

FATA

# MORGANA

ISSN 2532-487X

*web*



Venezia 81

28

FATA  
**MORGANA**  
*web*

## **Fata Morgana Web**

**Venezia 81**

ISSN 2532-487X

**Direttore:** Roberto De Gaetano

**Comitato direttivo:** Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Luca Bandirali, Simona Busni, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Stefano Oliva, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

**Caporedattori:** Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Alma Mileto, Nausica Tucci

**Redazione:** Laura Ysabella Hernández García e Chiara Scarlato (coordinamento), Fabio Alcantara, Samuel Antichi, Alessandro Calefati, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Gioia Sili, Agnese Stefanelli, Martina Tassone

**Segreteria di redazione:** Alessia Cistaro, Manuel Cundari, Roberta D'Elia, Alessia De Blasi, Gabriele Guerrieri, Mariapia Greco, Nicolò La Rosa, Ester Lo Manto, Sara Marando, Carmen Morello, Myriam Panebianco, Nadine Passarello, Denis Previtera, Chiara Renna, Martina Ventura

**Social media:** Gabriele Guerrieri e Chiara Scarlato (coordinamento), Antonio Elia, Lucrezia Lauteri, Romina Scarano, Agnese Stefanelli

### **Podcast e video**

Gabriele Guerrieri, Lucrezia Lauteri

**Fascicolo di *Fata Morgana Web* n. 28, "Venezia 81", a cura di Gabriele Guerrieri e Laura Ysabella Hernández García**

## INDICE

<b>PERCHÉ I FILM SONO COSÌ LUNGHI?</b> Roberto De Gaetano	8
<b>ATTRAVERSARE LE SOGLIE</b> <i>(THE ROOM NEXT DOOR DI PEDRO ALMODÓVAR)</i> Gabriele Guerrieri	11
<b>RIBALTARE IL MITO AMERICANO</b> <i>(THE BRUTALIST DI BRADY CORBET)</i> Roberto De Gaetano	14
<b>LUOGHI MATERNI</b> <i>(VERMIGLIO DI MAURA DELPERO)</i> Martina Tassone	17
<b>L'AMORE DEL FIGLIO</b> <i>(JOUER AVEC LE FEU DI DELPHINE E MURIEL COULIN)</i> Roberto De Gaetano	20
<b>LA PERFORMANCE DEL POTERE</b> <i>(BABYGIRL DI HALINA REIJN)</i> Gabriele Guerrieri	23
<b>RIMEDIARE L'ASSENZA</b> <i>(AINDA ESTOU AQUI (I'M STILL HERE) DI WALTER SALLES)</i> Laura Ysabella Hernández García	26
<b>IL MESE DELL'APOCALISSE</b> <i>(APRIL DI DEA KULUMBEGASHVILI)</i> Denis Previtiera	29
<b>SHADOWING SHADOWS</b> <i>(QING CHUN: GUI (YOUTH: HOMECOMING) DI BING WANG)</i> Carmelo Marabello	33
<b>NELL'ATTESA DI UNA DISSOLVENZA</b> <i>(QUEER DI LUCA GUADAGNINO)</i> Damiano Garofalo	36

<b>THAT'S ENTERTAINMENT!</b> <b>(JOKER: FOLIE À DEUX DI TODD PHILLIPS)</b> Pietro Masciullo	40
<b>ENTROPIA DI UNA STELLA</b> <b>(MARIA DI PABLO LARRAÍN)</b> Francesco Zucconi	43
<b>IL TEATRO DELL'ANIMA</b> <b>(CAMPO DI BATTAGLIA DI GIANNI AMELIO)</b> Roberto De Gaetano	46
<b>UNA FORTUITA COMPLESSITÀ</b> <b>(TROIS AMIES DI EMMANUEL MOURET)</b> Laura Ysabella Hernández García	49
<b>"AMORALI SÌ, IMMORALI MAI"</b> <b>(DIVA FUTURA DI GIULIA LOUISE STEIGERWALT)</b> Giovanna Maina	52
<b>PER UN'ESTETICA DEI MARGINI</b> <b>(KILL THE JOCKEY DI LUIS ORTEGA)</b> Laura Ysabella Hernández García	56
<b>SUL VEDERE E L'ESSERE VISTI</b> <b>(STRANGER EYES DI SIEW HUA YEO)</b> Gabriele Guerrieri	58
<b>IL SENSO DEL RIDICOLO</b> <b>(IDDU. L'ULTIMO PADRINO DI FABIO GRASSADONIA E ANTONIO PIAZZA)</b> Alessia De Blasi	61
<b>CARTOGRAFIE IMMAGINARIE</b> <b>(HARVEST DI ATHINA RACHEL TSANGARI)</b> Laura Ysabella Hernández García	64
<b>PARADISO PERDUTO, PARADISO RICONQUISTATO</b> <b>(PHANTOSMIA DI LAV DIAZ)</b> Bruno Roberti	67
<b>L'AVVENTURA DELLA VITA</b> <b>(FINALEMENT DI CLAUDE LELOUCH)</b> Roberto De Gaetano	70
<b>SUI TEATRI DI GUERRA</b> <b>(WHY WAR DI AMOS GITAI)</b> Bruno Roberti	73

<b>IMMAGINE E MATERIA</b> ( <i>BESTIARI, ERBARI, LAPIDARI</i> DI MARTINA PARENTI, MASSIMO D'ANOLFI) Simona Arillotta	77
<b>IMMAGINI DELLA DETERRENZA</b> ( <i>SEPARATED</i> DI ERROL MORRIS) Angela Maiello	81
<b>ENTRATE, CORAGGIO!</b> ( <i>BEETLEJUICE BEETLEJUICE</i> DI TIM BURTON) Lucrezia Lauteri	84
<b>SULLA SPETTATORIALITÀ POSTMEDIALE</b> ( <i>BABY INVASION</i> DI HARMONY KORINE) Denis Previtera	87
<b>LA SPETTACOLARIZZAZIONE DELLO SGUARDO</b> ( <i>SEPTEMBER 5</i> DI TIM FEHLBAUM) Lucrezia Lauteri	91
<b>UMANI VIRTUALI, FANTASMI REALI</b> ( <i>CLOUD</i> DI KIYOSHI KUROSAWA) Denis Previtera	95
<b>ORRORE IN VALLONIA</b> ( <i>MALDOROR</i> DI FABRICE DU WELZ) Denis Previtera	98
<b>IL CORPO IN MOVIMENTO</b> ( <i>THE WITNESS</i> DI NADER SAEIVAR) Marianna Lucia Di Lucia	101
<b>COME TU SEI FUI ANCOR'IO</b> ( <i>DICIANNOVE</i> DI GIOVANNI TORTORICI) Gabriele Guerrieri	104
<b>LE FORME DELLA CURA</b> ( <i>MON INSÉPARABLE</i> DI ANNE-SOPHIE BAILLY) Martina Tassone	107
<b>BALLA COI TOPI</b> ( <i>BOSCO GRANDE</i> DI GIUSEPPE SCHILLACI) Andrea Inzerillo	110
<b>LA POSSIBILITÀ DI UN'ISOLA</b> ( <i>POSSIBILITY OF PARADISE</i> DI MLADEN KOVAČEVIĆ) Alessia De Blasi	113

<b>AL TELEFONO CON JOHN E YOKO</b> <b>(ONE TO ONE: JOHN &amp; YOKO DI KEVIN MACDONALD, SAM RICE-EDWARDS)</b> Sandro Giorello	<b>116</b>
<b>DOCUMENTARE UNA CINE-VITA</b> <b>(LE CINÉMA DE JEAN-PIERRE LÉAUD DI CYRIL LEUTHY)</b> Martina Tassone	<b>119</b>
<b>TUTTA COLPA DI UNA FOTO</b> <b>(DISCLAIMER DI ALFONSO CUARÓN)</b> Angela Maiello	<b>122</b>
<b>IL GOMITO DEL FASCISTA</b> <b>(M. IL FIGLIO DEL SECOLO DI JOE WRIGHT)</b> Francesco Zucconi	<b>125</b>
<b>IL GIOCO DEL CASO E DELL'AMORE</b> <b>(LOS AÑOS NUEVOS DI RODRIGO SOROGOYEN, SARA CANO, PAULA FABRA)</b> Laura Ysabella Hernández García	<b>129</b>



## Perché i film sono così lunghi?

Roberto De Gaetano

La 81ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.



Abbiamo visto molti film lunghi all'ultima edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Alberto Barbera lo aveva anticipato. E addirittura il breve (poco più di 60 minuti) e divertente film di Takeshi Kitano, *Broken Rage*, lo rende esplicito, quando dice che sta usando dei riempitivi (scambio di messaggi su smartphone) per giungere ad una lunghezza commercialmente accettabile "ora che si fanno tutti film lunghissimi".

Tale lunghezza è un sintomo di come funziona il cinema oggi. E forse il sintomo di un problema. Perché questa lunghezza non serve quasi mai a narrare una storia complessa, che necessiterebbe di tempo per la crescita di personaggi e lo sviluppo di situazioni. Per questo ci sono le serie, anche belle come quelle viste al Festival. Con momenti memorabili anche perché lunghi, come il dialogo in piano sequenza in una stanza d'albergo della coppia di *Los años nuevos*.

Non si ha dunque mai la sensazione che la lunghezza dei film visti risponda ad una esigenza interna allo sviluppo della storia. Esattamente l'opposto. Quando la storia sembra in qualche modo chiudersi, penso al pur interessante *Stranger Eyes* di Siew Hua Yeo, alla fine si riapre senza aggiungere molto altro a ciò che il film aveva detto molto chiaramente fino a quel momento, sul controllo che nelle nostre vite esercitano i dispositivi ottici, siano essi smartphone o videocamere disseminate nelle città.

Anche quando un film nasce da romanzi sostanzialmente brevi, incentrati su pochi personaggi e situazioni, piuttosto che su vere storie da raccontare, come *Queer* di Guadagnino, tratto da Burroughs, non solo l'adattamento non abbrevia, ma anzi sembra espandere: la prima versione del film di Guadagnino era di 185 minuti, poi ridotta ad una lunghezza intermedia di 152 minuti, fino a giungere a quella mostrata al Festival di 135 minuti.

E anche *The Brutalist* di Brian Corbet, 215 minuti, in cui è stato perfino previsto dall'autore un intervallo di quindici minuti, si espone ad una lunghezza eccessiva. Anche se l'arco temporale narrato qui è più ampio, si va dal 1947, quando l'architetto Tóth arriva in America, al 1980, anno della prima Biennale di Architettura che gli dedicherà un omaggio, in gioco c'è comunque *un* personaggio con le sue fragilità, rigidità e chiusure, più che una vera e propria storia, con ambienti e relazioni complesse da rappresentare, che mutano nel tempo ecc. Non c'è nulla della storia raccontata che non si potesse restituire con durata più contenuta.

Dunque, in gioco c'è altro. C'è un problema che è esattamente l'opposto di quello che si può immaginare. Non tanto, "mi serve tempo per raccontare una storia", ma all'opposto, "mi serve tempo affinché una storia non possa essere raccontata".

Se il tempo di un film è tanto, talvolta troppo, questo serve a rendere impossibile il racconto di una storia definita. Differendo la fine, o moltiplicandola, la storia fa difficoltà a compiersi, ad avere un senso definito.

Una storia con la sua logica è comunque un "momento sintetico" dell'eterogeneità del materiale narrativo, e questo momento necessita di una fine determinata, verso cui si orienti tale materiale, sia essa una fine negativa (tragedia) o positiva (commedia), o anche sospesa (romanzo). Ma se tale momento *si rende indeterminato*, differito o moltiplicato, è proprio la "sintesi" che viene a mancare, rimossa ed esorcizzata, a favore di una infinitezza che fa problema.

È dunque la forma stessa e il suo carattere selettivo (se non radicalmente sottrattivo, come pensava Robert Bresson) ad entrare in crisi. Non si riesce a dare forma, dunque senso, al mondo. E questo si traduce nella resa illimitata, quando non caotica, della forma stessa. Il mondo e la società non sembrano essere più raccontabili in forma interessante attraverso narrazioni compiute e segnate dal senso del limite.

Ci sono stati altri momenti nella storia del cinema in cui la logica narrativa è entrata in crisi, sostituita dalla struttura episodica, per bozzetti, per numeri o per scene, come è avvenuto nel grande cinema italiano di inizio anni Sessanta, con Fellini ed Antonioni. Ci ricordiamo tutti della lunga festa finale de *La dolce vita* o della scena alla Borsa di *L'eclisse*.

Niente di tutto questo nel cinema di oggi, visto alla Mostra. Con l'eccezione di due tra i film migliori visti, *Finalment* di Claude Lelouch e *Joker: Folie à Deux* di Todd Philips, che sono strutturati per numeri, soprattutto musicali, senza alcuna necessità di lunghezze particolari, il resto

dei film (quelli con maggiori riscontri) non ha nessuna forma episodica né una elaborazione per scene.

La lunghezza sembra nascere invece da una sorta di superfetazione di elementi narrativi, per cui la forma non prende mai programmaticamente forma, ma gemmando e moltiplicandosi si auto dissolve (esemplare da questo punto di vista *The Brutalist*).

Questo accade dunque non solo perché il mondo non sembra più raccontabile, né riportabile ad un punto di sintesi, che è un modo per provare a comprenderlo. Ma perché questa condizione di indeterminatezza, di incapacità di scelta e di selezione, di apertura di piste molteplici, di indefinito differimento della fine, è la condizione di una comune aspirazione, di autore e spettatori, di permanere in uno stato emotivo, cognitivo, estetico, del reale senza deciderlo. Si direbbe nei termini della psicologia corrente, che si tratta di permanenza in una condizione di compiaciuto narcisismo, molto spesso megalomane (come da Cannes il *Megalopolis* di Coppola), incapace di scegliere e di limitare.

Senza limite non c'è composizione. E in conseguenza di ciò, la forza estetica dell'opera si complica. Oggi, la forma non deve comporre, scegliere, dare senso, portare ad immagine un non detto; la forma sembra dover tradurre una certa condizione confusa ed illimitata del sentire e della conoscenza, del loro farsi-flusso. Meglio durare e durare, rinunciando a decidere. E ciò che è composto sembra essere vecchio.

Ci sono eccezioni a questo, di cui la giuria sembra aver tenuto conto. Il film di Almodovar, *The Room Next Door*, non è solo un film sulla fine della vita (e dunque sulla percezione radicale del limite), ma sulla scelta di farla finita, di anticipare la morte quando non c'è più speranza se non di un dolore sempre più forte. Con l'eutanasia, il senso della vita resta un affare di scelta, di composizione, di interruzione volontaria, tant'è che tale scelta sarà accompagnata da un segno, la porta della camera da letto chiusa con cui Martha (Tilda Swinton), che sta morendo, annuncerà all'amica Ingrid (Julianne Moore) il gesto compiuto.

Insomma, la lunga durata dei film è il sintomo di un modo oggi di pensare e usare le forme. L'opera non decide più di portare ad immagine (e dunque ad una qualche possibile chiarezza) ciò che di implicito e non detto c'è nello spettatore, ma in quell'implicito sembra soggiornarci, spesso compiaciuta, talvolta in un tempo indefinito. Il composto, che non significa il chiuso ma il *limitato* (e verso questo lo sguardo femminile sembra avere una più naturale disponibilità, come testimoniato da *Vermiglio* della Delpero) non è emersione di una forma invecchiata, ma è l'unica vera condizione per cui l'opera possa contare nelle nostre vite (con effetti catartici, emendativi, curativi e anche di conoscenza).

## Attraversare le soglie

Gabriele Guerrieri

*The Room Next Door* di Pedro Almodóvar.



Una donna giace ad occhi chiusi su una sdraio verde nel patio di un'elegante casa vacanze. Un abito di un giallo intenso ne illumina la figura. Un primo piano incornicia la serenità di un volto pallido, da cui spicca il rosso vivace delle labbra. Immobile in quella posa, la donna somiglia ai soggetti di *Gente al sole*, il dipinto di Hopper che campeggia su una delle pareti della casa. In questa immagine non c'è inquietudine: mentre il giallo, invadendo l'inquadratura, sfuma verso il bianco, dallo schermo emana una quiete metafisica. Martha (Tilda Swinton), una delle due protagoniste di *The Room Next Door* di Pedro Almodóvar, è morta.

Gravemente malata di un cancro incurabile, infatti, la reporter di guerra newyorkese ha scelto lucidamente di morire, grazie ad una pillola che, a causa delle ipocrisie del sistema sanitario, ha dovuto ottenere in maniera illecita. Ha chiesto a Ingrid (Julianne Moore), romanziera e sua amica di vecchia data, di trascorrere con lei i suoi ultimi giorni, affinché si possa trovare nella *stanza accanto* quando praticherà l'eutanasia. Martha cammina verso la morte con fierezza, perché ama la vita al punto da non poter accettare di dover soltanto sopravvivere. Ingrid, come ha rivelato nel suo ultimo romanzo, invece, ha paura della morte, ma, in seguito ad un'iniziale reticenza, si ritroverà a toccarla con mano.

Ritrovatesi dopo anni di lontananza, le due amiche parlano, scrivono, si raccontano, si sfiorano e si specchiano. Così come liminale è il tempo in cui avviene il ricongiungimento tra Martha e Ingrid, liminali si rivelano gli spazi che occupano mentre si esibiscono nel loro passo a due. *The Room Next Door* è un film di non-luoghi (l'ospedale in cui avviene il primo incontro tra le due amiche, il parco che attraversano

chiacchierando, la centrale di polizia dove Ingrid sarà interrogata, perché sospettata di favoreggiamento al suicidio), luoghi in potenza (l'appartamento di Ingrid, che sta traslocando e, fuor di metafora, è pronta ad un cambiamento nella sua percezione della vita e della morte) o luoghi ricordati (la casa in fiamme in cui ha perso la vita il padre della figlia di Martha, i teatri di guerra da lei attraversati, in cui l'unico modo che hanno i reporter per non essere sopraffatti alla morte è concedersi all'amore, come quello tra un suo collega fotografo e un carmelitano, in una storia raccontata dalla donna). In definitiva, è un film di soglie e attraversamenti.

L'unico luogo propriamente connotato è l'appartamento di Martha, in cui la donna si rifiuta di morire, perché ricco di oggetti e memorie che potrebbero portarla a un ripensamento. Così una casa fuori New York, affittata da Martha, diventa il palcoscenico del dialogo sulla vita e sulla morte che è il cuore del film. Uno *spazio sospeso*, come tante ambientazioni hopperiane, che si fa *luogo* di un riconoscimento quando viene abitato dai corpi e, soprattutto, dalle parole delle due amiche. Un limbo che sembra sempre sul punto di rivelarsi un set in un teatro di posa – come l'abitazione del personaggio interpretato sempre da Tilda Swinton ne *La voce umana* (2020) – perché cassa di risonanza del cinema.

Nel tempo liminale che precede la morte di Martha, infatti, le due protagoniste guardano Buster Keaton e John Huston, perché il cinema è l'unica “distrazione” – assieme al canto degli uccelli – che riesce a concedersi la donna, incapace di concentrarsi per leggere o ascoltare la musica a causa della malattia. Ad essere chiamato in causa, però, è anche il cinema di Almodóvar stesso che nel mettere in scena gli attraversamenti di queste soglie, si allontana dalla sua Spagna e dalla sua lingua – si tratta del suo primo lungometraggio in inglese –, ma non dallo stile che lo ha reso autore riconoscibile, sempre nell'ottica di quell'incessante metamorfosi che caratterizza la filmografia del regista manchego. Così *The Room Next Door* è per l'autore spagnolo, abbandonato il postmodernismo degli esordi, metabolizzato il «sublime» (Minesso, Rizzoni 2010) dei capolavori, la nuova prova di un rinnovamento che, pur continuando a lambire le soglie del manierismo – eccezione apicale è *Dolor y Gloria* (2019) –, si rivela in questo caso più vitale che in altre occorrenze. Di una vitalità in minore, certo, ma pur sempre tale.

Torna la simbologia dei colori sgargianti – del verde e del rosso, in questo caso, che *significano* gli spazi e, attraverso i costumi, rispecchiano le emozioni delle protagoniste. Torna l'ispirazione al melodramma, e il riferimento a Sirk. Torna l'auto-citazionismo, più o meno esplicito – lo skyline newyorkese che non viene inquadrato ma si riflette, attraverso la finestra, sui volti delle protagoniste fa pensare allo skyline (costruito) di Madrid in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988). Torna, infine, la riflessione sul cinema stesso come *luogo di soglia* e dispositivo fantasmatico di negoziazione tra la vita e la morte – come già in *Parla con lei* (2002) e *Gli abbracci spezzati* (2009).

Ingrid riappare a Martha, che la crede morta, attraverso lo “schermo” di una finestra (di quella casa/limbo/set) – in un movimento a

la *Volver* (2006) – e tenta di consolarla dicendole che, quando il momento giungerà, avendolo già “visto” ed esperito, saprà come comportarsi. Soprattutto, però, squisitamente metacinematografica (e, a suo modo, fantasmatica) è l'*apparizione* di Michelle, figlia di Ingrid, dopo la morte di questa, interpretata dalla stessa Tilda Swinton. Ancora una volta è la casa/limbo/set il luogo in cui avviene il ricongiungimento post-mortem tra una madre *assente* (Ingrid aveva avuto la figlia in giovane età e, dopo esser stata abbandonata dal padre di questa, reduce del Vietnam con PTSD, poi morto in un incidente, si era totalmente dedicata al lavoro) e una figlia severa – “la scelta è tua” aveva detto la ragazza ad Ingrid, quando quest’ultima le aveva parlato dell’eutanasia. Il fantasma della maternità, tema così centrale di tutta la poetica del regista, anima anche il suo ultimo film.

Ascoltata da Ingrid la verità sul passato di Martha, Michelle, pur non potendola sostituire, ne “prende il posto” nel cuore della romanziera, che presto racconterà della vita e del coraggio della sua amica. Michelle occupa la stanza di sua madre e si sdraia nel *luogo* in cui Martha ha scelto di morire, quel portico che è soglia tra la casa e il bosco su cui si affaccia. Il bosco da cui proviene il canto degli uccelli che, come la neve nel finale di *The Dead* di Joyce, leitmotiv di tutto il film che ne complica il gioco di presenze fantasmatiche, cala lieve «su tutti i vivi e i morti» ad ogni nuova alba.

### Riferimenti bibliografici

B. Minesso, G. Rizzoni, *Il cinema di Pedro Almodóvar. Dal postmoderno al contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2010.

**The Room Next Door.** Regia, sceneggiatura: Pedro Almodóvar; fotografia: Eduard Grau; montaggio: Teresa Font; interpreti: Tilda Swinton, Julianne Moore, John Turturro, Alessandro Nivola, Juan Diego Botto, Raúl Arévalo, Victoria Luengo, Alex Høgh Andersen, Esther McGregor, Alvis Rigo, Melina Matthews; produzione: El Deseo; distribuzione: Warner Bros. Pictures; origine: Spagna; durata: 107'; anno: 2024.

## Ribaltare il mito americano

Roberto De Gaetano

*The Brutalist* di Brady Corbet.



Ci sono film che ti sovrastano, nei confronti dei quali le ipotesi interpretative trovano sempre una eccedenza di senso nell'opera (è il caso dei film di Welles e di Kubrick, per esempio), per cui si sente che il punto di attacco di una riflessione critica deciderà anche di tutto ciò che di quel film resterà fuori dal discorso. E ci sono altri film che ti sconcertano, nel senso che da qualsiasi punto si voglia partire, ci si trova sempre nell'ordine di una mancanza radicale rispetto all'opera che si ha di fronte. Ma non per una carenza di sguardo del critico, ma per il modo in cui il film è costruito, operando continue e spiazzanti svolte strutturali spesso per autolegittimarsi senza sapere bene dove approdare.

È il caso di *The Brutalist* di Brady Corbet, la cui frase finale può icasticamente sintetizzare ciò che abbiamo visto fino a quel punto, ma ribaltandone il senso: "Non è il percorso del viaggio che conta ma la destinazione" dice la nipote (di fatto una figlia adottiva) all'inaugurazione della mostra dell'architetto, László Tóth (Adrien Brody), alla prima Biennale di Architettura di Venezia del 1980, dopo che abbiamo visto Tóth fuggire in America nel 1947, lui ebreo ungherese sopravvissuto ai campi di concentramento. Se è la destinazione che conta, allora tutto sembra confuso nel film, se invece è il percorso qualcosa da dire sul film c'è.

Tutte le fonti di ispirazione citate, da *Architecture in Uniform: Designing and Building for the Second World War* di Jean Louis

Cohen a *La fonte meravigliosa* di Howard Roark, non fanno che gettare sulla "destinazione" del film ipoteche pesanti. In gioco sembra più propriamente esserci un ribaltamento del mito americano. László Tóth approda a Philadelphia, in Pennsylvania, dove ha avuto origine la Rivoluzione americana e dove il 4 luglio del 1776 viene promulgata la Dichiarazione d'Indipendenza dalla madre patria britannica. Nell'America civilizzata, Tóth porta la sua storia di affermato architetto europeo e trova nel magnate Harrison Lee Van Buren la fonte principale per poter avere fortuna anche negli Stati Uniti, imponendo il suo talento e alimentando la sua passione. La moglie lo potrà raggiungere solo qualche anno dopo. Van Buren darà a László un incarico importante, costruire un centro culturale polifunzionale in onore della madre defunta.

Fino a questo punto il film sembra raccontare una storia di emigrazione negli Stati Uniti di artisti ed intellettuali alla ricerca di salvezza e futuro, con tutto ciò che ne consegue. A partire dallo scontro tra la libertà creativa dell'artista e gli obblighi e i vincoli del contesto sociale americano, con le richieste, i limiti e il potere che Harrison esercita su László. Ma qui, l'incapacità di Tóth di giungere a patti, di accettare compromessi, trasforma l'individualità e il talento dell'artista in un limite strutturale che l'America ti fa sentire più di altri contesti.

Ed allora Tóth immagina di affermare se stesso contro il potere dei suoi mecenati (che impongono una modifica al suo progetto), resistendo e pagando un prezzo alto al raggiungimento della sua meta ideale, alla realizzazione del suo sogno di architetto, rinunciando a parte del suo stipendio e perfino al suo stesso lavoro. E l'arrivo della moglie in sedia a rotelle per una malattia, senza che avesse detto nulla al marito, peggiora la situazione. Ora la chiusura di László riguarda anche il suo privato, i suoi scontri sul lavoro e in famiglia sono costanti. L'individualismo che dovrebbe segnare la differenziazione del talento e il successo dell'impresa americana, ponendosi come il cuore stesso dello spirito democratico che senza competizione diventerebbe grigio anonimato degli uguali, in Tóth diventa una voragine in cui l'architetto precipita. E questo non tanto perché l'America è una terra segnata da ostilità, violenza e abusi (culminati nello stupro che László subisce da Harrison), quanto perché Tóth non è sufficientemente americano, la sua voglia di successo e di denaro è troppo debole, il suo narcisismo inquieto è troppo ingombrante, tanto da portarlo fino ad un inizio di autodistruzione con l'uso di droghe. La precipitazione in sé stessi, in una soggettività passionalmente chiusa, spinge László e il film verso il melodrammatico.

Non resta dunque a Tóth che operare un movimento di ritorno verso l'Europa: sia per trovare i materiali per ciò che sta costruendo in America, il marmo di Carrara ecc. (uno dei momenti più felici del film), sia, anni dopo, per la grande mostra alla Biennale. Ma oramai Tóth è invecchiato e sarà lui ad essere portato in sedia a rotelle.

Tutte le meraviglie tecniche con cui il film è costruito (VistaVision 70 mm), la scelta di prevedere, con tanto di immagine con *countdown*, un intervallo di quindici minuti, e via dicendo, cercano di compensare con il

succedersi di sorprese la destinazione incerta del lungo viaggio. E l'attrazione più che sposarsi con la meraviglia sembra essere il dispositivo di avanzamento di un film infinito in cui si accumulano svolte imprevedibili.

La critica dura all'America che esce dal film è una critica in fondo all'Europa. Perché se è vero che l'arroganza del potere del denaro sembra sovrastante, è anche vero che László fallisce perché resta europeo, perché si cura di se stesso non come motore di una "nuova nascita" per sé e la sua famiglia (accettando eventualmente piccoli compromessi), ma come un "io" smarrito e fragile che si pensa però nobile, e che continua di fatto a vivere come un bambino abbandonato che non si sente sufficientemente amato.

**The Brutalist.** Regia: Brady Corbet; sceneggiatura: Brady Corbet, Mona Fastvold; fotografia: Lol Crawley; montaggio: Dávid Jancsó; musiche: Daniel Blumberg; interpreti: Adrien Brody, Guy Pearce, Felicity Jones, Joe Alwyn, Raffey Cassidy, Stacy Martin, Isaach De Bankolé, Alessandro Nivola; produzione: Andrew Lauren Productions, Yellow Bear Films, Brookstreet Pictures, Intake Films, Killer Films, Protagonist Pictures, Three Six Zero Group, Proton Cinema; origine: Regno Unito; durata: 215'; anno: 2024.

## Luoghi materni

Martina Tassone

*Vermiglio* di Maura Delpero.



Una donna in dolce attesa in piedi dentro una tinozza d'acqua. Il suo corpo nudo scintilla illuminato da un fascio di luce, facendo risaltare la rotondità del ventre sulle superfici scure delle mura di casa: una curva perfetta che ricorda la sagoma curvilinea di una vallata. Ecco uno dei *frame* più affascinanti di *Vermiglio*, presentato in Concorso all' 81° Festival di Venezia.

Il film prende forma a partire da un luogo, un comune della provincia di Trento, situato nell'estremità settentrionale della Val di Sole. La scelta di questo luogo è determinata sia dall'importanza strategica che ebbe durante i due conflitti mondiali (si tratta dell'ultimo paese di Trento prima del Passo del Tonale, che fu confine di stato tra l'Impero austro-ungarico e il Regno d'Italia), sia, soprattutto, per il suo valore biografico: Vermiglio è il luogo dell'infanzia della regista Maura Delpero, un luogo di radici e di memoria.

È in questo *luogo materno*, sul finire della Seconda guerra mondiale, che è ambientata la storia delle tre sorelle Graziadei (Lucia, Ada e Flavia): le ragazze, non più bambine, si apprestano a divenire donne, a scontrarsi con i dettami della tradizione, i ruoli di genere e con le aspettative della propria famiglia e del contesto sociale che le circonda. Si seguono maggiormente le vicende di Lucia che, innamorandosi del siciliano Pietro, convola velocemente a nozze dopo essere rimasta incinta.

Come nelle ultime opere di Delpero, anche in *Vermiglio*, si rintracciano due costanti, una contenutistica e l'altra stilistico-formale. In primo luogo, la maternità è eletta a nucleo trainante degli avvenimenti raccontati (*Nadea e Sveta*, 2012, *Maternal*, 2019). In secondo luogo, la regista accoglie alcune istanze del cinema documentario legate ai suoi esordi

(*Moglie e Buoi dei Paesi Tuoi*, 2006), mescolandole al desiderio affabulativo. Un esempio della presenza di queste due costanti è *Maternal*, il suo penultimo lungometraggio, in cui la regista filma un *hogar*, un centro religioso italo-argentino per ragazze madri. Fin dalla scelta e dal minuzioso sopralluogo che Delpero fa dell'istituto prima delle riprese, lo stile di regia è contaminato da elementi documentari, generati dal previo incontro che la regista ebbe con le abitanti del centro, conoscendole, confrontandosi con loro e prendendo appunti sul suo taccuino.

*Vermiglio* è scritto e messo in scena mediante un lento processo di documentazione, fatto di interviste agli abitanti del luogo e di paziente osservazione dell'ambiente: la conoscenza del luogo filmato è infatti fondamentale affinché si formi nei personaggi, nella regista e nello spettatore un *regime di credenza* che sostenga la struttura finzionale del racconto. L'aspetto biografico del film, connesso primariamente alle radici geografico-affettive di Delpero, si estende alla memoria collettiva della Seconda guerra mondiale solo attraverso l'artificio narrativo, la costruzione di una storia, quella della famiglia Graziadei. La trama è arricchita da un accurato lavoro sui dettagli caratteristici del luogo di montagna - dallo scricchiolio del fuoco nelle fredde giornate, alla coroncina con le bacche di sambuco, fino al latte caldo distribuito per colazione - che trasudano la verità del luogo filmato, dando vita a delle immagini sensoriali.

È dunque il luogo di *Vermiglio* e il rapporto che i protagonisti inconsapevolmente instaurano col paesaggio, a definire lo spirito del lungometraggio. Emblematiche a questo proposito sono le sequenze contemplative della valle innevata, quelle in cui il vestiario scuro dell'inverno e la brace delle sigarette spiccano sul bianco della neve, oppure quelle in cui i colori chiari dei vestiti estivi si fondono col vivido verde della valle. I momenti decisivi per lo sviluppo dei fatti sono le riprese in esterni, alternate a quelle in interni, come i festeggiamenti del matrimonio di Pietro e Lucia, dove la tavolata degli invitati è posizionata ai bordi della vallata, esposta all'apertura delle pendici montuose che le sono di fronte.

Esplicitando l'importanza della natura e dei suoi ambienti, il film segue l'andamento ciclico delle stagioni, messo in evidenza dal discorso in cui il maestro Graziadei celebra l'armonia de *Le Quattro Stagioni* di Vivaldi: "Ogni violino è un sentimento, un vento, un animale". Il ciclo delle stagioni è il ciclo della vita, quella che, a guerra finita, sembra sbocciare prepotentemente nella famiglia Graziadei: Lucia partorisce la piccola Antonia e, nonostante la brutale perdita del marito Pietro, alla fine si riconosce nelle vesti di madre.

In *Vermiglio*, lo sguardo rigoroso di Delpero, con movimenti di macchina sobri e sintetici, rivela il valore sacro della maternità e dell'appartenenza: un cinema della sottrazione e delle azioni minime che

ricorda quello di Ermanno Olmi. Viene in mente *L'albero degli zoccoli* (1978), dove è la campagna bergamasca ad essere un *luogo materno*, percorso da un potente senso religioso, in cui racconti e ricordi infantili vengono ricostruiti e narrati in immagini, conservando sempre un'anima documentaria.

**Vermiglio.** Regia: Maura Delpero; sceneggiatura: Maura Delpero; fotografia: Mikhail Krichman; montaggio: Luca Mattei; musiche: Matteo Franceschini; interpreti: Tommaso Ragno, Giuseppe De Domenico, Roberta Rovelli, Martina Scrinzi, Orietta Notari, Carlotta Gamba, Santiago Fondevila Sancet, Rachele Potrich, Anna Thaler, Patrick Gardner, Enrico Panizza, Luis Thaler, Simone Bendetti, Sara Serraiocco; produzione: Cinedora, Charades Productions, Versus Production; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia, Francia, Belgio; durata: 119'; anno: 2024.

## L'amore del figlio

Roberto De Gaetano

*Jouer avec le feu* di Delphine e Muriel Coulin.



