

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Venezia 78

17

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Venezia 78

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Pietro Renda, Chiara Scarlato, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Roberta D'Elia, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella, Gioia Sili

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

<i>Prefazione</i>	6
L'INCONSAPEVOLEZZA DELLA COLPA (AMERICA LATINA DI DAMIANO E FABIO D'INNOCENZO) Angela Maiello	7
TEMPO E MOVIMENTO (À PLEIN TEMPS DI ERIC GRAVEL) Alma Mileto	9
INVERTIRE I BINOMI (ARIAFERMA DI LEONARDO DI COSTANZO) Alma Mileto	12
IL RIFIUTO DELLA MEDIETÀ (UN AUTRE MONDE DI STÉPHANE BRIZÉ) Chiara Scarlato	15
IL RESPIRO DELLE IMMAGINI (IL BUCO DI MICHELANGELO FRAMMARTINO) Roberto De Gaetano	18
L'IMPOSSIBILITÀ DEL PADRE (LA CAJA DI LORENZO VIGAS) Roberto De Gaetano	21
DELITTO, CASTIGO, REDENZIONE (IL CAPITANO VOLKONOGOV È SCAPPATO DI NATASHA MERKULOVA E ALEKSEY CHUPOV) Cristina Matteucci	24
DIARIO DI UN CONTATORE DI CARTE (IL COLLEZIONISTA DI CARTE DI PAUL SCHRADER) Alessandro Canadè	27

LA CREATIVITÀ, PROBABILMENTE (IL COLLEZIONISTA DI CARTE DI PAUL SCHRADER)	
Marco Grosoli	31
TEOGONIA E CONVERGENZA (DUNE DI DENIS VILLENEUVE)	
Francesco Zucconi	35
MARADONA, IL SOGNO E LA FINE DELLE ILLUSIONI (È STATA LA MANO DI DIO DI PAOLO SORRENTINO)	
Roberto De Gaetano	39
NEL NOME DEL CORPO (L'ÉVÉNEMENT DI AUDREY DIWAN)	
Chiara Scarlato	42
SPETTACOLARE SOPRA OGNI COSA (FREAKS OUT DI GABRIELE MAINETTI)	
Angela Maiello	45
LA MEMORIA DEL PRESENTE (EL GRAN MOVIMIENTO DI KIRO RUSSO)	
Daniele Dottorini	48
L'ENERGIA DEL VUOTO (LIANG YE BU NENG LIU DI TSAI MING-LIANG)	
Bruno Roberti	51
LA SUTURA DEL TEMPO (MADRES PARALELAS DI PEDRO ALMODÓVAR)	
Roberto De Gaetano	53
MONA LISA UNDERGROUND (MONA LISA AND THE BLOOD MOON DI ANA LILY AMIRPOUR)	
Pietro Masciullo	55
IL MALEFICIO ANIMALE (THE POWER OF THE DOG DI JANE CAMPION)	
Bruno Roberti	58

TRA LA SCENA E LA VITA (QUI RIDO IO DI MARIO MARTONE) Roberto De Gaetano	61
ROMANZO TEATRALE, COMMEDIA FAMILIARE (QUI RIDO IO DI MARIO MARTONE) Bruno Roberti	65
NEGLI OCCHI DELLA RAGAZZA (LA RAGAZZA HA VOLATO DI WILMA LABATE) Bruno Roberti	70
IL DOLORE DEI CORPI, IL SENTIMENTO DELLA VITA (REFLECTION DI VALENTYN VASYANOVYCH) Roberto De Gaetano	73
DALL'UNIVERSALE AL PARTICOLARE (SCENES FROM A MARRIAGE DI HAGAI LEVI) Angela Maiello	75
SHOCK E BELLEZZA (SPENCER DI PABLO LARRAÍN) Francesco Zucconi	78
IL TRAMONTO DELL'OCCIDENTE (SUNDOWN DI MICHEL FRANCO) Roberto De Gaetano	81
IL TEMPO SOSPESO DEL CONFLITTO (TRANCHÉES DI LOUP BUREAU) Samuel Antichi	84
GIOCANDO CON LA REALTÀ (VENICE VR EXPANDED 2021) Malvina Giordana	86

Prefazione

Venezia 78 è stato un festival importante per diverse ragioni: la grande qualità dei film selezionati, tra i quali un ruolo particolare hanno svolto quelli italiani, senza dubbio i più originali e in molti casi i più belli; l'evidente percezione che il cinema ha una capacità innovativa, formale e di contenuti, che non ha eguali nel panorama delle arti contemporanee; il sentimento chiaro che il cinema, e l'arte in genere, stanno costruendo un argine "spontaneo" rispetto all'invasione informativa e mediale causata dalla pandemia. Perché se è vero che parte dei film sono stati ideati, e talvolta girati, prima della crisi epidemica, è altrettanto vero che sono stati ultimati di fatto negli ultimi due anni. E di quello che è accaduto non sembrano portare traccia. Diremmo meglio, se il compito dell'arte è quello di dare senso alle nostre esistenze, staccandole da un'adesione senza scarto ad un presente segnato da necessità, questo compito il cinema lo sta attuando in pieno. E ciò non significa creare universi illusori per distrarre, tutt'altro. Significa costruire mondi in cui possa emergere che l'umanità non si può ridurre *in nessun caso* (pena la perdita di se stessa) all'univocità di una dimensione segnata dalla pressione di una necessità, vitale o meno essa sia. Lo spazio di libertà è quello che ci rende umani. L'arte ce lo insegna e i film visti a Venezia magnificamente ce lo confermano.

RDG

L'inconsapevolezza della colpa

Angela Maiello

America Latina di Damiano e Fabio D'Innocenzo.



Il cinema dei fratelli D'Innocenzo sembra essere attraversato dal tema dell'inconsapevolezza della colpa. Ne *La terra dell'abbastanza* i due protagonisti ammazzano, senza saperlo, un esponente della criminalità organizzata e da questa azione scaturiscono conseguenze drammatiche. In *Favolacce*, poco prima del suicidio dei due fratellini, i genitori si dicono reciprocamente che non conoscono genitore migliore dell'altro. I protagonisti sono come immersi in una nebbia fittissima, avvolti da una tragica inconsapevolezza che li condannerà e la drammaticità di queste storie forse risiede proprio nello spazio incolmabile che si apre tra loro e lo sguardo giudicante dello spettatore.

Questo tema ritorna anche in *America Latina*, con una differenza, però, sostanziale: protagonista e spettatore questa volta condividono la stessa condizione di inconsapevolezza. Massimo Sisti è uno stimato professionista, un *family man* con un buon lavoro, una bella casa, una moglie affascinante e amorevole e due figlie modello. Questo quadro perfetto si frantuma quando un giorno scende nello scantinato della sua casa e trova una bambina legata, ferita, che emette solo gemiti. Chi l'ha rapita, perché e come è finita a casa sua?

Comincia così un lungo processo di disgregazione di una vita perfetta, che ha come teatro la casa, il luogo sicuro per eccellenza, che diventa, però, una sorta di cosmo dantesco in cui alla tranquillità di una vita familiare che si svolge serenamente nel piano alto dell'abitazione fa da contraltare l'inferno di uno scantinato-discardia in cui si sta consumando la negazione della vita stessa. Massimo inizia prima a dubitare di se stesso, magari l'alcol può provocare forme di amnesia e lui potrebbe essere stato capace di un gesto simile. Poi però il dubbio della colpa tocca le persone a lui più vicine, l'amico, la moglie, le figlie. Trascinato in questo vortice delirante, tutti i pilastri della sua vita cominciano a vacillare. E nello spettatore inizia allora ad insinuarsi il dubbio su cui tutto il film si fonda: ma questa vita perfetta è reale?

