

USCENDO DAL CINEMA

Mimesis, simulazione, invenzione

Primavera di Damiano Michieletto.

di [Massimo Fusillo](#) – 5 Gennaio 2026



C'è un'inquadratura, a metà del film *Primavera* (2025), che colpisce per bellezza e intensità: sulla destra vediamo il volto della protagonista, la giovane violinista interpretata da Tecla Insolia, mentre sulla sinistra appare, fuori fuoco, il volto del protagonista Antonio Vivaldi, impersonato da Michele Riondino. È uno stilema, questo del fuori fuoco, che è prediletto, ad esempio, da Matteo Garrone nelle sue esplorazioni di dinamiche psicologiche estreme, come quelle al centro di *Primo amore*, film su anoressia e dipendenza. Il rapporto fra maestro e allieva raffigurato in quello che si può considerare l'esordio cinematografico di Michieletto (prima c'era stato solo un adattamento del *Gianni Schicchi* girato in Toscana) è differente, ma altrettanto totalizzante.

Nato a Venezia come Vivaldi, **Damiano Michieletto si è ben presto imposto come il rappresentante italiano più significativo del *Regientheater*, una pratica che adatta il testo al mondo contemporaneo, e che si è affermata in Germania, diventando una consuetudine, quasi una moda.** Michieletto debuttato nel 2003 al Wexford Festival con un'opera del compositore ceco Jaromír Weinberger, *Svenda il pifferaio*, e mette presto in scena opere nelle sedi più prestigiose, da Berlino a Shanghai, da Pesaro a Salisburgo,

affrontando un repertorio vastissimo. La sua attività si allarga poi ad altre esperienze disparate: la collaborazione al programma *Stasera Mika* per Rai 2; l'ideazione, la realizzazione e la conduzione de *Il volo del calabrone* per Rai 5, e infine la direzione creativa delle Olimpiadi invernali di Milano-Cortina.

Il tratto che più colpisce in *Primavera* è la capacità dell'autore di trasformare il genere storico-biografico in una dichiarazione di poetica: in un saggio di estetica musicale.

Caduto in povertà a causa del suo fallimento come impresario teatrale, e gravemente malato, Vivaldi viene chiamato a dirigere la piccola orchestra dell'Ospedale della Pietà di Venezia, composta da ragazze abbandonate che tengono concerti senza mai mostrare il volto (se vanno all'aperto, indossano sempre una maschera). Superate le prime difficoltà, Vivaldi scrive per loro composizioni di grande successo, fra cui l'oratorio *Juditha Triumphans*, commissionato nel 1716 per celebrare la vittoria di Venezia contro i Turchi; riesce anche a ottenere un ampliamento dell'organico, acquisendo strumenti a fiato e a percussione. Questo piacere del metalinguaggio si spinge a mostrarci l'atto di scrivere, ma presenta anche momenti meno topici, in cui Vivaldi discute con passione con l'allieva. Per certi versi la sua è la poetica mimetica che ha dominato per millenni l'immaginario occidentale, scalzata solo dalla rivoluzione romantica: lo spiega bene Meyer Abrahms in *Lo specchio e la lampada* (1972). La visione di Vivaldi va oltre questa concezione mimetica, e d'altronde lo stesso Aristotele intendeva il concetto di *mimesis* in senso produttivo, non come piatta imitazione della realtà. Gérard Genette propone infatti di tradurre con "simulazione" questo concetto-chiave, di cui il saggio canonico di Erich Auerbach (1946) ci mostra le diverse declinazioni. Proprio per il suo (peraltro assai discusso) statuto di arte non semantica, **la musica non può mai descrivere direttamente un oggetto, un ambiente, un paesaggio: deve evocarlo, connotarlo per via emotiva, crearne un'immagine mentale. Siamo molto vicini insomma all'«invenzione del vero» di cui parlava Verdi. Ed è proprio questo secondo Michieletto il programma poetico di Vivaldi, enunciato più volte in dialoghi di grande forza icastica.**

La metafora dell'illuminazione ci porta ad un altro punto significativo. La protagonista, Cecilia, ha l'abitudine di recarsi ogni notte in un luogo appartato della chiesa alla luce di una candela, per scrivere lettere alla madre che l'ha abbandonata. **Grazie a questo efficace dispositivo vediamo infiniti chiaroscuri che sondano i limiti stessi della visibilità, esprimendo una poetica protoromantica della notte che richiama alla mente la pittura seicentesca, tanto quella barocca quanto quella naturalista**, e i quadri di Georges de La Tour, a cui il Museo Jacquemart-André dedica in questi mesi una mostra monografica, che poi si sposterà al Palazzo Reale di Milano, con il titolo *L'Europa della luce*. Una delle sue versioni della *Maddalena penitente di fronte allo specchio* può essere

confrontata con le inquadrature notturne di *Primavera*.