*Jouer avec le feu* di Delphine e Muriel Coulin tocca un tema di grande attualità, attraverso la storia di un figlio di un ferroviere cinquantenne di sinistra che frequenta gruppi di estrema destra. Dietro questo apparente sguardo sul presente che le cronache ci riconsegnano si nasconde la profonda struttura tragica del film. Che si fonda sul legame stretto, quasi simbiotico, tra un padre e i suoi due figli, Fus e Louis, da lui cresciuti, in assenza della madre che è morta.

Louis, il minore, è il figlio bravo e capace, destinato ad andare a studiare a Parigi, alla Sorbona. Fus è quello che non ha completato gli studi e, senza portare alla luce la rivalità con il fratello, sente che deve trovare un gruppo in cui sentirsi riconosciuto, e che non richieda qualità particolari per entrarvi. Il padre Pierre (Vincent Lindon) ha guidato la famiglia con responsabilità e cura anche materna ("Non puoi chiedere di non preoccuparmi" dice a uno dei figli), ma questo ha anche significato proiezione ideale sui figli. E se per Louis tale proiezione ha trovato felice corrispondenza, con Fus no. Quest'ultimo si chiude in un silenzio che significa sottrazione all'ideale paterno o, meglio ancora, un suo ribaltamento con l'adesione, in primo luogo emotiva, ai valori (razzisti) e ai comportamenti (violenti) dei gruppi di estrema destra.

Nel nucleo ristretto familiare, Fus sente che l'amore del padre è sottoposto all'ipoteca pesante della sua corrispondenza agli ideali paterni. Ipoteca insostenibile, a cui Fus silenziosamente si sottrae. Non ha il coraggio di opporsi frontalmente, ma dice semplicemente al padre che si tratta della *sua* vita, e sta a lui decidere cosa farne. Il padre lo segue e lo insegue, nelle palestre dove si lotta, si urla, e ci si allena con forza e violenza. Il padre è scioccato e giudica. La distanza dei valori sembra insormontabile.

Ma i valori in sé, e il film ce lo dice chiaramente, sono una proiezione ideale di qualcosa di emotivamente più profondo, la rivalità non espressa con il fratello per contendersi l'amore del padre. Fus sa bene che non potrà mai essere amato così come Louis, per la semplice ragione che non corrisponde agli ideali narcisistici del padre. In gioco non sono valori e cultura, ma più radicalmente amore di sé attraverso l'amore dell'altro.

Quell'amore che il padre crede di avere per il figlio, ma che invece è fortemente condizionato. Tant'è che, quando il figlio entra in una zona per il padre non più trasparente, cioè non più corrispondente ai suoi ideali, lo sguardo del padre si fa indagatore e sospettoso, le sue parole si fanno aggressive, accusano, diventano perfino provocatorie: "Se fosse ancora viva tua madre...". E gli stessi ideali di tolleranza che il padre predica al figlio vengono da lui stesso traditi. Non è tollerante con il figlio, non accetta semplicemente che possa essere diverso da lui.

La responsabilità eccessiva sentita dal padre, per l'assenza della madre, nell'educazione dei figli ha comportato un peso gravoso nell'esercitare il ruolo di garante assoluto della famiglia. Ma questo sentimento è un problema del padre, non dei figli. Che sono stati all'altezza delle loro responsabilità. Fus ha saputo ben corrispondere, come ricorda Louis al padre, alle responsabilità di fratello maggiore durante la malattia della madre.

L'amore del figlio è l'amore del padre per se stesso attraverso il figlio. E se questo passaggio per il figlio diventa un problema, il padre diventa aggressivo per il suo narcisismo ferito. Al silenzio del figlio (*The Quiet Son* è il titolo internazionale del film), il padre non sa rispondere con le parole giuste, aggredisce, spia, insegue.

Tant'è che, quando giungerà l'irreparabile, il figlio che per vendicarsi di un atto di violenza subito ucciderà il suo aggressore e andrà a processo, il padre durante il dibattimento prenderà la parola e accuserà se stesso, si attribuirà le colpe, prima ancora che il tribunale condanni Fus a vent'anni di carcere.

Le colpe dei padri ricadono sui figli, come anche quelle dei figli sui padri. È un circuito stretto della colpa quello che il film mette in gioco. Da questo circuito il padre cerca di preservare l'altro figlio, Louis, che la situazione potrebbe danneggiare rispetto ad un possibile futuro luminoso. I due fratelli si vogliono bene e si cercano, anche se una rivalità non manifesta e sorda mina la fiducia di Fus.

La forza del film è di arretrare in una zona di indecidibilità emotiva inalienabile la relazione tra un padre e i suoi figli. Una zona che, anche se mascherata da valori culturali e scelte ideali, è il motore interno di tutto. La necessità di riconoscimento, le invidie sotterranee, le immagini ideali di sé che richiedono riscontri azionano dal profondo le relazioni, che poi vengono trascese e mascherate dal valore (tolleranza/intolleranza, accoglienza/rifiuto). Operazione di mascheramento o di sublimazione che non placa la tempesta della soggettività ferita e non gratificata, che trasforma il suo dolore in mutismo. Un dolore che lavora sordamente minando il tutto, scelte affettive, politiche ecc.

Quello che il film ci dice, attraverso uno stare addosso della macchina da presa ai personaggi, ai loro volti, senza soffocarli, ma restituendoli in una espressività che ci riconsegna tutto lo sconcerto di una fase della vita in cui si è alla ricerca di un possibile destino, che può anche giungere in modi tragicamente imprevedibili.

Negli spazi chiusi della casa o del tribunale, la messa in scena lascia emergere tutta la complessità dei personaggi (nessuno del tutto colpevole né innocente), che manifestano attraverso prove d'attore notevoli (su tutte quelle di Lindon) la condizione tragica dell'esistenza umana. Che fatica a giungere ad un esercizio di libertà consapevole (per esempio quello di scelte politiche mature) perché è costantemente spinta da pulsioni profonde che non riconosce e che riguardano emozioni e sentimenti feriti. Tanto più feriti in quanto si misureranno con una dimensione ideale, la quale a sua volta sarà tanto più alta quanto più intenso sarà stato l'investimento, come nel caso del padre Pierre. Ma tutto questo il film non ce lo restituisce attraverso una psicologia spicciola, ma con atti, parole, silenzi, espressioni, gesti dei personaggi, e lo sguardo della macchina da presa collocato sempre alla giusta distanza. Questa mancanza di riscontri e di corrispondenze, veri o immaginari essi siano, fa precipitare i soggetti nel mutismo, nell'incomprensione, nell'aggressione, che saranno tanto più forti quanto più stretto sarà il legame, come quello tra un padre e i suoi figli.

Il film racconta tutto questo attraverso una forma tragica che porta all'isolamento dei tre, dopo l'incarcerazione di Fus, e la decisione del padre di non andarlo più a trovare per non sapere cosa dirgli. Ma per fortuna Pierre viene convinto a tornare sui suoi passi. Andrà in carcere e parlerà al figlio, le cui ultime parole saranno distese, e rimanderanno alla possibilità che i tre tornino a pensarsi ancora insieme.

**Jouer avec le feu.** Regia, sceneggiatura: Delphine Coulin, Muriel Coulin; fotografia: Frédéric Noirhomme; montaggio: Béatrice Herminie, Pierre Deschamps; musiche: Pawel Mykietyn; interpreti: Vincent Lindon, Benjamin Voisin, Stefan Crepon; produzione: Felicita, Curiosa Films, France 3 Cinéma, Umedia; origine: Francese; durata: 110'; anno: 2024

## La performance del potere

Gabriele Guerrieri

*Babygirl* di Halina Reijn.



Il sesso è gioco. Il sesso è fantasia. Il sesso è potere. Con *Babygirl* Halina Reijn gioca con i codici del thriller erotico, una fantasia cinematografica tipica degli anni ottanta e novanta, costruita al fine di appagare lo sguardo maschile, e intesse sul corpo di una donna (e di un'attrice) una riflessione sul desiderio femminile. Desiderio che non è solo sessuale. Nel film, ammantato da quella patina pop che la regista ripropone dal suo precedente lavoro *Bodies Bodies Bodies* (2022), il sesso è un espediente per indagare la brama di potere, sia esso agito o subito, vissuto nelle dinamiche di coppia, lavorative o generazionali. Un potere che si manifesta sempre come una *performance*.

Se in *Instinct* (2019), della stessa regista, gli attori del gioco di potere erano una psicologa e il suo paziente, molestatore sessuale, sotto i riflettori di *Babygirl* performa la "classica" coppia capo-stagista. Il capo questa volta è una donna, Romy (Nicole Kidman) che, nella prima scena del film, finge un orgasmo durante un atto sessuale con il marito. Solo in seguito, attraverso l'autoerotismo praticato mentre guarda un porno che mette in scena le sue fantasie, la donna riesce a raggiungere il piacere. Si tratta di fantasie di sottomissione che si rifiuta di rivelare nel talamo nuziale, dimostrandosi anch'essa vittima di quei pregiudizi sul masochismo femminile ("Vorrei essere normale" afferma) che il film tenta di mettere alla berlina.

L'esistenza di Romy è la *performance* di donna in carriera (e di potere), paladina dei diritti femminili in un settore popolato da uomini, moglie e madre di famiglia da cartolina natalizia. È la maschera di rigore caldo, fatta anche di botox e trattamenti estetici, che deve - e vuole,

sinceramente – indossare per piacersi ed essere legittimata a detenere il suo potere sul palcoscenico altoborghese e capitalista – e dunque anche ageista, patriarcale e ipocritamente pudico – che sta calcando. Basta, però, l’incontro con un giovane capace di quietare, carezzandolo, un cane ringhiante che sta per assalirla a incrinare questa maschera. Il giovane è Samuel (Harris Dickinson), stagista di Romy, che facendo emergere il desiderio della donna, le offre un nuovo ruolo – che con l’animalità continuerà ad avere a che fare.

Romy, regista della sua vita – e non è un caso che il marito di Romy sia un regista teatrale che sta mettendo in scena *Hedda Gabler* – divenendo protagonista della sua fantasia erotica cede al suo sottoposto, ora *master*, lo scettro del potere. Uno scambio di ruoli non privo di idiosincrasie. La donna, infatti, palesa delle reticenze attribuibili tanto ai pregiudizi pudici di cui abbiamo detto, quanto alle conseguenze che il venir a galla della relazione con Samuel potrebbe avere sul suo matrimonio (la donna ama sinceramente suo marito e le sue figlie) e, soprattutto, sulla sua carriera. È proprio il rischio, però, ad alimentare il desiderio della donna. Presentando questo rischio, un film figlio del post *me too* come *Babygirl* non può che ragionare, in maniera divertita ma non sempre efficace, sulle conquiste, le battaglie e le contraddizioni del femminismo contemporaneo.

Samuel potrebbe denunciare Romy per molestie: l’illegittimità di un abuso di potere non viene meno con il mutare del genere della persona che occupa il vertice di una gerarchia. La differenza generazionale tra i due è più volte ribadita (al punto che Samuel arriverà a definire Romy come una figura materna, con tutte le conseguenze psicologiche del caso), e così il ragazzo e la donna diventano intercessori didascalici delle istanze della pellicola. Romy si infuria quando Samuel irrompe nel suo microcosmo privato – il riferimento ad *Attrazione fatale* (1987) è evidente – ed è gelosa della relazione del ragazzo con l’assistente di lei, Esme (“Tu sei mio” gli dice”). Il ragazzo, invece, non solo non vuole denunciare la donna, ma è anche lucido nel considerare il loro rapporto come una *performance*, un gioco in cui far avverare le reciproche fantasie, e non una relazione sentimentale. Non è amore ciò su cui si basa il legame tra Samuel e Romy, ma consenso. I più giovani, pare dirci il film con una certa semplificazione, riescono a vivere con una maggiore consapevolezza la propria sessualità rispetto alle vecchie generazioni, ancora incastrate nelle dinamiche patriarcali.

Il grande limite di *Babygirl*, allora, è il rivelarsi essenzialmente un film a tesi. Tesi che il film riporta didascalicamente attraverso i dialoghi, come se non si volesse correre il rischio di un fraintendimento. E allora Samuel deve spiegare al marito di Romy che considerare il masochismo femminile una forma di violenza sulla donna è un pregiudizio superato. Ed Esme, dopo aver atteso invano che le promesse di una meritata promozione da parte di Romy si avverassero, scoperto il rapporto tra il capo e lo stagista, la minaccia. Non per moralismo, ma perché è l’unico modo per assicurare una maggiore presenza femminile nell’azienda, nella speranza che un giorno un’autentica parità di genere venga raggiunta. Si fugge l’ambiguità,

si estingue l'erotismo e le ombre del femminismo performativo si allungano su *Babygirl*.

**Babygirl.** Regia, sceneggiatura: Halina Reijn; fotografia: Jasper Wolf; montaggio: Matt Hannam; musiche: Meghan Currier; interpreti: Nicole Kidman, Harris Dickinson, Antonio Banderas, Sophie Wilde, Esther McGregor; produzione: 2AM, Man Up; origine: USA; durata: 114'; anno: 2024.

## Rimediare l'assenza

Laura Ysabella Hernández García

*Ainda Estou Aqui (I'm Still Here)* di Walter Salles.



Una figura femminile nuota nell'oceano e, man mano che questa si avvicina alla riva, il campo sonoro, inizialmente invaso dal suono dell'acqua, diventa sempre più stratificato, incorporando anche il rumore delle persone che si trovano intorno a lei. Arrivata in spiaggia, la donna si unisce alla sua numerosa famiglia; la macchina da presa sta addosso ai corpi, celebrando con allegria la complicità e la vitalità dei giovani ragazzi che giocano sulla sabbia. Tramite il *sound design* di *Ainda estou aqui (I'm still here)*, film in concorso al 81° edizione del Festival di Venezia, il regista brasiliano Walter Salles non solo riesce a presentare in maniera efficace la dinamicità dei rapporti della famiglia Paiva, ma anche a introdurre un elemento di disturbo nel sereno quadro familiare: il suono di un elicottero militare che si ripeterà più volte nel corso del film, riportando ogni volta in mente la minaccia del controllo statale.

Siamo ad inizi anni '70, durante il periodo della dittatura militare brasiliana nota come il "regime dei Gorillas"; l'ambasciatore svizzero è stato appena rapito dall'organizzazione Vanguarda Popular Revolucionária e ovunque in città ci sono dei posti di blocco per identificare i guerriglieri; in uno di questi viene fermata anche la figlia maggiore dei Paiva. Di fronte all'instabile clima politico, i genitori decidono di inviare la ragazza all'estero, in Inghilterra, insieme ad una coppia di amici che hanno scelto

come tanti connazionali la via della diaspora. Per i genitori, questo è l'unico modo di salvaguardare ancora per un po' la libertà della giovane.

In un primo momento, la famiglia cerca di tenere i figli all'oscuro di ciò che sta accadendo nel Paese. In casa, i notiziari alla radio e alla televisione vengono subito silenziati, e in ogni caso gli eventi politici risultano troppo lontani a ragazzi più interessati a adottare un cane nuovo o ad ascoltare dischi francesi. Il periodo all'estero della figlia, e il suo incontro con altri esiliati brasiliani, è comunque ancora in questa fase mediato da un'estetica pop, e i filmati inviati dalla ragazza ci mostrano la visita ad Abbey Road, i mercatini londinesi, le attrazioni della città. Il girato è accompagnato da lettere il cui contenuto non ci viene restituito dalla *voice over* della ragazza: sono invece padre, sorella e madre ad alternarsi nella loro lettura, mettendosi al posto della figlia e rinforzando il senso di armonia familiare.

In *Ainda estou aqui*, la drammatica vicenda dei *desaparecidos* brasiliani si presenta come una minaccia incombente, di cui inizialmente notiamo solo alcuni segni: tra questi, le chiamate segrete realizzate dal padre, il deputato socialista Rubens Paiva, che in seguito si rivelerà implicato in attività di resistenza contro il regime. Una volta scoperto, portano insieme a lui anche la moglie e una delle figlie: lo spazio domestico così popolato nelle scene iniziali viene progressivamente svuotato e, al suo posto, le sequenze successive vengono ambientate nelle anguste celle della caserma.

Durante gli interrogatori, alla madre Eunice viene mostrato un fascicolo contenente le fotografie di individui ritenuti pericolosi per la sicurezza nazionale. In questo riconosce la maestra delle figlie, sua figlia maggiore, suo marito, sé stessa. Nel registro pensato da Salles, dunque, le immagini ufficiali diventano una sorta di perturbante album familiare.

Sulle politiche visuali intorno ai *desaparecidos*, Ana Longoni si sofferma proprio sul significato che acquisiscono due categorie di fotografie: quelle provenienti da album di famiglia e quelle prelevate da documenti ufficiali. Seconda la studiosa, nelle pratiche memoriali le fotografie familiari che ritraggono vacanze, festeggiamenti, cerimonie, da un lato segnalano le relazioni che legano le vittime a coloro che richiedono il loro ritorno, e dall'altro rimandano a un'intimità domestica che è stata interrotta dalla violenza di Stato (Longoni 2010, p. 7). In maniera simile per Nelly Richard, «la tensione latente tra la spensieratezza passata di un volto che rimane ignaro del dramma imminente nel momento che la fotografia è stata scattata, e il presente a partire dal quale guardiamo tragicamente l'immagine di qualcuno che successivamente è diventato una vittima della Storia, generano il disperato *punctum*» (Richard 2006, p. 168).

Eunice riesce a ritornare a casa insieme alla figlia, mentre il marito Rubens muore in prigione. Nella parte finale del film, dei salti in avanti nel tempo ci portano dagli anni '70 ai '90, seguendo la lotta di Eunice nella richiesta di ammissione da parte dello Stato della morte del marito. Fino ad arrivare al 2014, anno in cui per la prima volta la forza militare brasiliana riconosce la violenza commessa dalla polizia durante la dittatura, includendo anche torture ed esecuzioni. La tragedia della sparizione,

inizialmente al centro dello sterminio clandestino, è stata successivamente rivendicata dall'opposizione con iniziative a favore della giustizia, del riconoscimento e della memoria. In questi atti di resistenza, la fotografia ha sempre occupato un ruolo determinante: ce lo ricordano i titoli di coda che contengono le versioni originali delle foto che sono state riallestite all'interno del film. Rendendo visibile l'assenza, Salles ricostruisce abilmente la questione della sparizione nei regimi dittatoriali: un'assenza che è insieme politica, affettiva e immaginaria.

### Riferimenti bibliografici

P. Cieplak, *Familiar Faces. Photography, Memory, and Argentina's Disappeared*, Goldsmiths Press, Londra 2024.

N. Richard, *Imagen-recuerdo y borraduras*, in Id., a cura di, *Políticas y estéticas de la memoria*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2006.

A. Longoni, *Photographs and Silhouettes: Visual Politics in the Human Rights Movement of Argentina*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", n. 25, 2010.

**Ainda Estou Aqui (I'm Still Here)**. Regia: Walter Salles; sceneggiatura: Murilo Hauser, Heitor Lorega; fotografia: Adrian Tejjido; montaggio: Affonso Gonçalves; musiche: Warren Ellis; interpreti: Fernanda Torres, Selton Mello, Fernanda Montenegro; produzione: VideoFilmes, RT Features, MACT Productions; origine: Brasile, Francia; durata: 135'; anno: 2024.

## Il mese dell'apocalisse

Denis Previterra

*April* di Dea Kulumbegashvili.



Anche se non in maniera esplicita, il secondo lungometraggio di Dea Kulumbegashvili sembra contribuire ad arricchire il numero di film dell'81<sup>a</sup> edizione del Festival di Venezia che presuppongono l'avvento di un disastro imminente o già in corso, insieme a *Cloud* di Kurosawa e *The Room Next Door* di Almodóvar. Vincitore del Premio speciale della giuria, *April* presenta una Georgia che perde i suoi riferimenti territoriali, divenendo rappresentazione di un mondo ormai in rovina, degradato e desolato, in cui i pochi abitanti "rimasti" vivono in luoghi spogli, fatiscenti, più baracche che abitazioni, più rifugi che accoglienti dimore.

A incombere per tutta la durata dell'opera è la percezione di un pericolo, di una minaccia, prossima, imminente. È un'atmosfera, un clima di degradata angoscia, che la regista costruisce accuratamente fin da principio. Il film inizia in una dimensione oscura dove, nella parte superiore dell'inquadratura, si erge un mostruoso corpo antropomorfo, immobile e riflesso su una superficie liquida. Non proprio un luogo simbolico, quanto piuttosto la materializzazione dello spazio in cui risiede l'immateriale, il luogo dell'anima e quindi della verità, quell'*altrove profondo* che evoca il cinema di Jonathan Glazer: dalla caverna di *Sexy Beast - L'ultimo colpo della bestia* (2000) alla melma di *Under the Skin* (2013). Un nero videoartistico che

annulla le coordinate spaziotemporali facendosi *non luogo*, dimora dell'invisibile.

In *April* si assiste allo spettro di una catastrofe tanto concreta quanto spirituale. L'apocalisse biblica, la fine dei tempi. Esplicativa la sequenza del temporale, che con le sue nuvole e la sconfinata distesa di fango sembra spegnere il sole come in *Il cavallo di Torino* (Tarr, 2011). Nina, la protagonista, non può che abbandonare l'auto impantanata e cercare rifugio in una casetta nei paraggi, sperduta nel nulla del buio dei campi. Un uomo l'avverte: "Là fuori può essere pericoloso". Eppure, per quanto si è visto, il monito potrebbe, o dovrebbe, non riferirsi soltanto al meteo. Il rapporto di subalternità tra il padre padrone e la figura della donna (figlia, moglie, sorella) all'interno delle mura della casetta conferma una dinamica di potere che caratterizza i rapporti interpersonali dell'universo filmato.

Dal punto di vista sociale – sempre che si possa parlare ancora di società – a essere rappresentato è un contesto radicalmente maschilista, che giustifica e normalizza il dolore femminile. L'essere obbligate ad affrontare il parto, secondo un'idea procreatrice della donna sottomessa al fallo, esente dal dolore e inquadrato a riposo. L'aggressione subita da Nina per aver chiesto a uno sconosciuto di toccarla, di ricevere a sua volta piacere dopo avergli praticato una fellatio. La ragazza uccisa dal padre, rea di aver scelto di abortire venendo meno alla propria "funzione". È un mondo prosciugato, distrutto da un'umanità misogina che esercita un controllo coercitivo sul corpo della donna. A dominarlo è la morte, onnipresente elemento che apre (un neonato indesiderato, pochi minuti dopo essere stato partorito) e chiude (un uccellino che si schianta su una finestra, subito dopo aver nominato Dio) la vicenda, in cui la *non nascita* si trasforma in uno strumento di prevenzione della sofferenza.

Ginecologa, ostetrica, donna di scienza, la protagonista svolge un ruolo assistenziale nei villaggi circostanti, aiutando di nascosto le giovani donne praticando aborti o fornendo pillole contraccettive. L'atto di abortire diventa così ora un'esplicita rivendicazione della libertà femminile contro l'oppressione maschile, ora un implicito tentativo di accelerare quell'apocalisse in corso. Un'umanità del genere, difatti, non merita un futuro. È un atto vissuto da Nina in modo duplice: da un lato è la risposta a un'esigenza, la necessità di agire, dopotutto "Qualcuno dovrà pur farlo" a costo di farsi carico delle conseguenze (etiche, morali, legali); dall'altro è una responsabilità che consuma e deteriora lo spirito, riversandosi sulla vita personale (sentimentale, sessuale, mentale).

Pur spento, il corpo materiale di Nina è un corpo che vuole essere mostrato e desiderato sessualmente dagli uomini. Indicativa la scena in macchina, in cui la donna mostra il seno a uno sconosciuto che non è mai inquadrato, rilegato sempre fuori campo, rappresentante anonimo dell'universo maschile. Mentre l'immagine del corpo interiore, dell'anima, lascia trasparire il suo vero aspetto: un'anatomia mostruosa, non umana, segnata dalle continue vessazioni fisiche e psicologiche, che l'han portata a non riuscire ad avere rapporti sentimentali negli ultimi otto anni. Ciò

contribuisce ad alimentare l'atmosfera apocalittica fatta di lande desolate abitate da corpi vuoti, umani non umani.

All'ultima morte materiale segue difatti un ritorno nel profondo, nell'interno. *April* si conclude tornando nell'oscurità introduttiva, dove i bagliori cangianti di un ennesimo temporale che si staglia sullo sfondo ne rivelano ora l'ambientazione bucolica e infernale. Non c'è più differenza tra i *non luoghi* dell'anima e la realtà empirica. L'apocalisse è ormai giunta. Le tenebre poco alla volta si distendono in un campo lunghissimo che mostra il principio della fine del mondo, abitato dal mostruoso antropomorfo.

Pur aprendosi con una ripresa esplicita di un parto e mostrando in diverse occasioni una violenza percepita come gratuita, Kulumbegashvili riesce a non scadere mai nell'edulcorazione della violenza o dell'estremo. Gratuità presente soltanto sul piano diegetico, mentre nell'economia narrativa è sfruttata per intensificare un preciso clima di oppressione maschile, in cui la violenza è esercitata per l'appunto gratuitamente. La regista sembra consapevole del ruolo del *mostrare* e di quanto, talvolta, sia più efficace omettere lavorando sul *non mostrato* tramite il fuori campo. Durante l'interruzione di gravidanza di una giovane, la camera, in modo quasi ieratico, rimane per tutto il tempo fissa e immobile sulla mano della madre che stringe con forza quella della figlia. L'operazione, il sangue, i genitali, sono lasciati alla ricostruzione mentale dello spettatore, veicolata e stimolata dai leggeri rumori *off* e dalle contrazioni del corpo della ragazza.

Il rigore della regia contribuisce a dare un senso di severità all'opera, creando una paradossale dinamica di avvicinamento e allontanamento del pubblico. I pochi(ssimi) movimenti di macchina sono realizzati da una camera spesso larga, ferma, fissa, che tuttavia non poggia su un cavalletto o su un supporto stabile. Il leggero e perenne fluire della camera a mano diventa segno dell'instabilità del mondo fenomenico, ma anche l'emulazione dello sguardo di un osservatore, che da buon voyeur scruta immobile attraverso la lente dell'obiettivo. Uno spettatore onnisciente, l'occhio astratto del giudizio, che alimenta la dimensione spirituale e apocalittica.

*April* si inserisce perfettamente nella catena della tradizione esteropea, fatta di austerità, lunghi silenzi, ambientazioni decadenti e atmosfere disincantate. Difficile non pensare allora al regista lituano Šarūnas Bartas, il cui cinema lavora sulle possibilità del linguaggio cinematografico di far emergere l'invisibile tramite il materiale - da *Trys dienos* (1991) a *Lontano da Dio e dagli uomini* (1996), da *Freedom* (2000) a *Seven Invisible Men* (2005). Kulumbegashvili sembra seguirne la lezione, con scelte registiche che danno fiducia a quell'invisibile che il rumore del vento, i lunghi silenzi, il cambio di colore del cielo, l'imponenza dell'oscurità, possono raffigurare e trasmettere.

**April.** Regia, sceneggiatura: Dea Kulumbegashvili; fotografia: Arseni Khachaturan; montaggio: Jacopo Ramella Pajrin; musiche: Matthew Herbert; interpreti: Ia Sukhitashvili, Kakha Kintsurashvili, Merab Ninidze; produzione:

First Picture, Frenesy, Memo Films, Independent Film Project; origine: Georgia, Francia, Italia; durata: 134'; anno: 2024.

## Shadowing Shadows

Carmelo Marabello

*Qing Chun: Gui (Youth: Homecoming)* di Wang Bing.



Una camera a mano si ferma sulla soglia di laboratori tessili, avanza nei corridoi, si fa ombra mentre accorcia la distanza tra chi filma o e chi è filmato, oppure sosta nella forma di un campo lungo, prima di accostare il primo piano di volti, o la scena dei gesti di una ripetizione, quella frequenza di atti che chiamiamo lavoro, quanto accade e prende forma nel ritmo dettato dalle macchine, dagli ordini, dagli ordinativi, nel tempo della *manifattura*. Siamo in Cina. La scena del lavoro tessile è quella del lavoro precario, fragile, la vita è a cottimo, l'impegno è stagionale: chi lavora viene dalle immense e povere campagne, dal profondo del *rurale*, dal composto di tradizioni, valori, anziani che invecchiano, case fatiscenti, fredde, strade sterrate. Nel 1995, ormai trent'anni fa, Haroun Farocki interrogava l'immagine di operai e operaie in uscita dalla fabbrica Lumière: la prima immagine movimento consegnataci non dal cinema ma dai due geniali imprenditori chimici di Lione era l'affrettarsi concitato verso un esterno, la fuoriuscita da una cornice di porte, dall'inquadratura dello stabilimento verso un altrove di probabile prossimità, verso il domestico, le case, le famiglie, la vita. In un fuori campo, comunque.

*Arbeiter verlassen die Fabrik*, il film di Farocki, interrogava, attraverso quell'immagine sequenza, il tempo vissuto da *quegli* uomini e *quelle* donne, l'istante dell'uscita dal lavoro come cifra di una cadenza, la *segnatura* di un passo affrettato capace di scivolare nella luce e allontanarsi dall'ombra delle mura perimetrali della fabbrica, riflesso dal radar della vista meccanica dei proprietari di quella fabbrica, appunto i geniali fratelli Lumière, destinato

ad essere inciso dalla luce in una pellicola ancora riproducibile, segno di quell'*esperimento* chimico ancora visibile capace di fisare il movimento come tale nel film. Dove vanno, dove andavano, tra il 2014 e il 2019, cento venti anni dopo Lione, le operaie e gli operai cinesi di Wang Bing, le donne e gli uomini di *Youth*? 2600 ore di girato sono la vita e il rumore di fondo del mondo di Zhili, nell'entroterra di Shanghai: Wang Bing firma la sua trilogia nel corso di sei anni. *Youth: Homecoming* - ne è la terza parte, preceduta da *Spring* e da *Hard Times*. Una *Heimat* mobile di corpi-lavoro racconta la storia contemporanea cinese via la lente del lavoro tessile nei laboratori dove si producono gli abiti per bambini destinati all'immenso mercato interno cinese.

Wang Bing si fa ombra, agisce come un osservatore partecipante i cui occhi si fanno camera di ripresa, cifra e memoria delle vite che trascorrono. Un sistema di tensioni spaziali prende forma in *Homecoming*: l'angustia e la miseria degli spazi dei laboratori tessili e dei dormitori, la vastità anonima dei blocchi di isolati fabbrica dei terzisti e delle vie di Zhili, dove le vite di chi lavora trascorrono, sono il campo dove la presa del mondo si fa immagine-presente, cronaca. Sullo sfondo, come punto di frizione e twist, punto di svolta, la volontà di molti operai di rientrare a casa per il capodanno cinese implica la forma del viaggio come controcampo temporale e spaziale della vita a cottimo: il paesaggio spazia diversamente la camera e gli sguardi, le montagne e le strade che si inerpicano sono il terreno della memoria rurale, dell'*imprinting* del luogo, delle origini di ciascuno. Wang Bing osserva e si fa corpo-vita e corpo-lavoro coi suoi soggetti filmati: ne traccia i percorsi, si muove con loro nel loro stanziare, viaggia con loro nel movimento di rientro nei luoghi familiari. Li pedina, ma lo fa con un movimento di *shadowing* inevitabilmente attratto dall'informe, capace di mettere in tensione la forma dell'inquadratura sottraendo a questa *la potenza estetica* e assumendo piuttosto *la pazienza*, il *pathos*, come tensione nell'informe, come tempo lungo del lavoro e del montaggio, per puntare alla possibilità di sottrarre la scena *all'esemplare*, preferendo cogliere il trascorrere come singolare-generale. Cinema di sottrazione, di azione generica e per questo comune, tuttavia per questo necessaria di diventare film.

Come vivremo, si domandano i corpi-azione, i corpi-attori-lavoratori della trilogia? Come vivremo nel radicale mutamento delle condizioni di vita di migliaia di esseri viventi accelerati e precipitati in nuove e diverse forme del tempo di vita, dei luoghi stessi del vivere, dalle forme del capitalismo di stato cinese. Come vivono è la domanda che *fa spazio* tra le storie degli individui e le storie delle masse al lavoro nella Cina contemporanea, la domanda di Wang Bing. Come ha osservato Trin Minha la cineasta e antropologa vietnamita non si tratta di *parlare di*, piuttosto di essere *nella circostanza*, di muoversi in certi luoghi e contesti come qualcuno che si muove nel *nearby*, di filmare nel campo di tensione tra presenza e discrezione, di co-esistere con chi si filma, mentre si filma chi si presenta dinanzi alla camera offrendo semplicemente la sua vita come azione, come fatto, come estratto - *excerpt* - sedimento di esperienza.

Nel cinema di Wang Bing la distanza è un processo: nello spazio dei poveri luoghi di *Homecoming* la prima istanza è osservare, *vivere con* per poter osservare e filmare. La prima fabbrica filmata dal cinema era appunto una fabbrica di pellicole: la condizione materiale per poter dare allora alla vita la forma chimica di una memoria possibile, la messa in atto del lavoro dell'occhio alla ricerca del mondo vis(su)to. Alla ricerca qui delle ombre migranti nel capitale cinese.

**Qing Chun: Gui (Youth: Homecoming).** Regia, sceneggiatura: Bing Wang; fotografia: Liu Xianhui, Song Yang, Ding Bihan, Shan Xiaohui, Maeda Yoshitaka, Wang Bing; montaggio: Dominique Auvray, Xu Bingyuan; produzione: Les Films Fauves, House on Fire, CS Production, Gladys Glover, Volya Films; distribuzione: Lucky Red; origine: Francia, Lussemburgo, Paesi Bassi; durata: 152'; anno: 2024.

## Nell'attesa di una dissolvenza

Damiano Garofalo

*Queer* di Luca Guadagnino.



*Queer*, nono film di Luca Guadagnino presentato in concorso a Venezia 81, è l'adattamento dell'omonimo romanzo di William S. Burroughs, scritto tra il 1951 e il 1953 durante il suo esilio a Ciudad de México e pubblicato solo nel 1985. Più che di adattamento, se il termine non fosse oggi un po' brutto e desueto, bisognerebbe parlare di *adattamento*. Perché Guadagnino adotta Burroughs, prima illustrandolo e poi reinventandolo, ma senza mai tradirlo. Justin Kuritzkes, che aveva già sceneggiato il precedente *Challengers*, per due terzi del film compie un'operazione quasi filologica (il film, non a caso, inizia con una pagina dattiloscritta del romanzo). Chi l'ha letto il libro rimarrà sorpreso, e anche un po' spiazzato, nel trovare non solo nei dialoghi tantissimo Burroughs, ma anche quelle stesse atmosfere rarefatte messicane (perfino gli odori!) così autenticamente raccontate dallo scrittore fondativo della *beat generation* americana.