Il compito che i due registi sembrano allora voler assegnare allo spettatore è quello di rispondere a questa domanda, trascinandolo nello smarrimento del protagonista. Con un certo accanimento, i continui primi piani strettissimi suggeriscono e impongono questa condizione di prossimità. L'asfissia percettiva di queste inquadrature viene interrotta da improvvisi movimenti di distanziamento, dalle riprese fisse, quasi sempre schermate da elementi trasparenti, come le finestre, che invece sembrano suggerire un punto di vista neutro da cui poter osservare la verità delle cose. Lo spettatore, anche lui un po' ostaggio, non può far altro che seguire questa sorta di thriller psicologico, che si dispiega come una continua altalena di ipotesi e congetture.

Eppure forse proprio i due registi ci avevano lasciato un indizio su come guardare questo film. All'inizio, infatti, i titoli di testa scorrono, in modo anomalo, da sinistra verso destra, capovolgendo il normale flusso di lettura di un testo. Il suggerimento sembra essere quello di partire dalla fine per ricomporre i pezzi di una visione delirante in cui salta ogni principio di verosimiglianza. Massimo viene arrestato e in carcere sulla brandina compare distesa la moglie, con gli stessi abiti della scena precedente; sul suo sguardo interrogante rivolto alla macchina da presa il film si chiude.

Allora appare chiaro, *après-coup*, che nulla è come sembra, e lo spettatore si può lasciare andare alle più diverse supposizioni, come in un videogame dai mille percorsi in cui tutto è possibile. È stata tutta un'allucinazione di una mente alla deriva? La vita infernale era quella reale e il paradiso non è mai esistito? L'unica relazione vera di Massimo è quella con il padre, dal cui confronto drammatico emergono il disagio e la solitudine del protagonista? Non c'è stato alcun percorso di disfacimento perché la famiglia perfetta è una pura illusione? In questa prossimità imposta, questa sovrapposizione tra la condizione di Massimo e quella dello spettatore, sta a simboleggiare metaforicamente un originario stato di colpa inconsapevole in cui sempre ci troviamo, quella condizione tragica che accomuna tutti gli esseri umani?

Insieme alla plausibilità delle risposte a tutte queste domande e alle molte altre che potrebbero essere formulate sul senso del racconto, resta il dubbio più profondo: che non sia stato tutto un mero esercizio di stile?

America Latina. *Regia e sceneggiatura:* Fabio e Damiano D'Innocenzo; *fotografia:* Paolo Carnera; *montaggio:* Walter Fasano; *scenografia:* Roberto De Angelis; *costumi:* Massimo Cantini Parrini; *musica:* Verdena; *suono:* Maricetta Lombardo; *effetti visivi:* Chromatica; *interpreti:* Elio Germano, Astrid Casali, Sara Ciocca, Maurizio Lastrico, Carlotta Gamba, Federica Pala, Filippo Dini, Massimo Wertmüller; *produzione:* The Apartment, società del gruppo Fremantle, Vision Distribution e Le Pacte; *origine:* Italia; *durata:* 90'; *anno:* 2021.

Tempo e movimento

Alma Mileto

À plein temps di Eric Gravel.



Parigi, 2019. Il più grande sciopero dei trasporti dagli anni ottanta. Un evento ancora non raccontato e che pure ha saputo sconvolgere una città per mesi nel pieno dell'attività lavorativa.

Questo il contesto di *À plein temps*, secondo lungometraggio di Eric Gravel dopo una carriera di direttore della fotografia. Julie vive in un piccolo paese nella campagna parigina con due figli, è divorziata e ha abbandonato un lavoro da statistica per prendersi cura della famiglia, finendo capo-governante in un hotel di lusso. Quando finalmente riesce ad ottenere un colloquio per tornare a lavorare per la disciplina per la quale si è formata, "la grève" colpisce progressivamente e irrimediabilmente Parigi rendendo alla donna quasi impossibile spostarsi per raggiungere la città.

Quello che colpisce del film di Gravel è senza dubbio la capacità del regista di trattare il movimento dei mezzi di trasporto e in generale dei corpi nello spazio (*En mouvement*, non a caso, sarebbe dovuto essere inizialmente il titolo del film). Il movimento dei treni all'alba per "la ville", quello dei metrò, dei pullman, dei taxi, delle macchine abbordate in autostop che gradualmente diventano necessari surrogati per raggiungere l'hotel o, la sera, tornare dai bambini. Julie non fa, e non può, che muoversi dalla periferia al centro e dal centro alla periferia, testimoniando una vita pendolare scandita da ritmi forsennati e spesso disumani anch'essi di rado affrontati dal cinema (perlomeno in modo esclusivo, come in questo caso).

Interessante è l'utilizzo del sonoro in diretta connessione con lo "stato di moto" della protagonista. Quando Julie si sposta velocemente da un posto all'altro o riesce in un soffio a salire sull'ultimo bus, i suoi ansimi e il sottofondo metropolitano avvolgono lo spettatore in una bolla sonora volutamente accentuata, quasi a far prevalere il rapporto "moto-suono" rispetto a quello "moto-immagine". Non è tanto sulla vista di Julie che corre che ci concentriamo, quanto sul suo essere *sensorialmente* dentro il movimento, in primo luogo attraverso l'udito. Questo diventa tanto più evidente quando nei pochi momenti di pausa (la sala del colloquio, il post-

telefonata in cui le viene detto che ha passato la selezione, i bagni serali nella vasca, l'attesa silenziosa dei treni) l'immagine è come svuotata all'improvviso del corpo sonoro e dunque in qualche modo del suo stesso *corpo di immagine*, fluttuando quasi senza gravità in una dimensione ormai priva di peso, evanescente, ubriaca del vuoto che finalmente si concede.

Ma ancor più radicale è un altro legame: quello tra moto e narrazione. La storia è semplice, l'intreccio esiste appena. Julie, quasi sempre sola, ingloba nel vortice del suo movimento le persone che compaiono nella sua vita quotidiana: il padre dei suoi figli perennemente assente, la baby-sitter che non sopporta più i suoi ritardi, l'amica che gestisce un locale e si lamenta di non vederla più, le colf che lavorano con lei in albergo, la capa che minaccia costantemente di licenziarla, l'usciera dell'albergo con il quale gioca a "strappare le regole". Tutti questi personaggi sembrano in qualche modo diventare *emanazioni* del suo moto: le loro identità, sfiorate dal passaggio veloce e metodico di Julie, assumono la forma di punti nello spazio che vivono unicamente della tangenza con la protagonista. Sembra in alcuni casi di assistere ad una danza, aiutata da una macchina da presa che segue la donna senza mai discostarsi, alla quale chiunque si trovi a far parte è obbligato a rispondere con un passo che sappia incastrarsi esattamente nella coreografia che richiedono i movimenti. Non c'è dunque un reale «tempo del racconto», ma piuttosto un "tempo del moto" a cui la narrazione deve piegarsi, rinunciando a frenare la linea continua della corsa e tentando piuttosto di costruire le sue svolte dentro gli angoli dettati dalla dinamica dei corpi.

