

USCENDO DAL CINEMA

L'immagine che manca

È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino.

di [Pierandrea Amato](#) – 5 Dicembre 2021



Soltanto alla fine di uno dei più straordinari e vasti romanzi del Novecento, *La montagna magica* (1924) di Thomas Mann, possiamo percepire che le vicende, gli incontri, i dialoghi, la malattia, l'eros, la vita e la morte come forze spirituali contrapposte, sono un sogno - imbevuto al suo interno di altri innumerevoli sogni - del protagonista, Hans Castorp, concepito nelle trincee della prima guerra mondiale. Senz'altro è un accostamento spropositato, eppure l'ultima scena dell'ultimo film di Paolo Sorrentino, *È stata la mano di Dio*, ha rievocato almeno per me *La montagna magica*: il protagonista del film, Fabio Schisa (interpretato da un formidabile Filippo Scotti), chiude gli occhi nel treno che lo porta lontano da Napoli e, immaginiamo, inizia a sognare. Sogna ciò che abbiamo appena visto: le tappe da valicare per eludere la propria trincea, lottando per non soccombere alla terribile scomparsa dei genitori, soffocati da una perdita di monossido di carbonio nella casa in montagna. Ma c'è di più; c'è persino una tragedia più acuta: al ragazzo non è concesso di vedere per un'ultima volta il corpo inerme dei genitori. **Di fronte a quest'assenza, a questa immagine che mancherà per sempre, la salvezza è in altre immagini, nelle immagini del cinema.** Ma prima bisogna farla finita con la propria (ipotetica) identità. E non è facile.

Il compito di una vita, allora, sarà immaginare quella fine, rappresentare l'irrappresentabile della catastrofe; salire sul treno che ti porta via vuol dire dare vita a un auto-superamento della malinconia e della commiserazione, evadendo dall'esperienza del disastro; da ciò che per tutta la vita si dovrà tentare di dire, ma parlando d'altro. Lasciare Napoli significa abbandonare l'oscurità della morte e lasciarsi andare al nostro vero mistero inafferrabile: la vita. Vuol dire penetrare nell'ignoto per prendere congedo dalle rovine del passato. A questo in fondo serve il cinema: portare alla visibilità l'invisibile, scongiurando però che ciò che non si vede emerga banalmente attraverso una sua sublimazione mimetica. **Soltanto il cinema, con altre, differenti immagini, può riuscire in questa operazione: tutelare l'assenza, senza farsi distruggere dalla sua forza.** Non può riuscirci ad esempio, invece, la filosofia (ipotesi che assai svogliatamente Fabio propone alla madre per proseguire gli studi dopo il liceo): pensa e senza *immaginare* non può inventare un'altra realtà in cui l'immagine mancante soggiorna senza farsi vedere.

Fabio Schisa non conosce la storia del cinema, ma vuole fare il cinema, perché in qualche modo avverte, senza neanche saperlo, che soltanto nelle immagini in movimento potrà scovare le risorse in grado di tenere a freno l'immagine che manca e che, non c'è dubbio, Paolo Sorrentino innumerevoli volte avrà immaginato. L'urlo straziante, ripetuto, di Schisa quando in ospedale conosce l'epilogo dell'esistenza del padre e della madre, "Lasciatemeli vedere", diventa un programma estetico che forse spiega anche l'adorazione per Fellini da parte di Sorrentino; adorazione fondata su un rigoroso surrealismo che proibisce di riprendere la realtà così com'è perché si conosce il più intimo segreto di ogni visione che l'urlo, "Lasciatemeli vedere", svela platealmente: *non c'è niente da vedere.*

Come ebbe a dire Mann, *La montagna magica* andrebbe letta due volte, perché solo la conoscenza del finale renderebbe possibile la comprensione di ciò che è narrato. Forse vale lo stesso per il film di Sorrentino che, se apparentemente organizzato come un romanzo di formazione qualsiasi, in realtà, nasconde più di un'insidia che soltanto il viaggio in treno permette almeno per qualche verso di scogliere e rendere decifrabile. La conoscenza del finale, del sonno/sogno in treno, concede le coordinate per orientarsi nelle stazioni pedagogiche che, una volta superate, consentiranno all'orfano di prendere le distanze dall'ingombrante istruzione napoletana. **Perché inabissarsi nell'identità immaginata, approfondire sino al cliché le proprie radici** (l'amore per squadra di calcio, una notte a Capri trascorsa con un contrabbandiere), **si rivela in realtà l'occasione per farle esplodere, per mostrarne la fragilità e mitologia, per vedere il dietro le quinte della scena, in modo da evadere dall'asfissiante, invadente e allo stesso tempo seducente, sequestro di una città prepotente come Napoli.**

Come se la nuova vita, prima d'iniziare, dovesse risolvere l'eccedenza napoletana della storia, facendo i conti con tutto ciò che è stato, in modo che diventi possibile abbandonare l'abbandono (a Fabio viene detto proprio così: i tuoi genitori ti hanno abbandonato); in una forma di ripetizione come condizione indispensabile perché avvenga una lacerazione, una liberazione, una grazia, perché affiorino, cioè, le immagini che un giorno permetteranno di tornare a casa (come non pensare a *È stata la mano di Dio* se non come al ritorno a casa di Telemaco; un anello di congiunzione tra la catastrofe e l'oggi, dove i film precedenti di Sorrentino sono delle divagazioni?).