Nei primi due capitoli del film Guadagnino mette in scena quella che nel romanzo è la storia della tentata astinenza di Lee (alter-ego di Burroughs stesso, nel film interpretato da Daniel Craig), omosessuale americano che vaga di bar in bar, tra un mezcal e una tequila, cercando disperatamente di non farsi. Già nel libro quella di Lee è una ricerca disturbata, quasi ossessiva, di un contatto con altri uomini («Quello che Lee cercava in ogni rapporto umano era un senso di contatto»). Gli incontri, che rimangono sempre in superficie, servono soprattutto a costruire un pubblico ideale per i suoi famigerati *numeri*, divagazioni verbali in cui storielle senza capo né coda si affastellano in performance disordinate. Lee, a parte qualcuno, è mal tollerato dagli avventori, quasi tutti gay, di questi locali. Anche da Allerton, di cui sembra invaghirsi, riceve spesso reazioni glaciali, quasi spiazzanti. La scrittura di Burroughs è asciutta, fredda, metallica, non lascia volutamente spazio alle emozioni del lettore. Nonostante l'uso della terza persona, il processo d'identificazione con Lee/Burroughs rimane sempre molto orientato.

Fino a qui tutto bene. Almeno finché Guadagnino non decide di prendere il romanzo e ribaltarne gli effetti sullo spettatore utilizzando primariamente la regia. Innestando, prima di tutto, la scrittura polare di Burroughs con il tepore del melodramma europeo e americano: i set ricostruiti e la sospensione temporale dei luoghi (da Brest a Ciudad de México) sono quelle tipiche di quel manifesto *queer* che è *Querelle* di Fassbinder; la colonna sonora originale di Trent Reznor e Atticus Ross rimanda (stavolta esplicitamente rispetto a *Challengers*) alle atmosfere del melodramma di Douglas Sirk; la rappresentazione delle scene di sesso, molto erotiche, un bel po' scandalose, ma mai veramente scabrose, ci ricordano quei colori barocchi dei drammi psicologico-sessuali di Michael Powell ed Emeric Pressburger (ma anche tanto, tantissimo Edward Hopper). Insomma: nella prima parte, pur rimanendo rigorosamente filologico, Guadagnino *adotta* Burroughs e lo riscalda per il suo spettatore.

La scelta di amalgamare la colonna sonora originale sia con musiche intradiegetiche coeve alle vicende narrate (soprattutto jazz e bossa nova), sia con canzoni pop e rock uscite molti anni dopo (dai Nirvana a Prince, dai New Order fino addirittura ai Verdena), sembra lambire un effetto un po' *camp*, kitsch, postmoderno. A ben vedere, ogni pezzo che sentiamo suggerisce il significato di ciò che vediamo (e che nessuno ci dice). Il film inizia con una cover di *All Apologies* dei Nirvana: già quel verso «What else should I say? Everyone is gay», che può sembrare un manifesto *queer*, è in realtà parte di un testo apologetico del non riuscire a stare da soli e del non essere in grado di sostenere lo sguardo degli altri. O ancora, l'utilizzo di *Leave me alone* dei New Order, che accompagna la prima siringa che rompe l'astinenza, unito a un lungo e palpitante primo piano del volto di Craig mentre sale l'effetto dell'oppio, è forse il momento più avvolgente di tutto il film.

La stratificazione di significati dei primi due capitoli esplode definitivamente nell'ultima parte del film, ovvero quando Guadagnino, più che adottare Burroughs, se ne appropria. Se il viaggio sudamericano di Lee e Allerton rappresenta, a differenza di quanto succedeva nel romanzo, un momento di stanca della narrazione, è a partire dalla ricerca del famigerato *yage* (ai più noto come *ayahuasca*), estratto psichedelico a base di erbe amazzoniche, che il film esplode in un delirio lisergico incontrollabile. Laddove la storia di Burroughs s'interrompe bruscamente di fronte alla difficoltà che i due protagonisti incontrano nel trovare lo *yage*, Guadagnino abbandona il testo di partenza e prova a immaginare la terza parte di un'ideale trilogia, composta da *Junky*, *Queer* e quello che si sarebbe dovuto intitolare *Searching for Yage*, terzo romanzo che ha visto la luce solo in una forma epistolare. Lee ricerca ossessivamente lo *yage* perché è convinto di poter raggiungere i segreti della telepatia, unica modalità possibile per riuscire a connettersi con gli altri. In realtà, gli dice Cotter (botanica americana che vive nella foresta e sperimenta con le piante), lo *yage* serve soprattutto a guardare dentro sé stessi. Lo *yage* è uno specchio, un'opportunità di connessione con il proprio io (la visione di Lee e Allerton della scena dell'*Orphée* di Cocteau, già presente nel libro, non è casuale).

Quando i due finalmente riescono a provare la pianta insieme, nel bel mezzo della foresta amazzonica, le rispettive epidermidi si fondono, diventando un'unica massa in movimento di carne e ossa umane. Alcuni degli effetti dell'esperienza lisergica sono tratti dalle *Yage Letters*, corrispondenza epistolare tra Burroughs e Allen Ginsberg in cui i due scrittori condividono gli effetti visionari generati dall'assunzione dell'*ayahuasca*. Ed è impossibile non pensare a Cronenberg: ai corpi di *Videodrome* e *Crash*, ma anche al più noto adattamento tratto da un romanzo di Burroughs, ovvero *The Naked Lunch*, con cui Guadagnino dialoga apertamente nel finale del film.

Dopo essere ritornato per un attimo all'ultimo capitolo del *Queer* di Burroughs, a quel ritorno a Città del Messico aggiunto successivamente dallo scrittore americano per la prima pubblicazione del 1985, Guadagnino sembra volersi cimentare con una trasposizione audiovisiva della tecnica letteraria del *cut-up*, di cui Burroughs è per certi versi maestro e inventore. Tagliando e ricombinando frammenti di testo per creare nuove narrazioni e immaginari, con il *cut-up* Burroughs rompe deliberatamente la linearità della scrittura tradizionale, generando associazioni d'immagini inedite e spesso surreali. Nel finale del film, Guadagnino attua un'analogha operazione di *cut-up* tra l'opera di Burroughs, la sua stessa vita, e altri riferimenti esterni. Tanto da mescolare scene oniriche che sembrano tratte da *Naked Lunch* con fatti realmente accaduti non presenti nel libro – tra tutti, l'omicidio casuale della moglie Joan, evento che influenza sia la decisione di Burroughs di diventare uno scrittore, sia di uscire allo scoperto con la propria omosessualità. Guadagnino contamina un'operazione di *cut-up* interna a Burroughs con interferenze da autori come Lynch, Cronenberg, Kubrick, così come dall'universo surrealista di Dalì e Buñuel. Così, rimescolando insieme forme e contenuti del reale e della finzione, interni ed esterni all'opera di Burroughs, l'autore sfida con coraggio convenzioni narrative e visive, destabilizzando le forme tradizionali del linguaggio e riflettendo sulla frammentazione del processo creativo in una terrificante conclusione.

L'apparente incoerenza, quantomeno di questa seconda parte, con il significato del titolo del film, e dunque con la valenza politica che il termine *queer* porta oggi con sé, è esplicitata da una frase, già presente nel libro, in cui risiede il senso dell'opera: «Non sono *queer*. Sono disincarnato», dice più volte Lee nel corso del film. Il *queer* del titolo, infatti, non va inteso soltanto come sostantivo (sinonimo di omosessuale, usato tradizionalmente in senso spregiativo, dunque traducibile come «checca», laddove oggi utilizzato con fierezza identitaria), ma anche come aggettivo (strano, bizzarro) o come verbo (contrariare, deviare). Per questo, a dispetto del titolo, *Queer* non è tanto un classico film-manifesto sull'omosessualità, né intende assumere alcuna connotazione politica. Piuttosto, è una manifestazione della perpetua capacità del cinema di rendere, come sanno fare soltanto i sogni, la condizione sospesa del disincarnamento. Una condizione ibrida tra materia e spirito, un deragliamento vitale al di là di ogni limite umano. Nell'attesa di una dissolvenza.

## Riferimenti bibliografici

W. S. Burroughs, *Queer*, Adelphi, Milano 2013.

**Queer.** Regia: Luca Guadagnino; sceneggiatura: Justin Kuritzkes; fotografia: Sayombhu Mukdeeprom; montaggio: Marco Costa; musiche: Trent Reznor, Atticus Ross; interpreti: Daniel Craig, Drew Starkey, Lesley Manville, Jason Schwartzman, Andra Ursuta, Michael Borremans, David Lowery; produzione: Fremantle, Fremantle North America, The Apartment, Frenesy Film Company, Cinecittà, Frame by Frame; distribuzione: Lucky Red; origine: Italia, Usa; durata: 135'; anno: 2024.

## That's Entertainment!

Pietro Masciullo

*Joker: Folie à Deux* di Todd Phillips.



Dopo il sorprendente Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia nel 2019 e dopo il trionfo al box office internazionale di *Joker* (*origin story* del villain per eccellenza di Gotham City), eccoci arrivati all'attesissimo sequel nuovamente firmato da Todd Phillips. In *Joker: folie à deux* il pericoloso assassino Arthur Fleck, catturato dopo l'omicidio in diretta televisiva dell'anchorman Murray Franklin, è ora detenuto e sorvegliato nell'ospedale psichiatrico di Arkham. La maschera del "clown Joker", però, è diventata un'immagine virale che ha vita autonoma e che circola in una fitta ragnatela transmediale. Dalla maschera come *rifugio-e-doppio* nel primo film alla maschera come *gabbia-e-fantasma* in questo sequel. Insomma, se Arthur è corteggiato da giornali e tv per rilasciare interviste in attesa del processo-show che tutti attendono (la sua linea narrativa si consumerà tra un dramma carcerario alla *Sorvegliato speciale* e un legal thriller alla *Schegge di paura*); Joker è ormai diventato un personaggio pop che transita dal grande schermo cinematografico (è stato prodotto un film di successo uscito da poco nelle sale di Gotham), ai piccoli schermi televisivi (è protagonista di una striscia di cartoni animati ispirati ai Looney Tunes). *Joker: folie à deux* inizia proprio con un bellissimo corto d'animazione 2D, disegnato addirittura da Sylvain Chomet, che rimette in scena con tono *slapstick* la scissione di Arthur dalla sua cattiva ombra-Joker.

Da dove ripartire, quindi? Non certo dai processi di emulazione e ribellione di massa che la mediatizzazione della maschera continua a produrre, perché elementi narrativi già sondati nel primo film; e nemmeno

dal doloroso passato del personaggio anch'esso messo in luce e doverosamente riaccolto con il destino del piccolo Bruce Wayne (futuro Batman). Todd Phillips e lo sceneggiatore Scott Silver, infatti, decidono di dare per scontate tutte queste traiettorie narrative facendole avvertire nel fuori campo e invitandoci invece a condividere la tragedia della quotidianità di Arthur ad Arkham. Ecco che nelle prime sequenze del film il corpo di Joaquin Phoenix diventa il *punctum* di ogni inquadratura: l'estrema magrezza e l'accartocciamento vertebrale dell'attore, quindi la sua performance ancor più ferina, diventa un medium vivente che fa riflettere il film su sé stesso, sulla necessità di un sequel e sui nuovi orizzonti di senso da sondare. Sì, perché nel 2019 *Joker* ha aperto nuove frontiere per il *cinematic* d'autore corteggiando le atmosfere del sofisticato *mind game film*. Quindi, la frantumazione del discorso filmico frutto di patologie mentali e traumi rimossi del protagonista invitavano lo spettatore a ricomporre un puzzle complesso e a porsi costanti dubbi sullo statuto delle immagini. In *Folie à deux*, al contrario, anche il *mind game* diventa un gioco scoperto. Ed è qui che si inserisce il personaggio di Harley Quinn nella magnetica e potentissima interpretazione di Lady Gaga che, in una manciata di scene, schiude infinite traiettorie immaginarie. Harley è una spettatrice (o una proiezione?) che ha deciso di entrare nell'universo di fantasia creato da Joker diventandone la protagonista: "Noi abbiamo solo la fantasia per esistere". Quindi, imponendo allo stesso Arthur la sua credenza incondizionata nella maschera transmediale di Joker come unico orizzonte di verità. Il cupissimo dramma carcerario viene pertanto frantumato da visionarie irruzioni di dimensioni oniriche che riconosciamo balenare dal musical classico.

Insomma, nella nascente società dello spettacolo ("hai ucciso Murray in diretta tv, più reale di quello!", dice il giornalista interpretato da Steve Coogan), è l'iconografia del cinema classico a prendersi in carico la riflessione estetica sulla circolazione delle immagini e sugli scarti veritativi ancora possibili. *Spettacolo di varietà* (*The Band Wagon*, 1953) di Vincente Minnelli è un magnifico riferimento intertestuale che fa *ritornare al futuro* la magia del musical e dello studio system di Hollywood nella costruzione di uno spazio-tempo alternativo ma sempre riconoscibile. Arkham e il tribunale, le guardie carcerarie e i giornalisti, sono ambientazioni e attanti grigi e svuotati che hanno bisogno di maschere per tornare all'azione: il mondo accusa Arthur, lo vuole sorvegliato e punito, ma non può fare a meno di evocare Joker come protagonista di una sorta di reality show.

E Todd Phillips? Se nel primo film il regista perseguiva con lucida efficacia la messa in discussione delle costanti formali del *cinematic* attraverso le ambientazioni realistiche e la forte soggettivazione della messa in scena della New Hollywood (i film di Scorsese su tutti); in questo secondo capitolo si moltiplica l'investimento in una stratificazione di forme assorbendo la bassa definizione del medium televisivo (spessissimo in campo) per poi utilizzarla in senso estetico come paradossale svelamento identitario nei lunghi primi piani (in una dinamica che ci porta agli esordi di Soderbergh). È in questa vertiginosa e fascinosa

dialettica tra i numeri musicali alla Minnelli e l'estetica della bassa definizione alla Soderbergh che il film di Phillips storicizza un'epoca di passaggio (quella del postmodernismo e dell'*expanded cinema* negli anni '80) rendendo Arthur Fleck un personaggio tragico in lotta con una maschera ormai condivisa con l'audience globale.

Insomma, Todd Phillips dimostra un notevole coraggio nel ribaltare le attese spettatoriali allontanando ancora di più il suo antieroe dal media franchise principale (il *DC cinematic universe*) sfiorando nuove e inattese istanze esistenziali (amore, colpa e responsabilità) in un personaggio sempre più stratificato e complesso. "The world is a stage, The stage is a world of entertainment!", continua a cantare Fred Astaire in *Spettacolo di varietà*.

**Joker: Folie à deux.** Regia: Todd Phillips; sceneggiatura: Scott Silver, Todd Phillips; fotografia: Lawrence Sher; montaggio: Jeff Groth; musiche: Hildur Guðnadóttir; interpreti: Joaquin Phoenix, Lady Gaga, Brendan Gleeson, Catherine Keener, Zazie Beetz; produzione: DC Entertainment, Village Roadshow Pictures, Warner Bros.; distribuzione: Warner Bros. Pictures; origine: Usa; durata: 138'; anno: 2024.

## Entropia di una stella

Francesco Zucconi

*Maria* di Pablo Larraín.



Parigi, 16 settembre 1977. Si entra nel film come attraverso una quinta teatrale, trovando una guida in due “figure di cornice”, i due assistenti più fedeli, che non ci abbandoneranno fino alla fine: l’autista Ferruccio (Pierfrancesco Favino) e la cameriera Bruna (Alba Rohrwacher). Ci troviamo da subito davanti alla fine: è la morte di Maria Callas (Angelina Jolie). Il suo mito la precede, sta fuori dal film e – come vedremo – dentro il film. Può dunque iniziare una ricostruzione dell’ultima settimana di vita, fatta di peregrinazioni e recriminazioni, profonda introspezione, abuso di farmaci e allucinazioni, ricerca di un confronto con la sorella (Valeria Golino), esercizi di messa alla prova del proprio canto in quanto attestato di esistenza. Lo scorrere degli ultimi giorni è scandito dall’utilizzo del colore. Il passato, fatto di ricordi dolorosi (l’infanzia greca e l’occupazione nazista), tentativi di affermazione e stabilizzazione (gli anni milanesi), fughe d’amore e amori impossibili (Aristotele Onassis, interpretato da Haluk Bilginer) trovava invece espressione in una serie di flashback in un bianco e nero ovattato. Il ricorso a formati eterogenei, nelle riprese a colori, marca invece il passaggio tra diversi regimi del racconto: la ricostruzione delle performance nei più importanti teatri del mondo, le interviste televisive, le sue stesse allucinazioni.

Ecco un tentativo di sintesi di quello che viene descritto come l’ultimo capitolo della trilogia di Pablo Larraín sulle grandi icone femminili del Novecento. Si tratta di una descrizione tanto comprensibile quanto limitante. L’idea stessa di trilogia mi pare qualcosa di stretto – ci saranno pure altri film attorno a una trilogia, capaci di prolungarla, eventualmente, in una tetralogia, una pentalogia... – e non rende giustizia alla filmografia del regista cileno, interamente incentrata sui rapporti tra vita, storia e politica. Fin dagli esordi, dedicati a soggetti anonimi nel cuore del terrore

dittatoriale, e fino a *El conde* (2023), tutto il suo cinema si caratterizza come “biografico”, in quanto riflessione su che cosa di specifico sarebbe una vita e quali le forme della sua scrittura.

Rispetto ai film precedenti, rispetto ai due ritratti di Jacqueline Kennedy e Diana Spencer, fare i conti con il personaggio di Maria Callas sembra porre una serie di problemi e sfide specifiche. Se con *Jackie* (2016) e *Spencer* (2021) si trattava di confrontarsi con due figure strettamente legate al potere politico, al contempo interpreti ed effetti di ben precise strategie propagandistiche e mediatiche, con *Maria* si ha a che fare con un diverso tasso d'intensità: quella di Callas è una forza al contempo centrifuga e centripeta capace di rivoluzionare le forme dello spettacolo, giocare un ruolo di primo piano all'interno del *jet set* internazionale tra gli anni cinquanta e settanta e, infine, influenzare tutti gli ambiti della creatività artistica, fino ai giorni nostri.

A colpire chi ha accompagnato la rotta cinematografica di Pablo Larraín fin dagli inizi, è il ridimensionamento dell'importanza assunta dal montaggio intermediale in quest'ultimo film. Se, quantomeno fin dai tempi di *No. i giorni dell'arcobaleno* (2012), il suo cinema si è caratterizzato per la capacità di tenere insieme il racconto storico e biografico con un'archeologia delle forme mediatiche del passato, *Maria* si caratterizza per il primato della finzione e non lascia spazio all'archivio. Nonostante il continuo passaggio tra diversi formati dell'immagine cinematografica, malgrado il continuo, esibito, finanche vistoso, gioco con la grana della pellicola, il presente e il passato di Callas sono in questo caso il frutto di una ricostruzione cinematografica basata sull'interpretazione offerta dalla diva Angelina Jolie della divina Maria Callas. Chi si aspetta di ritrovare quel gioco di innesti e intrecci di immagini d'archivio e ricostruzione finzionale, che ha contribuito a imporre il nome di Larraín come uno dei più interessanti registi contemporanei, resta inevitabilmente deluso.

Come già avveniva in *Emma* (2019), un'opera evidentemente molto lontana da *Maria*, la componente intermediale è tuttavia recuperata nel rapporto tra la messa in scena cinematografica e la messa in scena teatrale – che in alcuni casi travalica lo spazio scenico e invade la città, in una sorta di “*expanded opera*” – nonché mediante il confronto audiovisivo con un vastissimo repertorio musicale. Da una scena all'altra del film, il repertorio è dunque messo in tensione con le effettive capacità performative di Maria Callas nella seconda metà degli anni settanta e viceversa, in una sorta di cortocircuito tra l'arte e la vita, dove l'una costituisce tanto la prova quanto la negazione dell'altra. In tal senso, anche l'interpretazione attoriale di Jolie sembra giocare nel rapporto tra visibilità e ascolto, nell'impossibilità di restituire la grandezza e pienezza delle performance sceniche di Callas: sprigionare quell'estasi della voce come pura presenza, qualcosa di ormai fuori portata per la cantante stessa in quel momento della sua vita.

Scegliere di soffermarsi sull'ultima settimana, all'interno di un lungo periodo di malattia e crisi personale, significa riflettere sulla tenuta della voce più potente e dinamica del Novecento e, più in generale, sui margini di usurabilità di una delle più potenti icone del secolo. Se la

questione della voce è centrale fin dall'inizio – come qualcosa di mancante, come ciò che non c'è più e per questo, se è vero, minaccia tutto il resto – a veder bene anche l'immagine di grande espressività, vitalismo e "arcaicità" (*Medea* e le poesie dedicatele da Pasolini) comunemente associata a Callas appare in questo film come un ricordo sbiadito. Quando alla fine delle due ore di racconto, subito prima dei titoli di coda, il montaggio filmico inanella una serie di immagini di Maria Callas provenienti da vari archivi fotografici – scatti che la ritraggono nei suoi successi, nella mondanità e quotidianità – si ha come l'impressione di una non corrispondenza: tra quell'insieme di semplicità e ieraticità, che è stata Callas, negli anni di massima gloria, e lo stress del performare e dell'apparire, la smania della corrispondenza al proprio mito degli ultimi giorni. La scelta stessa di Jolie per interpretare tale ruolo, nella abissale distanza fisiognomica e "caratteriale" tra le due artiste, sembra concepibile proprio in questo senso, come rappresentazione della vita in quanto impossibile corrispondenza, scarto incolmabile con sé stessi.

Ricorrendo a una palette di soluzioni espressive consolidate, *Maria* è forse il più classico tra i biopic di Larraín, quello che può garantirgli un successo (non soltanto a Venezia) e una circolazione su varie piattaforme. Sicuramente, è il più viscontiano tra i suoi film. Non tanto per la presenza di riferimenti ad alcune delle opere interpretate da Callas e dirette dal maestro milanese, quanto per la capacità di mettere a fuoco il rapporto tra le forme del repertorio artistico e le forme della vita storica e biologica. La tentazione, continuamente smentita dalla pratica, di concepire le prime come qualcosa di assoluto e le seconde come qualcosa di immutabile. Come dire che ogni grandezza e ogni bellezza sono inevitabilmente legate a un corpo, anche quando quest'ultimo sembra scomparire nella pura presenza della voce. Quella immaginata da Larraín è insomma una Callas fatta tanto di passione quanto di dissipazione. È come osservare l'entropia di una stella.

### Riferimenti bibliografici

- L. Aversano, J. Pellegrini, a cura di, *Mille e una Callas. Voci e studi*, Quodlibet, Macerata 2016.  
M. Coviello, F. Zucconi, *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*, Pellegrini Cosenza 2018.  
G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel «biopic» italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021.

**Maria.** Regia: Pablo Larraín; sceneggiatura: Steven Knight; fotografia: Edward Lachman; interpreti: Angelina Jolie, Valeria Golino, Haluk Bilginer, Alba Rohrwacher, Pierfrancesco Favino; produzione: Fremantle, Komplizen Film, Fabula; distribuzione: 01 Distribution; origine: Cile; durata: 124'; anno: 2024.

## Il teatro dell'anima

Roberto De Gaetano

*Campo di battaglia* di Gianni Amelio.



“Qui non si muore” è l’ultima battuta del film, quella che l’infermiera Anna rivolge ad un bambino ricoverato in una clinica per l’epidemia di Spagnola. Siamo nel 1918, la Prima guerra mondiale è da poco finita.

La clinica è il luogo in cui è ambientato quasi tutto il bel film di Gianni Amelio *Campo di battaglia*. Ed è il luogo in cui in una guerra vediamo passare chi sta *tra* la vita e la morte, *tra* il ritorno al fronte e il congedo. E dove la vita nella sua *impersonalità* è sempre ciò che resiste alla morte. Ciò che continua. Può morire un soldato anonimo, uno dei tanti che il film ci mostra, sofferenti e smarriti, che parlano solo in dialetto, soprattutto del Sud, quando l’Italia era ancora ben distante da ogni unità di lingua. Ma la vita non muore, perché la vita in una clinica di guerra c’è sempre. Collocata al confine con la morte, la vita viene sempre nonostante tutto affermata, come oggetto continuo di cure. O così dovrebbe essere.

Lo è per Giulio (Alessandro Borghi), meno per Stefano (Gabriel Montesi), due amici di infanzia, entrambi medici, che assistono e curano chi torna dal fronte. Il dolore dei feriti, i segni che produce determinano nei due amici sentimenti contrapposti: Giulio corrisponde alla domanda di cura, accogliamento, riposo dei feriti, spingendo per il loro congedo e il ritorno a casa; Stefano, dei due il superiore in grado, è animato da sospettosità e dal dubbio che quei feriti stiano fingendo, che quelle ferite siano autoinflitte, che siano un modo per disertare protetti, sottraendosi al loro dovere di soldati. E li rispedisce al fronte. La sua parola tratta il corpo con violenza, lo rigetta nell’agone, i segni del dolore diventano quelli della contraffazione.

Che coloro che sono stesi lì sui lettini stiano fingendo, questa sola possibilità conduce Stefano, che vive all'ombra di un padre che ha per lui grandi ambizioni politiche, ad atteggiamenti investigativi, a rigidità inquisitorie e a liquidatorie condanne.

E quando Giulio aiuta un soldato per farlo tornare a casa, e questo viene scoperto per una leggerezza compiuta da Anna (Federica Rosellini), amica di entrambi fin dagli anni di università, non c'è che una strada per Stefano: far fucilare il soldato, affinché funga da monito per tutti gli altri.

La grande forza del film di Amelio risiede in una scelta espressivamente radicale, quella di rendere felicemente uniforme nei toni luminosi, negli ambienti, nei dialoghi e nella recitazione tutti i momenti del film. Questa uniformità non è monotonia, è la traduzione espressiva del fatto che in gioco c'è l'unità conflittuale della coscienza, di cui Giulio e Stefano rappresentano poli contrapposti e proprio per questo vincolati, e Anna il messaggero che dall'uno passa all'altro. Prima allineata a Stefano, e dunque all'intransigenza del dovere del soldato, poi accompagna Giulio nelle sue ricerche (è un biologo mancato) sulle origini del virus della Spagnola, che sta procurando molti morti. Giulio, sempre silenzioso ai limiti dell'introversione, è collocato da Stefano tra gli infettati a cercare di scoprire l'origine del virus. Un modo per punirlo del tradimento per aver agevolato l'esonazione dei soldati. Non ne uscirà vivo.

Non è solo la guerra, cioè l'azione malevola e sanguinaria degli uomini a causare la morte, ma anche la natura, il diffondersi di una malattia infettiva. E davanti a tale pressione di morte, a tali situazioni estreme, non è così facilmente separabile il bene dal male. O meglio, esistono azioni buone ed azioni cattive, ma le persone che le compiono possono non esserlo fino in fondo, segnati da famiglie e da indoli diverse, che si realizzano nell'esercizio ossessivo del potere come Stefano, o nella disponibilità silenziosa all'accoglimento, ma anche al sacrificio, come Giulio.

Anna sarà il personaggio chiave nel suo passare dall'uno all'altro, testimoniando in tale transito anche la comunicazione tra i poli distinti degli amici. Partendo dall'errore commesso rivelando ciò che è accaduto e che sarà fatale per il soldato giustiziato, Anna giungerà a soccorrere Giulio ammalato, che si accascerà a terra in un paesaggio innevato.

Anna nel film bacia Stefano e abbraccia Giulio. Non c'è gioco a tre, rivalità o altro. Si tratta di affetto tra tre parti di una stessa anima, questa è la magia quasi ipnotica del film. Mai nel film i personaggi assurgono ad un'autonomia tale da poter essere collocati in una dinamica drammaturgica classica: nessuna vera discussione, né conflitto, né contesa d'amore tra i tre. Sono uniti e distinti, e Anna è la *mediatrice* tra il tratto inquisitorio e sospettoso di Stefano e quello accogliente e protettivo di Giulio.

Il vero campo di battaglia a cui allude il film è allora l'anima (non vediamo mai una scena di guerra), le tante ferite a cui è sottoposta, le lacerazioni insanabili, le forme opposte in cui si può rispondere a tale dolore. I corpi feriti stanno lì per le anime che li abitano e che avrebbero bisogno di una parola che le *sani* piuttosto di una che le *giudichi* e le condanni, sprezzante della vita più di quanto non lo sia la guerra stessa.

I primi piani dei volti dei tre amici, contrapposti ai primi piani dei feriti, dei malati, di chi chiede aiuto tra la popolazione civile, restituiscono la rappresentazione della vita umana come gran teatro del dolore in cui al fondo sembra nessuno riesca a sfuggire. Questo teatro il film lo restituisce in una forma potentemente astratta capace di interiorizzare ed universalizzare tutto il dramma sociale e storico, e di renderlo quindi attuale. In questo sta la grande forza del film di Gianni Amelio, quella di parlarci dell'allora ma anche dell'ora, di parlarci dell'ora (guerre, pandemie) attraverso l'allora.

**Campo di battaglia.** Regia: Gianni Amelio; sceneggiatura: Gianni Amelio, Alberto Taraglio; fotografia: Luan Amelio Ujkaj; montaggio: Simona Paggi; musiche: Franco Piersanti; interpreti: Alessandro Borghi, Gabriel Montesi, Federica Rosellini, Giovanni Scotti, Vince Vivencio, Alberto Cracco, Luca Lazzareschi, Maria Grazia Plos, Rita Bosello; produzione: Kavac Film, IBC Movie, One Art, Rai Cinema; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia; durata: 103'; anno: 2024.

## Una fortuita complessità

Laura Ysabella Hernández García

*Trois amies* di Emmanuel Mouret.



Un parco, un museo, un teatro antico, un giardino, un cinema: nell'apertura del film di Mouret ci vengono subito mostrati i luoghi in cui avverranno gli incontri delle diverse coppie. Si tratta di un'operazione contraria a quella svolta nel suo film precedente, *Una relazione passeggera*, in cui il *montage* aveva una funzione nostalgica; questa volta invece la sequenza è inserita all'inizio, aumentando la complessità del gioco romantico. Ce lo fa capire anche l'utilizzo della voce narrante di Vincent Macaigne, già attore protagonista di altri film del regista, che commenta le immagini con tenerezza e apprensione, decidendo sul momento quale sia il miglior modo per iniziare il racconto, e cambiandone idea nel frattempo.

Un buon modo per introdurci alla storia può quindi essere partire dall'arrivo del nuovo supplente a scuola, autore di un libro che fortuitamente ha trovato successo. Anzi, come spiega la voce, dobbiamo comunque tornare indietro di un altro anno ancora. Infatti, è qui che tutto ha avuto inizio, forse. In ogni caso, per guidarci nella matassa di linee narrative, il narratore ci esorta a ricordare: il nostro focus deve essere sul personaggio di Joan, è lei che dobbiamo guardare.

Joan è sposata con Victor, il nostro narratore, ed è una delle tre amiche del titolo. La donna si rivolge all'amica Alice in cerca di un consiglio amoroso: ha capito di aver smesso di amare il marito e vuole lasciarlo. Dal suo canto, Alice è più pragmatica, per lei è meglio evitare la passione in amore, perché sempre accompagnata da aspetti negativi quali ansia, tristezza, dipendenza, dolore. Per questo motivo, lei è contenta nella sua relazione, rassicurata dalla certezza che il marito sia più innamorato di lei. Per concludere le presentazioni, la terza amica è Rebecca, adesso impegnata

in una relazione clandestina con il marito di Alice. I tre personaggi femminili ci offrono dunque diverse prospettive sul sentimento amoroso che saranno sviluppate nel corso del film.

Gli elementi narrativi elencati finora sono i soliti a cui ci ha abituato il cinema di Mouret, in cui il tradimento è esplorato con leggerezza, perdendo le sue connotazioni trasgressive, con personaggi che preferiscono parlare che fare l'amore, e dove basta uno scambio di sguardi per capire che in seguito nascerà una nuova relazione. Tra tutti, questo è il film più vicino alle commedie di Allen, se pensiamo al triangolo amoroso di Isaac, Yale e Mary in *Manhattan* o al continuo ricomporsi dei rapporti coniugali di *Mariti e mogli*.

In questa costruzione commedica si inserisce un inaspettato elemento tragico: dopo la fine della relazione tra Joan e Victor, avviene la morte di quest'ultimo; e così la voce narrante diventa quella di un *dead-man-talking*. La storia di Joan è quindi travolta da questo lutto e dai sensi di colpa per aver lasciato l'uomo. Contestualizzando il film all'interno della filmografia del regista, e accostando quest'ultima al cinema di Rohmer, a cui guarda anche quello di Mouret, possiamo affermare che, mentre *Les choses qu'on dit, les choses qu'on fait* e *Una relazione passeggera* erano rispettivamente il racconto di un'estate e di una primavera, *Trois amies* si presenta allora come la storia di un'inverno, accompagnata dalle sonate di Beethoven e dai brani per pianoforte di Mendelssohn.

In seguito alla morte di Victor, Joan incontra Eric, sostituto dell'ex marito a scuola, che in più si è trasferito allo stesso palazzo in cui abita la donna, con una figlia che ha la stessa età di quella di Joan. Insieme alle bambine, Joan ed Eric decidono di passare il weekend in campagna, come faranno anche Alice e il suo amante, e Rebecca con il marito di Alice. In un rovesciamento del "mondo verde" di Frye, la gita fuori dalla città porta alla separazione di tutte le coppie che si erano appena formate, ma è anche un'occasione di apertura per crearne altre nuove.

Nella concezione della protagonista Joan, l'amore deve avere una forza dirompente, arriva sempre all'improvviso ed è dunque impossibile da programmare, quindi, nonostante sembri tutto perfetto, è questo motivo per cui si rifiuta di amare l'affidabile Eric, troppo simile all'ex marito. Ed ecco che Victor tornerà a presentarsi di fronte Joan come un fantasma, portando la donna al ripensamento delle sue scelte.

Nel finale, troviamo il rimatrimonio di Alice, che in seguito ai reciproci tradimenti dice di essersi per la prima volta innamorata del marito. Rebecca invece è ora felicemente fidanzata con un uomo conosciuto tramite un sito di incontri e che inizialmente aveva rifiutato, mentre Joan afferma di sentirsi finalmente pronta per scegliere una vita serena e sicura insieme a Eric, dopo aver imparato dagli errori passati. Ma se ricordiamo l'esortazione che era stata fatta in partenza, anche nella chiusura dobbiamo ricordare di focalizzarci su Joan, al di là di ciò che dichiara con le sue parole: uno scambio di sguardi con uno degli uomini alla festa ci suggerisce che la donna continuerà a dedicarsi alla scoperta di nuove passioni. Con *Trois amies*, Mouret si riconferma come uno dei registi contemporanei che meglio

hanno raccontato la complessità del gioco dell'amore: «Il gioco come sperimentazione delle nostre facoltà, dei nostri sentimenti e delle nostre cognizioni, in assenza di fini, è una cosa seria. E l'amore è questa sperimentazione, ludica e seria allo stesso tempo» (De Gaetano 2022, p. 10).

### **Riferimenti bibliografici**

R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, Marsilio, Venezia 2022.