Ci sono tre momenti, tuttavia, in cui il movimento si rompe rigettando fuori dallo spazio i corpi assuefatti fino a quel momento dal suo incedere. Il primo, in cui il corpo del figlio maschio di Julie, mentre salta sul tappeto elastico che la mamma gli ha regalato per il compleanno, sbaglia la mira e viene lanciato fuori dal tappeto, "tradendo" letteralmente la continuità dell'azione con una caduta secca fuori di essa e "risvegliando" Julie dal suo moto perpetuo. Il secondo, quando Julie bacia il padre di un compagno di classe del figlio, ex militare e manifestante che le ha fatto da tassista qualche giorno prima, interrompendo le sue parole e lasciandolo stordito da un gesto inaspettato. In effetti è interessante constatare che i gesti capaci di rompere il moto debbano essere gesti di una certa irruenza: il trauma della caduta, il movimento poco naturale a cui Julie si abbandona nel baciare l'uomo, quasi a forzare una frenata nell'ordine delle cose.

In questi casi alla linea del moto si sostituisce la circolarità sospesa dell'imprevisto, che spezza la cieca direzione del movimento riannodando lo spazio narrativo in una prospettiva sconosciuta, ignota, che per forza di cose non conosce ancora direzione. Ecco perché l'ultima inquadratura ci sembra appropriata: Julie, ormai senza lavoro, porta al Jardin d'Acclimatation i bambini, ed ecco che, quando oramai non nutre più speranza, quando il sogno sembra anch'esso essere finito nelle morsa di un movimento che incurante l'ha superato e lasciato indietro, arriva la telefonata in cui le viene detto che per quel lavoro è stata scelta. Dietro di

lei vediamo la giostra su cui divertiti i bambini richiamano la sua attenzione. La ruota gira, la linea è tornata circolo. Forse si comincia a vivere davvero solo nella temporanea assenza di movimento.

À plein temps. *Regia e sceneggiatura:* Eric Gravel; *fotografia:* Victor Seguin; *montaggio:* Mathilde Van De Moortel; *scenografia:* Thierry Lautout; *costumi:* Caroline Spieth; *musica:* Irène Drésel; *interpreti:* Laure Calamy, Anne Suarez, Geneviève Mnich, Nolan Arizmendi, Sasha Lemaitre Cremaschi; *produzione:* Novoprod Cinema (Rapahaelle Delauche, Nicolas Sanfaute), France 2 Cinéma, Haut et Court Distribution; *origine:* Francia; *durata:* 85'; *anno:* 2021.

Invertire i binomi

Alma Mileto

Ariaferma di Leonardo Di Costanzo.



Il binomio vittima-carnefice, se invertito, facilmente conduce ad una storia. In effetti forse la legge è ancora più universale, e risale all'essenza della dialettica (la coppia hegeliana del servo e del padrone, per intenderci). Se due ruoli che si definiscono reciprocamente vengono invertiti è certo che questo darà vita ad un racconto, più semplicemente è naturale che *qualcosa avvenga*.

Oggi, di fronte all'ultimo film di Leonardo Di Costanzo, *Ariaferma*, ci rendiamo conto che il regista non ha mai fatto altro che lavorare su questo binomio e sulle possibilità sprigionate dalla sua inversione. A partire da *L'intervallo*, in cui una ragazza viene chiusa in un palazzo abbandonato assieme ad un coetaneo pagato per far sì che non scappi fin quando arriva il capo del clan del quartiere a punirla per un tradimento; passando per *I ponti di Sarajevo*, film collettivo in cui il regista decide di dedicare il suo episodio alla diserzione di un soldato che si rifiuta di andare al macello in trincea durante un attacco e poi per la disperazione si toglie la vita; arrivando a *L'intrusa*, in cui la direttrice di un centro ricreativo per bambini si trova a condividere lo spazio con la moglie di un criminale finito in carcere, sentendosi responsabile dei movimenti della donna e di sua figlia.

In tutti e tre questi casi progressivamente la distanza tra i due poli si assottiglia e le "vittime" (o in qualche modo "sottoposte" al controllo altrui) si ribellano alla condizione di potere cui sono assoggettate e diventano parte dominante dei rapporti, attraendo la parte inversa verso di sé fino a capovolgere lo *status quo*. Se ci pensiamo bene, qualcosa del genere succede anche in uno dei documentari più riusciti dell'autore, *Cadenza d'inganno*, in cui il ragazzino protagonista ad un certo punto decide che non vuole più essere filmato e provoca l'interruzione dei lavori. Dopo anni, quando si sposa, richiama Di Costanzo a riprenderlo, diventando a tutti gli effetti regista della propria storia.

In *Ariaferma*, primo film del regista ad allontanarsi radicalmente dal "cinema del reale" affidandosi ad una sceneggiatura costruita a tavolino e

a volti noti come Toni Servillo e Silvio Orlando, questo tema si ripete e viene portato a piena e definitiva maturità.

Siamo nel vecchio carcere di Mortana, luogo immaginario in mezzo alle montagne. Il carcere deve chiudere (anzi in gran parte la struttura è già chiusa) e i detenuti smistati in altre carceri per terminare ognuno la propria pena. Dodici di essi vengono però respinti da un carcere all'ultimo momento, e la direttrice di Mortana, non sapendo dove farli stare, chiede all'ispettore più anziano (Gaetano Gargiulo, Servillo) e a un piccolissimo manipolo di personale militare di rimanere di guardia ancora qualche giorno in attesa che qualche altro carcere possa accoglierli. Si viene a creare quello che giuridicamente viene definito uno "stato d'eccezione": da una parte i carcerieri, angosciati dal dover gestire da soli dodici detenuti (tra cui uno psicolabile); dall'altra i carcerati, che da subito si ribellano all'idea di dover mangiare cibi precotti (anche la cucina ha chiuso) e di non poter ricevere visite dai parenti (non c'è abbastanza personale di guardia). La loro diventa ad un tratto una caccia reciproca: sono entrambi sia cacciatori che anatre, per riprendere la scena iniziale che vede i poliziotti impegnati simbolicamente in una battuta di caccia.

Già di partenza il binomio è più complesso: non si tratta di due parti, per così dire, "semplici", bensì di due parti composite, due gruppi all'interno dei quali si articolano reazioni differenti. Se dobbiamo tuttavia individuare due parti singole, allora senza dubbio da un lato c'è Servillo, il capo-ispettore, e dall'altro uno dei detenuti più vecchi e più scaltri, Carmine Lagioia (Silvio Orlando), la cui unione è decretata non soltanto dalle posizioni di riferimento che entrambi ricoprono all'interno delle due fazioni ma anche da un fatto concreto: si decide che sarà Carmine a cucinare per tutta la brigata ogni giorno, pranzo e cena, controllato a vista dall'ispettore Gargiulo.

Gradualmente, è proprio nell'atto silenzioso e intimo del cucinare, che richiama attraverso i soli profumi ricordi d'infanzia che spezzano per natura la cortina formale tra due ruoli ufficiali, che il carcerato smuove l'ispettore, il quale comincia a "sentire le emozioni come un detenuto" e a stare alle richieste delle "vittime". La differenza vera con gli altri film è che, in questo caso, è un terzo elemento ad unire i due vertici, la sintesi che nelle altre narrazioni mancava e che faceva sì che il magnetismo tra i personaggi si interrompesse bruscamente finita la circostanza che li teneva uniti. Tra tesi e antitesi, ispettore e carcerato, arriva una figura nuova, idealmente partorita come un figlio dall'incontro/scontro tra i due uomini.