Imparare a vivere significa destituire il peso di una *visione* napoletana che avrebbe imposto a Fabio Schisa di essere soltanto figlio del trauma. La personale ascesa al monte Ventoso, che per Schisa ha le sembianze dello Stromboli, allora segnala questo radicale passaggio di stato; indica il momento dello strappo e della decisione: infrangere la linearità del tempo e della storia, portando sino all'estremo quella storia, consumarla in ogni suo aspetto, per diventare finalmente altro da ciò che si è.

Abbandonare la propria storia per non essere catturato per sempre da quell'immenso dolore; dunque non c'è altra via di scampo che prendere congedo da Napoli; si tratta di abbandonare la Napoli cantata da Pino Daniele (*Napul'è* è la melodia di una defezione; la prima canzone che intendiamo sebbene Schisa porti con sé sempre un *walkman*; come se non ci fosse altro da ascoltare); di separarsi dalla follia inerte della bellissima zia Patrizia, cui va contrapposta un'altra follia, artistica, un altro desiderio scagionato dall'oggetto del desiderio; bisogna lasciare andare la fascinazione per l'avventurosa e poetica esistenza senza vie d'uscita della criminalità partenopea; è indispensabile rinunciare ai miti per eccellenza della borghesia napoletana: Capri, Stromboli; è fatale voltare le spalle al regista napoletano che in una notte interminabile consegna una lezione splendente, ma che avrebbe, se seguita sino in fondo, impedito a Schisa di evadere dal proprio destino; anzi, forse, a pensarci bene, **quando Capuano gli ripete più volte, "Schisa, non ti disunire", senza saperlo, persino contro il proprio insegnamento esplicito, sta indicando al ragazzo la strada per non farsi inghiottire dal dolore, dall'eccedenza del passato, da Napoli.**

Ma c'è di più: **è necessario persino voltare le spalle a chi ti ha salvato la vita ma ti ha condannato a un dolore indicibile; talmente assoluto da non permettere di versare una lacrima: Maradona.** Schisa, infatti, nel vortice onirico delle stazioni della separazione, nientemeno si divide dalla sua città all'apice del godimento collettivo, nel giorno del primo scudetto del Napoli: spegne la televisione – simbolo della sovranità paterna – durante i festeggiamenti e s'incammina verso il cinema. Se da un lato la venerazione per Maradona salva la vita (*è stata la mano di Dio*) – il ragazzo per andare allo stadio non

accompagna i genitori per il fine settimana a Roccaraso che li ucciderà; allo stesso tempo, **Maradona lo condanna all'impresa spaventosa di elaborare ciò che non può essere elaborato: la colpa immane di essere un sopravvissuto.**

La morte impone un'altra vita. **Nella seconda parte del film, quella che si mette in moto dopo la tragedia, va in frantumi qualsiasi cronologia: penetriamo nel tempo senza tempo dei sogni;** eppure, e forse sta anche qui la speciale grandezza di questo film, il racconto di quello che a prima vista appare un classico processo di formazione (eros, avventure, arte), si rivela orchestrato secondo una struttura apparentemente realistica; in realtà, ci troviamo catapultati in un vortice onirico di brandelli di un'esistenza costellata di incontri decisivi, dialoghi abissali condensati in una notte, dentro una rarefazione del tempo implacabile. Lo diciamo altrimenti: **la difficoltà dell'operazione di Sorrentino è celare la carica onirica del film** (operazione che giunge sino a un'estrema semplificazione delle inquadrature, sino a una loro forma di sottile povertà); **in un film composto di squarci di memoria, di immagini perdute, d'invenzione, il registro realistico permette ai sogni di sembrare veri e quindi di lasciarci vedere la verità di ciò che è accaduto al di là dei fatti.**

Dopo l'irruzione della morte, di ciò che frantuma la storia, dove non si fa esperienza di un'immagine che ci permetta di fare esperienza della fine, nel film la fa da padrona una doppia dimensione del tempo: una interiore, esistenziale, che prende congedo dalla continuità dei fatti; e un'altra grandezza, legata all'epoca della città, alle vite degli altri. Il cinema è il lavoro dell'ardua, ma possibile, coincidenza di queste due tensioni. **In realtà, anche la prima parte del film è definita da elementi surreali, da una costellazione di figure estreme, di tipi umani napoletani, perché anche quest'affresco di famiglia è governato da istantanee della memoria** (la situazione più acuta ed esilarante in questo senso è la distopica visita della famiglia Schisa in casa dei vicini alto-atesini che hanno fatto della loro abitazione napoletana una *Stube*).