**Trois amies.** Regia: Emmanuel Mouret; sceneggiatura: Emmanuel Mouret, Carmen Leroi; fotografia: Laurent Desmet; montaggio: Martial Salomon, Yibrán Asuad; musiche: Benjamin Esdraffo; interpreti: Camille Cottin, Sara Forestier, India Hair, Grégoire Ludig, Damien Bonnard, Vincent Macaigne, Éric Caravaca; produzione: Moby Dick Films; origine: Francia; durata: 118'; anno: 2024.

## **“Amorali sì, immorali mai”**

**Giovanna Maina**

*Diva Futura* di Giulia Louise Steigerwalt.



Il mondo del porno, si sa, è un mondo a parte. Una piccola, grande comunità dove tutti si conoscono, ma che al contempo rimane quasi impenetrabile dall'esterno. Per ovvie ragioni, s'intende. Lo stato di semi-illegalità in cui permane, per esempio, che rende necessaria una certa discrezione rispetto alle routine produttive (quando non il loro completo occultamento); oppure lo stigma sociale, che trasforma i pornografi in delle specie di paria, a mala pena tollerati dalla gente "per bene". Si sa che esiste. Si manifesta in alcuni luoghi deputati (una volta erano i cinema a luci rosse, poi quegli spazi "dietro le tende" nelle videoteche, adesso si è dematerializzato in alcuni specifici settori della rete) e in determinate occasioni pubbliche dai confini opportunamente delimitati (pensiamo alle fiere del sesso, come l'ormai defunto MiSex, ai festival di settore, o alle grandi convention che si svolgono ogni anno negli Stati Uniti). Ma non fa davvero parte del "nostro mondo". Nella San Fernando Valley, sul set di *Barbarella XXX: An Axel Braun Parody* (2015), io e mio marito eravamo chiamati "civilians", civili, termine che l'industria nordamericana utilizza, ironicamente mutuandolo dalle forze armate, per segnalare le persone venute "da fuori". È così oggi, e lo era certamente molto di più nell'Italia degli anni ottanta e novanta, dove una vera e propria industria del porno si stava di fatto ancora formando e dove la censura e il controllo erano ancora esercitati con un certo rigore.

*Diva Futura*, opera seconda di Giulia Louise Steigerwalt, ci porta dentro questo mondo. E lo fa, non a caso, attraverso gli occhi estranei e ancora vergini di Debora, incarnazione finzionale di Debora Attanasio, dal cui libro autobiografico *Non dite alla mamma che faccio la segretaria* il film è tratto. Debora è una ragazza "normale" che si trova (complice un mutuo da pagare) ad accettare di lavorare come segretaria presso l'omonima agenzia, introducendosi in una posizione privilegiata dentro il giardino segreto. In

questo senso, il personaggio interpretato da Barbara Ronchi funziona come una figura di intermediazione, capace di proiettare e accompagnare il nostro sguardo di "civili" inconsapevoli in quell'universo proibito e di farci curiosare un po' tra le sue strane consuetudini e i suoi bizzarri personaggi. Non è però semplicemente una questione di gestione del sapere narrativo. Quella di Debora non è, difatti, l'unica "voce" che sentiamo nel film: *Diva Futura* ha una costruzione a focalizzazione variabile, che ci porta di volta in volta ad aderire alle conoscenze, alle emozioni e ai valori di altri personaggi. La sua centralità mi sembra derivare piuttosto dal fatto di rappresentare una sorta di alter ego dello spettatore, che viene in un certo qual modo invitato ad allineare il proprio atteggiamento verso il mondo del porno a quello che Debora adotta nei confronti del mondo diegetico in cui viene catapultata, ovvero a osservarlo con apertura mentale e sincera volontà di capire.

Secondo me è proprio questo probabilmente il principale merito del film: il tentativo di comprendere (e far comprendere), senza fastidiosi moralismi. Spesso (e ne abbiamo avuto recentemente un esempio con la serie Netflix *Supersex*) i prodotti di finzione italiani ambientati nel mondo della pornografia hanno due difetti costitutivi: una tendenziale noncuranza per il contesto e una prospettiva (più o meno velatamente) moralizzante. Anzitutto, sembrano "usare" il porno per parlare d'altro, senza approfondire più di tanto. Perché, nonostante tutto, resta sempre valido l'adagio «I know it when I see it», con cui il Giudice della Corte Suprema Potter Stewart nel 1964 derubricava la *hard core pornography* come un fenomeno che non ha nemmeno bisogno di essere descritto per capire cosa sia. Sappiamo come funziona, che senso ha perderci tempo. E invece no, o almeno non del tutto.

Con questo non voglio dire che *Diva Futura* sia una "lezione" didascalica sulle vicende della famigerata agenzia che ha sfornato le più celebri pornstar italiane degli anni d'oro. Anzi, la parte di ricostruzione diciamo storica delle varie fasi della vita dell'agenzia (come nasce e perché, come si sviluppa, come si passa dagli spettacoli ai film e come dai film si tenta anche il passaggio alla politica, come si reagisce alla repressione censoria, come e perché a un certo punto l'esperienza finisce) è relegata a dei segmenti riepilogativi con commento in voce *over*, finalizzati a riassumere i fatti principali al fine di fornire le necessarie informazioni di cornice. Quello che il film ci restituisce in modo dettagliato e partecipe è piuttosto un'immagine (magari un po' idealizzata) dell'atmosfera che si respirava a Diva Futura: le motivazioni profonde dei personaggi in rapporto alla loro "vocazione" pornografica, le dinamiche relazionali e quelle lavorative (che spesso possono apparire "aliene" rispetto ai comportamenti condivisi dalla maggioranza delle persone), i trionfi, i rischi e le fatiche, la scaltrezza e le numerose ingenuità, la consapevolezza della valenza pionieristica delle proprie intuizioni e azioni, la complessa dialettica con le norme sociali e culturali dell'epoca. Insomma, *Diva Futura* fa quello che nessuno (almeno nel nostro Paese) aveva ancora mai fatto: ci regala un affresco sfaccettato e "a tutto tondo" di una stagione

irripetibile della storia del porno italiano (e forse, proprio perché non lo vuole fare programmaticamente, ci dice anche qualcosa sull'Italia stessa). Un affresco che è anche, se vogliamo, la costruzione di un'epica. Un po' come era accaduto per il porno della Golden Age con *Boogie Nights* (Anderson, 1997), film che, per molti versi, sembra rappresentare una specie di testo modello per *Diva Futura*.

In secondo luogo, nel film non c'è traccia di moralismo. Il porno che si fa a *Diva Futura* non è brutto, sporco e cattivo. Non è un lato oscuro, un demone, un disumano fallimento identitario o un bieco meccanismo di sfruttamento. È un sogno utopico, un progetto artistico, un'impresa che lavora notte e giorno per affermarsi, una famiglia (a tratti disfunzionale, forse) che interrompe le riprese di una scena hard per farsi una spaghettonata. Attenzione, però: non c'è il moralismo, ma c'è la morale. "Amorali sì, immorali mai", dice a un certo punto Riccardo Schicchi (Pietro Castellitto), per rimarcare che il suo progetto di decostruzione della morale dominante attraverso il sesso non deve assolutamente passare per la negazione della moralità. Laddove per moralità non si debba intendere l'adesione a rigide norme comportamentali codificate socialmente, ma la difesa di valori umani fondamentali come la libertà individuale e il rispetto reciproco. Significativa in questo senso è una delle prime sequenze, un montaggio a episodi che illustra l'esordio nel porno di Moana Pozzi (Denise Capezza), nel quale la pornodiva afferma con una certa ironia che l'industria pornografica è l'unico contesto lavorativo in cui non è mai stata molestata sessualmente.

Certo, anche qui non è tutto rose e fiori. Come in *Boogie Nights*, se il primo atto è pura commedia, nel secondo il film lambisce a tratti la tragedia. Centrale in questo senso è la sobria rappresentazione della morte di Moana, ma anche l'ampio spazio narrativo che viene dedicato ai seri problemi di salute che affliggono Schicchi. E ovviamente si infila tra le pieghe del racconto anche l'idea che il mondo del porno non sia in realtà proprio tutto quanto "pulito" e romanticamente epico come quello descritto qui. Per salvaguardare, infatti, la moralità (se così vogliamo chiamarla) della "missione" di *Diva Futura*, in qualche modo bisognava trovarne una controparte. Di nuovo in maniera non dissimile da quanto accadeva in *Boogie Nights* – dove si postulava una contrapposizione estetica e valoriale tra il porno in 35mm e quello in videocassetta – è il "nuovo porno" che comincia ad affermarsi nella seconda metà degli anni novanta a venire identificato come una specie di bestia nera ideale: un porno prodotto in serie in squallidi capannoni dell'Europa dell'Est, senza "visione" e senza storie, che non ha il minimo riguardo per l'immagine e i diritti di chi ci lavora; un porno violento, che erotizza la dominazione fisica e psicologica delle donne e nel quale si potrebbe perfino arrivare a mettere la testa delle attrici nel cesso. (Il riferimento qui è chiaramente al grande assente da *Diva Futura*, un celeberrimo attore e regista che non viene mai nemmeno nominato, pur avendo avuto rapporti stratificati con l'agenzia, e che non nomino nemmeno io, così vediamo se indovinate chi è). Ma il porno è anche questo, che ci piaccia o meno, come sottolinea saggiamente la stessa Debora in un

momento del film. *Anche*, per l'appunto, e non *solo*. Bisognerebbe ricordarlo a chi, nel cinema e nella televisione nostrani, si è voluto occupare di porno senza purtroppo capirci granché.

Chiudo con una notazione che è anche una speranza. Con *Supersex* e *Diva Futura* sembra essersi aperta una tendenza alla riscoperta della storia della pornografia da parte dei produttori e degli autori cinematografici e televisivi italiani – tra l'altro è già stata annunciata la serie Netflix dedicata all'interessantissima figura di Adelina Tattilo, magnate dell'editoria per adulti che ha dominato il mercato delle riviste sexy a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. Sembrerebbe quasi che l'industria dell'intrattenimento del nostro Paese abbia deciso di fare finalmente i conti con un proprio pesante rimosso storico e culturale. Mi auguro che la breccia aperta da questi prodotti non si esaurisca. Ma soprattutto che le produzioni future seguano la lezione impartita da Steigerwalt e dal suo ottimo film: studiare, cercare di capire, divertire (o anche far piangere), ma soprattutto astenersi dal giudicare.

**Diva Futura.** Regia, sceneggiatura: Giulia Louise Steigerwalt; fotografia: Vladan Radovic; montaggio: Gianni Vezzosi; musiche: Michele Braga; interpreti: Pietro Castellitto, Barbara Ronchi, Denise Capezza, Tesa Litvan, Lidija Kordić, Davide Iachini, Marco Iermanò; produzione: Groenlandia, PiperFilm con Rai Cinema; distribuzione: PiperFilm; origine: Italia; durata: 120'; anno: 2024.

## Per un'estetica dei margini

Laura Ysabella Hernández García

*Kill the Jockey* di Luis Ortega.



In una delle sequenze di *Kill the Jockey*, ultimo film dell'argentino Luis Ortega, presentato in concorso alla 81° Mostra di Venezia, un'inquadratura fissa in campo lungo riprende l'eccentrico ballo dei due amanti Remo Manfredini e Abril, interpretati da Nahuel Pérez Biscayart e Úrsula Corberó; intorno a loro un gruppo di gangster osserva la scena con distacco. Entrambi i personaggi protagonisti sono dei fantini ingaggiati dai malavitosi, inseriti in una Buenos Aires ossessionata dalle corse: ovunque in città troviamo decorazioni e oggettistica a tema equestre. Mentre le figure animali sembrano comparire soprattutto in illustrazioni e sculture, sono gli stessi fantini ad essere chiusi in recinti al posto delle bestie: il protagonista, infatti, verrà trattenuto in una stalla per evitare che faccia uso di sostanze stupefacenti destinate ai cavalli. In maniera simile, una sequenza successiva ci mostra la stilizzata coreografia di Abril insieme ad altre fantine, e anche questa volta alcuni dei loro movimenti e gesti ricordano quelli degli animali su cui andranno a gareggiare.

In particolare, quella di Remo è una figura liminale che si trasformerà più volte nel corso del film. La prima volta avviene in seguito a un incidente quasi letale. Dopo essersi risvegliato in ospedale, con la testa ancora bendata dalle ferite, in una forma che richiama quella del caschetto da fantino, egli indossa gli indumenti della donna anziana con cui condivide la stanza e inizia a girovagare per la città. Il personaggio alieno attraversa soglie e passaggi nascosti, facendo incontri surreali. Insieme a lui,

accediamo ad un mondo altro, esplorando le esistenze di chi si trova ai margini.

Le periferie sociali diventano il rifugio di forme di vita altre. Lo spazio dell'alterità è caratterizzato proprio dal suo porsi nel confine, dal suo statuto ambiguo rispetto alle dicotomie di dentro e fuori, urbano e rurale, intimo e pubblico (Veliz 2017). A questo spazio è associato un superamento dei limiti temporali: passato, presente e futuro entrano in una relazione di coalescenza, in cui spettri e sopravvivenze diventano manifestazioni di questa temporalità eterogenea (*ibidem*).

Nella ricerca di forme per raffigurare l'alterità, dunque, sorgono spazi, temi e soggetti impreveduti. Così, nel film di Ortega, il protagonista non riesce più a ritornare allo stato delle cose precedente, e capisce di *dober morire per poter rinascere*, e in questo modo riconquistare la sua libertà. Remo decide di far fuori i criminali che minacciavano lui e Abril, per poi ricominciare una nuova vita in prigione adottando il nome di Dolores. In questa sua nuova esistenza, la sua fama come ex-fantino la perseguita, e nonostante la donna abbia cercato di dimenticare il passato, decide di partecipare ad un'ultima corsa: ecco che avviene un ulteriore cambiamento, in cui indossando i vecchi indumenti da jockey, la donna riesce a *performare* con facilità la sua vecchia identità. In ogni caso, come afferma lei stessa, Dolores "si è partorita da sola": nei termini di Haraway, la donna riesce a «generare parentele in maniera imprevedibile e impreveduta, invece che imparentarsi con una divinità o una famiglia biogenetica o genealogica» (2019, p. 14). Nel finale del film, infatti, Dolores rinascerà per un'ultima volta nei panni della bambina di Abril.

Con questo film, Ortega problematizza una concezione dell'alterità fissa e delimitata in zone precise. Quest'operazione avviene soprattutto attraverso il corpo del protagonista, completamente mutabile, e sottoposto a continui rispecchiamenti, travestimenti, sostituzioni; ma anche mediante la forma filmica, essa stessa ibrida, in grado di alternare con facilità le scene musicali con il genere gangster o la commedia slapstick.

### Riferimenti bibliografici

D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.  
M. Veliz, *Introducción: Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo*, in "Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual", Aprile 2017, 15.

**Kill the Jockey.** Regia: Luis Ortega; sceneggiatura: Luis Ortega, Rodolfo Palacios, Fabián Casas; fotografia: Timo Salminen; montaggio: Rosario Suárez, Yibrán Asuad; musiche: Sune Rose Wagner; interpreti: Nahuel Pérez Biscayart, Úrsula Corberó, Daniel Giménez Cacho, Mariana Di Girolamo, Daniel Fanego, Osmar Núñez, Luis Ziemkowski; produzione: Rei Pictures, El Despacho, Infinity Hill, Exile, Warner Music Entertainment; origine: Argentina, Messico, Spagna, Danimarca, Usa; durata: 97'; anno: 2024.

## Sul vedere e l'essere visti

Gabriele Guerrieri

*Stranger Eyes* di Siew Hua Yeo.



In un parco due giovani genitori, Junyang e Peiying, giocano con la loro bambina. La nonna paterna della piccola, nel fuoricampo, sta riprendendo la scena con una videocamera. Mentre le immagini scorrono, degli effetti di *freeze* e *reverse* ne alterano il flusso. Si rivela, così, il primo dei numerosi rispecchiamenti tematizzati da *Stranger Eyes* di Yeo Siew Hua, in concorso a Venezia 81: come lo spettatore, anche Peiying, madre della bambina, sta osservando dal suo pc il filmato, alla ricerca di "indizi" utili per l'indagine che sta conducendo. Sua figlia, infatti, è scomparsa.

Il film di famiglia d'apertura condensa perfettamente i motivi (piuttosto espliciti) di un film sul vedere e l'essere visti - "I'm watching you" si legge sulla maglia di Peiying - e prelude al dischiudersi del dispositivo melodrammatico che informa la narrazione, in cui l'indagine sulla scomparsa della bambina si rivela solo un pretesto. Se è vero, infatti, che l'*home movie* «esiste per affermare la famiglia come luogo di felicità e in questo modo la mette al riparo dalle contingenze temporali e dalle vicissitudini del mondo» (Odin 1998, p. 8), allo stesso tempo può risultare una violazione dell'intimità dei soggetti agita da chi riprende. Una forma di controllo, quindi. La madre di Junyang vorrebbe condividere online il filmato; Peiying vuole che sia la sua bambina, quando sarà grande, a decidere cosa fare della propria immagine. Ma quanto potere abbiamo sulla nostra immagine?

Da Singapore, il Paese che detiene il record del maggior numero di videocamere di sorveglianza per numero di abitanti (costantemente inquadrato durante tutto il film), *Stranger Eyes* guarda ad Hitchcock - come i suoi personaggi si guardano dalle finestre dei loro appartamenti - e, ragionando sul voyeurismo, constata come «il gioco dinamico della

sorveglianza ha portato questa a diventare sempre più determinante nella cultura contemporanea» (Zimmer 2015, p.74). Non è però il controllo agito da un apparato statale ad interessare Yeo Siew Hua, quanto piuttosto una “perversione del guardare” – come la definisce il film – tutta umana. Di un’umanità tecnologizzata, il cui sguardo non può che essere mediato da un dispositivo.

Così mentre i due protagonisti cercano la loro bambina – rapita mentre Junyang avrebbe dovuto “sorvegliarla”, distratto, guarda caso, da una telefonata della sua “sorvegliante”, la madre, che vive con la coppia – dei filmati vengono loro recapitati attraverso dei dvd. L’autore, Lao Wu, è uno dei fan di Peiying (la donna si esibisce in diretta streaming come dj e tenta di costruire attraverso queste immagini una propria identità pubblica), abita nell’appartamento di fronte a quello della coppia ed è diventato loro stalker. Laddove l’*home movie* si fa garante dell’istituzione familiare e, quindi, di un certo ordine sociale (Odin 1998), questi video, rivelando alla protagonista i tradimenti del marito, sgretolano la coesione della famiglia.

Ancor prima, però, a minare la tenuta del matrimonio è una forma di elusione, tipicamente melodrammatica, interna alla coppia: i soggetti non *si vedono*. Peiying si percepisce come invisibile agli occhi del marito e trova nello sguardo dello stalker – che la osserva attraverso le finestre del suo appartamento e le telecamere del centro commerciale in cui lui lavora – una forma di riconoscimento. La loro relazione *scopica* è sbilanciata nella misura in cui la donna non vede mai il suo stalker (pur entrando in intimità con lui attraverso un fitto scambio di messaggi), fino a quando, credendolo il rapitore di sua figlia, non decide di incontrarlo e lo pugnala. Il simbolismo penetrativo è chiaro: la lama penetra il corpo di Lao Wu come lo sguardo dell’uomo si era introdotto nella privacy della donna. Il dispositivo tecnico (la videocamera) torna dispositivo meccanico (la lama), ma la violenza del gesto resta invariata.

Ancora un’altra intrusione e un altro rispecchiamento segnano lo sciogliersi – o il poco funzionale complicarsi, in base al punto da cui si vuole guardare – della trama. Junyang si introduce nell’appartamento di Lao Wu, scopre che anche questo vive con l’anziana madre (cieca, a rendere ancora più esplicito il tema del film) e ha “perso” sua figlia. Nell’archivio di dvd dello stalker trova dei filmati con protagonista una ragazza, inconsapevole di essere filmata e che Lao Wu osserva mantenendo una certa distanza. Junyang si appropria del punto di vista dello stalker e inizia a seguire la ragazza, la avvicina e scopre che questa è la figlia di Lao Wu, autore di *home movies* distorti e, questa volta, totalmente privi del consenso di chi è ripreso, utili a colmare un’assenza. Peiying è stata, allora, agli occhi dello stalker la figura sostitutiva di una figlia con cui, per motivi non specificati, ha perduto i rapporti?

Tentando di restituire anche a livello narrativo quell’ambiguità tutta interna all’immagine che il film non smette di indagare, al contrario dei poliziotti che osservando con pazienza le immagini delle telecamere di sorveglianza ritrovano la bambina, *Stranger Eyes* non salva i suoi

personaggi dall'autoevidenza del suo tema. Così, seppur nel finale Junyang e Peiying, in inquadratura in cui i rami degli alberi prendono il posto delle videocamere, riescono finalmente a "vedersi", allo spettatore è, per un'ultima volta, interdetta la possibilità di "vedere" quei personaggi. Anche questa, in fondo, è una forma di controllo.

### **Riferimenti bibliografici**

R. Odin, *Il film di famiglia*, in "Bianco e nero", Vol 1, Marsilio, Venezia 1998.  
C. Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York 2015.

**Stranger Eyes.** Regia, sceneggiatura: Siew Hua Yeo; fotografia: Hideho Urata; montaggio: Jean-Christophe Bouzy; musiche: Thomas Foguene; interpreti: Wu Chien-Ho, Lee Kang-Sheng, Anicca Panna, Vera Chen, Pete Teo, Xenia Tan, Maryanne Ng-Yew; produzione: Akanga Film Asia, Volos Films, Films de Force Majeure, Cinema Inutile; origine: Singapore, Taipei, Francia, Usa; durata: 125'; anno: 2024.

## Il senso del ridicolo

Alessia De Blasi

*Iddu* di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza.



A Catello Palumbo (Toni Servillo), ex sindaco, ex preside, al ritorno in Sicilia nei primi anni Duemila dopo sei anni di carcere per associazione mafiosa, viene proposto dai servizi segreti di collaborare alla cattura di “Iddu” (“lui”), il boss Matteo Messina Denaro (Elio Germano), di cui Catello è amico e padrino di cresima.

Il tempo dei grandi patriarchi delle famiglie mafiose è profondamente mutato, e nuovi attori siedono ai tavoli decisionali. Messina Denaro mantiene la sua posizione di boss della malavita ereditata del padre, morto in latitanza in un letto d’ospedale allestito in una stalla, ma vive recluso in una casa nascosta da dove continua ad amministrare un impero criminale miliardario che non vede più, se non in un puzzle di una mappa della Sicilia, che completa man mano che il film avanza. In questa condizione di clausura il boss detta a Lucia Russo (Barbora Bobulova), la sua collaboratrice e padrona della casa, il testo dei suoi “pizzini”: lettere che, attraverso un complesso sistema di consegne nascoste, raggiungono il clan e la famiglia, firmati attraverso pseudonimi. La condizione di esistenza del boss nel mondo passa dunque attraverso gli oggetti documentali, atti iscritti che si traducono immediatamente in omicidi, ricatti, estorsioni, affari milionari, accordi con altre famiglie e potentati.

Catello Palumbo inizia così uno scambio epistolare con Messina Denaro cercando di sfruttarne il punto debole per indurlo a rivelare la sua posizione: da uomo di cultura, induce i servizi segreti a comprendere meglio il boss pensandolo come un nuovo Amleto, cogliendo in lui il bisogno di una figura che lo guidi come prima faceva il padre, che ha perso da poco.

Anche questa operazione di cattura non va a buon fine, come le altre che, anno dopo anno, continuano a fallire: qualcuno protegge il boss e dirotta le indagini dall'interno quanto basta per tenerlo d'occhio, per rimandarne l'arresto. L'obiettivo dei servizi, evidentemente, è quello di inserirsi nelle profondità più recondite della realtà complessa dei sistemi di potere criminale, per mantenere l'equilibrio in epoche di grandi cambiamenti sociali.

In questo film epistolare, l'individualità si manifesta nella firma (Ferraris 2009, p. 355): solo nell'ultima, decisiva lettera, in cui ha ormai scoperto il tradimento di Catello Palumbo, Messina Denaro, chiudendo la missiva apertamente con il suo nome e cognome, esprime la sua vera identità, la sua natura profonda e il ritorno al suo sistema valoriale basato sulla fedeltà alla famiglia, nonché la condanna a morte dell'ex preside ormai decisa.

La chiave per accedere al personaggio è il grottesco, che consente alla regia di gestire la sproporzione tra realtà e immaginazione. Pensiamo a quando il boss abbandona di colpo il suo nascondiglio per l'impulsiva decisione di incendiare la vigna del vicino di casa, colpevole di aver danneggiato il muro del minuscolo terrazzino, unico spazio all'aperto a cui Messina Denaro può accedere. Con gesti precisi intorno alle piante e alle taniche di benzina, il boss rivive l'euforia delle operazioni criminali della sua giovinezza e, come Amleto, riceve la visita del fantasma del padre, apparso per offrirgli aiuto e guida, a cui però il figlio risponde: "Sei morto in mezzo alle pecore e io sto vivendo come un sorcio". O ancora ricordiamo la scena in cui il boss, che non può completare il puzzle siciliano perché manca un tassello, fa scrivere a Lucia una lettera alla ditta produttrice per farselo spedire.

Questa cifra, però, non va intesa come una fuga dal realismo: i registi Fabio Grassadonia e Antonio Piazza dichiarano di voler restituire un grottesco esistente negli ambienti mafiosi ed in particolare nel mondo del boss, di cui studiano un profilo psicologico ben prima dell'arresto nel 2023, quando le istanze caratteriali erano ancora frutto di speculazione. L'episodio della lettera e del tassello mancante è realmente accaduto (il boss ha fatto spedire una lettera alla società Ravensburger) e denota una perdita di lucidità, tanto più grande quanto lo è la dimensione del potere esercitato, e una decadenza di quel modello mafioso che ha portato alla proliferazione di parassiti che trattengono la società da ogni possibile redenzione. La colonna sonora originale di Colapesce richiama atmosfere da Sicilia antica, bloccata nel tempo e condannata a ripetere lo stesso destino.

Matteo Messina Denaro è l'ultimo dei padrini di mafia e Catello Palumbo il suo padrino di cresima, in un ribaltamento di ruoli e conseguente approdo in una zona grigia, sottolineata dalla fotografia di Luca Bigazzi (*Il divo*) che, ad eccezione del finale, non lascia mai in piena luce i volti dei personaggi.

Il film si allontana da gran parte della produzione italiana dedicata alla mafia con prodotti spesso dedicati a storie, individuali ed eroiche, di

lotta e resistenza, oppure a questioni sentimentali nel caso siano protagoniste le donne dei clan (Renga 2013, p. 14), offrendo invece una rappresentazione problematica che non manca del “ridicolo”, che, come dice Catello Palumbo, “in Sicilia uccide molto più delle pallottole”.

### **Riferimenti bibliografici**

M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

D. Renga, *Unfinished Business. Screening the Italian Mafia in the New Millennium*, University of Toronto Press, Toronto, 2013.

**Iddu. L'ultimo padrino.** Regia: Fabio Grassadonia e Antonio Piazza; sceneggiatura: Fabio Grassadonia e Antonio Piazza; fotografia: Luca Bigazzi; montaggio: Paola Freddi; musiche: Colapesce; interpreti: Toni Servillo, Elio Germano, Daniela Marra, Barbora Bobulova, Fausto Russo Alesi, Giuseppe Tantillo, Antonia Truppo; produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Les Films du Losange; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia; durata: 122'; anno: 2024.

## Cartografie immaginarie

Laura Ysabella Hernández García

*Harvest* di Athina Rachel Tsangari.



Nel cinema di Tsangari, le articolate geografie finzionali occupano un ruolo centrale nella costruzione della narrazione. Soffermandoci allora sui diversi spazi, all'interno della filmografia della regista greca possiamo registrare un passaggio dal mondo virtuale e postmoderno di *The Slow Business of Going*, agli spazi architettonici, confinati e utopistici di *Attenberg*, per approdare infine ai cronotopi del castello gotico e dell'isola in *The Capsule*, e all'eterotopia maschile della nave di *Chevalier*. Seguendo queste coordinate, risulta di grande interesse anche l'ultima opera della regista, ovvero l'adattamento cinematografico del romanzo di Jim Crace (*Harvest*), presentato in concorso alla 81° edizione del Festival di Venezia.

In questo ultimo film, troviamo una riflessione più esplicita sulla relazione tra gli spazi e i personaggi che li abitano, messa a tema dal racconto della mappatura degli stessi luoghi immaginari. Ambientato durante il periodo immediatamente precedente alla Rivoluzione industriale, i confini del piccolo villaggio scozzese al centro del film sono ben definiti: una delle abitudini dei nativi è quella di far colpire la testa dei giovani ragazzi con le pietre che delimitano il territorio, in modo che questi ricordino sempre il limite da non oltrepassare. Il protagonista è Walter Thirsk (Caleb Landry Jones), un uomo dalla città, arrivato più di dieci anni prima insieme al proprietario del feudo Charles Kent.

In apertura, il film ci presenta un villaggio autonomo e in equilibrio, con scene che ricordano le opere pittoriche con i contadini dell'olandese Pieter Bruegel il Vecchio, in particolare quelle incentrate sulle feste e sulla mietitura. Ma questa lontananza dal mondo esterno rende il villaggio

particolarmente vulnerabile alle trasformazioni storiche ormai in atto. Nei termini di Westphal, l'ordinarietà ciclica della comunità è sprovvista da storia e per questo è equivalente a una «non-storia» (2011, p. 19). Una delle prime crepe in questo sistema chiuso avviene con l'arrivo di un cartografo, a cui sono state commissionate la realizzazione di mappe del territorio. Contemporaneamente, i confini del villaggio sono stati oltraggiati da un gruppo di forestieri, in seguito puniti con ostilità dai contadini.

Se l'autore inglese Jim Crace si è autodefinito come uno "scrittore di paesaggi", la regia di Tsangari cerca di potenziare visivamente l'intreccio cartografico finora delineato. Ciò avviene in particolar modo attraverso le mappe, che raffigurano gli abitanti impegnati nell'attività del raccolto come piccoli puntini rossi sulla tela. A questa immagine segue in maniera quasi didascalica un'inquadratura dall'alto, che con il drone cerca di imitare l'iconografia della veduta a volo d'uccello.

Lo stesso Walter inizia ad assistere il cartografo nel suo compito: in quanto *outsider*, il protagonista si distingue dal resto dei contadini per la sua marcata natura riflessiva e sensibilità, che lo rendono adatto all'apprezzamento di elementi paesaggistici. Quindi al posto della registrazione dei dati richiesti nella restituzione oggettiva dello spazio, per Walter la ricostruzione del luogo avviene facendo ricorso alle sue esperienze personali, mediante le quali riesce a descrivere le tonalità dei colori e la consistenza degli oggetti.

Questa apparente opposizione nella rappresentazione dello spazio è stata affrontata da alcuni dei contributi più importanti nel dibattito critico. In particolare, secondo le definizioni di "spazio sociale" di Lefebvre e di "terzo spazio" di Soja, gli spazi vissuti sono sempre allo stesso tempo «reali e immaginati» (Soja 1996, p. 11). In maniera simile, anche Prieto cerca di adottare sia una prospettiva interna che esterna nello studio dei luoghi: mentre la visione soggettiva «dà priorità alla densità, complessità e agli aspetti qualitativi dell'esperienza di un luogo» (2012, p. 187), quella oggettiva ha una rilevanza scientifica, che si basa su dati quantificabili e sull'«astrazione analitica e sulla prospettiva decentrata associata alle mappe» (*ibidem*).

Il conflitto spaziale per Tsangari è impersonificato da tre figure allegoriche della modernità: il cartografo, il migrante e l'uomo d'affari. Mediante questi, vengono inseriti degli elementi anacronistici: i forestieri sono interpretati da attori britannici di origini nigeriane e brasiliane, e indossano indumenti che sembrano appartenere alla nostra contemporaneità. I contadini temono questi personaggi venuti dall'esterno, senza sospettare che anche loro saranno in seguito costretti a vivere nelle stesse condizioni. Infine, la realizzazione delle mappe condanna lo spazio omogeneo del villaggio alla sua distruzione. In questo modo, la regista decide di raccontare i meccanismi fatali della Storia e l'esperienza di chi è rimasto escluso.

## Riferimenti bibliografici

- A. Poupou, *Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari*, in "Filmicon: Journal of Greek Film Studies", 2, 1, 2014.
- E. Prieto, *Literature, Geography and the Postmodern Poetics of Place*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.
- E.W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publisher, Oxford 1996.
- B. Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.

**Harvest.** Regia: Athina Rachel Tsangari; sceneggiatura: Joslyn Barnes, Athina Rachel Tsangari; fotografia: Sean Price Williams; montaggio: Matt Johnson, Nico Leunen; musiche: Nicolas Becker, Ian Hassett, Caleb Landry Jones, Lexx; interpreti: Caleb Landry Jones, Harry Melling, Rosy McEwen, Arinzé Kene, Thalissa Teixeira, Frank Dillane; produzione: Sixteen Films, Rebecca O'Brien, Louverture Films, Match Factory Productions, Haos Film, Why Not, Meraki Film; origine: Gran Bretagna, USA, Germania, Francia, Grecia; durata: 131'; anno: 2024.

## Paradiso perduto, paradiso riconquistato

Bruno Roberti

*Phantosmia* di Lav Diaz.



Le capanne di un villaggio su un'isola delle Filippine ci appaiono immerse nella rigogliosa vegetazione di mangrovie. Un luogo che appare idilliaco e lontano, condensato nel grumoso bianconero. Una voce fuori campo paragona questo paesaggio a un paradiso, ma ci dice anche che quello che un tempo era un eden si è trasformato in un inferno. Infatti le capanne immerse nel buio si accendono dei fuochi di un incendio, le milizie armate devastano e saccheggiano. Un uomo armato si apposta dietro gli alberi della foresta. Così si apre *Phantosmia*, il nuovo film di Lav Diaz, allucinatorio e, come sempre, implacabile percorso nella *spettralità* del tempo, nel suo concretarsi e raggrumarsi intorno al coacervo oscuro del male connesso al potere repressivo, ai dispotismi e alle dittature sanguinarie che funestano le Filippine (da Marcos a Duterte a Marcos jr.) ma altrettanto albergante nel profondo della condizione umana. Quell'uomo si chiama Hilarion Zabala, è stato un ranger dell'esercito filippino, poi si è arruolato nella polizia. Si è macchiato di numerose uccisioni, ha represso nel sangue le rivolte, e ora che ha lasciato il servizio è perseguitato dai fantasmi del proprio passato.

