USCENDO DAL CINEMA

Ascoltare il genere

Motor City di Potsy Ponciroli.

di *Lucrezia Lauteri* — 7 Settembre 2025

Notte fonda. Un uomo sale sul tetto di un palazzo, tenendo sulle spalle un cadavere. Dalla strada, lo stridore delle ruote sull'asfalto. La figura si avvicina al cornicione e lascia cadere il corpo sopra un'automobile parcheggiata; poi si getta a sua volta, atterrando sul veicolo. Guarda l'individuo seduto al posto di guida, alza l'arma che stringe in mano e spara. Dal colpo, insieme alla polvere da sparo, fuoriesce un anello di fidanzamento. È l'inizio (o meglio, la fine, anticipata in forma di *cold open*) di *Motor City* di Potsy Ponciroli.

Detroit, 1977. John Miller (Alan Ritchson), reduce di guerra coinvolto in piccole attività criminali, è innamorato della sua compagna Sophia, e ha deciso a chiederle di sposarlo. Tutto sembra perfetto, quando dal loro passato irrisolto spunta la torbida figura del gangster Reynolds, ex della donna deciso a ogni costo di farla tornare da lui. Con l'aiuto di poliziotti corrotti trova il modo di incastrare Miller e farlo arrestare per possesso di droga. Nel corso della detenzione è informato del matrimonio di Sophia con il criminale, ma quando scopre la verità sull'inganno di cui è stato vittima, evade e si prepara alla vendetta.

Il film si inserisce nel percorso già tracciato dal regista con il western *Old Henry* (2021) e

con la commedia poliziesca *Greedy People* (2024). Tre film, tre generi, tre sguardi sulle possibilità di manipolazione interna ai codici narrativi del cinema americano. Se nel primo il racconto del confine veniva svuotato della sua retorica eroica, e nel secondo il lavoro di una coppia di poliziotti si faceva grottesco gioco di malintesi, nell'ultimo lavoro è il noir ad essere indagato. ***Motor City* conserva i segni iconografici propri del genere – luci al neon, sigarette, revolver, locali notturni – ma opera una sottrazione che altera l'equilibrio del dispositivo narrativo: la sospensione del linguaggio verbale**.

Questa sottrazione non è soltanto stilistica, ma strategica. **Il dialogo nel cinema opera infatti su un doppio fronte: da un lato è diegetico, funzionale alla comunicazione tra i personaggi; dall'altro è extradiegetico, pensato per trasmettere informazioni al pubblico e guidarne l'interpretazione** (Buhler 2019, p. 176)**. La sua assenza rompe entrambe le funzioni, facendo affiorare i codici già sedimentati nel genere**. Lo spettatore riconosce gesti, maschere e archetipi. Sa che Miller cercherà vendetta nonostante la resistenza degli scagnozzi di Reynolds, sa che Sophia scoprendo la verità cercherà di ribellarsi e che i poliziotti buoni in un mondo corrotto moriranno presto.

Rimuovendo la parola, la funzione didascalica è quindi interrotta e la coerenza narrativa affidata alla conoscenza spettatoriale: al pubblico è chiesto di riconoscere le relazioni tra personaggi e le motivazioni che li spingono all'azione unicamente attraverso gesti o sguardi. Le conversazioni non sono necessarie, ma anzi, risultano superflue in un universo così codificato. Sono solo tre le battute presenti nel film, "I loved you", "I loved her", "I still love her", sufficienti a definire il rapporto sentimentale tra i personaggi, un triangolo che li conduce in una spirale di sangue nel tentativo di regolare i conti.

Anche la rappresentazione della città, di solito protagonista del genere a livello visivo, costituisce un ulteriore elemento di rottura. **In questo caso, infatti, la geografia di Detroit – la "motor city" che da il nome al film – è sonora e costruita su strati acustici sovrapposti per creare una melodia urbana costantemente presente**. Il campanello della fabbrica che annuncia la fine del turno, il ronzio delle scritte al neon che svettano sui palazzi grigi, il vetro che si infrange sull'asfalto, il rimbombo secco dei colpi di pistola nascosti dalla notte, i motori delle macchine che si accendono: il *soundscape* della città accompagna le azioni dei personaggi in un disarmonico controcanto. **Il paesaggio sonoro, quindi, crea tensione con l'immagine e ne esplicita una latente dimensione di violenza che passa attraverso la durezza dei suoni. La città grigia, industriale e notturna, si manifesta prima di tutto per la sua presenza acustica**.

La colonna sonora non originale – supervisionata da Jack White – segna i momenti

emotivi, comunicando attraverso le parole dei brani gli stati d'animo dei personaggi, i loro pensieri nascosti nel silenzio. *The Chain* dei Fleetwood Mac, ad esempio, accompagna la scena dell'arresto di Miller anticipando la delusione di Sophia nei suoi confronti («Running the shadows, damn your love, damn your lies /Break the silence, damn the dark, damn the light /And if you don't love me now /You will never love me again»), mentre *Year of The Cat* di Al Stewart, risuonando nel locale dove la donna lavora, ne sottolinea lo statuto di femme fatale mentre Reynolds, ancora ossessionato da lei, torna a cercarla. Le canzoni diventano così un dispositivo semantico, una via d'accesso privilegiata alla soggettività dei protagonisti.

Pur rendendo il sonoro protagonista, Ponciroli non rinnova il noir, ma ne dissezione i codici esponendoli in quanto frammenti di un sistema espressivo già pienamente interiorizzato dal linguaggio cinematografico americano. *Motor City* fa emergere il funzionamento interno del genere attraverso l'eliminazione della parola: il senso non è più veicolato da ciò che viene detto, ma da ciò che è già stato detto altrove e può, per questo, essere silenziato.

Riferimenti bibliografici

J. Buhler, *Theories of the Soundtrack*, Oxford University Press, Oxford 2019.

Motor City. Regia: Potsy Ponciroli; sceneggiatura: Chad St. John; fotografia: John Matysiak; montaggio: Joe Galdo; interpreti: Alan Ritchson, Shailene Woodley, Ben Foster, Pablo Schreiber, Ben McKenzie, Lionel Boyce, Amar Chadha-Patel, Rafael Cebrián; produzione: Stampede Ventures; distribuzione: Vertice 360; origine: Stati Uniti d'America; anno: 2025; durata: 103' .