Tuttavia, prima del punto di rottura, possiamo individuare agevolmente una linearità del racconto garantita da una riconoscibile successione di fatti: l'arrivo di Maradona a Napoli nell'estate del 1984, celebrato dalla famiglia Schisa come un evento fantastico e soprannaturale; sino ai mondiali in Messico nel 1986, quando Maradona colpisce, anche grazie alla mano di Dio, l'Inghilterra con due reti epocali. **La morte dei genitori trasfigura il tempo:** l'impossibilità di vedere i loro corpi, provoca un tempo indifferente al tempo; d'altronde se esiste un evento epocale, come quello che si abbatte su Fabio Schisa, è tale perché infrange il corso normale del tempo; di questo si tratta quando parliamo di una catastrofe personale o collettiva. Con questa dimensione incommensurabile fa i conti Sorrentino.

Tutto il cinema di Sorrentino, chissà, forse è stato una lunga preparazione alla realizzazione di *È stata la mano di Dio*: manipolare immagini che prendessero congedo dalla realtà per non farsi incantare dal dolore; perché il dolore non è sufficiente per fare opera, dal momento che metterlo in scena senza filtri vorrebbe dire immancabilmente tradirne la consistenza, affievolirne la carica distruttiva, venire banalmente a patti con la sua sostanza smisurata. Il cinema di Sorrentino, a questo punto, è la frastagliata educazione all'evento dell'immagine mancante; opera complicatissima, piena di ostruzioni, vicoli ciechi, che imponeva di sognare e allo stesso tempo di non disunirsi. Riuscire a vedere, per il solo fatto di essere vista, fa di qualsiasi immagine, pure l'immagine che ci fa vedere la cosa più orribile, una forma di mitigazione dell'orrore. Ma se l'orrore viene mitigato, resta ancora più lancinante e operoso. Probabilmente per questa ragione Sorrentino non osa farci vedere ciò che lui non ha visto: il cadavere dei genitori.

A questo punto osiamo pensare che il suo cinema, pur senza averne mai parlato prima, senza che potesse neanche saperlo, non abbia parlato d'altro se non di quella notte funerea; ossia, di quell'immagine mancante. Prima non lo sapevamo. Avevamo l'impressione che nel suo cinema, e lo criticavamo per questa ragione, le immagini non prendessero posizione perché sembravano non avere altra ambizione che lasciare a bocca aperta; indaffarate in un'azione performativa e dunque senza un fuori che le tormentasse e incalzasse; nessuna mancanza le faceva parlare. Adesso però crediamo di capire meglio; se non era sbagliato trovare un po' triviale il cinema di Sorrentino, ora possiamo anche aggiungere che si trattava di un errore. **L'immagine che manca è l'essenza dell'immagine cinematografica; è la ragione per cui il cinema è in grado di pensare con le immagini; privo di questa assenza il cinema, e proprio Sorrentino purtroppo lo sa bene, diventa mero intrattenimento.** Come operare intorno a quella assenza abissale senza farsi catturare da una spirale realistica che inevitabilmente avrebbe svilito la frattura intollerabile di quell'abbandono? La risposta si rivela di assoluta radicalità: inventando un altro tempo nel tempo dove tutto accade, come in un'estasi continua senza soluzione di continuità. Questo sogno del tempo è ciò che concede il cinema.

Scrivendo, forse, iniziamo a capire qualcosa in più: *È stata la mano di Dio* si rivela un'esecuzione assai fedele delle istanze estetiche dell'apollineo, per come le pensa il giovane Nietzsche ne *La nascita della tragedia*: **di fronte alla potenza distruttrice di forme del dionisiaco, soltanto la sublimazione onirica dell'arte ci può fare essere all'altezza di questa potenza senza annientarci** (la forma nel film di Sorrentino è la famiglia; certo, una famiglia allargata, disorganica, slabbrata, segnata da una sorella invisibile, un padre bugiardo e traditore, da una madre-bambina, da violenze

domestiche; eppure una famiglia). **In questo senso l'apparentemente stucchevole sentenza, un paio di volte ripetuta nel film, "La realtà è scadente", probabilmente non ha nulla a che fare con un giudizio monotono e apatico sulla realtà, ma occulta una venatura estetica anti-naturalistica:** rappresentare la realtà, registrare i fatti come sono andati, in un corto-circuito mimetico, non ci aiuta a comprendere la verità dei fatti, con le loro lacune e miserie, e soprattutto ad avere a che fare con la terribile bellezza della vita.

È stata la mano di Dio. Regia: Paolo Sorrentino; sceneggiatura: Paolo Sorrentino; interpreti: Filippo Scotti, Toni Servillo, Teresa Saponangelo, Luisa Ranieri, Betti Pedrazzi, Massimiliano Gallo; produzione: The Apartment, Fremantle; distribuzione: Netflix, Lucky Red; origine: Italia; anno: 2021; durata: 130' .