Quei fantasmi assumono la forma di un male simbolico, un *segno* che dalla psiche traumatizzata si trasferisce nel corpo come una sindrome. La sindrome detta *phantosmia*: una allucinazione olfattiva che induce Zabala a coprirsi il volto con un fazzoletto, assediato da olezzi nauseanti che avverte

dappertutto. Il film assume la forma di una *anamnesi*, dal momento che Zabala è indotto da una psicologa a ricostruire il proprio passato, stilando un diario *a rebours*, per innescare il processo di guarigione. Zabala è un uomo solo, serrato dalle catene della colpa, e la radice psicosomatica della malattia (come avveniva per la psoriasi Hermes Papauran in *When the waves are gone*) trova la sua eziologia nell'infezione del potere violento e corrotto. Diaz dissemina una sorta di 'topografia' dei sensi: oltre l'olfatto, la vista, l'udito, il gusto. Il suo è un cinema sensoriale dove la materia filmica si fa pervadere dall'espandersi percettivo degli elementi del paesaggio che si attaglia ai corpi e aderisce al loro stanziare e deambulare, al loro situarsi negli spazi, al loro insinuarsi nella durata delle sequenze. In questo caso alla malattia dell'olfatto di Hilarion, corrispettivo di una corrosione dell'anima, corrisponde la progressiva perdita della vista del personaggio di Reyna, la fanciulla indotta a prostituirsi da una matrigna spietata e arcigna, che gestisce uno spaccio alimentare (situazione raccontata con la crudeltà di un film di Von Stroheim). Così come all'ossessione del cibo, ricorrente anche qui come in altri film di Diaz, corrisponde l'incapacità nevrotica di Zabala a mangiare. E ancora alla incomunicabilità apatica dell'ex-sergente corrisponde l'assordante suono della chitarra elettrica entro cui il giovane figlio di lui (dal volto dipinto di biacca come un fantasma) risolve l'ostile mutismo nel rapporto col padre. La struttura del film procede allora per impulsi sensitivi, intrichi di ricordi, imbricazione di spazi.

Dal momento in cui Zabala viene indotto a reinserirsi in una istituzione militare, la colonia penale dell'isola di Pulo, spazio concentrazionario che confina con il villaggio, ciò che viene agita è una reimmersione, la costrizione a *rivivere* il passato e a farlo irrompere in lacerti che vanno a incastrarsi nel narrato in un progressivo *spurgarsi* dei traumi colpevolizzanti vissuti da Hilarion. A poco a poco avviene nella sua psicofisicità come una liberazione che assume le sembianze di un itinerario verso un luogo utopico di riscatto, di redenzione, un altrove situato "da qualche parte" (a un certo punto viene fischiettato un motivo che sembra riecheggiare il motivo di *Over the Rainbow* del *Mago di Oz*), aldilà della prigione in cui si rinserra il passato persecutorio. Allora la figura di Reyna, con la sua fragilità sonnambolica e il suo disperato isterismo, diventa un catalizzatore per Zabala, in modo da trasferire in lei la sua pulsione al riscatto.

Il conflitto che si instaura con il corrotto e dispotico Maggiore che sovrintende alla colonia penale (e qui pare riverberare l'atmosfera del racconto di Kafka *Nella colonia penale* in cui la condanna viene iscritta dalla macchina del potere sullo stesso corpo del soldato condannato) imprime all'andamento risolutivo del film una deriva liberatoria, una apertura verso la speranza di un luogo dove, come si dice a un certo punto, "la vita è più vera laggiù". Questa deriva salvatrice viene enucleata anche dall'insorgere in più punti, e dall'intensificarsi verso il finale, di un elemento legato alla leggenda, al sostrato mitico dell'isola. Infatti all'odore fantasma si contrappone uno strano animale-fantasma, l'invisibile e misterioso Haring

Murang, l'imprendibile gatto selvatico. Così come l'arrivo sull'isola di un poeta errante sembra evocare e invocare la via di salvezza per Zabala.

In *Phantosmia* Diaz sembra accedere a una sorta di "epica morale" che ha gli accenti del cinema classico di Flaherty o di Murnau, entro cui l'intersecarsi tra colpa e liberazione, tra paesaggio interiore e forza della natura, produce una meditazione tanto poetica quanto politica che intride l'immagine di una forza emessa dal tempo lungo dei suoi piani, dal lento estrinsecarsi di un dolore che è anche l'invocare il ritorno a un mondo innocente, dove l'uccidere e il reprimere nella violenza non abbiano più senso. Allora ciò che trova Zabala per liberarsi dall'odore di morte dei suoi spettri personali è una strada di riscatto che paradossalmente passa per un colpo di pistola che, freddando il tirannico Maggiore, è come se lo liberasse dalle colpe di tutti i suoi omicidi precedenti. Così come l'affidare Reyna a una barca che scivola lungo il fiume verso un altrove possibile fa sì che il paradiso perduto possa rovesciarsi e confluire in un Paradiso riconquistato.

**Phantosmia.** Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio: Lav Diaz; interpreti: Ronnie Lazaro, Janine Gutierrez, Paul Jake Paule, Hazel Orencio; produzione: Black Cap Pictures, TEN17P, Sine Olivia Pilipinas; origine: Filippine; durata: 246'; anno: 2024.

## L'avventura della vita

Roberto De Gaetano

*Finalement* di Claude Lelouch.



Si vedono sempre più di frequente film che rimasticano cliché, cascami di immaginario e detriti ideologici. Il tentativo è quello di raggiungere fin da subito, talvolta dalle prime sequenze, uno spettatore in cui non credono e non hanno mai creduto. Questa pratica scettica, che mina immaginario e forme del cinema fin nel profondo, è esplicitamente tradotta e legittimata perfino da principi come l'algoritmo di Netflix o le regole Academy per i film candidati agli Oscar.

In opposizione a questa prevedibile macchina, che riduce potenza immaginativa ed espressione a meri dispositivi combinatori di residui di immaginario e brandelli di cliché, esiste un cinema che quell'immaginario lo mette in scena, giocandoci attraverso la costruzione di zone folli di indiscernibilità tra percezione e immaginazione, anima e mondo, paure e desiderio, parole e canto, vecchiaia e giovinezza. Questo è spesso un cinema fatto da "grandi vecchi", capaci di abitare uno spazio di libertà inimmaginabile per gli altri.

È il caso di *Finalement*, un grande e "folle" film di Claude Lelouch, dove il protagonista Lino (Kad Merad), un maturo avvocato di successo, con una vita ricca di esperienza privata (più volte sposato, e con figli) e professionale, fugge nascondendosi, colpito da una malattia il cui sintomo è quello di far perdere ogni filtro a pensieri e parole: "Mi può capitare di dire tutto quello che penso, non ho più filtri". L'assenza di filtri rende impossibile la vita sociale e Lino, gettando in acqua il telefono con cui la moglie, una bella attrice di successo, lo cerca, si dà alla fuga in clandestinità.

Qui, inventandosi "più vite" ("una è troppo poca", dirà), si racconterà, con chi gli darà un passaggio in macchina, immaginandosi di essere di volta in volta uno dei diversi imputati che ha difeso: prete seduttore accusato di stupro; regista di film porno; professore di filosofia di cui è innamorata l'allieva, ma che viene sedotto dalla madre: la ragazza

ucciderà prima la madre e poi si sparerà, e il professore, trovato con il fucile in mano, sarà accusato di duplice omicidio.

Ma Lino si immaginerà altre vite nella sua fuga attraverso la Francia, dal nord di Mont Saint Michel al sud di Avignone. Una di queste nascerà dall'incontro con una dolce contadina e allevatrice che lo troverà a dormire nel pagliaio. Questo incontro darà vita alla *Storia di una tromba che si innamorò di un pianoforte*, il sottotitolo del film, che non è altro che l'esplicita ripresa de *I ponti di Madison County* di Clint Eastwood, dove viene ribaltata la struttura melodrammatica in quella commedia. Qui la donna (il pianoforte), alla seconda occasione, quando Lino (la tromba) tornerà a trovarla, avrà il coraggio di lasciare la famiglia e di seguirlo: l'accordo dei due strumenti musicali ci sarà.

Ma se la fuga passa per l'indossare più maschere e l'abitare più storie, per la mediazione di un immaginario cinematografico che viene esplicitamente citato, quello che rende felicemente entusiasmante il film è l'invenzione di un personaggio libero, che sospende lo spazio-tempo quotidiano (ruoli, obblighi e convenzioni), e che nella condizione del presunto malato è capace di generare la salute più forte, quella ispirata da un principio vitale e carnevalesco, dove la vita si afferma *finalmente* come "avventura", "follia di sentimenti", aperta al contingente e all'imprevedibile, lontana dal controllo, dal progetto e dall'ideologia.

Questa condizione libera colloca il soggetto in una situazione generativa e creativa, non granitica e difensiva, dove il caos dei sentimenti non è più rifuggito ma accettato ed accolto. E tale plasticità e caoticità del sentire trova nelle canzoni e nelle musiche, scritte da Ibrahim Maalouf, un elemento decisivo per la riuscita del film. La canzone che dà il titolo al film, *Finalement*, che nel finale l'uomo interpreta con la figlia, la cantautrice francese Barbara Pravi, afferma la gioia dell'infanzia e dell'assenza di rimpianto («Finalement, le paradis c'est l'enfance, finalement, il n'y a rien à regretter»), l'uguaglianza tra l'estate e l'inverno, il passare della vita a cui bisogna rispondere con la gioia di vivere sempre il presente. E tutto ciò avviene, con un ulteriore raddoppiamento simulativo, in un teatro di posa dove vediamo convergere tutti i personaggi che hanno attraversato il film, tenuti insieme nell'accordo di un sentimento di disponibilità verso la vita così come è e non come dovrebbe essere.

È proprio questa prospettiva carnevalesca ed extra-temporale che incarna Lino a permettere ad un sentimento pervasivamente diffuso (l'unica cosa che conta nella vita è "amare ed essere amati") di non farsi mai sentimentalismo, ma di esprimersi come un sentimento della vita segnato da curiosità e scoperta, capace di contrapporsi a schemi, cliché, sclerotizzazioni, ideologie che compongono e immobilizzano il nostro presente.

**Finalement.** Regia: Claude Lelouch; sceneggiatura: Claude Lelouch, Pierre Leroux, Grégoire Lacroix, Valérie Perrin; fotografia: Maxine Heraud; montaggio: Stéphane Mazalaigue; musiche: Ibrahim Maalouf; interpreti: Kad Merad, Elsa Zylberstein, Michel Boujenah, Sandrine Bonnaire, Barbara Pravi, Françoise

Gillard; produzione: Les Films 13, France 2 Cinéma, Laurent Dassault Rond-Point, CANAL+, CINÉ+, France Télévisions; distribuzione: Europictures; origine: Francia; durata: 129'; anno: 2024.

## Sui teatri di guerra

Bruno Roberto

*Why War* di Amos Gitai.



Quattro musicisti disposti sul perimetro di un palcoscenico suonano una melodia ebraica mentre sul fondo nero scorrono i titoli di testa. Nel motivo del violino di Alexei Kochetkov potrebbe riecheggiare la melodia del “Kaddish” di Ravel (che ascolteremo più tardi) e che a sua volta si riferisce alla preghiera rituale ebraica del lutto. Si apre così *Why War* di Amos Gitai, che è una meditazione, in forma di “film saggio”, necessaria e potente sulla domanda cruciale che riguarda le radici entro cui si innesta la follia della guerra. Un lungo, magistrale piano sequenza si inoltra per le strade di Tel Aviv, solcate dal suono delle sirene e degli allarmi fuori campo, scorre rasente un muro su cui sono affisse le foto degli ostaggi israeliani, scivola su un lungo tavolo apparecchiato con i posti che attendono la liberazione di quegli ostaggi. “Bring them home now!” recita un grande striscione sul muro. Si avverte una strana tensione che mescola attesa, vita che continua assuefatta agli allarmi, ostilità indignata contro il governo Netanyahu.

La camera di Gitai come un magnete attrae e assorbe lo “stato delle cose”, insinuandosi tra la gente, e a sua volta è risucchiata entro l’apertura di un rifugio e si inoltra nel buio di un interminabile tunnel. Una voce fuori campo legge le parole di Giuseppe Flavio, di quella “Guerra Giudaica” in cui lo storico ebreo di cittadinanza romana descrive la lotta degli ebrei, fino al fanatismo autodistruttivo dell’assedio alla fortezza di Masada, contro le legioni di Vespasiano e di Tito, lotta disperata, immolazione che sfocia nella

distruzione del Tempio, simbolo della tradizione ebraica, che viene avvolto dalle fiamme di un incendio inestinguibile, punto di inizio della diaspora ebraica. La camera sfocia sulle immagini sovrimpresse e mobili, come scaturite da un fondo immemore, dell'esercito romano e dei combattenti ebrei che si amalgamano in un coacervo visivo e sonoro. Quel tunnel diventa il tunnel della Storia, e l'occhio fluttuante della camera si assimila a una sorta di visione "anacronica" che fa pensare all'*Angelus Novus* benjaminiano, a quello sguardo di

un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. [...] Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo (Benjamin 1961, p. 80).

Gitai pare assumere questo sguardo e procedere così a una tessitura stratificatissima in cui la dialettica dei materiali intertestuali, delle immagini filmiche e soprattutto di una giustapposizione, molto rosselliniana, tra il documento storico, l'impianto brechtianamente teatrale e il *conflitto* interno allo slittamento tra reale e finzionale, documento e *mise en scène*, risultano una strada rigorosa e implicitamente *politica* per interrogarsi sull'aporia atroce in atto nella guerra mediorientale e nei territori. Ma il punto di partenza è anch'esso un documento storico che innerva quella domanda cruciale sul *perché* della guerra in riferimento alla natura e alla responsabilità dell'uomo moderno, nell'epoca in cui la tecnica prende il sopravvento, instaurandosi nel disvelamento dell'essere, come ammoniva Heidegger. Quel documento è il carteggio Einstein-Freud, le lettere che, tra il 1932 e il 1933, alla vigilia del bagno di sangue della Seconda guerra mondiale, il fondatore della fisica e quello della psicoanalisi moderne si scambiarono nell'intento di sciogliere il nodo di quell'interrogativo.

Caro signor Freud,

La proposta, fattami dalla Società delle Nazioni e dal suo "Istituto internazionale di cooperazione intellettuale" di Parigi, di invitare una persona di mio gradimento a un franco scambio d'opinioni su un problema qualsiasi da me scelto, mi offre la gradita occasione di dialogare con Lei circa una domanda che appare, nella presente condizione del mondo, la più urgente fra tutte quelle che si pongono alla civiltà. La domanda è: c'è un modo per liberare gli uomini dalla fatalità della guerra? (Freud, Einstein 1997).

Così comincia la lettera di Einstein cui Freud risponde mettendo in campo alcuni *topoi* delle sue scoperte sulla psiche umana: il nesso *eros/thanatos*, l'orda primitiva, il paradosso denominato "disagio della civiltà" che spinge l'uomo ad autodistruggersi quanto più cerca di

assicurarsi sicurezza e protezione, il nesso e la contraddizione tra diritto e forza, che si tramuta in violenza. Ma il gesto di Gitai è anzitutto quello di inserire il carteggio all'interno di un gioco di straniamento che affida a due attori (Mathieu Amalric come Freud e Micha Lescot come Einstein), di esibirli in quanto attori, mostrarli nei camerini, nel "dietro le quinte" degli spazi teatrali che filma intersecandoli a sequenze tutte filmiche che irrompono contrappuntisticamente, o che vengono riproiettate su uno schermo che costituisce il fondale di una serie di "teatri di guerra" posti a emblema e risonanza di una sorta di "corale", di "lamento-preghiera" che incorpora brani musicali ispirati al medesimo nodo tematico della guerra (come il *War Requiem* di Britten) eseguiti su quel palcoscenico con cui si apre il film e su cui si chiude.

Il film risulta allora tutto inscritto in una dinamica dialettica che spinge Gitai a riverberare i lacerti filmici in un continuo andirivieni tra passato e presente, tra attuale e virtuale, e in cui si riscontra il suo pensare il cinema e le immagini come un *continuum*, laddove le sovrimpressioni, il missaggio degli strati sonori, il ritorno sulle sue stesse immagini di opere precedenti che agitavano la medesima questione (*Kippur*, *Lullaby to my father*, *La guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres*, *House*, *Promised Lands*) si intessono in un costruito prismatico. La natura profonda del suo cinema deriva anche dalla sua formazione architettonica, per cui il lavoro sugli spazi e sui materiali, il loro assemblarsi, intersecarsi, strutturarsi e destrutturarsi presiede a una cifra stilistica inconfondibile. Ma tutto ciò non si risolve in un tessuto solo formale, dal momento che sempre in Gitai, e ancor più in questo film, la forma è un gesto morale, un passo di pensiero, una postura poetico-politica.

Sembrerebbe un paradosso ma la sua scelta in *Why War* di non mostrare una sola immagine del conflitto, del massacro, del genocidio che sta avvenendo nei territori e di tenere il "rumore delle armi" nel flusso sonoro e nel fuori campo fa assumere più forza ed evidenza alla sua posizione da sempre schierata contro le pulsioni e i progetti di destra dello stato israeliano e a favore di una convivenza fraterna tra i due popoli (come testimoniano film come *Rabin the last day*, *A house in Jerusalem*, *Ana Arabia*). La ragione risiede nella stessa domanda del film: quel "perché?" che ci lascia in silenzio a pensare, a risalire alle radici della natura umana, alle sue contraddizioni profonde e addirittura a rispecchiare nell'antica lotta degli ebrei cacciati dalla loro terra dai Romani, da un potere occidentale, il sacrosanto diritto del popolo palestinese ad esistere nelle proprie terre e a lottare per liberarsi dalla espansione dei coloni israeliani, propaggine della cosiddetta civiltà occidentale.

L'altra ragione viene esplicitata quasi subito, quando, con uno stacco netto, attraverso la porta dell'ascensore di un Hotel, ci si fa incontro Irene Jacob, e la prima cosa che dice alla camera rivolgendosi allo stesso Gitai, e indirettamente a noi spettatori, è riferita all'assedio delle immagini televisive ("Quando mi parli del perché della guerra, penso a ciò che conosco della guerra, cioè guardare delle immagini televisive"). Il lessico della guerra si può sovrapporre a quello delle forme di rappresentazione:

gli scenari della guerra, le forze in campo, gli attori del conflitto, i teatri di guerra. In tal modo la *trasposizione* in immagine e in rappresentazione della guerra nel panorama mediatico della contemporaneità inflaziona e obnubila, anestetizza e inganna. *Non mostrare* la guerra ma risalire alle sue "ragioni" ambivalenti (che sfociano nella follia della pianificazione di sterminio e invasione) attraverso un "teatro della parola" e insieme l'atto creativo di una scrittura filmica diventa quindi una scelta radicale e meditata: *mostrare* la "resistenza" della parola come gesto di riflessione e farla rimbalzare su un esperimento quasi "installativo" di plurivoca *mise en scène*, assemblando i materiali e aprendo la scena ad attori, musicisti, tecnici sia israeliani che palestinesi.

Un'ulteriore ragione tutta politica per questa messa "fuori campo" delle immagini di guerra è data dalla sottolineatura di un primato dell'elemento femminile, per sua natura alieno dalla pulsione bellica, rispetto appunto alla intrinseca estraneità alle dinamiche di guerra, dal momento che la guerra è soprattutto affare di uomini. A Irene Jacob sono affidate le voci di due scrittrici come Virginia Woolf, che in *Le tre ghinee* scrive un pamphlet contro la guerra denunciando lo stretto legame esistente fra società patricentrica, militarismo e totalitarismo, e come Susan Sontag che in *Davanti al dolore degli altri* riflette proprio sul rapporto di "distorsione" tra fotografia, e quindi immagine, e scene di guerra.

Eppure *Why War* scava nel rapporto immagine/parola/sonorità nella direzione di una forma "meditativa" rispetto alla crucialità della domanda di partenza. E nel finale riconduce tutto al *plateau* dell'inizio, ponendoci di fronte alla scena su cui una soprano e un coro intonano una estrema preghiera, che, mentre elabora il lutto pare invocare la pace, e sullo schermo che fa da fondale si proietta il piano sequenza di *Kippur* in cui un alter ego dell'allora soldato Gitai si sporge dall'elicottero a guardare la terra del conflitto e dei morti, mentre il palco sprofonda a poco a poco nel buio. Adesso nel silenzio è solo il vento a soffiare sulle macerie dei teatri di guerra.

### Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1961.  
S. Freud, A. Einstein, *Perché la guerra?*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

**Why War.** Regia, sceneggiatura: Amos Gitai; fotografia: Eric Gautier; montaggio: Yuval Orr; musiche: Alexey Kochetkov, Louis Sclavis, Kioomars Musayyebi; interpreti: Irène Jacob, Mathieu Amalric, Micha Lescot, Jérôme Kircher, Yaël Abecassis, Keren Morr; produzione: Agav Films, Agav Hafakot, Elefant Films; origine: Francia, Svizzera; durata: 87'; anno: 2024.

## Immagine e materia

Simona Arillotta

*Bestiari, erbari, lapidari* di Martina Parenti e Massimo D'Anolfi.



Un cucciolo di tigre viene adagiato sul tavolino di una macchina a raggi X: la luce indica il punto esatto in cui il cucciolo deve essere posizionato per poter procedere all'esame radiologico, ma la giovane tigre lotta contro le mani che provano a tenerlo fermo. Il suo immaturo – ma già potente – ruggito accompagna lo scorrere dei primi minuti del film, mentre sullo schermo ecco comparire l'immagine del suo corpicino. Altre radiografie si susseguono, così come altri animali (cani, un gatto) prenderanno posto sulla luminosa X del macchinario: mirare, puntare, click.

Siamo in una clinica veterinaria di Milano, e quelli appena descritti sono i primissimi minuti di *Bestiari, erbari, lapidari*, l'ultimo lavoro di Martina Parenti e Massimo D'Anolfi. Un film che sembra dichiarare le sue intenzioni sin dal titolo: assumere la forma dei compendi medievali – gli erbari, i bestiari, i lapidari appunto – per realizzare un documentario “enciclopedia”, un film-libro. Così come già in *Guerra e Pace* (2020), infatti, anche *Bestiari, erbari, lapidari* presenta una struttura in capitoli, ognuno dei quali solo apparentemente autoconclusivo – sensazione acuita dall'utilizzo di un linguaggio visivo differente, di una messa in forma diversa per ognuno dei capitoli – ma che, tuttavia, intrattiene un legame non solo con le altre parti del film, ma si pone in continuità con tutta la ricerca cinematografica di D'Anolfi e Parenti. Sebbene, insomma, siamo ben lontani dal poema visivo di *Spira Mirabilis* (2016) o dalla forma-flusso che caratterizza lavori come *L'infinita fabbrica del Duomo* (2015), nel film presentato Fuori Concorso all'ultima edizione della Mostra del Cinema di Venezia risuonano alcuni degli elementi che hanno caratterizzato fin qui il cinema dei due registi: il ricorso all'archivio inteso non come stoccaggio di documenti ma come dispositivo attraverso cui interrogare il senso delle immagini oggi; la forza elementale della natura e la reciprocità con i gesti dell'uomo; la costante tensione dei due registi di indagare, insomma, non

solo l'immagine della materia - terra, acqua, aria, fuoco - ma anche la materialità dell'immagine stessa, la sua temporalità porosa e stratificata.

Ma procediamo con ordine. Usciamo dalla clinica veterinaria per muoverci verso gli archivi che i due registi hanno interrogato nel corso del lungo periodo di lavorazione del film - quattro anni. Ed ecco che la superficie dello schermo diventa il luogo d'iscrizione di una animalità che il cinema ha indagato sin dalle sue prime sperimentazioni - dalle registrazioni realizzate da Eadweard Muybridge al "fucile fotografico" di Etienne-Jules Marey. C'è, insomma, uno stretto legame tra il cinema e gli animali, così come ci indicano i due studiosi - Sophia Gräfe e Francesco Pitassio - chiamati a guidarci nella visione dei materiali d'archivio. E tuttavia, il cinema non si è limitato a osservare il movimento degli animali: il cinema, così come indica il sottotitolo di questo primo capitolo, ha contribuito a creare nuove gabbie. Nell'osservare le immagini di battute di caccia, così come le spedizioni al Polo Sud di Roald Amundsen, immediata è, infatti, l'associazione tra la macchina da presa e il fucile - mirare, puntare, *shoot* - mentre di fronte allo sguardo degli animali in gabbia utilizzati tanto come "attraZIONE" negli zoo o al circo, così come nei laboratori come cavie, è difficile non pensare allo sguardo del bufalo descritto da Rosa Luxemburg, a quell'espressione, cioè «di un bambino che è stato punito duramente e non sa per cosa né perché, non sa come sottrarsi al tormento e alla violenza brutta» e con il quale Luxemburg sentiva di condividere la stessa impotenza di prigioniero senza colpa, di chi è sottomesso al giogo del potere. E tuttavia, è nel continuo movimento nel tempo - passato, presente - e nello spazio - gli archivi, la clinica veterinaria - è nel montaggio di immagini eterogenee, insomma, che sembra prefigurarsi un tragico e paradossale destino: alla sempre maggiore produzione di immagini si contrappone una costante diminuzione delle specie animali. Sopravvivenza nelle immagini.

Il secondo capitolo è dedicato alla vita delle piante. Girato nel corso di un intero anno all'interno dell'orto botanico di Padova, il più antico al mondo, "Erbari" si caratterizza immediatamente per un totale cambio di registro: il montaggio non segue più il ritmo concitato, caotico degli animali nelle gabbie, ma sembra intercettare la lentezza del mondo vegetale, la sua temporalità ciclica. In questo senso, i due registi sembrano seguire le riflessioni che, nel corso degli ultimi anni, hanno intrecciato scienze naturali e scienze umane: non solo il botanico Stefano Mancuso - alla cui voce fuori campo è affidato il compito di guidarci in questo mondo "alieno" - ma anche il filosofo Emanuele Coccia - secondo cui le piante non hanno bisogno della mediazione di altri viventi, ma esigono solo il mondo nella sua più radicale elementarità - così come le più recenti riflessioni sulla mediazione arborea del teorico dei media Richard Grusin. C'è tuttavia un punto che sembra rimanere sospeso. Come ri-posizionare lo sguardo davanti al potenziale creativo della natura stessa? È davvero possibile pensare ancora al cinema solo come una macchina "per far vedere", in una presunta imparzialità della mdp tanto davanti alle forme della violenza animale quanto alla capacità delle piante di essere forma originaria e non

soltanto un modello per l'arte? Ciò che permane, insomma, è la sensazione che i due registi non riescano ad allontanarsi da una prospettiva antropocentrica: così, la narrazione rimane inevitabilmente viziata da una postura che vede l'uomo al centro della relazione tra le parti in gioco, dal gesto umano che finisce per negare alla natura una possibile reciprocità all'interno dei processi compositivi.

"Lapidari" chiude questa ri-costruzione enciclopedica con un ulteriore cambio di messa in forma: girato in parte in una fabbrica di cemento, "Lapidari" si avvicina, infatti, al già citato *L'infinita fabbrica del Duomo*, ma soprattutto allo sguardo "sotterraneo" di *Blu* (2018). E ancora: se nei primi due capitoli lo spettatore viene guidato da una "voce umana", "Lapidari" è invece attraversato dal suono delle macchine, dalle esplosioni, dai ritmi del lavoro. Il terzo capitolo del film, insomma, non segue più la traccia indicata dagli studi medievali - in questo caso la rappresentazione delle pietre e delle loro proprietà magiche - ma guarda a quello che potremmo definire un "quinto elemento": il cemento. Allo stesso tempo, la fabbrica diventa l'organismo pulsante che non smette di produrre ciò che, simbolicamente, è deputato alla costruzione. In questo andamento potenzialmente infinito, tuttavia, le immagini d'archivio impongono una battuta d'arresto, problematizzano una temporalità lineare, proiettata naturalmente verso il futuro. Sarebbe certo facile, infatti, rintracciare, nel montaggio che lega insieme le immagini della fabbrica di cemento a quelle della distruzione, il progredire di un movimento continuo che conduce verso una ricostruzione possibile. Ma affinché questo processo non divenga una storia "naturale" - e naturalizzata - sembrano dirci ancora le immagini, è necessario che proprio questo lavoro incessante di rigenerazione, questo ineluttabile processo di ricostruzione sia preceduto da un atto di elaborazione della catastrofe. Nel continuo sovrapporsi di distruzione e costruzione, in questa formazione di tempo geologico sedimentato, insomma, è necessario introdurre il discontinuo della frattura che D'Anolfi e Parenti sembrano individuare nel progetto dell'artista Gunter Demnig, le Pietre d'Inciampo: i piccoli cubi di cemento ricoperti da una lastra di ottone puntellano il tessuto urbano, lo aprono e, ugualmente, problematizzano il tempo presente facendosi agenti di memoria.

*Bestiari, erbari, lapidari* è un film complesso, che si sottrae ad ogni possibilità di sintesi. Nel continuo intrecciarsi di linee narrative, tuttavia, ciò che emerge è il tentativo dei due registi ri-pensare ancora una volta l'interazione tra uomo, animale, vegetale, gli elementi, lo spazio, il tempo; di scavare, insomma, nello spazio tra l'immagine e la materia, così come nella loro corrispondenza, attraverso la pratica cinematografica. Emerge, insomma, la capacità del cinema di D'Anolfi e Parenti di farsi sismografo, di intercettare le criticità del presente per farne oggetto della propria riflessione. Il cinema, in fondo, non è mai semplicemente una macchina per far vedere.

## Riferimenti bibliografici

R. Luxemburg, *Un po' di compassione*, Adelphi, Milano 2007.

**Bestiari, erbari, lapidari.** Regia, sceneggiatura, montaggio: Massimo d'Anolfi, Martina Parenti; fotografia: Massimo D'Anolfi; musiche: Massimo Mariani; produzione: Montmorency Film, Lomotion, Luce Cinecittà, Rai Cinema, con il contributo del Ministero della Cultura, SRF Schweizer Radio Und Fernsehen / SRG SSR, con il sostegno di Eurimages, Regione Lombardia 2021-2027, CNC, Berner Filmförderung, Burgergemeinde Bern, Eye Filmmuseum, Cinémathèque Suisse; distribuzione: Luce Cinecittà; origine: Italia, Svizzera; durata: 206'; anno: 2024.

## Immagini della deterrenza

Angela Maiello

*Separated* di Errol Morris.



Tra il 2017 e il 2018, ovvero nei primi due anni dell'amministrazione Trump, gli Stati Uniti d'America hanno perseguito quella che viene definita politica di separazione delle famiglie, nell'ambito di un più ampio programma di politiche sull'immigrazione, denominato "tolleranza zero". Una volta superato il confine americano le famiglie, provenienti dal Centro e Sud America, che viaggiavano con bambini venivano separate: i bambini inseriti nel programma di tutela di minori non accompagnati (salvo che loro in realtà erano accompagnati) e i genitori rinvii a processo, il più delle volte rimpatriati. Senza i figli. Errol Morris in *Separated* ricostruisce questa vicenda, che si può senz'altro annoverare tra le pagine più crudeli della storia della più importante democrazia occidentale.

Come accade in altri lavori di Morris, il film si costruisce attraverso molteplici tracce narrative (e visive). Le interviste ai protagonisti della vicenda - tra cui Jacob Soboroff, giornalista di NBC news e autore del libro di cui il film è un adattamento, e Jonathan White responsabile del programma di tutela per i minori non accompagnati - si alternano a materiale televisivo, come conferenze stampa e immagini di repertorio, alla ricostruzione grafica della corrispondenze via e-mail tra i vari protagonisti politici e dell'amministrazione federale, e al racconto di finzione del viaggio del piccolo Diego e di sua mamma. Se quest'ultima è forse la traccia meno riuscita, perché particolarmente didascalica e a tratti estetizzante, ciò che più colpisce in realtà è quello che il regista decide di non farci vedere. Sullo schermo nero leggiamo il testo e ascoltiamo il suono di un audio "rubato" in una struttura in cui venivano ospitati bambini separati dai genitori: a chi piangeva, cercando la mamma o il papà, gli agenti rispondevano con scherno e derisione. Un altro momento decisivo che Morris sceglie di *non farci vedere* è quello della cattura di Diego e di sua mamma, appena attraversato il confine. Morris sceglie la camera termica, quasi come a enfatizzare uno spartiacque in questa ricostruzione finta, ma comune a

migliaia di immigrati, in cui da persone ci trasforma in corpi privati di qualsiasi dignità e umanità. Tuttavia ciò che più colpisce è l'inizio del film, quando a schermo nero si alternano le voci degli ultimi tre presidenti degli Stati Uniti d'America, dal più recente, Biden, al più vecchio, Obama, passando per Trump e tutti e tre professano la dottrina della tolleranza zero, in relazione alla necessità di mettere al sicuro i confini del paese. La crudeltà e la disumanità che si concentrano nella politica di separazione dei figli dalle proprie madri e dai propri padri è l'apice di un processo di respingimento ed espulsione degli immigrati, che sembra non avere colore politico, un processo profondo e particolarmente erosivo, in cui non c'è una lotta tra buoni e cattivi, quanto una sistematica e implacabile spinta alla disumanizzazione, innanzitutto di noi stessi nel momento in cui si decide di privare dei propri diritti fondamentali chi consideriamo estraneo.

In questo processo i media svolgono un ruolo specifico. Tutta l'inchiesta di Jacob Soboroff che farà conoscere la politica di separazione e che porterà poi ad una forte opposizione popolare, dinanzi alla quale Trump dovrà firmare un ordine esecutivo che pone fine a tale prassi, ha inizio quando sono gli stessi promotori della politica tolleranza zero ad invitare i giornalisti nelle strutture di "accoglienza" dei minori. La motivazione non è immediata ma il documentario ce la spiega ripetutamente: l'idea era di far sapere a chi si apprestava a mettersi in viaggio per oltrepassare il confine che all'arrivo i bambini sarebbero stati separati dai genitori. La copertura mediatica di quell'atto di pura crudeltà doveva funzionare come deterrente ad intraprendere il viaggio. In altre parole, laddove il confine fisico non riusciva a frenare la spinta vitale di chi parte con la speranza di un futuro migliore, si voleva creare un confine mediale, fatto di paura e terrore. Ancora una volta, vita e media, corpi e dispositivi dell'immagine si intrecciano, questa volta però generando un effetto imprevisto: la paura e il terrore che avrebbero dovuto fermare gli immigrati, in realtà hanno mobilitato gli americani, che non si sono riconosciuti in quelle immagini dei bambini sottratti ai genitori chiusi in delle gabbie.

Ma quanto tempo dura questo effetto? La risposta a questa domanda è all'origine del libro di Soboroff, e anche del documentario di Morris. Come dichiara il giornalista di NBC la gente non ha voglia di approfondire, di sapere di più. Passata l'indignazione, l'intrattenimento informativo si sposta su altro, in quel flusso ininterrotto che è la rete, in cui c'è sempre meno posto per il racconto. *Separated* partecipa a questo stesso flusso, a tratti ricalcandone l'estetica, con l'obiettivo però di spiegare, quasi ossessivamente, le dinamiche politiche e di potere che hanno portato ad una vera e propria barbarie, di rimettere insieme i pezzi, fatti di immagini e parole, per dare loro un senso, che vada oltre la mera *impression* del momento. Forse sempre più in futuro il cinema potrà e dovrà svolgere *anche* questo compito.

