda sempre più nella propria, solitaria ricchezza (anche l'indemoniamento è ricchezza) in quanto la si vuole, con mezzi esterni, ottusi, «guarire» e la si trascina a un calvario successivo di cure astratte, e magiche. La superstizione della gente attorno a lei, il complesso rituale, esorcistico, dei potenti araldi della reazione alla sua ricchezza — nella zona — (siano essi maghi, contadini o benintenzionati sacerdoti cattolici) la stringe sempre più alla gola, e la fa respirare, in se stessa, un'aria più nascosta; l'invasamento, le «trances» successive. Dalle grandi crisi demonopatiche notturne (quando l'invasata «vede» le «maciare», cioè le streghe, correre attorno al suo letto) alle più tipiche, straordinarie possessioni, come quella che sta al fondo dell'Esorcismo solenne, praticato in chiesa; l'indemoniato sempre più sentendosi invadere da una personalità «altra», finisce col parlare (benché contadina ignorante) una lingua arcaica: in questo caso l'ebraico antico, la lingua della Bibbia. Sono fatti, fenomeni, conosciuti dalla scienza, ma a me interessava estrarli in uno spettacolo; esaurirli, cioè, nelle loro totali implicazioni umane. Il personaggio di un pazzo, di una pazza, trito ormai da usi romantici o melodrammi, fino

alla *Fossa dei serpenti*, non mi interessava gran ch ; piuttosto, semmai, vagamente, il dolcissimo delirio del protagonista della *Parola* di Dreyer. In quel grandissimo film, una ricca, misteriosa presenza, si sfalda in luce dentro la personalit  del giovane creduto folle, e anche l  mi interessa il suo cozzo nel viluppo dei dogmatismi circostanti; quelle due famiglie, cupamente religiose, anzi « liturgiche », ma in modo quasi soltanto magico, nidi d'infinita, infame, superstizione.

Il mio film, naturalmente, avrebbe dato conto, anche, delle implicazioni sociologiche, economiche, del quadro italiano presentato: lo zoccolo di oscura, magica preistoria, che perdura tra noi bench  a sei ore d'automobile da Roma. Tutto   crudelmente vero, nei fatti che ho raccontato; nasce — anzi — da un episodio centrale di cronaca. E tutto, in Italia come dovunque, continua ad accadere cos , anche negli ultimi giorni; come quel barbaro rito di esorcizzazione di un'indemoniata, compiuto appena, quasi ieri, in Sicilia, e di cui hanno parlato i giornali: una giovane donna mutilata, con le forbici, del naso e delle orecchie, perch  creduta in preda al diavolo. Il riferimento sociologico, di critica riformistica e pratica, del *Demonio*,   evidente, ma costituisce un fine aggiuntivo, sottinteso. In primo piano (scopo, fuoco costante dell'azione)   il reperimento delle « realt  nascoste », lo scandaglio della personalit  tellurica. Proprio questo, naturalmente, mi fu rimproverato da certa pseudo critica di sinistra, d'aver perduto di vista, si diceva, « lo sfondo sociale », per essermi innamorato del personaggio. Ma questo era proprio il senso, lo scopo ultimo del mio lavoro, e l'osservazione illuminava esattamente, per paradosso, la riuscita del mio intento o, perlomeno, la bont  del percorso.

Io volevo, appunto, costruire un personaggio che, analizzato nella sua « continuit  », fosse gravido d'elementi d'un quadro spirituale inquieto, non facilmente classificabile. Chi pu  negare, che realizzare in spettacolo, per la prima volta nel cinema italiano, un personaggio come quello di Purif, proiettato in inedite inquietudini, sia, a suo modo, un risultato sociale? Orbene, l'importante era, in ogni caso, distruggere la storia esterna, l'ingranaggio della vicenda, per fare diventare trama e spettacolo una traiettoria di crisi reiterate, di guarigioni e ricadute, con una rivelazione crescente degli strati dell'anima. Il secondo tempo del film (quando Purif   ospite d'un convento di suore, per esempio)   una serie di manifestazioni dei poteri occulti di Purif; la scena del magnetismo avvertito in un albero, la scena delle campane suonate, come fossero la voce, eccetera. Nella figura della Madre Superiora, dogmaticamente, e anche ferocemente, avversa alla « demoniaca ricchezza » di Purif,   di nuovo ritessuto l'astratto aspetto esorcistico, rivolto contro Purif; l'abuso della ragione convenzionale con cui si tenta di flagellare l'irta, ribollente, ricchezza denunciata in Purif.

La scena della crisi demonopatica notturna, e dell'Esorcismo solenne,

sono il cuore del film: nella crisi notturna, l'obiettivo s'inchioda sui trasalimenti, sul terremoto interiore dell'indemoniata e registra (con crudezza ma — spero — con un po' di onestà) ciò che viene alla luce. L'Esorcismo solenne fa fronteggiare (in questa sequenza subito successiva) l'indemoniata in crisi, dal suo grande antagonista: il prete cattolico. È l'avvinghiarsi della ragione più secolare col più ricco tumulto estemporaneo (ma che fa rinascere voci ancestrali); questa sequenza, mi pare — anche per gli estremi formali cui arriva — è fuori dalla tradizione del cinema italiano e spero potrebbe comunque esserne un'acquisizione. Ha ragione Edoardo Bruno\*, credo, quando ricorda Buñuel, il suo grumo di estatiche violenze.

La musica del *Demonio*, trovata assieme a Piero Piccioni, è una punta estrema di musica elettronica nel cinema. Come avevo chiesto una fotografia al di là del folklore, depurata in atmosfere più segrete, più vuote e vibranti, così, naturalmente, ho cercato — con Piccioni — una musica strapata alla sintassi normale, al conforto e alla ragionevolezza della melodia. Una musica, insomma, che scavi dentro le vibrazioni della realtà nascosta, metà di tutto il film.

---

\* Per ragioni di spazio la recensione di Edoardo Bruno su «Il demonio» di B. Rondi, è stata rinviata al prossimo numero. Durante il Convegno su «Cinema e linguaggio» E. B. aveva anticipato il suo giudizio sul film e aveva, appunto, accennato alla sua derivazione buñueliana (N. d. r.).