Si tratta di un nuovo arrivato, molto giovane, Fantaccini, accusato di aver scippato un vecchio che è in coma e rischia di morire. Anche qui in un certo senso il ragazzo passa dall'essere carnefice fuori dallo spazio della prigione ad essere vittima all'interno delle sue mura (tutti hanno paura che compia un gesto fatale, è fragile, "piange in carcere", non è stato cresciuto dai genitori). Diventa appunto un *figlio*, in particolare per Carmine e Gaetano, che trovano una figura intorno a cui incontrarsi, un centro tra due persone "che non hanno niente a che spartire", uno che la notte dorme

tranquillo e l'altro che avrà debiti perenni con l'umanità. Eppure, nell'atto del cercarlo quando il ragazzo scappa nei corridoi vuoti del carcere e minaccia di uccidersi, vittima e carnefice individuano in lui il prodotto di una crisi che sembra impossibile. Una crisi che, a ben pensarci, si produce anche nel titolo: uno strano connubio tra l'elemento più mobile che esista e il suo stato contrario, e che denuncia allo stesso tempo l'importanza dello "spazio atmosferico" del carcere e il suo sapersi costruire intorno all'*incontro tra due* (e tra molti) di cui prima dicevamo.

Non a caso le celle a Mortara sono disposte in circolo, intorno ad un ipotetico centro che diventa, nel culmine dell'unione tra i due "schieramenti", il teatro di una cena al buio (all'improvviso salta la corrente elettrica) in occasione della quale ai detenuti è permesso portare i tavoli fuori dalle celle e disporli in un'unica "tavolata" dove, in un'oscurità uterina che annulla le differenze, si brinda con l'acqua e ci si conosce forse davvero per la prima volta.

Se il film si fermasse nel momento in cui il blackout finisce e torna la luce – quella luce che indaga tutte le notti attraverso le torce i corpi addormentati delle vittime separandoli tirannicamente dal buio dell'intimità –, si chiuderebbe analogamente ai precedenti. Qui però, lo abbiamo detto, è quella terzietà del giovane carcerato a rappresentare la vera sutura tra vittima e carnefice. Quando Fantaccini viene chiamato dal tribunale per il verdetto, la sua uscita di scena già non può più pregiudicare il reciproco riconoscimento dei genitori simbolici: il figlio diventa autonomo e parte. Carmine e Gaetano, mentre raccolgono le erbe dell'orto, si riconoscono parti di una stessa "famiglia". Entrambi cresciuti nello stesso quartiere: il figlio dell'oste e il figlio del lattaio.

Ariaferma. *Regia:* Leonardo Di Costanzo; *sceneggiatura:* Leonardo Di Costanzo, Bruno Oliviero, Valia Santella; *fotografia:* Luca Bigazzi; *montaggio:* Carlotta Cristiani; *scenografia:* Luca Servino; *costumi:* Florence Emir; *musica:* Pasquale Scialò; *interpreti:* Toni Servillo, Silvio Orlando, Fabrizio Ferracane, Salvatore Striano, Roberto De Francesco, Pietro Giuliano, Nicola Sechi, Leonardo Capuano, Antonio Buil, Giovanni Vastarella, Francesca Ventriglia; *produzione:* Tempesta, Amka Films Productions, Rai Cinema; *origine:* Italia; *durata:* 117; *anno:* 2021.

Il rifiuto della medieta

Chiara Scarlato

Un autre monde di Stéphane Brizé.



Fissando in un quadro statico l'ineffabilità di un momento, le fotografie rinnegano il movimento che ci rende sempre diversi nell'identità di noi stessi. Il ritratto di un volto felice è transitorio perché trattiene un gesto, uno stato, una presenza senza lasciare una vera e propria testimonianza. È questa la ragione per la quale la carrellata di volti che appare nelle prime scene di *Un autre monde* di Stéphane Brizé è anch'essa incompleta. Racconta la storia di un amore tra un uomo e una donna, un matrimonio, le nascite di una figlia e di un figlio e la loro crescita. L'ultima fotografia è la più emblematica, lo sguardo dell'uomo è appesantito, gli occhi della donna sono provati. Poco dopo, i motivi di questa trasformazione sono chiari: Philippe Lemesle (Vincent Lindon) e sua moglie Anne (Sandrine Kiberlain) sono seduti l'uno di fronte all'altra insieme ai rispettivi avvocati per contrattare i termini del loro divorzio.

Nel corso dell'incontro, l'avvocata di Anne rimprovera Philippe per aver fatto passare alla moglie sette anni "di inferno" a causa di una promozione sul lavoro che, pur avendo garantito notevoli vantaggi in termini economici, ha assorbito l'uomo a tal punto da fargli trascurare il benessere della sua vita familiare e personale. Philippe pretende che Anne gli dica se è vero, incalzandola a dare una risposta che sia netta e precisa e quando Anne temporeggia, evidentemente commossa, gli avvocati cercano di riportare la conversazione su un piano pratico, lasciando da parte i sentimenti e le emozioni. In fondo, si tratta di una transazione in cui occorre trovare un accordo tra le parti, proprio così come accade in un'azienda.

Nel film di Brizé, la narrazione procede su due assi paralleli che, tuttavia, si rispecchiano l'uno nell'altro nel personaggio di Philippe che, oltre alla crisi familiare, dovrà affrontare una situazione altrettanto complessa e delicata sul lavoro. Dirigente di una fabbrica del gruppo statunitense Elsonn, Philippe è chiamato a operare un taglio del 10% sul personale effettivo, sebbene non ci siano né le condizioni né i margini per

poterlo fare. Nonostante sia contrario alla decisione, a causa della posizione occupata, l'uomo dovrà spronare i responsabili dei vari settori a cooperare per individuare una serie di nominativi utili per i licenziamenti. Quando il suo collaboratore e amico Olivier Lefèvre lo invita a cercare un'altra soluzione, Philippe propone a tutti i dirigenti dell'area francese di rinunciare ai propri bonus annuali per garantire all'azienda un introito che permetterebbe di mantenere invariato il numero dei lavoratori in ogni sede. Philippe occupa la posizione scomoda della medietà, trovandosi a dover dare risposte ai propri dipendenti e, allo stesso tempo, a dover portare a termine l'obiettivo che la dirigenza gli ha assegnato. È determinato a salvaguardare tutti i posti di lavoro, ma non può dirlo apertamente. Anzi, sarà proprio questa sua determinazione a condurlo di fronte a "un altro mondo", in cui non dovrà più farsi garante di scelte che non condivide.

Quando i tre referenti sindacali dell'azienda, allarmati da "voci di corridoio", vanno nel suo ufficio a chiedere rassicurazioni in merito a un imminente piano di riorganizzazione interna, Philippe risponde che l'azienda non ha alcuna intenzione di ridurre il personale. Pochi giorni dopo, Philippe ottiene un colloquio con il direttore generale che, pur elogiandolo per l'accuratezza del documento proposto, lo rifiuta perché non risponde alle richieste degli azionisti che spronano i dirigenti aziendali a mostrare il coraggio del sacrificio. Dovendo rispettare un obbligo al quale non può sottrarsi, Philippe è costretto a comunicare il piano ai propri dipendenti, scoprendo così che la precedente conversazione era stata registrata. L'epilogo è il licenziamento di Philippe (che viene ritenuto non all'altezza del suo ruolo di leader) e del 10% dei dipendenti. Dunque, qual è l'altro mondo se l'uomo non è riuscito a renderlo tale attraverso il suo piano alternativo?

