



MIGNON È PARTITA

Regia: Francesca Archibugi

Interpreti: Francesca Antonelli, Celine Beauvallet, Valentina Cervi, Massimo Dapporto, Lorenzo de Pasqua, Jean Pierre Duriez, Micheline Presle, Leonardo Ruta, Eleonora Sambiagio, Stefania Sandrelli, Daniele Zaccaria.

Soggetto e Sceneggiatura: Francesca Archibugi, Gloria Malatesta, Claudia Sbarigia. **Musiche:** Roberto Gatto, Battista Lena. **Montaggio:** Alfredo Muschietti Italia-1988; Durata: 96'.

SINOSI

La quindicenne parigina Mignon, sofisticata, e altezzosa, giunge a Roma per essere ospitata in casa dei cugini Forbicioni, poiché suo padre - fratello del capo famiglia, un libraio romano - malgrado una fortunata carriera come imprenditore edile, si trova nei guai con la giustizia francese. I cugini sono cinque, tra fratelli e sorelle. Tra questi è il tredicenne Giorgio, molto studioso e amante della letteratura, decisamente più sensibile degli altri. Tanto scontrosa e riservata è Mignon, quanto sfrontata è la cugina quindicenne Chiara: mentre le due ragazze si detestano, Mignon lega con il timido Giorgio. Nel frattempo Cacio le fa la corte e la straniera finisce con l'abbandonarsi a lui nella libreria dello zio, in cui si è messa a lavorare. Giorgio, scoprendo la ragazza fra le braccia di Cacio, rimane sconvolto e cade in stato depressivo, accentuato dal fatto che la sua anziana professoressa di latino è moribonda e che la svogliatezza si è impadronita del ragazzo. Dopo aver scoperto che sua madre Laura viene corteggiata dallo zio Aldo, Giorgio tenta il suicidio ingerendo palline di naftalina e solo una buona lavanda gastrica lo restituisce ai suoi. Durante la festa casalinga per i quarant'anni di Laura, Mignon comunica di essere incinta: sgomento generale ma, in realtà, la gravidanza è simulata, poiché Mignon desidera soltanto tornarsene a casa sua. Giorgio, sempre teneramente preso dalla ragazza, tenta invano di inseguire il taxi della francesina. Sul suo diario non potrà che segnare la parola "fine" sotto il capitolo della propria infatuazione adolescenziale.

CRITICA

“Dolce amara commedia d'amore nella quale Francesca Archibugi ha saputo condire l'intelligenza e la sensibilità con l'astuzia in un'ottica femminile. Calibrata direzione d'attori, piccoli e non. La Sandrelli emerge di una testa su tutti.” (*Laura e Morando Morandini*)

“Il film racconta un anno della vita di Giorgio, che segna il suo passaggio da un'età in cui ancora prevale la semplicità infantile a un'altra in cui si fa più serrato il confronto con le cose della vita, più sfaccettate e complesse di quanto non appaiano a prima vista. Utilizzando la struttura tipica del racconto di formazione, il percorso narrativo e umano del protagonista prevede una serie di tappe obbligate, che segnano momenti di crisi e scoperte inattese, nuove tensioni e difficoltà impreviste.

Così assistiamo alla sua prima sbronza, che gli amici considerano una tappa necessaria per diventare veramente “uomo”, secondo un'idea di maturazione piuttosto opinabile; seguiamo le sue ire quando si rende conto che Cacio affascina Mignon; percepiamo il suo dolore di fronte alla malattia dell'insegnante cui si era affezionato; lo accompagniamo nei percorsi per la città, che non si limitano più al quartiere, ma si allargano alle passeggiate in riva al fiume o al cinema raggiunto in solitudine; cogliamo la sua rabbia nel sentirsi incompreso, al punto di giungere a meditare un gesto estremo. L'evidente simbolo della trasformazione di Giorgio è data dal cancello di casa, che nella prima sequenza non gli impedisce di passare attraverso le sbarre, mentre nell'ultima lo blocca, a evidenziare una crescita non solo fisica, ma piuttosto un cambiamento da un'età in cui è più facile immaginare di poter fare tutto a un'altra in cui il piano di realtà assume un diverso peso.