**Separated.** Regia: Errol Morris; sceneggiatura: Alfred Gough, Miles Millar; fotografia: Igor Martinović; montaggio: Steven Hathaway; musiche: Paul Leonard-

Morgan; interpreti: Gabriela Cartol, Diego Armando, Lara Lagunes - Jonathan White, Allyn Sualog, Jacob Soboroff, Scott Lloyd, Elaine Duke, Lee Gelernt; produzione: Fourth Floor Productions, NBC News Studios, Participant; origine: USA, Messico; durata: 93'; anno: 2024.

## Entrate, coraggio!

Lucrezia Lauteri

*Beetlejuice, Beetlejuice* di Tim Burton.



“Entrate, coraggio”: è questo l’invito di Lydia Deetz – Winona Ryder allo spettatore, parole pronunciate mentre guarda in macchina, immediata rottura della quarta parete. È impossibile ignorare la proposta, che non si limita solo al rimanere seduti sulla propria poltrona a guardare la storia che scorre sullo schermo; questa volta, è un incitamento ad accompagnare lo stesso Tim Burton nella discesa nel suo mondo, nei suoi ricordi, nella sua stessa vita, tornando con *Beetlejuice Beetlejuice* a una storia che si era interrotta nel 1988.

Nel sequel di *Beetlejuice*, la narrazione riprende mostrando Lydia alle prese con la sua nuova carriera da presentatrice televisiva. Ha raggiunto la fama grazie a un programma dove lucra sulla sua capacità come medium, affiancata da un compagno interessato unicamente al suo successo e costantemente ossessionata dalla visione dei morti che la circondano. All’improvviso viene avvisata della morte del padre Charles da Delia, matrigna con la quale ha sempre avuto un rapporto travagliato, riflesso in parte anche nella relazione con sua figlia adolescente Astrid. L’ossessione di Lydia per i non morti crea un’ulteriore distanza tra madre e figlia, in cui il genitore risulta del tutto inaccessibile alla ragazza. Pur essendosi trasferita lontano da Winter River per dimenticare gli avvenimenti del passato, la veglia funebre la riporta insieme alla sua disfunzionale famiglia alla Ghost House dove è cresciuta. Tornando nel suo territorio, la minaccia di Beetlejuice (mai del tutto svanita dagli incubi della donna) comincia a farsi sempre più concreta, affiancata però dai problemi non risolti che la inseguono nel mondo dei vivi. L’ironia sulla morte viene portata sin da subito all’estremo, rivelando sempre più sfaccettature dell’aldilà, dove si sviluppa una storia parallela a quella dei Deetz per via del risveglio di Delores, ex moglie di Beetlejuice, decisa ad annientarlo per averla fatta a pezzi poco dopo le nozze.

*Beetlejuice Beetlejuice* non è solo un omaggio al film culto degli anni ottanta. È un'opera che non parla più solo di fantasmi, ma che piuttosto analizza le fantasmatiche presenze che hanno da sempre caratterizzato la carriera di Burton, tornando costantemente sotto forma di pattern narrativi nei suoi lavori; pensiamo al complesso rapporto con la famiglia e ad una concezione dell'adolescenza come fase caratterizzata dalla solitudine. Lydia è stata già nel primo film un perfetto specchio della prima giovinezza del regista: portata al continuo scontro con i propri genitori per via della loro incapacità di comprenderla, felice solo nel proprio isolamento. Si sente veramente accettata solo nel momento in cui fa amicizia con i Maitland, coppia di fantasmi con cui si trova (forzatamente) a convivere. Il suo personaggio in età adulta è ancora immerso in una situazione poco stabile a livello familiare, tormentato dal ricordo degli avvenimenti che l'avevano vista protagonista da ragazza e incapace di creare con sua figlia quel rapporto di fiducia che lei stessa avrebbe desiderato.

Lydia Deetz si conferma come personaggio-intercettore del regista, per conto del quale parla, dando corpo sullo schermo alla sua crescita personale e artistica, riassunta attraverso il percorso della protagonista. Il ruolo di mediatrice assume un'ulteriore sfumatura metacinematografica nel momento in cui a interpretarla è la musa di Tim Burton, Winona Ryder, che torna a recitare il ruolo con cui è stata resa nota al grande pubblico. Questa volta, però, rivela le debolezze del suo personaggio, mostrandone le imperfezioni e l'umanità - quello che realmente la distingue dai personaggi che popolano l'oltretomba. Quando si troverà costretta a razionalizzare le sue paure per salvare chi ama e per poter finalmente andare oltre la sua adolescenza, il regista stesso utilizza il suo corpo per mettere in scena i propri traumi. La differenza rispetto a *Beetlejuice*, in cui il terrore (e di conseguenza ogni problema) svanisce nel momento in cui lo spirito viene richiamato nell'oltretomba, è la volontà di elaborare e razionalizzare il proprio passato, affrontando tutto ciò che è rimasto irrisolto.

Quando Lydia incontra nuovamente *Beetlejuice*, non scappa da lui ma accetta di collaborare per salvare Astrid dall'aldilà, dove corre il rischio di essere intrappolata per sempre per via dell'inganno di una fantasma che cerca di rubarle la vita. Una volta superato il confine del viaggio spettrale, i rapporti non potranno più essere gli stessi. Tra madre e figlia avviene un riavvicinamento che diventa un simbolico passaggio di testimone generazionale, dall'attrice che ha segnato la prima parte della carriera di Burton (Ryder) a quella che ha preso parte ai lavori più recenti (Ortega). Lo stesso spirito non è condannato nuovamente alla prigionia nell'aldilà ma esplode davanti agli occhi di Lydia dopo un incantesimo, simbolo di un definitivo scioglimento delle tensioni irrisolte tra i personaggi, che entrano in una nuova fase della loro vita e della loro relazione. Ora che uno dei simboli più noti dell'universo creativo di Burton è stato distrutto, è possibile anche per il regista guardare avanti dopo aver elaborato attraverso il formato filmico la propria interiorità.

Non è più possibile credere a una possibile coesistenza tra il mondo dei fantasmi e quello dei vivi, tra un universo fantastico e quello reale,

nascondendosi nelle proprie fantasie. Non a caso, la canzone eseguita dal coro funebre per il funerale di Charles è proprio *Day-O (Banana Boat Song)* di Harry Belafonte, in precedenza simbolo della finale convivenza tra i Maitland e i Deetz. Non si tratta di un tributo, ma di un saluto.

Nel finale, Lydia Deetz torna nuovamente a guardare in camera, fissando lo spettatore dritto negli occhi, questa volta per chiudere definitivamente il suo show televisivo, riprendere in mano la sua storia e il rapporto con la figlia. Le parole pronunciate da Lydia – Winona sembrano ancora una volta palesare i sentimenti di Burton e suonano come un’innegabile conclusione, quantomeno momentanea, di un percorso (anche di vita) che sperimenterà strade differenti: “Questa è l’ultima puntata. Ho passato così tanto tempo a parlare con i morti che ora è giunto il tempo di vivere”.

**Beetlejuice Beetlejuice.** Regia: Tim Burton; sceneggiatura: Alfred Gough, Miles Millar; fotografia: Haris Zambarloukos; montaggio: Jay Prychidny; musiche: Danny Elfman; interpreti: Michael Keaton, Winona Ryder, Catherine O’Hara, Justin Theroux, Monica Bellucci, Arthur Conti, Jenna Ortega, Willem Dafoe; produzione: Warner Bros. Pictures, Marc Toberoff, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Tommy Harper, Tim Burton; distribuzione: Warner Bros. Entertainment Italia; origine: USA, Regno Unito; durata: 104’; anno: 2024.

## Sulla spettatorialità postmediale

Denis Previtiera

*Baby Invasion* di Harmony Korine.



Darmstadt, 1951. Un giovane Karel Goeyvaerts esegue una rivoluzionaria sonata, scritta utilizzando il “principio del numero sintetico”. L’allora docente Adorno fatica a comprendere il senso di quell’operazione, chiedendo all’allievo se fosse possibile descriverla secondo categorie teoriche tradizionali. Karlheinz Stockhausen, anch’egli vent’enne, interviene: “Professore, lei sta cercando un pollo in un quadro astratto” (Iddon, pp. 55-57). Stiamo parlando del secondo movimento della *Sonata numero 1 per due pianoforti*, non dell’ultimo film di Korine, ma forse è questo che è *Baby Invasion*: una composizione rivoluzionaria, che sfugge dalla logica dei tradizionali approcci realizzativi e di lettura. «This is not a film. This is a game». Eppure, è cinema. Nuovo, differente, ma pur sempre cinema.

Fin dalla comparsa di *Aggro Dr1ft* (2023) alla scorsa edizione del Festival di Venezia, negli ambienti cinefili si è parlato tanto, ma non abbastanza, dei confini semantici del cinema e della nascita di una nuova (neo)avanguardia promossa da Korine. Film divenuto in poco tempo un vero e proprio caso, bramato dal pubblico con trepida impazienza, in grado di minare le ormai fragili certezze formali e paratestuali del sempre più sfuggente “oggetto cinematografico”. Si pensi, ad esempio, alla scelta distributiva di svincolare il film dalla sua tradizionale sala, per inserirlo all’interno dei contesti spaziali dei nightclub americani. Decisione che, con le dovute differenze, riporta alla memoria quella di Andy Warhol di inserire

i propri film nei luoghi deputati dell'arte contemporanea (le gallerie) a inizio anni sessanta.

Presentato Fuori Concorso, *Baby Invasion* si pone come perfetta prosecuzione del lavoro iniziato con *Aggro Dr1ft*. Ancora una volta ci si svincola dai confini che per convenzione sono considerati propri del cinema, attraverso un processo di assimilazione delle altre logiche mediali, in particolare videoludiche e social (dai *reel* ai filtri facciali). Un'opera che, nonostante le similitudini, non appare come una copia carbone della precedente, bensì una sua radicalizzazione.

Dopo una cornice che fa da apertura e chiusura - in cui una sviluppatrice con indosso un visore VR racconta di aver realizzato un videogioco ultrarealistico, sfuggito al controllo a causa di un gruppo di hacker - siamo invitati, o costretti, a osservare come spettatori una *nuova realtà* in cui i confini tra digitale e reale, tra mondo videoludico e mondo fenomenico, tra computer grafica e *live action*, vengono meno. Il modo in cui il falso videogioco si mostra restituisce un effetto straniante che impedisce una qualsiasi forma di sospensione dell'incredulità, rifiutando l'approccio ingannevole di opere *let's play* come *Petscop* (Domenico, 2017-2019), in cui gli elementi testuali e paratestuali - commenti e tempi di caricamento su Youtube - sono sfruttati per alimentare la veridicità del gioco perduto e ritrovato, ingannando il pubblico.

Unite da passaggi in forma *screenlife*, le varie sessioni dello *shooter* in prima persona sono caratterizzate dai soliti *leitmotiv* che definiscono l'immaginario cinematografico di Korine. L'ambientazione estiva della *west coast*, in cui risiedono i complessi residenziali che fungono da *hub* o da sessioni di gioco. Il mascheramento, dove il tipico passamontagna è sostituito da *filtri facciali* - volti di neonati con delle corna, diventate simbolo dell'etichetta EDGELORD - che nascondono il volto dei personaggi controllati dai videogiocatori. La filastrocca o preghiera, qua recitata da una *voice over* che accompagna il percorso di un bianco coniglio carrolliano. Sono elementi che contribuiscono a restituire il *brand* autoriale, senza però scadere nella reiterazione di un passato già realizzato.

Se con il postmoderno si sviluppa la consapevolezza che tutte le storie sono state raccontate, che non si possa più dire nulla di nuovo e si debba procedere su binari già tracciati, *Aggro Dr1ft* e *Baby Invasion* sembrano avere il coraggio di affermare il contrario. Nell'odierno panorama mediale occorre ritrattare questa convinzione. Tracciare nuovi binari è possibile tramite una profonda ristrutturazione dei caratteri fondanti e costitutivi di ciò che è considerato cinema, sfruttando i cambiamenti avvenuti nel corso del tempo.

Korine mostra una cosciente lucidità nel cogliere e rispondere al mutato contesto spettatoriale. Pubblico e società di oggi non sono più quelli di prima e il cinema non può ignorarlo. Non si tratta nello specifico di *teoria del rispecchiamento* - l'idea che i film rispecchino la società che li ha prodotti dandoci la possibilità d'aver accesso all'*inconscio collettivo* junghiano - quanto piuttosto di un'arte o di un prodotto che evolve insieme al mondo che lo produce, cercando di non restare ancorato, incatenato, a vecchi regimi

teorici e produttivi. L'apparente "non linguaggio" è un ennesimo tassello evolutivo del medium, l'adattarsi a un tempo caratterizzato da una cultura della visione profondamente differente, schizofrenica, disattenta, rispetto al passato, basata sui principi di velocità e scelta.

Alcuni urleranno al decadimento culturale, altri all'imbarbarimento, secondo logiche che han sempre teso a svilire ciò che si contrappone al canone o alla tradizione, considerati più nobili. Meglio o peggio che sia (non sta a noi stabilirlo, sempre che si possa fare), è la cultura delle *live-stream* e dei *gameplay*, non più quella delle grandi narrazioni letterarie e cinematografiche. Laddove *Aggro Dr1ft* impone allo spettatore un certo sguardo, un certo modo di osservare – non vi è una vera trama, ma compaiono pur sempre figure riconducibili a personaggi e un percorso da seguire da un punto iniziale a uno finale – *Baby Invasion* se ne libera offrendo massima libertà, emulando le modalità di fruizione e percezione dei nuovi media (Twitch e TikTok). Non ci sono personaggi, non ci sono storie da seguire, non c'è progressione. Emblematico, in questo senso, il *deus ex machina* che pone fine al film.

Lo spettatore contemporaneo a cui Korine si rivolge è abituato a un grado di interattività tale da esercitare un controllo pressoché totale su cosa, quanto e come guardare. La costrizione dello sguardo lascia così il passo a un'illusoria interattività – la sala e la visione collettiva, scontato dirlo, non permettono un reale intervento diretto – che sembra restituire una nuova definizione del *montaggio interno* di Alexandre Astruc. La moltiplicazione di stimoli ed elementi eterogenei, realizzata grazie alla tecnica del *compositing* che riproduce l'interfaccia di una sessione in *live streaming*, permette allo spettatore di scegliere da sé cosa osservare e cosa ignorare. Si possono seguire il *gameplay*, il percorso spirituale legato al coniglio, i messaggi mandati dalla chat a lato schermo, il rapporto tra la dinamicità delle immagini e la persistente musica techno.

Ma è anche una cultura che ha visto un processo di banalizzazione, spettacolarizzazione e (forse) mitizzazione della violenza. Se in *Spring Breakers – Una vacanza da sballo* (2012) le protagoniste agiscono in un mondo o, meglio, in una parentesi estiva, percepita e vissuta secondo le norme che regolano serie videoludiche come *Grand Theft Auto*, in *Baby Invasion* prende forma un vero mondo alternativo simulacro di quello reale. La dimensione virtuale, effettiva o metaforica che sia, permette di superare le barriere etico-morali, tanto da far accompagnare le scene di violenza da elementi *pop-up* dallo stile allegro e *kawaii*.

*Baby Invasion* diventa allora una presa di coscienza della spettatorialità postmediale, con cui Korine continua il suo percorso di ristrutturazione del cinema e di celebrazione dell'immagine moderna, digitale, rifiutando di attingere alle categorie teoriche e produttive tradizionali. Un film che non ricerca il bello, che prosegue l'abbandono del peso linguistico e che, soprattutto, rivendica a tutti i costi e senza paura il suo essere contemporaneo.

## Riferimenti bibliografici

M. Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

**Baby Invasion.** Regia, sceneggiatura: Harmony Korine; musiche: Burial; produzione: EDGLRD, Picture Perfect; origine: USA; durata: 80'; anno: 2024.

## La spettacolarizzazione dello sguardo

Lucrezia Lauteri

*September 5* di Tim Fehlbaum.



5 settembre 1972, Olimpiadi di Monaco. Scorrono rapide sullo schermo sequenze di gare di nuoto e atletica leggera, precedute dal classico colpo di pistola che indica l'inizio della competizione. A trasmetterle è la ABC, emittente televisiva statunitense che con le sue dirette sta coprendo l'evento sportivo. Il filmato d'archivio dello spot della società inserito in apertura di *September 5* insiste sulla presenza di un elevatissimo numero di telecamere, posizionate in punti strategici per trasmettere non solo i giochi ma anche l'interno del villaggio olimpico. Gli avvenimenti di quel giorno, raccontati seguendo il lavoro della troupe della ABC e in particolare del produttore Geoff, sono destinati a cambiare definitivamente la storia del giornalismo televisivo. A essere mostrata è inizialmente una classica giornata di lavoro, tra sigarette fumate prima del turno, scherzi tra colleghi, organizzazione della nuova programmazione. I tecnici entrano in sala di montaggio e preparano un servizio sull'importanza delle Olimpiadi tedesche, simbolo di rinnovata fratellanza dopo la Seconda guerra mondiale, ma la tranquillità viene bruscamente interrotta. Prima della ripresa delle trasmissioni si sentono degli spari provenire dal villaggio olimpico; quei colpi che fino a poche ore prima avevano segnalato l'inizio di una nuova gara, e di conseguenza l'unità tra tutte le nazioni partecipanti, diventano nel giro di pochi minuti il suono di una tragedia. Un gruppo di estremisti palestinesi si è introdotto all'interno del villaggio olimpico, prendendo in ostaggio gli atleti della squadra israeliana. La richiesta è

semplice, un ostaggio liberato ogni 200 prigionieri palestinesi rilasciati da Israele.

Nessuno all'interno della ABC sa realmente come gestire una simile situazione di emergenza: l'obiettivo dei tecnici diventa di conseguenza quello di registrare quanto più materiale possibile da mandare in onda, per aggiornare in tempo reale, minuto dopo minuto, i telespettatori. È Geoff a prendere il comando nella gestione del servizio, partendo dalla scelta del taglio visivo da proporre in televisione: la moltitudine di telecamere puntate verso il villaggio olimpico, come annunciato in apertura dallo spot dell'emittente, consente di scegliere al meglio l'angolazione per mostrare in diretta la sezione degli alloggi israeliani all'interno dei quali si trovano rapitori e ostaggi. A questo punto si pone una questione etica: seguire le regole e fermarsi, prima di mostrare ai telespettatori una situazione sulla quale ancora si hanno troppe poche informazioni, oppure essere i primi a mostrare al mondo quello che sta realmente accadendo. Su questo, ricordiamo la domanda posta da Diffrient: può «l'unicità della tragedia di Monaco essere almeno in parte attribuita alla presenza non di una ma di numerose telecamere, posizionate da testate giornalistiche e reporter fuori dal 31 di *Connollystrasse*, dove non solo hanno registrato il terribile evento per i posteri, ma l'hanno trasmesso globalmente, in diretta, a quasi un miliardo di case?» (D. Scott Diffrient 2010, p. 316). Si tratta innegabilmente di un momento decisivo che ha definito le più recenti modalità di comunicazione, e non è un caso che la diretta abbia raggiunto un record di spettatori tale da superare anche l'allunaggio.

Anche se il sequestro sta avvenendo a pochi metri dallo stabile dove si trova la sede dell'emittente, il primo approccio istintivo da parte degli operatori è quello di filmare l'evento come se fosse un'opera di finzione. Viene ricreato un set, il migliore possibile per catturare gli avvenimenti, viene scelto un regista in grado di assumere il ruolo di guida (Geoff), e l'obiettivo diventa quello di generare un effetto di angoscia negli spettatori, catturandone lo sguardo. Nella sala montaggio, la tensione di ogni passaggio è mostrata attraverso decine di schermi accesi, ciascuno collegato con una telecamera esterna. In uno di questi monitor, c'è Jim McKay, presentatore della ABC, che conduce in diretta il servizio seguendo le indicazioni che volta per volta gli vengono mandate da Geoff. I filmati che scorrono sui televisori vengono analizzati frammento per frammento, senza mai indagare su come questo possa però andare a influire su coloro che non conoscono la situazione. Con i tecnici ci poniamo degli interrogativi: è poi così importante dare una chiave di lettura agli eventi? È essenziale verificare le fonti e le informazioni o basterebbe arrivare prima degli altri, entrare a far parte della storia con le proprie immagini? È essenziale spiegare le ragioni politiche e storiche che hanno guidato determinate azioni mentre queste avvengono o si possono mostrare rimanendo sospesi nella neutralità?

Nonostante si tratti di un attentato di matrice politica, è proprio questo l'elemento su cui meno si riflette durante la costruzione del servizio. La morte degli ostaggi passa quasi in secondo piano, perché non può essere

ripresa con le telecamere e di conseguenza filtrata attraverso l'immagine confezionata per lo spettatore; si crea così un effetto straniante che non annulla, ma anzi amplifica, la violenza dell'attentato. Benché parte di un reportage a scopo informativo, nel momento stesso in cui si inizia a filmare e montare, l'immagine subisce una manipolazione soggettiva, che dipende da scelte precise compiute da chi la sta selezionando e creando. *September 5*, scomponendo i singoli passaggi della creazione del servizio, vuole mostrare come ogni inquadratura, ogni intervista, ogni parola pronunciata dal presentatore, hanno avuto - involontariamente - un ruolo ben preciso nell'indirizzare l'opinione pubblica, portando la riflessione ben oltre quel giorno di settembre. I problemi di ordine morale, però, non possono essere ignorati troppo a lungo. Geoff prende decisioni funzionali alla spettacolarizzazione dell'evento, ma nessuno all'interno dell'emittente televisiva si sofferma a riflettere sulla salvaguardia della sofferenza delle persone coinvolte. Se dovesse partire uno sparo, sarebbe etico riprenderlo? Se dovesse esserci un'omicidio in diretta, sarebbe corretto mostrarlo ai telespettatori? La scelta, ai fini dell'aumento degli ascolti, è quella di continuare a riprendere, indipendentemente dalla violenza di cui sono protagonisti palestinesi e israeliani.

Dopo ore di attesa e incertezza, una telefonata comunica alla ABC che gli atleti israeliani sono salvi. Il presentatore Jim McKay comunica a quasi un miliardo di persone il lieto fine cinematografico che tutti si aspettavano. L'emittente sceglie di annunciare per prima la notizia, pur non avendo ancora avuto conferma del fatto. Poco dopo, arriverà un'ulteriore telefonata che rivela invece la morte di tutte le persone coinvolte nell'attentato: "Abbiamo appena ricevuto le ultime notizie. Sapete, quando ero bambino, mio padre mi diceva che raramente le nostre speranze più belle e le nostre paure più grandi si avverano. Questa notte le nostre paure più grandi sono divenute realtà. Ci hanno comunicato in questo momento che gli ostaggi erano undici. Due di loro sono stati uccisi nelle loro stanze ieri mattina, gli altri nove sono stati uccisi questa notte all'aeroporto. Sono tutti morti". Con queste parole McKay conclude il servizio. Le telecamere si spengono, lo studio si svuota. Per la prima volta dopo ore dall'inizio dell'attentato, i volti della troupe mostrano risentimento e dolore, intensificati dall'elaborazione di quanto realmente avvenuto. Solo ora, mentre lentamente gli impiegati iniziano a uscire dallo studio, vengono per la prima volta mostrati i volti degli atleti israeliani insieme ai loro nomi. Tutto quello che rimarrà nella memoria collettiva, però, non sono più loro, ma il filmato del volto nascosto dal passamontagna di uno degli attentatori intento a guardare fuori dalla finestra. La stessa dietro la quale l'immagine, e di conseguenza la reale sofferenza degli ostaggi era rimasta nascosta, e quindi invisibile agli occhi degli spettatori.

### Riferimenti bibliografici

D. Dayan, E. Katz, a cura di, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

D. Scott Diffrient, *Spectator sports and terrorist reports: filming the Munich Olympics, (re)imagining the Munich Massacre*, in "Sport in Society: Cultures, Commerce, Media, Politics", vol. 11, n. 2-3, 2010.

**September 5.** Regia, sceneggiatura: Mehdi M. Barsaoui; fotografia: Antoine Héberlé; montaggio: Camille Toubkis; musiche: Amine Bouhafa; interpreti: Fatma Sfar, Nidhal Saadi, Yasmine Dimassi, Hela Ayed; produzione: Cinetelefilms, Dolce Vita Films, Dorje Films; origine: Tunisia, Francia, Italia, Arabia Saudita, Qatar; durata: 123'; anno: 2024.

## Umani virtuali, fantasmi reali

Denis Previterra

*Cloud* di Kiyoshi Kurosawa.



L'ultimo film realizzato da Kiyoshi Kurosawa segna un duplice ritorno per il regista giapponese. Da un lato al Festival di Venezia, presentato Fuori Concorso con un'inaspettata proiezione di mezzanotte, a quattro anni di distanza dalla vittoria del Leone d'argento per la migliore regia con *La moglie di una spia* (2020). Dall'altro alle atmosfere J-Horror tipiche del suo cinema passato, che svolsero un ruolo fondamentale nella riscrittura dell'immaginario orrorifico giapponese tra la fine degli anni novanta e i primi del duemila, insieme alle opere di Hideo Nakata. Quest'ultimo ritorno, però, sembra vero solo in parte.

Fin dal titolo, Kurosawa traccia un esplicito *trait d'union* tra *Cloud* e *Kairo* (2001), horror in cui gli spettri invadono l'allora neonato web. Si evoca il *cloud computing*, l'unità d'archiviazione digitale offerta agli utenti attraverso la rete. Il contesto è quindi di nuovo quello di internet, qualcosa di (apparentemente) astratto, intangibile. Più di venti anni dopo, tuttavia, la fascinazione e lo sguardo con cui il regista guarda a quel mondo, a quella dimensione, hanno subito un'evoluzione radicale, influenzata dal cambio di percezione e dal peso che la tecnologia ha iniziato a esercitare nella vita quotidiana. *Cloud* narrativizza al suo interno il passaggio dall'astrattismo del J-Horror soprannaturale alla contemporanea necessità di ancoraggio al concreto, al reale.

Nella prima metà il film gioca con le aspettative del pubblico, alimentando un'atmosfera fatta di ombre fugaci sui muri o dietro le finestre, di presenze che non ci è permesso vedere ma che minacciano di comparire

da un momento all'altro per sconvolgere noi e il protagonista. Come nel mediometraggio *Chime* (2024), presentato mesi prima al Festival di Berlino, fondamentale è il ruolo svolto dal *controcampo*, che in tre differenti occasioni – per un cavo d'acciaio, un passeggero del bus e un suono che turbano il protagonista – ci è negato, trasformandosi in *fuori campo*. Esso è percepito come rappresentazione di un qualcosa non mostrato, ma che ben presto si comprenderà esserlo di quell'invisibile che si para di fronte allo sguardo o, meglio, alla mente, di Ratel.

Queste aspettative sono tradite nel corso della seconda metà, facendo scivolare la dimensione orrorifica verso contesti più vicini all'*home invasion* o al *revenge movie*, con elementi appartenenti al thriller o all'action. Un'azione statica, di certo non adrenalinica, simile a quella vista in *Seventh Code* (2013), in cui le dinamiche sono svuotate del loro caratteristico *pathos*. Commistione di generi e inafferrabilità identitaria contribuiscono ad accrescere un senso di spaesamento nello spettatore, amplificato da un perenne e inspiegabile clima di tensione che aleggia per tutta la durata (in ogni gesto, sguardo, frase).

Se *Kairo* a inizio Millennio pensa a internet come a un luogo in cui risiede il Male, *Cloud* subisce l'influenza del tempo optando per direzioni più terrene: non è internet di per sé a rappresentare il Male, bensì l'utilizzo che gli esseri umani ne fanno e come esso li ha plasmati. È un passaggio dalla sfiducia nei confronti del mondo tecnologico a quella dell'umanità *tout court*. I fantasmi del primo vengono così sostituiti da persone in carne e ossa, l'orrore da soprannaturale diventa realistico, e perciò verosimile. Ma, ancora una volta, questo sembra vero solo in parte.

I corpi che minacciano il protagonista – reo di essersi voluto arricchire tramite *reselling* truffando persone online, astratte, e di conseguenza percepite come non reali, inesistenti – mantengono difatti una certa evanescenza nella gestualità, nei comportamenti e nelle motivazioni. Sono corpi (*consumers*) che si muovono al limite della goffaggine, non efficientemente, fallendo in modo pietoso contro Ratel e il suo assistente (*sellers*), che di contro agiscono – perché fanno agire o perché possono agire – con efficiente professionalità. Il tessuto fenomenico non smette quindi di essere popolato da fantasmi, mentre a cambiare sono le modalità con cui si pensano e raffigurano.

Non c'è più bisogno di ombre e presenze maligne. Gli *account* diventano i nuovi spettri dell'epoca tecnologica, dietro cui si celano però persone che abitano il mondo tangibile e che subiscono le conseguenze di quello virtuale. Un meccanismo di sovrapposizione, in cui il materiale diventa immateriale, che innesca un cortocircuito per cui i personaggi si comportano secondo dinamiche che appartengono più al web che non alla vita reale. Ecco allora che la spedizione punitiva organizzata ai danni del truffatore emula le orme dell'*hating* o della *shit-storm*; l'arma acquistata dall'assistente da un contrabbandiere di strada richiama la compravendita, mitizzata, del *dark web*; l'uomo con maschera e guanti parodizza l'utente anonimo, che usa *nickname* o profili falsi.

Tutto ciò definisce un mondo che – come di consueto nella filmografia di Kurosawa – non può che essere destinato al caos, “all’inferno”, a una catastrofe sociale e globale percepita come prossima. La scelta del *reseller* come mezzo per veicolare la narrazione, e come unica figura in grado di far fronte con successo all’aggressività della nuova collettività digitale, mette in luce i valori necessari per sopravvivere nell’aggiornato capitalismo contemporaneo: cinismo, freddezza e distacco emotivo. Ratel e l’assistente devono adattarsi ai tempi e “ricominciare da capo”, allontanandosi in macchina come David e Charlie in *Cane di paglia* (Peckinpah, 1971) dopo aver prevalso sui propri aggressori, con una maggiore consapevolezza della società che li circonda. I fari non si fan più largo nel buio di una strada rurale, ma in una nebbia apocalittica che diventa spazio di confine tra reale e virtuale, tra il mondo dei vivi e quello degli *users*. Una sottile ambiguità di cui *Cloud* vive e che non sembra avere alcuna intenzione di risolvere.

**Cloud.** Regia e sceneggiatura: Kiyoshi Kurosawa; fotografia: Yasuyuki Sasaki; montaggio: Koichi Takahashi; musiche: Takuma Watanabe; interpreti: Masaki Suda, Kotone Furukawa, Daiken Okudaira, Amane Okayama, Yoshiyoshi Arakawa, Masataka Kubota; produzione: Nikkatsu Corporation, Tokyo Theatres, Django-Film Corporation; origine: Giappone; durata: 124’; anno: 2024.

## Orrore in Vallonia

Denis Previtara

*Maldoror* di Fabrice du Welz.



A partire dai primi anni Duemila, si affaccia sulla scena cinematografica una giovane generazione di registi interessati a promuovere una tipologia di orrore innovativa per il panorama franco-belga. Pur essendo spesso confuso con l'analogo fenomeno della New French Extremity, l'idea di horror proposta da Alexandre Aja (*Alta tensione*, 2003), Pascal Laugier (*Saint Ange*, 2004), Fabrice Du Welz (*Calvaire*, 2004) e Xavier Gens (*Frontiers - Ai confini dell'inferno*, 2007) insiste molto sul protagonismo dei corpi, quale veicolo per accedere a paure profonde, viscerali.

Sono rappresentazioni crude ed esplicite della violenza, visioni cinefile che volgono lo sguardo verso i grandi *slasher* e *splatter* del passato, aggiornati secondo le mutate percezioni spettatoriali. Tra i nomi principali, Du Welz sembra essere il più interessato a evitare la sedimentazione di genere, allontanandosi già a partire dal secondo film (*Vinyan*, 2008) dai lidi specifici dell'horror, per ricercare una visione meno costretta, più personale, che abbracci l'idea della contaminazione dei generi.

Con *Maldoror*, dopo lo sfortunato *Colt 45* (2014) e la parentesi statunitense di *Message from the King* (2016), il regista belga torna a lavorare con un genere di lunga tradizione cinematografica e letteraria: il *polar*, crasi tra il poliziesco e le atmosfere noir. Come da tradizione, l'investigazione sul killer-pedofilo soprannominato dai media "Mostro di Marcinelle", che

nell'arco di dieci anni ha sequestrato e violentato diverse bambine e adolescenti, è sfruttata per mostrare e parlare di altro. Strumento essenziale è il percorso evolutivo, di sconfitta o forse redenzione, del giovane gendarme Paul Chartier, che porterà a mettere in dubbio i confini tra bene e male, tra giusto e sbagliato, tra forze dell'ordine e criminali.

La componente *detection* è difatti esaurita fin da subito. Se in *Zodiac* (2007), di cui *Maldoror* sembra a tratti un doppio andato a pervertirsi, a marcire, Fincher tratta il fatto di cronaca nera secondo i codici (non classici) del giallo, forse facilitato dal non essere mai riusciti ad attribuire un volto colpevole al "Killer dello Zodiaco"; Du Welz di contro orchestra un'indagine che è prerogativa esclusiva del protagonista (e delle figure a lui satellite), che entra in dicotomia con il grado di consapevolezza dello spettatore, ben conscio dei volti e delle azioni che si celano dietro le sparizioni. L'indagine e l'evoluzione di Chartier diventano così pretesto per esporre una visione del mondo, sul Belgio degli anni novanta, evidenziando i rapporti interpersonali che regolano la società e i meccanismi, e fantasmi, di un sistema istituzionale corrotto.

L'attenzione è riservata a un ritratto subculturale - quello delle comunità italiane stanziate in Belgio - con le sue pulsioni repressе, aggressive, nascoste sotto la superficie e sull'orlo di esplodere in qualsiasi momento. Un aspetto centrale nella sua filmografia, soprattutto nella cosiddetta "Trilogia delle Ardenne" (*Calvaire; The Lonely Hearts Killers; Adorazione*), luogo che appare come un «crogiolo di solitudini, di frustrazioni, di regressioni sociali e culturali [...] come una morsa che trattenga incontrollabili forze emotive» (Raga, p. 156). Spostata la geografia, la Vallonia di *Maldoror* conserva questi aspetti caratterizzanti, nocivi, virali, fucina di tormenti e frustrazioni. Ne è un esempio la scena che apre il film, in cui Chartier, dopo aver riportato a casa un giovane proveniente da una famiglia problematica, sentite le urla sfonda la porta e in preda a una furia incontrollabile aggredisce il padre, come in una rissa da strada.

Aggressività e violenza sono aspetti vissuti con contraddizione dalla comunità descritta. È qualcosa di accettato, interiorizzato, anzi richiesto, rivendicato a gran voce quando la televisione comunica la cattura del criminale alla luce dei crimini compiuti, ma condannata in silenzio quando a presentarne i sintomi è un membro della propria famiglia, paradossalmente ostracizzato e rinnegato per "non aver agito". Ed è sempre soltanto attraverso la violenza - accettata sì, ma se lontana, fuori dal proprio nucleo -, rinnegando i valori di giustizia legale e trasformandosi in un mostro portavoce della giustizia *faidate* del popolo, che si può riottenere il rispetto, silenzioso, nascosto sotto un accenno di sorriso, della comunità che per gli stessi motivi si è indignata.