La trasformazione principale del personaggio non riguarda tanto una sua crescita quanto un ripensamento di se stesso all'interno dei due assi della narrazione: se, da un lato, la dimensione familiare sembra essere quella più compromessa, nel corso del film, Philippe riuscirà a riavvicinarsi alla moglie e, insieme a lei, a supportare Lucas (Anthony Bajon), sostenendolo in un percorso riabilitativo resosi necessario a causa di una delicata situazione di stress emotivo e comportamentale da parte del ragazzo. Dall'altro lato, sebbene Philippe si sia dedicato completamente al lavoro per sette anni, saranno sufficienti soltanto otto settimane a rendere vana tutta la sua dedizione. È la logica aziendale a non perdonare l'emotività, quella stessa emotività che gli avvocati rimproveravano ai loro assistiti nel corso della contrattazione dei termini per la separazione.

Questa logica viene pienamente incarnata da Claire Bonnet-Guérin (Marie Drucker), la responsabile di area territoriale che chiede a Philippe di aiutarla affinché venga allontanato dall'azienda Olivier, colui che per primo ha messo in dubbio la bontà del piano dei licenziamenti. A questa proposta, Philippe risponde di aver finalmente capito di essere stato un cattivo amico (per i suoi dipendenti e collaboratori), un cattivo padre (per Lucas, e per la figlia Juliette), un cattivo marito (per Anne), affermando inoltre che la sua

libertà ha un costo ma non ha un prezzo: la mancanza di coraggio rimproverata dagli azionisti diventa quindi un'assunzione di responsabilità che porrà le basi per costruire "l'altro mondo".

Mostrando l'ambiguità del posizionamento del soggetto all'interno sia della sfera lavorativa, sia della sfera familiare, Brizé mette in questione un tema cruciale per la contemporaneità in cui si è sempre rimessi a un sistema deviato e sofista che costruisce ragioni anche nei casi in cui l'irragionevolezza è più che evidente. L'intensità dell'interpretazione di Lindon riesce a restituire appieno il percorso di comprensione di Philippe che, soltanto dopo aver considerato l'esistenza di un'alterità nei termini di un'alternativa, si trova a ripensare la sua stessa esistenza. Un'esistenza che, come già recitava il finale di *Une vie* (Brizé, 2016), non è né bella, né brutta. L'importante è che non sia vissuta nella medietà.

Un autre monde. Regia: Stéphane Brizé; sceneggiatura: Olivier Gorce, Stéphane Brizé; fotografia: Eric Dumont; montaggio: Anne Klotz; musiche: Camille Rocailleux; interpreti: Vincent Lindon, Sandrine Kiberlain, Anthony Bajon, Marie Drucker; produzione: Nord-Ouest Films (Christophe Rossignon, Philip Boëffard), France 3 Cinéma, con Diaphana, Wild Bunch International, con la partecipazione di Canal +, Ciné +, France Télévisions, con Sofitvciné 7, La Banque Postale Image 13, Cineventure 5, Manon 10, con il supporto di Région Île-de-France, Région Nouvelle-Aquitaine and Département de Lot-et-Garonne, in partnership con CNC; origine: Francia; durata: 96'.

Il respiro delle immagini

Roberto De Gaetano

Il buco di Michelangelo Frammartino.



Il cinema di Michelangelo Frammartino ha il ritmo del respiro. La natura, gli uomini, gli animali, i gesti, i suoni senza parole, la roccia, compongono gli elementi di un organismo che sentiamo respirare. Paul Schrader ha parlato del cineasta italiano come uno dei grandi esempi dello "Slow Cinema". Categoria riduttiva, per Frammartino come per altri. Sentire respirare le immagini è cosa diversa. E le immagini respirano quando durano, quando il tempo si deposita nella composizione dei piani e nei loro raccordi. Le immagini respirano quando il tempo si cala nello spazio. Le immagini respirano quando non sono vincolate strettamente al racconto di una storia e alla sua spinta «centrifuga» (per dirla con Bazin). Le immagini respirano quando sentono e portano traccia di ciò da cui si generano, da ciò che non può essere visto, portato ad immagine, come la profondità e il buio.

È quello che accade ne *Il buco*. Siamo in Calabria, sul Pollino, nel 1961, un gruppo di giovani speleologi venuti dal Nord scopre una grotta, vi si cala per conoscerla e tracciarne una mappa. Il tutto avviene sotto gli occhi di un anziano pastore il cui volto, a cui il film dedica i rari primi piani, parla attraverso le rughe, tracce del tempo passato e dell'incidenza del sole.

Il respiro di quest'uomo si farà lungo il film sempre più flebile, come un evento tra i più naturali, dove la linea di confine tra la vita e la morte sembra addirittura non identificabile: il lento pulsare di una vena, il battito rallentato del cuore. Ma la morte di un vecchio è una cosa naturale, avverrà senza rantoli, senza grida, senza agitazioni, una morte in casa, dove la macchina da presa resterà, nel buio, quando il corpo dell'uomo oramai senza vita viene portato fuori e vengono richiuse porte e finestre. E quel buio in una casa lasciata vuota non è troppo diverso da quello della grotta in cui si calano gli speleologi, il buio non minaccioso che circonda le nostre vite e che concede loro tutta la luminosità possibile.

Ma che cos'è quella grotta in cui si calano gli speleologi? Una grotta capace di generare *a posteriori* figure e disegni attraverso cui ne viene

tracciata la conformazione? La grotta buia e profonda (quasi 700 metri, allora la terza più profonda al mondo) è una sorta di immagine ribaltata del mito della Caverna di Platone: lì gli uomini, schiavi incatenati, vedono le ombre proiettate sul muro, fantasie che scambiano per realtà, e l'accesso alla luce solare e al mondo diviene troppo accecante; qui uomini liberi accedono ad una grotta che non contiene niente, nessuna traccia di figure, né immagini né pitture rupestri, solo pietra, umido, buio e profondità, attraversata per scoprirne i limiti. Per poi alla fine tornare su, all'erba e al sole, giocare a palla, dormire nelle tende visitati da cavalli, vivere in una condizione dove tutto è quiete segnata dai ritmi della natura e dalla gioia dell'impegno e della fatica.

Avere esperienza della grotta e del buio, sentirne profondità, umido, strettoie, come nell'ultimo intenso passaggio che compie strisciando la giovane speleologa, prima di trovarsi, muta, di fronte alla fine della grotta, è questo che conta. E tradurre questa esperienza non conoscitiva, ma che prelude alla conoscenza stessa, in un disegno che con un pennino intinto nell'inchiostro, come un pennello nel colore, lo speleologo traccia su un rotolo di carta verticale. E la macchina da presa seguirà e scoprirà lentamente il formarsi di questa immagine, conoscitiva ed estetica allo stesso tempo, in cui la grotta viene vista e prende forma lentamente dopo che se ne è fatta esperienza.

Le immagini nascono dal buio e da una esperienza che non le include all'inizio come elementi di conoscenza. Le immagini non sono illusioni che nascondono la realtà, simulacri che mascherano la verità delle cose (secondo l'idea platonica). Le immagini sono le forme in cui prende corpo l'esperienza radicale che lega l'uomo, il suo sguardo, il suo corpo, il suo respiro al mondo.