La forza propulsiva che dà energia all'intero processo è ovviamente il sentimento d'amore che Giorgio prova per Mignon, fonte continua di intense sensazioni, ora piacevoli, ora insostenibili. Tra i due ragazzi si stabilisce una corrispondenza sentimentale che trova una comunanza in primo luogo nel sentirsi diversi dagli altri e nel considerarsi più sensibili. Mignon e Giorgio leggono gli stessi libri - non a caso testi di formazione come Grandi speranze di Dickens o L'isola di Arturo della Morante - e si scambiano opinioni su argomenti più profondi di quelli dei loro coetanei, ragionano sulla vita e sul futuro. Tale intensità si scontra però con la sfera dell'istinto, che fa preferire a Mignon Cacio o che impedisce a Giorgio di baciarla sul collo nel pomeriggio sul fiume.



Di fronte all'energia dei personaggi più giovani, disordinata e creativa, spicca la medietà dei personaggi più adulti. Tale schizofrenia è ben resa dalla famiglia di Giorgio, con la figura paterna praticamente assente o ipocrita e con la figura materna che appare completamente diversa quando si relaziona con i figli - umana, comprensiva e tenace - rispetto a quando ha a che fare con il marito o con il cognato Aldo, con cui diventa a sua volta più infantile e fragile.

La madre appare però un riferimento importante per il protagonista, soprattutto nel momento in cui accetta di rapportarsi con lui alla pari, uscendo dal ruolo di controllore preoccupato e accettando di mettersi a nudo anche rispetto alle proprie debolezze. In questo senso, l'episodio del suicidio assume una valenza più simbolica che realistica. Per Giorgio è un gesto che al tempo stesso fa esplodere le sue frustrazioni di non sentirsi compreso e rivendica di fronte agli altri la necessità di una maggiore attenzione. Per la madre, diventa la prova che la fa ricredere sull'importanza che lei riveste per i figli: anche se sembrano ormai grandi, hanno ancora bisogno del suo apporto, semmai in una nuova dimensione, più problematica ma non per questo meno intensa." (Michele Marangi - Aiace Torino)

"L'88, come qualcuno comincia a bisbigliare, con cautela, potrebbe effettivamente rischiare di diventare un anno importante per il cinema italiano, per aiutarlo a farlo diventare tale, senza più le premesse che gli aggettivi "giovane", "indipendente", "nuovo" allestiscono intorno a lui. Potrebbe diventare l'anno a partire dal quale ancorare, appoggiare i discorsi sulla formazione compiuta del nuovo. Naturalmente non si tratta certo di una scoperta di massa (sia nel senso del pubblico che della critica), ma a chi da anni è attento alla possibile generazione di oggetti di una nuova sensibilità, alla coagulazione di tratti comuni di una diversa possibilità di vedere, non saranno sfuggite le figure in gestazione, le frequenze comuni di toni, l'inconfondibile sospetto di ossessioni collettive che, negli esordi dell'ultimo anno e mezzo, scintillano quasi. Tre film di strada aprono un varco in quello che sembrava il più imbarazzante tabù di questo cinema, l'incapacità di un paesaggio: Domani accadrà, Stesso sangue, La donna della luna. Sarebbe da problematizzare e conoscere meglio la dialettica di storico/astorico, antico/postindustriale, realismo/fantastico, che si gioca in tutti e tre, ma in ogni caso il progetto di messa in scena è delineato anche al di là degli esiti, l'estensione del visibile al di là del noto cinematografico e non, è un esponente comune a ciascuno di essi. Di contro a questi attraversamenti brucianti o deambulanti, traiettorie innocenti o dannate, troviamo invece due studi "sul campo" che circoscrivono il paesaggio, vi istruiscono la planimetria di una storia locale, la configurazione di una famiglia di personaggi: La gentilezza del tocco e Notte italiana, film diversi per geografia e ascendenze narrative (Messina e la Padana, l'intrigo alla Pessoa, il giallo "civile" alla Sturges), sono tuttavia entrambi tentativi augurali di perimetrazione. Se il cinema è la capacità di collegare un volto od un corpo ad un ambiente, di rendere una storia ed un paesaggio reciprocamente indissolubili, i film di Mazzacurati e Calogero sono i veri, primi esempi di nuovo cinema italiano. In realtà entrambi sono stati preceduti da un progetto di perimetrazione ancor più deciso e radicale: Sembra morto ma è solo svenuto. Quattro mura di un condominio qualunque, il punto di vista che inchioda la sua popolazione ad una impossibilità di sentimenti, ambizioni, storie "naturali" (famiglia, coniugazione, amicizia, successo). Sono anche le quattro mura di Gentili signore di Adriana Monti (ancora protagonista Marina Confalone, interprete davvero impressionante, il giovane cinema italiano le deve già molto), le quattro mura del paese del Nuovo cinema Paradiso, della sala, della cabina di proiezione. Azzardiamo un'ipotesi critica forte e decisa, che si assuma in pieno il peso della propria arbitrarietà: il nuovo cinema italiano prende le misure, fissa i margini di ciò che vuole vedere e dei come vuole farlo. Gli spazi minimi del domestico, del quotidiano, della memoria collettiva (il piccolo centro di Tornatore: proprio come se lo immagina anche chi non ci ha mai vissuto), o invece gli spazi germoglianti ed esplorabili che proliferano dentro e fuori lo schermo, le architetture immaginarie e le macerie storiche di Domani accadrà e Stesso sangue, la Sicilia periferica e miliare di La donna della luna. Tra le quattro mura troviamo la riscoperta dell'attore, il dettagliare dei dialoghi e sceneggiatura (anche il loro mito), la presa in carico di un mimetismo del reale che spesso non riesce a reperire altro modello che il cinema medio, mai così amato e idolatrato da quando non c'è più. In realtà questa area conta già due stupende eccezioni: Il confine incerto di Bruno Bigoni, sperimentazione attoriale (altre quattro, rigorose, mura, la scena di quasi tutta l'azione); Affetti speciali di Farina, favola parafreriana, felicemente smarginata e zoppicante, forse le quattro mura più paradossali ed emblematiche tra tutte, una