Il lavoro sull'aggressività repressa e sulla violenza esplicita rende *Maldoror* il film in cui Du Welz riesce meglio nell'impresa di coniugare efficacemente il *polar* con il genere horror. La contaminazione emerge non soltanto nella linea narrativa dedicata a Marc Dutroux e ai suoi complici - con scene che a volte scadono nel puro *shock value*, come una donna costretta a praticare una fellatio al corpo decomposto del compagno

–, ma anche in momenti che segnano la discesa negli inferi, nella perdizione (o forse nella ragione), del protagonista. Dall’attacco di un maiale o cinghiale nelle fogne, che le riprese di una camera ravvicinata e agitata lo trasformano in una figura orribile, deforme, quasi infernale. Ai momenti in cui Chartier si raffronta con il killer: il lamento spettrale che sembrerebbe provenire da dietro la parete di un lercio scantinato – dove lo stesso spettatore è chiamato a domandarsi se l’abbia davvero sentita –; oppure l’incontro finale in cui l’orrore dei volti, degli sguardi, ormai deformati, di un pedofilo protetto dal potere e di un gendarme ormai dannato, è reso tramite una serie di movimenti di macchina e di zoom di fulciana memoria.

Al netto delle imperfezioni, siamo forse di fronte all’opera più completa e matura realizzata da Du Welz, ora nel trattare i soliti temi ricorrenti ora nel lavoro di contaminazione dei generi (l’horror e il *polar*), diventato nel tempo un peculiare tratto identificativo del suo fare cinema. Il principale pregio di *Maldoror* è quindi quello di eludere la costrizione a un’unica personalità, a un’unica identità, con un occhio al passato e uno al presente, permettendogli di sentirsi libero di essere un film d’autore *di (sui) generi(s)*.

### **Riferimenti bibliografici**

M. Raga, *Fabrice Du Welz*, in F. Zanello, a cura di, *Frontiers. Il cinema horror franco-belga degli anni zero*, Shatter Edizioni, 2020.

**Maldoror.** Regia: Fabrice du Welz; sceneggiatura: Domenico La Porta, Fabrice du Welz; fotografia: Maxine Heraud; montaggio: Nico Leunen; musiche: Vincent Cahay; interpreti: Anthony Bajon, Alba Gaïa Bellugi, Alexis Manenti, Sergi López, Laurent Lucas, David Murgia, Béatrice Dalle, Lubna Azabal, Jackie Berroyer, Mélanie Doutey, Félix Maritaud; produzione: Frakas Productions, The Jokers Films; origine: Belgio, Francia; durata: 155’; anno: 2024.

## Il corpo in movimento

Marianna Lucia Di Lucia

*The Witness* di Nader Saeivar.



Una lenta panoramica dall'alto blandisce i corpi di tre donne. L'occhio dello spettatore è indotto a osservare, ma con distaccata partecipazione: carezza il quadro, ma non vi si immerge, non si identifica con ciò che vede scorrere, condivide con rispetto il dignitoso dolore messo in scena da Nader Saeivar, regista di *The Witness (Shahed)* (2024), vincitore a Venezia 81 del premio del pubblico nella categoria Orizzonti Extra.

La disposizione è plastica, le membra si intrecciano fondendosi in un unico cuore pulsante. Sulle ginocchia di Tarlan (Maryam Bobani), insegnante di danza in pensione e attivista per i diritti delle sue colleghe nonché fervente sostenitrice delle organizzazioni sindacali, è poggiato il volto tumefatto di Zara, in cerca di conforto dopo gli ennesimi abusi subiti dal marito, il quale vorrebbe indurla a chiudere la sua scuola di danza. Sulle caviglie di Zara, a sua volta, è accoccolata la figlia Ghazal, rannicchiata in posizione fetale. Nel centro nevralgico del film, Saeivar inserisce una sorta di intenzione programmatica, di sunto ideologico del proprio progetto cinematografico: restituire una voce e una rappresentazione ai corpi martoriati e messi a tacere delle donne iraniane. Il risultato è un affresco film che dipinge rappresenta tre generazioni e tre diverse modalità di reazione all'oppressione di un regime che impedisce loro qualsiasi forma di libera espressione, compresa la danza, filo conduttore che lega le tre protagoniste e chiaro rimando alle reali rivolte, diffuse capillarmente nel paese e dominate, in particolare, da una forma di protesta non violenta: la

pubblicazione in rete, da parte delle donne iraniane, di video in cui, sorridenti, libere e con i capelli al vento, ballano sulle note di musiche occidentali.

La metafora pittorica non è casuale, dal momento che Saeivar usa la macchina da presa come un pennello, traducendo i conflitti socio-politici del suo paese in inquadrature dotate di una forte componente plastica ed espressiva. Un esempio è la sequenza di apertura, introdotta da un mezzo primo piano di Tarlan che si staglia su uno sfondo nero, l'inquadratura lentamente si allarga, aumentando la porzione di campo ripreso e svelando sempre più dettagli dell'ambientazione: la scuola di danza di Zara, la cui parete è nettamente divisa in due porzioni, una dipinta di nero e l'altra di bianco. L'inquadratura rimane fissa su Tarlan, mentre fuori campo si sentono le voci allegre e concitate delle ballerine, e Zara che si rivolge alla sua insegnante e madre adottiva tributandole l'esibizione in procinto di svolgersi. Poco dopo entra in campo Ghazal, che avvolge le braccia attorno al collo della nonna e che successivamente, accennando qualche passo, si sposta verso l'angolo opposto della stanza per accendere la radio e dare inizio alla performance. Il corpo in movimento di Ghazal è emblematico: danzando dal nero, in cui rimane confinata Tarlan, verso il candore latteo che fa da sfondo al balletto tradizionale persiano, la ragazza incarna la forza motrice delle nuove generazioni, che lottano al grido di "donna, vita, libertà" nella speranza di un futuro più luminoso. Se, come afferma Fraleigh, la danza coincide con il corpo stesso della ballerina, esattamente come il corpo si sovrappone e si assimila all'identità della persona, allora la danza non può che rappresentare un potenziale mezzo di liberazione, spesso nascosto e ridotto attraverso la sua marginalizzazione (Adair 1992, p. 25) o, come nel caso dell'Iran, attraverso la sua totale repressione, onde evitare alle donne una riappropriazione di sé e del perimetro della propria libertà. Il corpo femminile in movimento, attivo, libero, diviene «corpo pensante», consapevole del proprio diritto di partecipare alla vita sociale (*ivi*, p. 26).

La narrazione condotta da Saeivar, coadiuvato da Jafar Panahi nella stesura della sceneggiatura e nell'elaborazione del montaggio, tuttavia è calibrata e ben attenta a non scadere nella retorica e nel patetismo di un lieto fine forzato e quanto mai innaturale. Si tratta, piuttosto, di un racconto lucido e concreto, in cui la sparizione improvvisa di Zara assurge al ruolo di fulcro narrativo e ideologico. L'evidenza del destino riservato alla donna opprime lo spettatore sin dalle prime sequenze, in cui campeggia, talvolta in primo piano, il volto tumefatto e illividito di Zara, e nelle quali non si fa mistero delle percosse che subisce sistematicamente. Ma sia la ribellione sociale e collettiva di Tarlan, sia quella individuale portata avanti da Zara, che si rifiuta categoricamente di rinunciare alla propria scuola di danza e mostra fieramente il proprio capo scoperto, pur venendo redarguita per questo da una sconosciuta in strada, hanno scarsa incisività. Entrambe

restano schiacciate dagli ingranaggi di un regime repressivo in cui, come commenta il regista stesso nel catalogo di Venezia 81, «coloro che si sforzano di mantenere dignità e umanità vengono cancellati e la verità deve essere distrutta». La prima inquadratura di Tarlan, in cui la protagonista si staglia sullo sfondo scuro con i capelli visibili ma raccolti in una treccia, così come i numerosi primi piani che stringono in una morsa il volto della donna, sempre incorniciato dal nero del velo, imprimono nitidamente sullo schermo il suo incrollabile coraggio, la sua lotta strenua, ma anche l'impossibilità di affidarsi al corso della giustizia e la vanità delle sue lotte sindacali.

Un barlume di speranza, tuttavia, c'è e brilla nella sequenza finale della danza di Ghazal, che la macchina da presa segue con movimenti ampi e fluidi, permettendo allo spettatore di assumerne la prospettiva e lo sguardo, invitandolo a seguire il nuovo movimento di protesta. È questo, infatti, il rinnovato centro propulsivo della rivoluzione: la danza, strumento politico delle donne iraniane, ma anche – e forse prescelto proprio per questo – mezzo di riconquista del proprio spazio e della propria individualità. Le donne ballano per costruirsi uno spazio vitale soggettivo, un proprio territorio di espressione e di affermazione (Irigaray 1989, p. 132), un luogo in cui liberare il loro corpo e la loro sessualità negata e repressa dalle catene dell'oppressione. Attraverso i gesti e i passi armonici, il corpo parla, si esprime, sprigiona la propria sensualità e afferma il suo ruolo attivo (McRobbie; Adair). E proprio questo sembra auspicare Saeivar, scegliendo di pedinare il corpo in movimento di Ghazal, quasi a volerla accompagnare nella sua ricostruzione e ricostituzione, mentre, dinanzi a lei, si aprono le porte del futuro.

### Riferimenti bibliografici

C. Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Bloomsbury Publishing, New York 1992.

L. Irigaray, *The gesture in psychoanalysis*, in *Between Feminism and Psychoanalysis*, a cura di T. Brennan, Routledge, Londra 1989.

A. McRobbie, *Dance narratives and fantasies of achievement*, in *Meaning in Motion*, a cura di J. Desmond, Duke University Press, Durham 1997.

**The Witness (Shahed)**. Regia: Nader Saeivar; sceneggiatura: Jafar Panahi, Nader Saeivar; fotografia: Rouzbeh Raiga; montaggio: Jafar Panahi; musica: Karwan Marouf; interpreti: Maryam Bobani, Nader Naderpour, Hana Kamkar, Abbas Imani, Ghazal Shojaei, Fahrid Eshaghi; produzione: ArtHood Films, Golden Girls Films, Sky Films; origine: Germania, Austria; durata: 100'; anno: 2024.

## Come tu sei fui ancor'io

Gabriele Guerrieri

*Diciannove* di Giovanni Tortorici.



Chi è Leonardo? Dove dovrebbe essere? Quando vorrebbe essere? Un “io”, che si pretende saldo e centrato, *erra* in un limbo di contraddizioni e malinconia. È quello di un pastore la cui Asia, generica e sfuggente come nei versi di Leopardi, è lo spazio-tempo emotivo della fine dell’adolescenza. Il suo *Canto notturno*, invece, è *Diciannove* (2024), il film d’esordio, dalla matrice dichiaratamente autobiografica, di Giovanni Tortorici che in Leonardo, suo alter-ego – come il pastore per il poeta –, si specchia, mentre questi si commuove leggendo il recanatese.

Leonardo, diciannovenne palermitano, si trasferisce a Londra per studiare Economia, ma presto si sposta a Siena per seguire la sua vera passione: la letteratura. Forze opposte modificano il moto dell’io del protagonista rispetto ad un *hic et nunc* di cui sembra non riuscire a godere pienamente. Mentre vaga tra le città che visita, si immerge nei luoghi attraverso uno sguardo insieme famelico e disorientato, mediato dagli zoom improvvisi o dai tagli di montaggio repentini, a sottolineare la corrispondenza del punto di vista di autore e personaggio. In questo senso Tortorici pare recuperare la lezione di quel Pasolini tanto disdegnato da Leonardo.

All’immersione nei luoghi, però, si contrappone una fuga costante dal sociale. Leonardo fugge dalla madre, troppo apprensiva, dalle nuove coinquiline senesi, con cui non vuole (o non riesce) instaurare alcun tipo di rapporto, e dal mondo universitario dei suoi colleghi e docenti. Solo quando torna a Palermo, dai suoi vecchi amici, il protagonista pare capace di far parte della “festa”; quella stessa festa da cui, ancora nel presente delle

amicizie londinesi e milanesi, evade, in maniera autodistruttiva attraverso l'alcool, veicolo di una disinibizione che ne cambia letteralmente i connotati. Il tratto che maggiormente connota il ragazzo, infatti, è una profonda inibizione, dettata dalla necessità di una morale che ne guidi le peregrinazioni e che Leonardo cerca nelle parole degli scrittori italiani vissuti prima del Novecento (Dante, Monti, Metastasio). Perché i novecenteschi "scrivono male", hanno distrutto la lingua, e il Tommaseo interpreta la *Commedia* con più acume di un tedioso professore universitario.

Sul finale un intellettuale torinese redarguisce Leonardo che la passione rischia di trasformarsi in fanatismo e questo in "cretineria". Se allo spettatore, però, non è dato sapere cosa ne sarà delle gabbie che il protagonista si costruisce intorno, e che lo rendono incapace di portare ad espressione il proprio io, in una nuova intercessione tra autore e personaggio, è la forma del film a tentare di trasmettere una verità su quell'io. Nel comporre il suo *Canto notturno*, infatti, Tortorici affida a falsi raccordi, sguardi in macchina, distorsioni dell'immagine, inserti animati, intertitoli che occupano l'inquadratura, frammentazione episodica l'onere di disarticolare ogni possibile grammatica "classica" di racconto e messa in scena.

Come il pastore nella lirica leopardiana nella ricerca di un senso del suo errare si rivolge alla luna, così *Diciannove*, attraverso gli scarti di cui sopra, costruisce la sua allocuzione allo spettatore. Solo interpellando un "tu", negoziando il proprio essere con l'esistere di un'alterità, l'io può tentare di riconoscersi nella sua fluidità. È forse questo che potrebbe salvare Leonardo da quell'ipertrofia della pulsione di morte - ancora una "diagnosi" dell'intellettuale torinese - che lo attanaglia. Un "altro" che nel caso di Leonardo potrebbe essere anche uno degli adolescenti del suo stesso sesso da cui il protagonista pare essere attratto. Non è però la storia della scoperta di un orientamento sessuale che Tortorici vuole raccontare, quanto piuttosto un disorientamento generazionale e tipico del tramonto dell'adolescenza.

Così, più che ogni altro, la *luna* di Tortorici è lo spettatore che parla come Leonardo (il mimetismo linguistico con il gergo dell'attuale generazione di giovani adulti è tanto riuscito da risultare quasi straniante), si muove, si interroga, si dispera come lui. Che, insomma, ha la stessa età del protagonista o che sa cosa vuol dire avere diciannove anni, dover (o voler) lasciare casa, affacciarsi al mondo degli adulti, mentre l'accidia gioca a dadi con esplosioni incontrollate di vitalità e la malinconia di un passato che non potrà tornare convive con l'angoscia di un futuro che non si riesce neppure ad immaginare. "Come tu sei fui ancor'io" recita l'epitaffio di una tomba nella Chiesa di Santa Maria della Scala a Firenze, su cui lo sguardo di Leonardo e la macchina da presa del regista si soffermano. Io sono (o sono stato) come te, sembra dirci Leonardo/Giovanni. Io non so chi, dove, quando sono. E tu?

**Diciannove.** Regia, sceneggiatura: Giovanni Tortorici; fotografia: Massimiliano Kuveiller; montaggio: Marco Costa; interpreti: Manfredi Marini, Vittoria Planeta, Dana Giuliano, Zackari Delmas, Luca Lazzareschi, Sergio Benvenuto; produzione: Frenesy, Pinball London, MeMo Films, Tenderstories, con il contributo del Ministero della Cultura; origine: Italia, Regno Unito; durata: 109'; anno: 2024.

## Le forme della cura

Martina Tassone

*Mon Inséparable* di Anne-Sophie Bailly.



L'opera di Anne-Sophie Bailly si contraddistingue per un'attenzione particolare alle dinamiche del *prendersi cura*. Filmare diverse forme di "assistenza" - da quella che le ostetriche offrono alle partorienti in un reparto maternità (*En travail*, 2019) a quella che le levatrici forniscono alle donne di un villaggio di un fittizio medioevo (*The Midwife*, 2021) - sembra essere una delle vocazioni della regista.

La cura e la maternità sono tematiche centrali anche nel primo lungometraggio di Bailly, *Mon Inséparable* (2024), presentato nella sezione Orizzonti al Festival di Venezia 2024. La protagonista, Mona, è la madre di Joël, un ragazzo di trent'anni con una disabilità intellettiva: dopo aver dedicato tutta la vita al suo "*enfant différent*", la donna sembra aver deciso di occuparsi finalmente di sé stessa quando, sconvolgendo tutti i suoi piani, Joël le confessa di star per diventare padre.

Mona e Joël hanno un legame molto intenso, alimentato dalle continue cure che la madre ha fornito al figlio durante tutte le fasi della sua vita. Il titolo del film, *Mon Inséparable*, suggerisce appunto la difficoltà di Mona nel doversi "separare" dal figlio che invece sente essere una parte di sé. L'atteggiamento apprensivo e asfissiante però non è solo di Mona: anche Joël vive problematicamente l'esistenza di un altro uomo nella vita della madre, come dimostra lo scatto di rabbia rivoltole dopo aver scoperto, bruscamente, la sua nuova storia d'amore. Si tratta di una vera e propria co-dipendenza, un rapporto simbiotico che non permette a nessuno dei due di vivere individualmente e a pieno la propria vita sentimentale. Il legame di dipendenza che li lega si risolverà in una dinamica doppia e rispecchiante: mentre Mona si innamora svincolandosi emotivamente da Joël, quest'ultimo si sente libero d'esser padre e formare un proprio nucleo familiare con Océane, giovane collega, anche lei con un disturbo intellettivo, della quale si innamora.

Da un punto di vista formale, la risoluzione della simbiosi, e dunque la progressiva e necessaria separazione tra madre e figlio, è riprodotta dal diverso posizionamento dei due corpi all'interno delle inquadrature: se nella prima parte Joël è filmato sempre in compagnia di Mona, come se fosse solamente una sua rappresentazione, nella seconda, di pari passo con l'aumento della sua indipendenza decisionale, si ritrova più spesso protagonista delle inquadrature, liberandosi, anche figurativamente, della presenza talvolta ingombrante della madre. Fin dall'inizio, infatti, nonostante si tratti di *un film a due*, Bailly evita l'abuso del campo contro campo durante i dialoghi, lasciando sempre disponibili dei punti di fuga dall'inquadratura, analogamente alla possibilità di fuga dal legame opprimente tra i due protagonisti.

Dagli stretti primi piani dei nervosi dialoghi o degli affettuosi abbracci tra madre e figlio, si passa a campi lunghi, simboleggianti momenti di distensione e rasserenamento, in cui anche le inquadrature sembrano poter finalmente respirare, affrancarsi dalla continua presenza simultanea dei due corpi: la sequenza in riva al mare, durante la gita che Mona decide di improvvisare, in cui Joël è ripreso di spalle in campo lungo; oppure, quel graduale movimento di macchina che riprende Joël dall'alto, circondato da estranei, il pomeriggio in cui si perde nella parata del paesino belga.

È evidente come *Mon Inséparable* abbia anche l'obiettivo della sensibilizzazione: la maternità, come afferma Bailly durante l'incontro con gli autori successivo alla proiezione, è *un'idea proteiforme*, mediante la quale si possono raccontare delle storie di disabilità tese a promuovere orientamenti sociali inclusivi, che permettano al "diverso" e all'"emarginato" di riappropriarsi del proprio progetto di vita.

L'attenzione alle prospettive di genitorialità delle persone disabili è difatti un problema urgente nelle residenze in cui essi vivono, spesso gestito prevaricando le loro relazioni, controllandole con dispositivi costrittivi (degli "impianti", come quello installato nel corpo di Océane e poi rimosso perché troppo doloroso) allo scopo di bloccare ogni rapporto sia fisico che emotivo.

Il film si avvicina così alla realtà. Anche perché, sebbene *Mon Inséparable* sia un film di finzione, Bailly predilige dichiaratamente un approccio documentaristico verso i luoghi, le storie e le persone che incontra: l'idea della storia sorge grazie al tempo che la regista trascorre presso *l'ESAT Ménilmontant*, una struttura parigina che accoglie persone in situazioni di disabilità per sviluppare la loro capacità di integrazione mediante il lavoro. Questo "metodo di ricerca" talvolta si riversa nei modi di ripresa e nella costruzione dei dialoghi del film: si pensi, per esempio, alle riprese concitate e fuori fuoco del colloquio che i genitori dei ragazzi intrattengono con i consulenti del centro. Inoltre, ciò che accosta ancora di più il film al mondo reale è la presenza di Charles Peccia Galletto e Julie Froger, i due giovani attori disabili che interpretano Joël e Océane.

In conclusione, il primo lungometraggio di Bailly riesce perfettamente a coniugare le esigenze di sensibilizzazione con il piacere di filmare corpi *in tensione* tra loro, perché legati da travolgenti legami

affettivi. Ricordiamo in chiusura la potenza evocativa della prima sequenza del film: due corpi nuotano nell'acqua di una piscina, incrociandosi e sfiorandosi. Sono i corpi di Mona e Joël, madre e figlio, immersi nel liquido indispensabile per l'esistenza umana, nel liquido che protegge, avvolge e consente il trasporto delle sostanze vitali. L'acqua dunque, e due corpi, che nuotano a ritmo di un battito cardiaco: la regista, in un solo colpo, in una sola sequenza, rappresenta l'essenza della cura, dell'amore, della vita.

**Mon Inséparable.** Regia: Anne-Sophie Bailly; sceneggiatura: Anne-Sophie Bailly; fotografia: Nader Chalhoub; montaggio: Quentin Sombsthay, François Quiquer; musiche: Tuomas Kantelinen; interpreti: Laure Calamy, Charles Peccia Galletto, Julie Froger; produzione: Les Films Pelléas; origine: Francia; durata: 95'; anno: 2024.

## Balla coi topi

Andrea Inzerillo

*Bosco Grande* di Giuseppe Schillaci.



In *Bosco Grande*, il nuovo film di Giuseppe Schillaci, Palermo ha il sapore di un ritorno. Scandito dal ritmo degli aerei, dalla voce del regista, dai messaggi agli amici. Fissato in un tempo sospeso nel ricordo, quello dei primi anni ottanta, di una città underground poco esplorata non soltanto dal cinema. Quanti modi esistono per descrivere un luogo? La più grande invenzione cinematografica della città è stata certamente quella di Daniele Ciprì e Franco Maresco, che alla fine degli anni ottanta con *Cinico TV* mostravano con consapevolezza una Palermo che era invisibile e davanti agli occhi di tutti, facendone un universo di straordinaria potenza espressiva. Con l'ironia che lo caratterizza, Maresco ne parlava in questi termini: "Mi piacerebbe che un giorno fossimo ricordati come i cantori dell'Oreto, cioè di quella che oggi è poco meno di una discarica infestata dai topi, ma che al tempo degli arabi fu un piccolo paradiso, una sorta di valle dell'Eden. Bacchelli è stato il poeta del Po, Ciprì e Maresco, nel loro piccolo, i poeti dell'Oreto. Ciascuno ha i fiumi che si merita...".

L'Oreto, il fiume ormai ridotto a poco più che un rigagnolo, metafora eloquente dell'incuria e del senso di abbandono che pervade la città, i suoi abitanti e le sue strade. Giuseppe Schillaci, che da molti anni vive in Francia, ha un interlocutore privilegiato nei suoi ritorni a Palermo: si chiama Salvatore Spatola, ma tutti lo chiamano Sergio. Pesa più di 250 kg, fa il tatuatore. E abita a Bosco Grande. Una zona non intaccata dai flussi turistici, che non compare in nessuna mappa della città; un nome fiabesco che potrebbe rievocare una storica villa settecentesca in cui Visconti girò parte

del suo *Gattopardo* – ma che si trova in tutt'altra parte della città – o più prosaicamente un'antica pasticceria, residuo da poco estinto di un evidente passato. Una delle caratteristiche della città che in questo film si racconta è quella di reinventarsi costantemente già a partire dai nomi: degli abitanti, delle strade, spesso chiamati in modi diversi da quelli ufficiali. Via Boscogrande non esiste più, ma in questi termini ancora alcuni si riferiscono alla via (Marconi) e per estensione al quartiere in cui vive e lavora Salvatore, che tutti chiamano Sergio.

Il ritorno di Schillaci a Palermo è allora nel segno di un luogo che non esiste e di una temporalità incerta, a cavallo tra passato e presente. Se fossimo in una fiaba, Sergione sarebbe una specie di orco: vive a piano terra, in un'abitazione a metà tra una grotta e un garage, e col suo peso fatica a spostarsi anche solo dal suo letto. Ma in una fiaba non sapremmo nulla delle sue origini, qui invece fondamentali: è un ragazzo degli anni ottanta. La violenza mafiosa è presente nella sua vita sin dall'infanzia, nell'educazione del padre e poi nelle strade per le quali scorrazza libero sin da bambino, perché a casa nessuno si preoccupa più di tanto della sua presenza. Le donne della sua vita, il cui affetto incondizionato gli è sempre mancato, sono ai suoi occhi tormento e cura. Cresce da ribelle in una Palermo devastata, il cui centro storico è inavvicinabile, e diventa punk come rimedio. *Live fast die young* è il motto suo e dei suoi amici, con cui passa le giornate per strada, a ridere. Tra di loro c'è Fabio Sgroi, che un po' per gioco e un po' sul serio li fotografa, consegnando ai posteri il ritratto di una generazione. Sergio è tra i protagonisti del suo libro *Palermo 1984-1986. Early Works*; l'autore della postfazione è il pittore Francesco De Grandi, che scrive:

Punk, anarchici valprediani eravamo LA CUBA, un gruppo di attrattori impazziti, un avamposto Cyberpunk nell'interzona della Palermo anni '80 spazzata dal vento dell'eroina statale di Villa Siringa e del Liceo Artistico puzza di piedi. Disegnatori di altri mondi, di sordide buttane e di mostri malinconici. Stavamo accovacciati sul ponte non terminato di via Belgio, una rampa che si fermava al suo culmine in un groviglio di tondini d'acciaio, verso ciò che restava degli agrumeti della Palermo felicissima, con i piedi-anfibi penzoloni, a passarci le canne di erba di Partinico e meditare di fanzine indipendenti e di fighe spaziali, sotto di noi Aranceti Meccanici a perdita d'occhio.

È una città che non è mai stata raccontata in maniera organica e che oggi si può cogliere solo per sprazzi e suggestioni: non è la *Swinging Palermo* degli anni sessanta a cui Piero Violante ha dedicato un bel libro, non è la città nuova e politicizzata dei primi anni settanta di *Zero maggio a Palermo* di Fulvio Abbate, non è quella immaginifica della via Sciuti ai tempi del delitto Moro ne *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta. È una Palermo sotterranea, nascosta, notturna; musicale e politica insieme (non senza aspetti controversi e deteriori, che De Grandi riassume efficacemente nella frase "alcuni si rasarono il cranio"): il tassello di una storia dell'antagonismo e della controcultura che in Italia è tutto da scrivere. Solo nei racconti dei

testimoni si trovano tracce della sua esistenza. In un altro (pressoché introvabile) libro fotografico di Fabio Sgroi intitolato *Palermo 90*, nel testo *Fotonote dalla città con il polipo nella testa* che gli fa da postfazione, Rodan Di Maria – che con il gruppo degli *Airfish* fu tra i maggiori protagonisti della scena musicale – parla di una città «fertile nel germogliare e irrimediabilmente paludosa nello sviluppo»; contraddittoria, sconosciuta ai più, incomprendibile a uno sguardo superficiale. «Eravamo gli sbandati, qualcosa di estremamente marginale nelle complesse dinamiche di una città famigerata perché immediatamente e universalmente identificata con determinate caratteristiche, temuta ma non rispettata, rifiutata perché diversa e occulta».

La marginalità, il disagio, ma anche l'eccezionalità e l'ironia di un luogo irriducibile a molti altri sono al centro del film di Giuseppe Schillaci; filmando un vicolo, tra le vampe di San Giuseppe e le montagne che circondano la città in preda agli incendi, ciò che si intravede è una Palermo underground e ideologicamente confusa che nelle parole di Sergione diventa quasi una *Trainspotting* siciliana, il cui titolo più esatto – aggiunge sornione – dovrebbe essere tuttavia *Balla coi topi*.

Nel tentativo di avvicinarsi al mistero racchiuso in un'esistenza, *Bosco Grande* è dunque in fin dei conti un film che parla di sopravvivenze. Non di vita, non di morte, ma di quella strana realtà che si muove costantemente in una specie di sospensione, senza affermarsi pienamente e senza scomparire del tutto. Una sorta di limbo, un perenne surplace, non per scelta né per destino, ricordo a tratti anche malinconico di ciò che potrebbe e mai si realizza.

### Riferimenti bibliografici

F. Sgroi, *Palermo 1984-1986. Early Works*, Yardpress, Roma 2018.  
Id., *Palermo 90*, Union Editions, Roma 2021.

**Bosco grande.** Regia: Giuseppe Schillaci; sceneggiatura: Giuseppe Schillaci; fotografia: Federico Cammarata; montaggio: Felice D'Agostino; produzione: Wendigo Films, Malfè Film, Drôle de Trame, France 3 Corse Viastella, con il sostegno di CNC, Procirep-Angoa; origine: Francia, Italia; durata: 77'; anno: 2024.

## La possibilità di un'isola

Alessia De Blasi

*Possibility of Paradise* di Mladen Kovačević.



Un'isola senza nome, piena di fitta vegetazione tropicale, un vero paradiso in terra, probabilmente in Indonesia, è al centro del documentario *Possibility of Paradise (Mogućnost Raja)*, del regista e sceneggiatore serbo Mladen Kovačević, conosciuto per *Merry Christmas, Yiwu* (2020), documentario sugli operai cinesi che producono addobbi natalizi per tutto il mondo, e *Another Spring* (2022), sull'epidemia del vaiolo in Jugoslavia.

Nell'isola si diramano sette storie, articolate in sette frammenti distinti e indipendenti, derivanti da lunghe conversazioni del regista con i protagonisti. La maggior parte degli episodi si concentra su chi è arrivato sull'isola da lontano, alla ricerca di qualcosa di cui sente la mancanza, in una modalità coloniale di scoperta (Vijay 2023) che spinge il soggetto a proiettare il proprio desiderio di felicità in uno spazio plasmabile e modificabile a piacimento. L'ispirazione del documentario arriva dichiaratamente dalla Divina Commedia, e in particolare dal primo canto del Purgatorio: «Per correr miglior acque alza le vele ormai la navicella del mio ingegno, che lascia dietro a sé mar sì crudele». La struttura è dunque articolata in sette episodi come i sette gironi, più un prologo iniziale in cui alcune bambine, nella loro scuola sull'isola, attendono la fine di un interminabile acquazzone, senza alcuna consapevolezza di trovarsi in paradiso.

Nelle storie seguenti, una ricca donna europea progetta la sua nuova villa in un terreno che ha appena acquistato e divide lo spazio con ampi movimenti delle braccia, immaginando saloni e piscine ma anche un posto dove poter accogliere persone in difficoltà; un padre e un figlio devono scegliere tra l'isola e la voglia di tornare in una grande città; un grande albergo viene costruito nel cuore della giungla; alcuni sub dell'Est Europa vogliono calarsi in fondali mai esplorati prima e pieni di pericoli; un'influencer russa si è rifugiata dalla vita colma di delusioni per riconquistare la pace interiore attraverso la solitudine; una donna con una

maschera di porcellana si esibisce in un numero erotico, poi torna dalla sua bambina che non ricorda più il padre andato via; un gruppo di esperti scova e rende inoffensivi enormi serpenti che infestano le case degli stranieri, o sono forse gli stranieri a infestare la casa dei serpenti?

L'utopia al centro del film è il frutto di un atto collettivo di immaginazione spaziale (Bulson 2007). Il desiderio toposesico all'origine dell'atto, infatti, tende verso una realtà immaginata da ognuno dei protagonisti ben prima di mettere piede nell'isola, configurando un'esperienza geografica che è primariamente esperienza estetica: lo spazio diventa luogo, connotato da precisi riferimenti qualitativi e affettivi (Furia 2023, p. 115) che arrivano da aspettative cresciute molto lontano, che una volta arrivate a destinazione si incontrano o si scontrano con la realtà: «La verginità di una terra è perduta nel momento stesso in cui l'occhio umano, posandosi su di essa, ne fa una mappatura che risponde ai suoi bisogni materiali, simbolici e morali, contribuendo così all'opera di territorializzazione» (*ivi*, p. 108).

Il fine ultimo dell'immaginazione spaziale, per i personaggi del film sembra essere la fusione con l'utopia realizzata. Gli esseri umani di ognuno dei frammenti (e persino gli animali) sono spesso inquadrati in primo piano ma progressivamente fuori fuoco, mentre le immense chiome degli alberi emergono dal fondo: le forme di vita scompaiono nel verde perdendo di individualità ma anche di centralità, storie inglobate dal luogo.

Ogni frammento si conclude o con un fermo immagine, mentre la musica, le voci, i rumori degli insetti continuano senza interruzioni, oppure con i personaggi che scompaiono in lontananza in ralenti, anche se continuiamo a sentirne le voci come se fossero in primo piano. Le loro storie continuano al di fuori del frammento inquadrato, in un flusso continuo ancora aperto alla possibilità del paradiso. Le scene non sono legate da rapporti causali, lo scorrere del tempo si interrompe e lo spazio può così emergere in tutta la sua forza terrestre indifferente alla presenza umana, nelle lunghe inquadrature dedicate alla vegetazione.

I titoli di coda scorrono su una simulazione digitale di oggetti, rappresentati con grossi pixel quadrati, che si allontanano dalla terra in traiettorie che li portano lontano, ognuno di essi con diverso moto e diversa direzione, «puro e disposto a salire a le stelle».

### Riferimenti bibliografici

- E. Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850–2000*, Routledge, New York 2017.  
P. Furia, *Spaesamento: esperienze estetico-geografica*, Mimesis, Milano-Udine 2023.  
A. Vijay, *Topothesia: Planning, Colonialism, and Places in Excess*, Fordham University Press, New York 2023.

**Possibility of Paradise.** Regia, sceneggiatura: Mladen Kovačević; fotografia: Marko Milovanović; montaggio: Jelena Maksimović; interpreti: Ivana Sahami, Dino Magnatta, Ling Lai, Shinta Sukmawati; produzione: Horopter Film

Production, MDEMC Produktion, Film Center Serbia, Swedish Film Institut;  
origine: Serbia, Svezia; durata: 75'; anno: 2024.

## Al telefono con John e Yoko

Sandro Giorello

*One to one: John e Yoko* di Kevin Macdonald e Sam Rice-Edwards.



Quando è scattato l'allarme e la proiezione si è interrotta, qualcuno, tra i pochi decisi a rimanere in sala nonostante le luci si fossero accese, ha chiesto ironicamente se era una delle provocazioni di Yoko Ono.