Per questo ci vuole tempo a farle nascere, per questo il cineasta stesso deve assimilare l'ambiente, sentirne l'aria, assorbirne la luce. È il "metodo Frammartino": ci vuole tempo per far sì che un'immagine nasca, bisogna diventare speleologi per filmare le grotte, impregnarsi del paesaggio per poterlo filmare (come il meraviglioso Pollino del film). Solo questo può garantire vita alle immagini.

Certo, nel mondo circolano altre immagini, sono quelle che trasmette la televisione, quelle del grattacielo Pirelli costruito negli stessi anni a Milano (spinta verso un alto trasparente contrapposto al calarsi verso un basso roccioso), o sono le immagini dei rotocalchi, immagini della Loren, di Kennedy, le copertine di Epoca rimaste lì negli antri della roccia in seguito all'accensione di fuochi con fogli di giornale per illuminare la grotta.

Ma quelle immagini, indicative di un presente composto anche di sogni e mitologie, non sono oggetto di alcun giudizio morale. Quelle immagini garantiscono la verità delle altre, di quelle che respirano. Lo sguardo di Frammartino non giudica, anzi le accoglie, capisce che da quel ricordo non c'è tanto lo stridere degli opposti, ma il destino di cogliere l'umano sospeso in una condizione antropologico-rituale che va dalla celebrazione della messa alla visione collettiva della televisione nella piazza

del paese, dal lavare i panni nel letto del fiume al salire sempre più in alto su un grattacielo.

La forza delle immagini de *Il buco* sta nella loro capacità di mettere in forma senza essere mai estetizzanti. Lo sguardo di Frammartino non coglie mai solo la realtà che gli sta di fronte, ma il tempo che vi si è depositato, anche nello sguardo del regista, esposto da tempo all'esperienza radicale di assimilazione del mondo e del suo respiro. La ferma distanza con cui la macchina da presa ci mostra l'arrivo degli speleologi alla stazione di Vallepiana o la preparazione dell'accampamento in prossimità della grotta, o le lavandaie, testimoniano dello sguardo come comune denominatore dello spazio e di chi vi si muove all'interno, comunque sempre in accordo anche davanti al dramma della morte.

E l'azione è di fatto assorbita da atti e gesti che si succedono in forma silenziosa, de-drammatizzata e al fondo impersonale, senza nessuna individualizzazione. Nessun nome proprio, neanche quello del vecchio pastore.

Il percorso del cinema di Frammartino qui giunge ad una maggiore radicalità rispetto al suo cinema precedente: se in *Le quattro volte* l'umano diveniva animale e in *Alberi* vegetale, qui c'è un suo divenire minerale. Ma la pietra trasuda, vive e respira essa stessa. E di quel respiro si fa carico una percezione che non è più meramente ottica né tattile, ma capace di filmare con tutto il corpo, con i sensi, vista ed udito fattisi pura forma, generata dall'impregnazione e dal contatto lento e duraturo con il mondo.

Il buco. *Regia:* Michelangelo Frammartino; *sceneggiatura:* Michelangelo Frammartino, Giovanna Giuliani; *fotografia:* Renato Berta; *montaggio:* Benedetto Atria; *scenografia:* Giliano Carli; *suono:* Simone Paolo Olivero; *costumi:* Stefania Grilli; *interpreti:* Paolo Cossi, Jacopo Elia, Denise Trombin, Nicola Lanza, Antonio Lanza, Leonardo Larocca, Claudia Candusso, Mila Costi, Carlos Jose Crespo; *produzione:* Doppio Nodo Double Bind (Marco Serrecchia), Essential Filmproduktion, Société Parisienne de Production; *origine:* Italia, Francia, Germania; *durata:* 93'; *anno:* 2021.

L'impossibilità del padre

Roberto De Gaetano

La Caja di Lorenzo Vigas.



Un padre è in primo luogo una istanza simbolica che garantisce l'accesso alla realtà. Individua un limite che mette il figlio in condizioni di superarlo e di desiderare il mondo. Ma se il padre elude il limite tutto rischia di trascinare. E allora è meglio che questo limite lo rappresenti altro, anche una cassa chiusa che contiene i resti di non si sa bene chi.

È quello che ci racconta *La Caja*. Hatzin è un adolescente di Città del Messico che si mette in viaggio per recuperare le spoglie del padre, seppellito in una fossa comune in pieno deserto. Dopo l'identificazione, gli viene consegnata una cassa con dentro i resti. Sulla strada del ritorno a casa, il ragazzo scende improvvisamente dal pullman e insegue un uomo che riconosce come suo padre e da cui pretende con grande perseveranza di essere riconosciuto.

La convinzione che l'uomo sia il padre vale indipendentemente dalla reale effettività della cosa. L'uomo continuerà a negare, almeno fino ad un certo punto, di esserlo. Il cuore del film è l'indecidibilità. E la macchina da presa si fa intercedere dallo sguardo del ragazzo, non accedendo a nessuna conoscenza ulteriore rispetto a quello che vediamo: un figlio che persevera, un uomo che nega, un insieme di elementi che non permettono di decidere conoscitivamente come stanno le cose.

La realtà non è un effetto di conoscenza ma di riconoscimento, di pretesa di riconoscimento, spesso di vera e propria lotta per il riconoscimento. E anche di riconoscimenti negati e mancati. Non sapremo mai, non ne avremo le *prove*, se quell'uomo sia *veramente* il padre. Ma sappiamo che la verità di quest'incontro si manifesta da un lato nella domanda impellente del ragazzo, e nella perseveranza nel corrisponderci, dall'altro nell'uso strumentale e nella manipolazione che l'uomo fa di questa stessa domanda.

L'ambivalenza ontologica della realtà in cui è immerso il personaggio di Hatzin si fa ambiguità quando viene rappresentata dall'uomo. Non

siamo molto lontani da quell'ambivalenza ed opacità del reale che Bazin ritrovava in molti film neorealisti, dove anche non a caso in gioco c'erano dei bambini. Lo spettatore non sa nulla della realtà più di quanto ne sappiano i personaggi, e di questi ultimi sa solo ciò che mostrano, vero o finto che esso sia. Se il padre finge o non finge infatti non lo sappiamo e non lo sapremo mai. Come non sappiamo se stia o meno manipolando il ragazzo, come quando gli mostra una neonata chiamandola "sorellina", per assicurarsi della sua copertura rispetto a ciò che è accaduto.

Perché ciò che è accaduto è grave. Ci troviamo in una zona del Messico non ben identificata, dove globalizzazione neocapitalista, degrado ambientale e sfruttamento sociale si intrecciano. L'uomo, procacciatore di manodopera per attività imprenditoriali caratterizzate da sfruttamento ed abuso dei lavoratori, sta per aprire una fabbrica tessile. Gli servono operai, docili, sottopagati (perché la "concorrenza con la Cina è dura") e attrezzature. Per fare questo, dapprima ruba un camion con delle macchine da cucire, e poi uccide una giovane operaia sindacalizzata seppellendola nel deserto, sotto gli occhi di Hatzin. Ecco chiarite le fosse comuni che vediamo all'inizio: sono operai scomodi quelli che scompaiono, che non si sa bene dove vadano a finire, per poi ritrovarne i resti sepolti nel nulla.