vecchia casa di fondazione rinascimentale alla periferia di Roma, assediata da guard-rail e svincoli autostradali. Dentro ci vivono due gemelli ed una mamma meccanica, lontano brillano al tramonto frammenti romani e camion che sfrecciano.

Questa lunga premessa ci è apparsa indispensabile per predisporre il legittimo spazio critico a *Mignon* è partita, liberarlo delle sciochezze da cui si è trovato investito, talvolta legittimate dall'aura che si respira intorno al film, alle interviste, alle intenzioni troppo dichiarate. *Mignon* non è un film medio “come se ne facevano una volta”: se lo fosse stato i produttori non l'avrebbero proposto a tutti i festival internazionali, in molti dei quali è stato del resto accettato. Se la nostra ipotesi ha valore (piccoli spazi determinati contro grandi spazi in cui si accatasta la molteplicità incoerente della storia, del cinema, del mondo), *Mignon* è una vera teorizzazione del piccolo realismo stanziale che sembra essere il punto di intersezione tra legittime ambizioni di racconto e rappresentazione dei cinema e le drammatiche prescrizioni delle possibilità di comunicazione ed esistenza presso il pubblico. Tutto il film è girato perlopiù in interni reali, le quattro mura “trasudano di vita vissuta”, come dice la regista. Non va trascurata la disinvoltura del linguaggio all'interno della scena (analoga del resto a quella di *Sembra morto ma è solo svenuto*), la sua capacità di costruire le mura del set, di non far sentire la presenza di angoli imprevisti, scorci indesiderati, ombreggiature insopprimibili, che spesso rendono finta anche la casa più vera. Non si tratta semplicemente di un'abilità tecnica. L'inquadratura è interamente orientata sull'attore, attivata dal suo corpo: proprio l'esatto contrario di quanto accadeva fino a qualche anno fa nel cinema d'esordio dove il disagio dell'attore era capace di imbarazzare qualsiasi scenografia, illuminazione, movimento di macchina. Questo è davvero un risultato di regia a nostro avviso. Non dipende dal testo dei dialoghi, dallo spessore dell'interprete, dalla presenza che gioca nell'inquadratura, ma dai rapporti che la regia stabilisce tra tutti e tre. La solidità di *Mignon* sì basa proprio, soprattutto, su questo. Non c'è film “medio” come *Mignon* che si fonda di più sulla determinazione e il controllo dell'autore. In questo senso il film è un'operazione di travestimento ancor più interessante del film stesso, perché pretende un controllo assoluto dell'idea e dello stato d'animo del film. L'autore come garanzia strategica contro lo sfigurare dell'idea del film da parte di produzione, interpreti, ed ogni tipo di intervento. Non Rossellini, come invoca l'autrice citando Germania anno zero e ripetendo simbolicamente il suo suicidio infantile, né Comencini, come invece annuiscono motti con un sospiro di sollievo che ci sembra intollerabile, ma qualcosa di veramente diverso da entrambi, cioè qualcosa che un cinema appronta per raccontare qualcos'altro in un preciso momento. Non Cechov, né Dickens: l'imitazione di oggetti veri emerge con più forza dei possibili modelli. E il delirio delle ascendenze delle recensioni dimostra solo che la critica istituzionale è davvero fuori dalla possibilità di comprendere forme originali che nascano all'interno dei cinema italiani. *Mignon* utilizza i tratti fondamentali della commedia (chiusura comica delle sequenze, centralità degli interpreti, uso di ambienti reali, verosimiglianza sociologica di situazioni, gestione avveduta del colpo di scena) per qualcosa che non è semplicemente commedia. La critica di costume (tranne che in Germi o Pietrangeli) non si è mai sognata di impiegare il cinema per l'espressione di un'idea o di un sentimento che non fossero il prodotto di scarto (benché previsto) della ricerca di intrattenimento, satira, spettacolarizzazione di quella parte del mondo più volgare dell'ordinario che secondo Aristotele è l'oggetto specifico della commedia; per l'Archibugi invece la ricetta, anche se ancora inconsapevolmente, sembra potersi invertire: usare la commedia come cavallo di Troia per la decodifica di un'informazione che allo spettatore arriva però senza mediazioni nella sua urgenza e nella sua inappellabilità, qualcosa che ricorda allo spettatore qualcosa che lo spettatore sa già.