Questo raffronto ci permette di fare qualche considerazione generale di estetica comparata delle arti. Per il suo statuto di arte minore, quasi di artigianato, la musica ha conosciuto uno sviluppo asincronico rispetto agli altri media: sembra infatti strano che si definisca barocca la musica di Vivaldi o del suo grandissimo successore Johann Sebastian Bach, che è stato attivo nel Settecento, quando nelle altre arti iniziava a diffondersi il rococò.

Il film di Michieletto è interessante anche dal punto di vista dell'adattamento. Il suo modello è il romanzo di Tiziano Scarpa *Stabat Mater* (Premio Strega 2009), che prende il titolo da una delle composizioni sacre più tragiche di Vivaldi, compositore che ha giocato un ruolo importante anche nella storia dell'opera. Nel romanzo di Scarpa la protagonista scrive a volte alla madre, a volte alla morte, e assiste di notte al parto di una donna nel confessionale, episodio ripreso anche da Michieletto, che è alla base dell'ossessione di Cecilia per la sua nascita, per il suo "romanzo familiare", per rifarci a una categoria di Freud. C'è però un altro episodio di *Stabat Mater* che l'adattamento, a cui ha collaborato anche Ludovica Rampoldi, mette in grande rilievo. Si tratta dell'annegamento di alcuni gattini per mano di una suora: nel film diventa il prologo, in cui la Priora (interpretata da Fabrizia Sacchi, attrice napoletana di grande efficacia) strappa i gattini appena nati alla madre e li getta nel canale. Non si tratta di un abbandono, ma di un atto di violenza da parte di un essere umano nei confronti di animali indifesi: resta però il tratto comune del distacco traumatico dalla madre, che produce la cifra emotiva e simbolica del film fin dalle sue prime inquadrature. Nel romanzo di Scarpa troviamo anche un altro episodio simile, di cui nel film c'è solo una traccia a causa dei diversi spazi espressivi e delle diverse caratteristiche del medium: Vivaldi conduce le ragazze a visitare il macello pubblico e forza poi la mano di Cecilia, costringendola a tagliare la gola a un agnello, bloccato dalle mani del macellaio; è con le sue interiora che si faranno le corde per il violino di Cecilia, quasi a simboleggiare come l'arte sappia trasfigurare l'animalità brutta da cui nasce, come in un rito atavico e primordiale.

Un momento centrale nel film, reso con una calibrata strategia espressiva, è la festa che viene offerta al Re Federico IV di Danimarca, dedicatario delle *Sonate op. 2 per violino e basso continuo*, che includono la celebre *La Follia*. Questa occasione (che in realtà ha avuto luogo qualche anno prima, nel 1709, ma il lieve anacronismo è totalmente accettabile), vede, come sempre, un rovesciamento delle gerarchie e un gioco sottilmente ironico con le identità (come in *Eyes Wide Shut* di Kubrick): alla fine il Re danese chiede di vedere il volto di Cecilia, che lo mostra per la prima volta in

pubblico.

Dopo alcune peripezie il film si conclude con l'immagine della protagonista che si imbarca assieme ad altre figure evidentemente povere ed emarginate: un finale sospeso, che esalta l'autodeterminazione di Cecilia, con una certa dose di modernizzazione, ma lo fa con una tonalità malinconica, che non esclude sviluppi tragici. È infatti una storia di creatività femminile, come quella raccontata da Anna Banti nel suo *Lavinia fuggita* (1951), in cui la protagonista reinventa l'oratorio *Ester* di Vivaldi. Sui titoli di coda ascoltiamo il brano più famoso di Vivaldi: *La Primavera* da *Le quattro stagioni*, che solo in questo contesto non ci appare kitsch e logorato dall'abuso mediatico. Lo stesso accade alla fine di uno splendido film ancora nelle sale: *L'anno nuovo che non arriva* (Bogdan Mureșanu, 2024), capolavoro tragicomico sulla rivoluzione rumena, scandito nel finale dal *Bolero* di Ravel, in un crescendo vorticoso.

Il finale di *Primavera* è il finale perfetto per un esordio al cinema di un maestro che dà prova di una sua piena maturità espressiva: di un'affascinante poetica.

Riferimenti bibliografici

M. Abrahms, *Lo specchio e la lampada*, Il Mulino, Bologna 1972.

E. Auerbach, *Mimesis* (1946), Einaudi, Torino 2000.

Primavera. Regia: Damiano Michieletto; soggetto: dal romanzo *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa; sceneggiatura: Damiano Michieletto, Ludovica Rampoldi; fotografia: Daria D'Antonio; montaggio: Walter Fasano; musiche: Fabio Massimo Capogrosso; interpreta: Tecla Insolia, Michele Riondino, Andrea Pennacchi, Fabrizia Sacchi, Valentina Bellè, Stefano Accorsi; produzione: Warner Bros. Entertainment Italia, Indigo Film, Moana Films, Paradise City Sales; origine: Italia, Francia; durata: 110' ; anno: 2025.