Qui vediamo il tentativo del ragazzo di "acquisire" il padre, mostrandogli fedeltà anche nelle operazioni più arrischiate. Fedeltà come testimone silente del seppellimento del corpo della ragazza, ma anche come complice nel furto del camion. Questo percorso arriva però ad un punto di non ritorno. Hatzin arriverà a proteggere l'uomo anche all'insaputa di questo. La madre della giovane operaia scomparsa la cerca ripetutamente in fabbrica e va alla polizia. Il ragazzo temendo che il padre possa essere scoperto la uccide. L'inclusione del padre, la sua protezione fino al compimento del crimine, portano il ragazzo in una zona franca, senza perimetro. Quel riconoscimento rivendicato, preteso, è fallito, perché il padre non sarà mai in grado di riconoscere nessuno ed usa strumentalmente tutti coloro che gli stanno intorno fino anche ad ucciderli. Farà di ogni domanda (di lavoro, di amore) l'occasione per uno sfruttamento.

Il ragazzo abbandonerà il "preteso" padre e tornerà a riprendersi la cassa con le spoglie. Scigno chiuso che potrà svolgere la sua funzione nei confronti della sua crescita. Sceglierà di essere figlio di una delle tante vittime mai riconosciute dello sfruttamento e dell'abuso, piuttosto che del criminale. La funzione paterna può essere svolta da chiunque e da qualsiasi cosa. Mentre uomini in carne ed ossa possono costantemente misconoscerla, non fungere né da limiti né da esempio.

Il film mostra con grande forza una ricerca di riconoscimento che si fa misconoscimento, desertificando tutto (in un ambiente che ben gli corrisponde). Un mondo segnato da derive ambientali e sociali, il cui prezzo maggiore è pagato dai giovani: da chi chiede un padre e da chi vuole essere rispettato sul luogo di lavoro. La questione della paternità è un sintomo, molto presente nel cinema contemporaneo, di una crisi profonda del

simbolico. Ma non è la cura. Da questa crisi si esce al di là del padre e provando a pensare e a vivere tra “fratelli”.

La Caja. *Regia e sceneggiatura:* Lorenzo Vigas; *fotografia:* Sergio Armstrong; *montaggio:* Isabela Monteiro de Castro, Pablo Barbieri; *scenografia:* Daniela Schneider; *costumi:* Úrsula Schneider; *interpreti:* Hernán Mendoza, Hatzín Navarrete, Elián González, Cristina Zulueta, Dulce Alexa Alfaro, Graciela Beltrán; *produzione:* Teorema, SK Global Entertainment, Labodigital; *origine:* Messico, Usa; *durata:* 92'; *anno:* 2021.

Delitto, castigo, redenzione

Cristina Matteucci

Il capitano Volkonogov è scappato di Natasha Merkulova e Aleksey Chupov.



Se per ogni delitto c'è un castigo, per ogni pentimento è possibile un percorso di redenzione. La salvezza spetta dunque anche ai carnefici più feroci, consapevoli torturatori di vittime innocenti, a patto che siano disposti a cercare perdono per le proprie colpe.

Kapitan Volkonogov Bezhal (*Il capitano Volkonogov è scappato*), diretto dalla coppia di registi russi Natasha Merkulova e Aleksey Chupov, è ambientato nella Leningrado del 1938, in pieno "grande terrore" staliniano. Nella sfarzosa sede dell'NKVD (il servizio di sicurezza nazionale sovietico) gli agenti indossano divise dal colore rosso fiammante, hanno corpi atletici e muscoli ben definiti, esercitano la violenza alla stregua di una disciplina sportiva: le sadiche sessioni di tortura si alternano a rotazioni sul cavallo con maniglie e a specifici esercizi di tiro al piattello, un colpo equivale a un'esecuzione, nessun proiettile deve andare sprecato. L'obiettivo è eliminare indiscriminatamente ogni tipo di minaccia al regime. Sono considerati nemici dello stato o spie anche le persone che hanno raccontato una barzelletta fraintendibile, ogni "metodo speciale" utilizzato per estorcere loro confessioni fasulle risulta valido e viene applicato senza scrupoli.

Questo è il quadro presentato dal film finché il capitano del servizio di sicurezza Fëdor Volkonogov, interpretato da un magnetico Yuriy Borisov, non decide di scappare. Il clima di terrore e sospetto non risparmia infatti gli uomini preposti al controllo, inglobati in una organizzazione piramidale estremamente rigida e tuttavia incapace di impedire che qualche divisa rossa si butti giù, talvolta, dai piani più alti del palazzo. Quando Volkonogov, agente fino a quel momento irreprensibile nel compiere il suo dovere, capisce di stare per diventare un bersaglio, invece di buttarsi giù dalla finestra scappa, corre fuggendo dai suoi inseguitori, sa bene che fuggire dalle proprie terribili colpe non è possibile. C'è una sola via di salvezza per la sua anima, lo avverte una visione infera – quella di un ex

collega ucciso che emerge da sotto terra, dove il contrappasso per analogia lo ha condannato a una tortura perpetua —, se riuscirà a ottenere il perdono da almeno una delle persone che ha immutabilmente offeso potrà aspirare al paradiso.

La folle e vorticosa fuga-ricerca del capitano, armato, questa volta, solo di una cartella contenente i nomi e gli indirizzi necessari a rintracciare i parenti delle vittime, continuerà per tutto il film, arrestandosi solo negli ultimi istanti del finale, quando dopo numerosi rifiuti e impedimenti riuscirà a ottenere un solo, ma inestimabile, perdono. Accanto alla narrazione principale si sviluppano continui flashback, ad ogni richiesta di preghiera del pentito si affiancano le carneficine da lui stesso effettuate, rese ancora più atroci e disumane dalle futili motivazioni che le hanno causate.

Due sono le dimensioni distinguibili nel percorso compiuto da Volkonogov: una è quella terrena, la caccia tra predatore e preda, in cui si susseguono le numerose e avvincenti scene di inseguimento che attraversano i viali maestosi e i vicoli oscuri di Leningrado; l'altra è la dimensione interiore, il graduale passaggio di acquisizione di consapevolezza delle proprie colpe e del proprio pentimento che condurrà il protagonista alla redenzione spirituale e all'abbandono volontario della vita terrena.

La fine di Volkonogov rappresenta dunque un nuovo inizio, il pentimento sincero possiede una potenza in grado di graziare anche il criminale più spietato con la salvezza ultra terrena, e allora non si può non accostare la parabola del capitano alle ultime parole di *Delitto e castigo*, dove il pentimento di Raskol'nikov permette l'originarsi di «[...] Una nuova storia, la storia del graduale rinnovarsi di un uomo, la storia della sua graduale rigenerazione, del suo graduale passaggio da un mondo in un altro, dei suoi progressi nella conoscenza di una nuova realtà, fino allora completamente ignota».

Dostoevskij non è l'unico riferimento letterario individuabile nel film, interamente costellato da presenze e ambientazioni mistiche e surreali, talvolta demoniache, che rimandano a una dimensione profondamente radicata nella cultura russa, basti pensare alle atmosfere evocate ne *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, dove il mondo è governato dal male e la salvezza è per pochi, ma non per questo è impossibile.

Riferimenti bibliografici

M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, Einaudi, Torino 2014.

F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Einaudi, Torino 1981.