La battaglia dei sentimenti è destinata ad una sconfitta, che si può solo prorogare. Non c'è consapevolezza che attraversi la contemporaneità con maggior espansione, da Fassbinder a Woody Allen. Nei cicli di crescita (i figli) e appassimento (i genitori) che si intrecciano nella famiglia e nella casa dei Forbicioni, *Mignon* arriva per portare alla maturazione in tutti di questa certezza. Il resto è solo un abile e doveroso depistare durante il quale seguiamo gli episodi di ciascuno come se fosse il più convenzionale degli “spaccati”, come se si trattasse del pilota di un possibile serial (non sarebbe stato facilissimo metterlo in cinema in questo modo?), come se a storia e personaggi dovessimo fornire il semplice credito della simpatia, dell'umanità, della comicità, dell’“attualità” addirittura. Ma la verità è che il film non sarebbe divertente se non sapesse aprire spiragli improvvisi di irreversibile tristezza, se l'intenzione di risvegliarci non corresse,



■ ■ ■ fondazione
sistema toscana



esile ma profonda, dentro quella di divertirci. Contribuiscono notevolmente al profilo di questo regime differito della commedia, la scelta della musica (sempre puntuale nel privare l'azione della protezione della sua ispirazione effimera, leggera), la forza e l'autocontrollo della sceneggiatura (sarebbe bastato sottolineare che i genitori avevano vent'anni nel '68 per infliggere un duro colpo al film); la scelta, l'uso, il peso degli interpreti, prima fra tutti la Sandrelli, finalmente una sceneggiatura che non preveda per lei una seduzione selvaggia di uno sconosciuto ma quasi il contrario. Film umbratile e spiritoso, Mignon è altresì vulnerabilissimo verso le attenzioni di tutti coloro che amano i film simpatici, con tanta voglia di piacere, "ben girati", e ciò fa sì che esso corra continuamente il rischio di essere detestato o apprezzato per ragioni egualmente sbagliate. (*Mario Sesti - Cineforum n. 279 11/1988*)

Domande:

L'adolescenza delle ragazze è molto diversa da quella dei ragazzi? Secondo te l'esperienza che matura Mignon è molto diversa da quella di Giorgio? Quali sono le sostanziali diversità fra Mignon e Chiara? In cosa si diversifica la figura femminile di Mignon e dei suoi cugini?

Scheda a cura di Sveva Fedeli