Per un film come quello di Kevin Macdonald poteva anche essere una trovata plausibile. Il regista, già premio Oscar per *Un giorno a settembre* (1999), ha sicuramente scelto un taglio meno convenzionale per raccontare la vita di John Lennon e Yoko Ono. Rispetto a documentari più classici, che seguono la vita dell'artista seguendo cronologicamente la sua biografia, oppure la dividono in capitoli dedicati a tematiche diverse, Macdonald propone una serie frenetica di immagini simile allo zapping di un telespettatore che, con il telecomando in mano, passa rapidamente da un canale all'altro. È un chiaro riferimento alla passione di John Lennon per la tv: pare che, quando viveva nel suo monolocale a Soho, a New York, la tv fosse sempre accesa. Per Lennon era il miglior strumento per capire davvero le persone: a suo avviso per sapere cosa pensavano davvero gli americani era sufficiente accendere un televisore il sabato sera.

Il documentario prende il nome da *One To One*, lo storico concerto di beneficenza tenutosi il 30 agosto 1972 al Madison Square Garden, per la Willowbrook State School for Retarded Children di New York. Macdonald alterna alcune delle canzoni registrate durante quell'esibizione ad una lunga serie di frammenti presi dalla tv e da materiale di archivio. Fin da subito lo spettatore si immerge in un flusso visivo dove passa di tutto: spot commerciali, sequenze di telefilm, servizi giornalistici, comizi, dibattiti politici e talk show. Sembrerebbe che Macdonald voglia riassumere nel più breve tempo possibile l'America di Nixon a cavallo tra gli anni '60 e '70. Il risultato è un racconto veloce ed estremamente frammentato, dove a fatica si riconoscono tutti i volti, i momenti storici o le notizie di cronaca citate. Ciò che questo flusso di immagini trasmette chiaramente è il clima di

estrema tensione, violenza e confusione che si respirava in quegli anni negli Stati Uniti.

In mezzo a questo grande caos le figure di John Lennon e Yoko Ono emergono come dei punti di riferimento solidi e autorevoli. Consapevoli che la battaglia dei Figli dei fiori è stata persa, i due attivisti hanno continuato la loro missione contro l'apatia, diffondendo messaggi di speranza. Vengono citate molte delle loro performance più famose e provocatorie, come i "Bed in" oppure l'idea, mai realmente concretizzata, del "Free the People", un tour che avrebbe devoluto 10,000 dollari ad ogni sua tappa per pagare la cauzione a più detenuti possibili della città che ospitava il concerto. Al di là dello stile eccentrico e rivoluzionario, dell'indiscutibile forza delle loro idee, delle loro posizioni e delle loro azioni di protesta, il ritratto che ne esce è quello di due persone calme e pacate.

Lo si può apprezzare grazie alle molte telefonate registrate nelle quali si ascolta John e Yoko parlare con amici, giornalisti e collaboratori. È possibile ascoltare l'ex Beatles che, con considerazioni di assoluto buon senso, prova a convincere A. J. Weberman a scusarsi con Bob Dylan per le tante accuse mosse nei suoi confronti negli anni, oppure sentire le sue considerazioni quando mette in dubbio, in modo più che naif, la possibilità che il suo telefono fosse messo sotto controllo dalla CIA. Oltre regalare momenti molto divertenti - come la serie di chiamate che raccontano di un povero assistente di Yoko Ono intento a recuperare migliaia di mosche necessarie per la realizzazione del cortometraggio *Fly* - queste telefonate sono la parte più interessante dell'intero documentario. Sentire due degli attivisti più importanti e influenti al mondo parlare come persone assolutamente normali degli argomenti più diversi crea un'empatia particolare. È sicuramente il contatto più intimo che lo spettatore può avere con i due artisti.

Il film procede partendo dal fuori - le piazze piene durante le manifestazioni, i concerti, i dibattiti, il coinvolgimento popolare nei confronti di temi politici universali - e termina concentrandosi sui due artisti, che vorrebbero essere ricordati semplicemente "come due innamorati" e le cui ceneri andrebbero sparse sui monumenti più importanti del mondo, Casa Bianca compresa.

Di spunti sulla politica, sulla musica e sull'amore il film ne propone molti - finanche troppi - rispondendo sicuramente al bisogno dei fan più devoti e degli appassionati di documentari musicali, sempre bramosi di nuovi dettagli e filmati inediti. La promessa del regista di regalare una versione più intima della coppia però viene rispettata solo a metà, così come quella di offrire una riflessione anche «sui loro lati politicamente radicali e sperimentali» (parole di Macdonald). Le tante informazioni rischiano di creare una distanza con lo spettatore, che è costretto a scegliere un unico momento su cui concentrarsi ma non avere mai un vero contesto in cui inserirle e capirle fino in fondo. Il film non offre nuove chiavi di lettura per interpretare il talento geniale di Lennon e Ono, tanto meno quale può essere oggi l'utilità di riscoprire e attualizzare il loro percorso artistico.

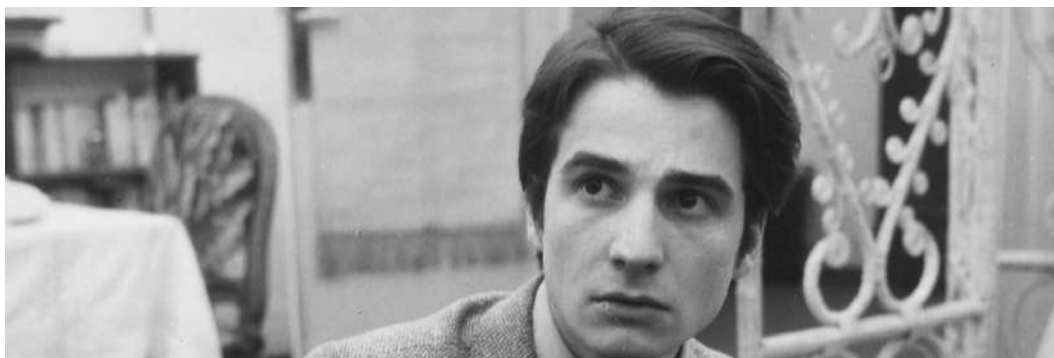
Il film ci offre invece un sogno, lungo quasi due ore, dove suggestioni, emozioni, inquietudini, desideri e speranze convivono armonicamente attraverso le immagini. Non è un caso che sui titoli di coda, poco prima di riaccendere le luci, ci sia "Dream 9". «So long ago. Was it in a dream? Was it just a dream?» si domandava Lennon. Sarà la volta buona che saranno i sognatori a vincere? Spegnete gli allarmi antincendio.

**One to one: John & Yoko.** Regia: Kevin Macdonald, Sam Rice-Edwards; fotografia: David Katznelson; montaggio: Sam Rice-Edwards; musiche: John Lennon, Yoko Ono; produzione: Rei Pictures, El Despacho, Infinity Hill, Exile, Warner Music Entertainment; origine: Regno Unito; durata: 100'; anno: 2024.

## Documentare una cine-vita

Martina Tassone

*Le cinéma de Jean-Pierre Léaud* di Cyril Leuthy.



“Léaud esiste davvero fuori dallo schermo?": è questa la domanda intorno alla quale Cyril Leuthy medita nei sessanta minuti di *Le cinéma de Jean-Pierre Léaud*, presentato nella sezione Venezia Classici all' 81° Festival di Venezia. Il documentario che il regista dedica a Jean-Pierre Léaud non tenta di ricostruire la vita dell'attore francese, quanto la relazione travolgente e totalizzante che l'attore ebbe col cinema fin dai primi anni della sua adolescenza.

La vita dell'attore feticcio della Nouvelle Vague potrebbe essere scandita da due immagini che Leuthy cita e commenta: da un lato un ragazzino di tredici anni che corre verso il mare nella sequenza finale de *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959); dall'altro un volto iconograficamente eterno, mitizzato e sacralizzato di un uomo ormai anziano come in *La mort de Louis XIV* (Serra, 2016). Questi sembrano segnare, con una radicale incursione dal mondo finzionale del cinema verso il mondo reale, un tragitto di una vita vissuta o, meglio, di una cine-vita rappresentata.

Leuthy, come già fatto precedentemente con i documentari su Melville e Godard (*Melville, le dernier samouraï*, 2020; *Godard seul le cinéma*, 2022), ricostruisce la cine-vita dell'attore e icona del cinema francese Jean-Pierre Léaud alternando interviste a celebri personaggi (Olivier Assayas, Chantal Goya, Aki Kaurismäki, Macha Méril ecc.) con raro materiale d'archivio e estratti di pellicole.

Lo stile della Nouvelle Vague influenza evidentemente la struttura formale e narrativa del suo lungometraggio. Nel Secondo dopoguerra, l'irrefrenabile spirito collettivo dei critici dei "Cahiers du cinéma", rivoltandosi contro il cinema francese della "tradition de la qualité" - verso il quale Truffaut si scagliava nel suo famoso articolo *Una certa tendenza del cinema francese*, pubblicato sui "Cahiers du cinéma" nel 1954 - teorizzava e metteva in pratica un nuovo linguaggio, in cui l'estetica e la morale si influenzassero fino a coincidere in un cinema fortemente personale. Un

cinema sì personale, ma mai condannato alla mera ricostruzione della vita dell'autore, perché capace di trascendere il dato biografico, scivolando, mediante una rielaborazione immaginaria, verso il racconto dell'esperienza umana nella sua totalità. Intraprendendo proprio questa via, Leuthy dirige un documentario "personale" (descrive certamente lo sviluppo dell'attività artistica di Léaud), ma allo stesso tempo capace di travalicare il riferimento biografico e protenderlo verso un'ulteriore narrazione costruita sempre ai margini della finzione.

Nonostante Léaud nella sua lunga carriera sia stato diretto da molteplici e importanti registi - da Jean-Luc Godard, Jean Eustache, Oliver Assayas fino a Bertrand Bonello, Tsai Ming-liang e Albert Serra - Leuthy dedica ampio spazio soprattutto alle sequenze tratte dal ciclo di Antoine Doinel (da *Les Quatre Cents Coups* a *L'amour en fuite*), ponendo al centro del suo racconto l'intreccio indissolubile tra realtà e finzione che ha caratterizzato l'intero percorso di vita di Jean Pierre Léaud fin dal primo incontro con François Truffaut.

Jean Pierre Léaud, dopo aver risposto a un annuncio su "France Soir", viene ingaggiato da Truffaut e scelto per incarnare il personaggio del celebre alter ego del regista, Antoine Doinel. Tra le vite del giovane regista e del piccolo promettente attore si genera una fusione indefinita che permette a Truffaut di raccontarsi nel ciclo di Doinel servendosi del corpo e della mente di Léaud, un ragazzino che gli somiglia come un fratello minore e che gli somiglierà sempre di più. Mescolando il vissuto di Léaud al proprio, Truffaut riesce a dar forma di fiction alle sue memorie d'infanzia: «Antoine Doinel è un personaggio immaginario che deriva dalla sintesi di due persone reali, Jean-Pierre Léaud e io» (Truffaut 1988, p. 23).

Leuthy sembra affermare come, però, pian piano, anche Léaud divenga un personaggio, provocando lo svanimento dell'attore. Come rintracciare e cogliere la vera identità di Léaud attore? L'espedito che Leuthy utilizza ha ancora a che fare col mondo della rappresentazione: il regista invita alcuni attori ad interpretare Léaud in diversi anni della sua vita, montando così, ancora una volta, una storia, un ciclo, simile a quello di Doinel. L'attore che interpreta Léaud adulto recita: "Il mio solo partner, il mio grande Altro, come diceva Lacan, è la macchina da presa".

In questo senso, Leuthy documenta la vita di Léaud quasi come se tentasse di ridar vita ad Antoine, alla coincidenza tra la vita di Jean-Pierre e quella dell'alter ego di Truffaut: come nel ciclo di Doinel, in cui ogni pellicola lo fissa in uno stadio diverso del suo sviluppo fisico e psichico, anche Leuthy fissa ogni momento di vita dell'attore in una messa in scena.

Ecco come documentare la vita di Léaud: attraverso un *documentario anti-documentario* che distrugge ogni pretesa di ricostruzione "realistica", evitando di catapultare Léaud fuori dall'universo narrativo che lo ha visto nascere e crescere. Leuthy fa dunque fede a una delle affermazioni più emblematiche che Truffaut fece riferendosi a Jean Pierre Léaud: «Jean-Pierre Léaud è un attore anti-documentario: anche quando dice buongiorno precipitiamo nella finzione, per non dire nella fantascienza» (*ivi*, p. 221).

Jean-Pierre, attore allucinato e funambulo, un antieroe capace di un unico realismo: quello dei sogni.

### **Riferimenti bibliografici**

F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, a cura di J. Narboni e S. Toubiana, Marsilio, Venezia 1988.

**Le cinéma de Jean-Pierre Léaud.** Regia: Cyril Leuthy; sceneggiatura: Cyril Leuthy; fotografia: Gertrude Baillet, Chen Hong Cheng, Yann Moreau; montaggio: Florence Jacquet; musiche: Thomas Dappelo; interpreti: Michel Fau, Jean-Baptiste Le Vaillant, Enzo Tinebra, Antonio Lanciano; produzione: Kepler22 Productions, ARTE France, INA, Cine+; origine: Francia; durata: 64'; anno: 2024.

## Tutta colpa di una foto

Angela Maiello

*Disclaimer – La vita perfetta* di Alfonso Cuarón.



Se volessimo partecipare al gioco che ci propone Cuarón di moltiplicazione delle variazioni narrative della stessa storia, potremmo cominciare così: tutto per colpa di una fotografia. Intorno agli inizi degli anni Duemila una giovane madre, Catherine, incontra un ragazzo poco più che adolescente, Jonathan. Lui è alla ricerca di avventure, la fidanzata, con cui stava viaggiando dal Regno Unito, è dovuta precipitosamente tornare a Londra; Catherine è in vacanza con il figlio, forse annoiata dalla solitudine. Su una spiaggia del litorale toscano, lui la vede di spalle in riva al mare: la sua silhouette si staglia in controluce, come avvolta da una luce abbagliante. Le scatta una foto e lei lo vede; o meglio, forse vede se stessa con gli occhi pieni di desiderio di quel ragazzo. Così con audacia e consapevolezza, lo guida alla scoperta del sesso, del piacere, della seduzione. Ma mentre lei sa bene che quel flirt estivo è destinato ad esaurirsi nell'intensità di una passione che brucia, lui immagina un futuro insieme. E quando Jonathan cerca aiuto in mare, dopo essersi buttato tra le onde per salvare il figlio di Catherine andato troppo a largo mentre la madre dormiva, lei per un attimo crede che forse sia meglio farlo sparire tra le onde. Jonathan muore e Catherine andrà avanti con la sua vita fino a quando il padre di Jonathan non vorrà farle pagare per quanto ha fatto (o forse non ha fatto?).

Abbiamo così riavvolto il nastro di *Disclaimer* o, meglio, dei primi quattro episodi, proposti in anteprima mondiale alla 81<sup>a</sup> edizione della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Non è certo il primo anno che alla Mostra vengono presentate delle serie, ma sicuramente il fatto che in apertura di festival ci sia uno dei quattro titoli seriali "d'autore", così come li ha definiti lo stesso direttore artistico della mostra, è un segnale. Non

soltanto di una sempre maggiore flessibilità del formato post-cinematografico (da TikTok a Wiseman), ma anche della ormai raggiunta maturità del formato seriale, che sembra essere entrato in una nuova fase in cui vengono privilegiati racconti più brevi, solitamente composti da una sola stagione autoconclusiva, soprattutto in quegli autori cinematografici che si cimentano con questo formato narrativo (da Bellocchio a Soderbergh).

*Disclaimer* partecipa a questo processo di cinematizzazione delle serie (o serializzazione del cinematografico?) in modo originale. Da un lato si appropria di una potenzialità specifica del formato, ovvero quello di giocare con il tempo. Come una serie *blockbuster*, ormai d'epoca, come *Lost* ci ha mostrato sin dagli inizi di questa rivoluzione seriale, la lunga durata permette più facilmente rispetto al formato chiuso e breve dei film (ma abbiamo detto che tutto sta cambiando) di giocare con i piani temporali. Passato e presente si intrecciano, costringendo lo spettatore ad un continuo gioco di ricostruzione della linea narrativa, di ciò che è *veramente* accaduto, un gioco incessante, molto spesso appassionante, a volte addirittura asfissiante.

Cuarón tematizza questa attività dello spettatore. L'altra mossa, infatti, del regista di *Roma* e *Gravity* è quella di innestare in questo gioco tipicamente seriale di ricostruzione "di ciò che è accaduto", una esplicita riflessione sul rapporto tra verità e finzione, vita e racconto. Catherine è una documentarista che ha appena ricevuto un premio per i suoi reportage, quando la sua vita viene travolta da un libro, un romanzo scritto dalla madre di Jonathan che il padre scopre in un cassetto, in cui si ricostruisce ciò che è accaduto nel passato tra Catherine e Jonathan, ma anche ciò che accadrà nel futuro alla donna. Il *disclaimer* (da qui il titolo della serie) svolge la funzione esattamente opposta a quella solitamente riservata a questa frase: riferimenti a fatti e persone realmente esistite *non* è puramente casuale.

All'intreccio dei piani temporali, Cuarón sovrappone l'intreccio delle linee narrative, segnalate da diversi specifici medialità. Innanzitutto, quella del passato, presumibilmente ricostruito attraverso il racconto del romanzo, la cui messa in scena non viene mai taciuta ma sempre esplicitata: l'inquadratura si apre e si chiude su un'Italia di primi anni Duemila che non sembra essere perfettamente ricostruita e il ruolo della *femme fatale* che seduce (e uccide) Jonathan non viene interpretato dalla Catherine del presente, ovvero Cate Blanchett, ma da una donna più giovane, Leila George. A ciò si aggiungono due voci fuori campo che accompagnano il racconto del presente, nonché le fotografie scattate da Jonathan che rappresentano ancora un'altra prospettiva, quella appunto del ragazzo. Ciò che è vero e ciò che è finto, nella finzione stessa, è assolutamente indiscernibile e la verità non è altro che la narrazione più efficace. In questo modo il thriller psicologico di Cuarón aggancia il presente con una riflessione, per nulla implicita, sullo statuto mediale del contemporaneo, in cui i dispositivi della visione giocano un ruolo decisivo: i selfie *ante litteram* fatti con la Nikon che Jonathan e la fidanzata si scattano di continuo non sono altro che le crepe più evidenti della rottura del principio di

verosimiglianza che serve al regista per tenere lo spettatore “sul pelo della narrazione”, e non farlo mai sprofondare del tutto.

Ecco, dunque, che cogliamo uno degli aspetti decisivi per l’evoluzione del formato seriale: se esiste qualcosa come una serialità d’autore, la posta in gioco è quella di innestare elementi di moderna (o post-moderna) opacità, senza minare il dispositivo narrativo. Cuarón raccoglie compiaciuto la sfida e in fondo la vince.

**Disclaimer - La vita perfetta.** Regia e sceneggiatura: Alfonso Cuarón; fotografia: Emmanuel Lubezki, Bruno Delbonnel; montaggio: Adam Gough; musiche: Finneas O’Connell; interpreti: Cate Blanchett, Kevin Kline, Sacha Baron Cohen, Lesley Manville, Louis Partridge, Leila George, Kodi Smit-McPhee, Hoyeon, Indira Varma; produzione: Esperanto Filmoj, Dirty Films, Anonymous Content; distribuzione: Apple Tv+; origine: Regno Unito, USA; anno: 2024.

## Il gomito del fascista

Francesco Zucconi

*M - Il figlio del secolo* di Joe Wright.



Dalla fondazione dei Fasci di combattimento, il 23 marzo 1919, alla rivendicazione, con il discorso parlamentare del 3 gennaio 1925, degli atti di violenza perpetrati negli anni e culminati con l'omicidio dell'onorevole Giacomo Matteotti. A guidarci è Benito Mussolini stesso (Luca Marinelli) che ora agisce sulla scena e ora si rivolge a noi spettatori, in un meccanismo capace di creare tanto complicità quanto distanza. Stiamo parlando degli otto episodi della serie *M. Il figlio del secolo*, diretta da Joe Wright, sceneggiata da Stefano Bises e Davide Serino, e ispirata all'omonimo romanzo di Antonio Scurati. Un progetto molto atteso e tuttavia capace di sorprendere quanti hanno avuto l'occasione di vederlo in anteprima durante l'81ª edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Come nell'opera di Scurati, anche qui il fascismo è restituito in quanto fenomeno strutturalmente violento, di una violenza radicata nell'orizzonte storico, politico e culturale del Primo dopoguerra. Contro un'interpretazione del fascismo in quanto movimento che avrebbe mostrato la propria brutalità soltanto dopo (con le leggi razziali o l'ingresso in guerra), la serie concepisce un Mussolini capace di intercettare la delusione, il dissenso e la condizione traumatica dei reduci della Prima guerra mondiale - in quanto "vittoria mutilata" - con finalità di destabilizzare il sistema sociale e politico oppure, opportunisticamente, di ristabilizzarlo. Da quelle che possono sembrare come delle semplici risse da taverna, nella Milano degli anni dieci, al ruolo di banda armata al servizio delle classi dirigenti, svolto durante il biennio rosso; dalla marcia su Roma fino alla

ferocia dell'assassinio di Matteotti, protagonista della serie è la violenza e la catena di chi se ne serve. Dal primo all'ultimo episodio, siamo dunque immersi in una pozza scura, fatta d'inchiostro e di sangue, dalla quale non si vede spiraglio: costretti a fare i conti con il carattere rivoltante della storia, con una visione del mondo che eleva la meschinità a grandezza, con una gestualità coincidente con la meccanica del manganello, con l'idraulica dell'olio di ricino.

Nel tentativo di descrivere la serie, qualcuno ha esaltato il carattere per così dire antintellettualistico di una narrazione adrenalinica o, comunque, scandita dal principio di azione. Nel tentativo di fare i conti con una tessitura audiovisiva particolarmente complessa – che, a tratti, può ricordare *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino o, in alcuni passaggi, *Jackie* (2016) di Pablo Larraín, entrambi co-produttori della serie di Wright – altri hanno parlato di tono postmoderno. Quanto rischia tuttavia di sfuggire attraverso il ricorso a tali etichette è l'originalità e raffinatezza di un racconto del periodo tra gli anni dieci e gli anni venti del Novecento che si misura con le forme mediatiche ed espressive dell'epoca, nel tentativo di riconcepire il discorso storico come un'archeologia dei media. La composizione intermediale e l'immagine stessa di Mussolini non sono del resto comprensibili se non in riferimento a una serie di dispositivi tecnologici e drammaturgici eminentemente novecenteschi.

Se la sequenza di apertura propone un rimontaggio di immagini d'archivio del Ventennio, il racconto degli otto episodi si struttura interamente attraverso la messa in scena finzionale. Per chi ha in mente *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio – al quale Wright sembra rendere omaggio in almeno due occasioni: l'incipit, con la ripresa di immagini da *Stramilano* (1929), usate anche da Bellocchio nei titoli di testa, e le sequenze dedicate al personaggio di Ida Dalser – *M. Il figlio del secolo* non fa ricorso a "prelievi" da archivi cinematografici dell'epoca. Piuttosto, in tutti gli episodi, assistiamo a una serie di "inserti", ovvero a un continuo gioco con i formati dell'immagine, dove i personaggi di finzione sono come elevati – anche soltanto immaginativamente, nella continua smania del potere – al rango di documenti storici. In molti casi, il carattere intermediale del film si sviluppa al livello scenografico, attraverso l'incastonarsi di immagini, l'una nell'altra (i finestrini dei treni e delle autovetture, sistematicamente trasformati in schermi; la sequenza vaticana, ultra-pop, con fondali caravaggeschi) che assegnano allo spazio un carattere frattale. Il montaggio stabilisce dunque collegamenti e rime tra il processo di tecnologizzazione del Paese nel corso degli anni venti e la meccanizzazione dei corpi, delle espressioni e dei gesti, fino a quando quest'ultimi non perdono la propria elasticità e il volto diventa una maschera e gli arti una protesi.

Per dirla in poche parole, quanto sorprende di questa serie, è l'idea di riconcepire l'estetica intermediale – fulcro della sperimentazione cinematografica degli ultimi decenni – in chiave eminentemente "attrazionale". Ciò si rende possibile attraverso la ripresa di soluzioni tecniche e linguistiche del cinema delle origini e delle avanguardie storiche

(il riferimento al futurismo), nonché mediante l'indagine del rapporto tra le forme mediatiche e i corpi che le ricevono, subiscono e propagano. Il ricorso alle diverse forme e formati dell'immagine sopra descritto, l'utilizzo di musica elettronica ad alto volume (composta da Tom Rowlands dei Chemical Brothers) come colonna sonora originale e tutte le risorse espressive dell'audiovisivo sono qui utilizzate con il fine di produrre continui shock percettivi e successive forme di straniamento. Se il legame tra fascismo e violenza è il tema della serie, la messa in scena e il montaggio ci costringono a fare i conti con il regime di spettacolarizzazione della politica novecentesca e le sue derive, in quello che potremmo descrivere come un "cine-gomito".

A rendere straordinaria l'interpretazione di Marinelli non è dunque la somiglianza, né la capacità di calarsi nei panni di Mussolini. In un certo senso, la sua non è neppure un'interpretazione di Mussolini. Come si può leggere nei titoli di coda, il suo volto e il suo corpo si prestano a impersonare "M". Anziché confrontarsi con l'uomo, Marinelli ci restituisce la complessità di una macchina, di un dispositivo al contempo mediatico, scenico e politico. Come si vede anche nel teaser della serie, tale dispositivo ha due facce, due fronti di azione e interazione. Da un lato, Mussolini prende parte alle vicende narrate, partecipa a congressi, pestaggi e raggiri; orchestra strategicamente i suoi manipoli, prendendo ora le distanze dagli assassini commessi e ora rivendicandoli. Dall'altro lato, Mussolini si rivolge continuamente al pubblico, con molteplici intenzioni ed effetti: spesso ci spiega la strategia di quanto ha fatto o sta per fare, mentre talvolta adotta un registro ironico o sarcastico. In alcuni momenti ci porta dentro al film, nel suo tempo storico. Altre volte si ha l'impressione di averlo accanto in sala, nel nostro presente.

A prima vista, l'interpellazione del pubblico da parte dell'uomo politico può richiamare il personaggio di Frank Underwood nella serie *House of Cards*. Ma il Mussolini di Wright è una figura eminentemente novecentesca, è figlio del cinema. Nel carattere duplice del dispositivo sopra descritto, Mussolini è qui concepito come rimediazione di alcune figure caratterizzanti l'alba della settima arte. Più precisamente, si colloca tra Maciste e Fregoli. Tra l'illusione di poter operare una trasformazione del mondo attraverso l'azione eroica e la concretezza di un trasformismo eminentemente scenico. Rispetto al superomismo di Gabriele D'Annunzio - figura paterna e ingombrante che aleggia nei primi episodi, per essere spazzata via - Mussolini è l'incarnazione del mito dell'automa politico. Rispetto al trasformismo politico di Giovanni Giolitti - elegante e istituzionale, sempre uguale a sé stesso, negli episodi centrali della serie - Mussolini è burattinaio e burattino, capace di tutto.

Come già nel libro di Scurati, a essere continuamente scritti, stampati e pronunciati nella serie, attraverso l'interpretazione di Marinelli, onnipresente, sono dunque i documenti storici, gli articoli di giornale, i discorsi parlamentari. In un rapporto di paradossale complicità e distanza, fino al disgusto, subiamo dapprima la loro forza percussiva e manipolatoria e dunque ripercorriamo contropelo un archivio fatto di materiali quantomai

eterogenei. Da una puntata all'altra, ad emergere è qualcosa come un paradigma della violenza che passa attraverso immagini, discorsi e gesti apparentemente diversi eppure imparentati: la dinamica del braccio che si contrae e si allunga velocemente, come se non facesse più parte del corpo, come se fosse un manganello esso stesso; la meccanica del braccio che si alza e distende, va a fare ornamento, amplifica l'automa. Com'è che saluta un corpo assuefatto alla violenza? È dal gomito che si riconosce un fascista.

**M - Il figlio del secolo.** Regia: Joe Wright; sceneggiatura: Stefano Bises, Davide Serino; fotografia: Seamus McGarvey; montaggio: Valerio Bonelli; musiche: Tom Rowlands; interpreti: Luca Marinelli, Francesco Russo, Barbara Chichiarelli, Benedetta Cimaglia, Lorenzo Zurzolo, Gaetano Bruno, Paolo Pierobon, Vincenzo Nemolato; produzione: Sky Studios, The Apartment, Pathé; origine: Italia, Francia; anno: 2024.

## Il gioco del caso e dell'amore

Laura Ysabella Hernández García

*Los años nuevos* di Rodrigo Sorogoyen, Sara Cano, Paula Fabra



Come è già stato sottolineato su queste pagine, una delle più grandi novità dell'ultima edizione della Mostra del Cinema di Venezia è stata la rilevanza assegnata alle serie televisive. Certamente non è la prima volta che serie vengono presentate in anteprima in grandi festival, nel caso della Biennale basta pensare infatti a *Berlin Alexanderplatz* (1980) di Rainer Werner Fassbinder, mostrata nella sua interezza durante la 37° edizione del festival; e qualche anno dopo, nella 41° edizione, la proiezione fuori concorso di *Heimat* (1984) di Edgar Reitz. Ciò che colpisce di questa nuova apertura è innanzitutto la creazione di una sezione apposita, che oltre ogni dubbio identifica gli oggetti artistici in quanto serie (Fuori concorso - Series), e che raccoglie insieme sì serie di nicchia e di fatto "autoriali", firmate da registi molto noti quali Cuarón, Vinterberg, Wright e Sorogoyen, ma che allo stesso tempo hanno alle spalle alcune delle case di produzione più innovative nel panorama seriale contemporaneo: Apple TV+, Sky Studios e Movistar Plus+.

Siamo inseriti allora in un contesto artistico e produttivo ben definito, che ci permette di ragionare sulla specificità del dispositivo seriale che, nonostante il passaggio festivaliero, rimane comunque qualcosa di diverso da "un film molto lungo" (sulla lunghezza dei film presentati al Festival, e il loro rapporto con la serialità rimandiamo alla lucida riflessione di De Gaetano). Tra le serie viste nei giorni del festival, *Los años nuevos* di Sorogoyen è quella che in maniera più efficace utilizza alcuni degli elementi definitori della serialità televisiva: in particolare, l'ampia disponibilità temporale e la forma episodica.

Non è la prima volta che il regista spagnolo è impegnato nella realizzazione di serie, infatti, nella sua produzione troviamo la regia di

singoli episodi (*Apagón*, Movistar+, e *Historias para no dormir*, Amazon Prime Video), ma anche la creazione della serie *Antidisturbios* (Movistar+), che ha riscontrato un grande successo critico. In maniera simile di quanto è avvenuto per il *police procedural Antidisturbios*, anche in *Los años nuevos* Sorogoyen sperimenta un genere fortemente codificato e caratterizzato dalla struttura episodica: se nella serie *comedy* le linee narrative all'interno del singolo episodio da una parte sembrano essere autoconclusive, l'orizzontalità dell'ampio arco temporale permette di approfondire la conoscenza dei personaggi, e aumentare così la complessità del racconto.

I protagonisti Ana e Oscar si incontrano casualmente nella notte di Capodanno del 2014 mentre entrambi celebrano il loro compleanno di trent'anni: Oscar è nato poco prima della mezzanotte del '84, mentre Ana è la prima bambina nata nel '85. Questa fantastica coincidenza è alla base dell'intero funzionamento della serie: ogni episodio ci permette di accedere al primo giorno dell'anno dei due protagonisti. Dopo questo primo incontro, la relazione tra Ana e Oscar continuerà a trasformarsi per altri dieci anni. L'operazione è quella tipica del cinema di Linklater (della trilogia *Before* e di *Boyhood*), e in più il perfetto controllo dell'estensione temporale da parte di Sorogoyen incoraggia un intenso coinvolgimento emotivo nella vita dei personaggi e la creazione di una memoria condivisa con lo spettatore.

In questa costruzione, un posto di rilievo lo occupano gli episodi speciali, capaci di sconvolgere nel giro di poco di più di mezz'ora le aspettative narrative. Mentre i primi episodi della serie sono stati per lo più incentrati sul racconto "corale" della coppia, con *teaser* alla fine di ogni episodio che si focalizzavano su un'altra delle storie d'amore in cui la coppia principale andrà a rispecchiarsi; il quinto episodio mette a fuoco le diverse crepe nella relazione che finora erano state disseminate nel corso della serie. In questo episodio, abbiamo intanto il primo decisivo abbandono della città di Madrid, al momento unica ambientazione della storia, per seguire un viaggio della coppia a Berlino; qui i problemi di gelosia e la diffidenza di lui e il risentimento di lei vengono portati agli estremi in un piano sequenza magistralmente orchestrato da Sorogoyen: l'inquadratura fissa sui due protagonisti che discutono nella parte posteriore di un taxi, di ritorno da una surreale serata in discoteca, acuisce il senso di reclusione e tensione nella coppia, mentre in fuori campo l'autista tedesco gli prega di abbassare la voce.

È in scene come queste che troviamo alcuni dei momenti più salienti della poetica del regista di *As bestas*: il suo grande controllo della messa in scena, l'attenzione verso la struttura narrativa, la capacità di mettere in rilievo i singoli eventi. A questo proposito, l'ultimo episodio è quello più notevole: un lungo piano sequenza ci mostra ciò che è rimasto della coppia dopo dieci anni. I due personaggi non sono mai riusciti a trovare un compromesso che gli permettesse di diventare una coppia tradizionale. Quindi, se Oscar aveva sempre desiderato avere dei figli, la sua vita adesso è poco diversa da come ci è apparsa nell'inizio; dal suo canto, Ana una

famiglia l'ha fatta, ma continua a incontrarsi di nascosto con Oscar in stanze di hotel perché non riesce a stare senza di lui. La chiusura dello spazio è alla base di questa grande prova attoriale, che ha il suo focus nella psicologia dei personaggi e nella graduale rivelazione dei loro sentimenti più intimi. In questa lunga alba, entrambi confesseranno tradimenti passati e ferite ancora aperte. Dopo aver deciso di finalmente di chiudere il rapporto per andare avanti, le ultime inquadrature ci mostrano i sorrisi di Oscar e Ana nuovamente insieme, alimentando la speranza di poter rivedere la coppia il prossimo Capodanno.

**Los años nuevos.** Regia, sceneggiatura: Rodrigo Sorogoyen, Sara Cano, Paula Fabra; fotografia: Lali Rubio, Alana Mejía; montaggio: Alberto Del Campo, Mario Sierra, Regino Hernández; musiche: Juan Ibáñez; interpreti: Amaryllis August, Albert Rudbeck Lindhardt, Nikolaj Lie Kaas, Paprika Steen, Helene Reingaard Neumann, Magnus Millang, Esben Smed, David Dencik, Thomas Bo Larsen, Asta Kamma August; produzione: Movistar Plus+, Caballo Films; origine: Spagna; anno: 2024.