Il capitano Volkonogov è scappato. *Regia:* Natasha Merkulova e Aleksey Chupo; *sceneggiatura:* Natasha Merkulova e Aleksey Chupo, Mart Taniel; *fotografia:* Mart Taniel; *montaggio:* François Gédigier; *scenografia:* Sergey Fevralev; *costumi:* Nadezhda Vasileva; *musica:* Elena Stroganova, Matis Rei; *interpreti:* Yuriy Borisov, Timofey Tribuntsev, Aleksandr Yatsenko, Nikita Kukushkin, Vladimir Epifantsev, Anastasiya Ukolova, Natalya Kudryashova, Dmitriy Podnozov, Viktoriya Tolstoganova, Yuriy Kuznetsov, Igor Savochkin; *produzione:* Place of Power, Lookfilm, Homeless Bob Productions, Kinovista; *origine:* Russia, Estonia, Francia; *durata:* 126'; *anno:* 2021.

Diario di un contatore di carte

Alessandro Canadè

Il collezionista di carte di Paul Schrader.



Ogni film costruisce un mondo. È elaborazione di architetture ritmiche, visive, narrative. Paul Schrader è tra i cineasti contemporanei uno dei più "ossessivi" nella riproposizione di personaggi, tematiche, strutture di racconto. E il mondo costruito dai suoi film possiede tratti sempre ben riconoscibili: dalla messa in opera di un *mythos* tragico nascosto dietro la cornice del genere a soluzioni narrative quale l'utilizzo della voce fuori campo del protagonista (via d'accesso privilegiata ai suoi pensieri e alla sua anima), spesso inquadrato seduto davanti a una scrivania intento a scrivere un diario.

Eppure, questa riconoscibilità non è mai sinonimo di sterile e stanca ripetizione di modelli già sperimentati ma la riflessione coerente di un autore che, di film in film, avverte l'urgenza di tornare su questioni, immagini, situazioni depositate nel profondo e dalle quali non ci si riesce a liberare (o non ci si vuole liberare). E questo ultimo *The Card Counter* ("Il contatore di carte" e non "Il collezionista di carte" come traduce in maniera fuorviante il titolo italiano) non fa eccezione. Anche perché in questo caso è l'idea stessa di ripetizione a essere tematizzata ("Mi piace la routine", dice la voce off del protagonista in uno dei suoi primi interventi). Non solo, il film ripropone immagini e situazioni che appartengono al mondo visivo schraderiano e scorsesiano (qui Scorsese è produttore esecutivo): dall'inquadratura in *plongée* del protagonista steso sul letto come in *American Gigolò* e *Lo spacciatore* ai vagabondaggi notturni in macchina, illuminato dalle luci delle vetrine della città, sul modello di *Taxi Driver*.

Ma più profondamente *The Card Counter* costituisce un'ulteriore variazione di quella "serie" che lo stesso Schrader in altre occasioni ha definito "A man and his room", il ritratto di un uomo solitario, ed isolato nella camera in cui vive, alle prese con i suoi dilemmi morali ed esistenziali. Una serie dostoevskiana-bressoniana che parte da *Taxi Driver* e prosegue con *American Gigolò*, *Lo spacciatore*, *The Walker*. Dove il titolo del film

identifica la professione del protagonista (dal tassista al contatore di carte, come era d'altra parte per il borsaiolo di *Pickpocket* di Bresson) e dove questa diventa metafora del problema esistenziale del soggetto, così come la stanza si fa oggettivazione della sua anima in tormento.

In *The Card Counter* l'uomo in questione è un ex militare, William Tell, e la stanza è la camera del motel dove vive isolato, evitando il contatto con tutti, movendosi come un fantasma da un casinò all'altro. La sua routine quotidiana prevede infatti sempre uno stesso rituale: ricoprire tutti i mobili della stanza con dei teli bianchi. Proprio l'immagine di questa asettica camera di motel con i mobili imballati (in una sorta di opera d'arte à la Christo) è una delle più potenti del film, destinata a far parte dell'immaginario visivo schraderiano. Una cella monastica, espressione del tentativo di William di tenere in ordine il proprio mondo interiore, controllando quello esterno. Perché William ha un orribile passato alle spalle: è stato un carceriere ad Abu Ghraib, dove si è reso colpevole di maltrattamenti ai prigionieri. Nonostante abbia pagato il suo debito con la giustizia (ha scontato otto anni di detenzione ottenuti in seguito alla condanna in tribunale per i suoi crimini) fatica a convivere con i suoi demoni. Non è in grado di darsi pace, né tantomeno di ricominciare a vivere. L'ordine e la pulizia della camera fanno da contraltare al suo disordine interiore (sono un tentativo di allontanare il ricordo del rumore e dell'odore nauseante di Abu Graib, come confessa a Cirk) così come le immagini sempre controllate del presente (la macchina da presa è spesso frontale rispetto alla scena) contrastano con quelle delle torture, sgranate e dalle prospettive distorte.

La sua "professione" si rivela quindi un punto nodale della vicenda. Il contatore di carte è colui che nei casinò, soprattutto nel gioco del *blackjack* (come fa William nel film), è in grado di memorizzare le carte uscite e quindi puntare con maggiore sicurezza di vittoria. Da qui la centralità della questione della memoria e del ricordo (questione che era al centro già di *Adam Resurrected* in cui il protagonista era in quel caso vittima di un aguzzino di un campo di concentramento, costretto da questi - sempre interpretato da Willem Dafoe - a essere, letteralmente, il suo cane) e della loro connessione con quello che è il tema per eccellenza del suo cinema, cioè quello della colpa. In questo senso, il "dono" di William, la sua capacità di memorizzare le carte, è nello stesso tempo la sua condanna: è l'impossibilità di dimenticare e di perdonarsi.

Ecco che anche *The Card Counter* rivela al fondo la ripresa ancora di un archetipico modello narrativo tragico. Dietro una storia che fa proprio un *mood noir* (lo sappiamo dallo stesso Schrader, autore di un fondamentale saggio sul genere, come il noir non sia propriamente un genere definito da rigide convenzioni narrative ma uno stile, definibile da caratteristiche più sottili come appunto il tono e l'umore, quindi quello che meglio si adatta al racconto delle derive esistenziali dei suoi personaggi) si nasconde un percorso di redenzione attraverso la violenza, nel tentativo di liberarsi proprio da quel senso di colpa originario. La ricerca di una qualche forma

di redenzione che passa attraverso un percorso che ha due tappe determinanti nei due incontri che scandiscono il cammino di William. Il primo è con il giovane Cirk, figlio di un suo ex commilitone che, tornato negli Usa, è diventato violento e tossicodipendente, distruggendo la vita alla sua famiglia. L'altro è invece con l'affascinante La Linda, che gestisce un gruppo di giocatori di poker.

Cirk è sulle tracce del maggiore John Gordo, ex superiore di William e di suo padre, per vendicarsi. Il ragazzo sa che William nasconde un passato simile a quello del padre e lo avvicina nella speranza di trovare un alleato per il suo piano. William, a sua volta, vede nel ragazzo una possibilità di riscatto e, sperando di distoglierlo dai suoi propositi di vendetta, lo porta con sé per proseguire insieme l'avventura sui tavoli da poker professionali, con l'intento di partecipare alle World Series di Poker di Las Vegas. Se l'incontro con Cirk si configura come un possibile percorso di redenzione attraverso la vendetta, quello con La Linda diventa invece quello della redenzione attraverso l'amore.

E infatti qualcosa accade. Qualcosa di inaspettato, che ribalta quello che sembrava essere il naturale esito di una storia che stava procedendo secondo le convenzioni dei film sul poker (come *Cincinnati Kid*, citato esplicitamente nel film). Nella sua definizione di «stile trascendentale», nell'idea cioè che il cinema sia in grado di rappresentare il sacro e che questo si sviluppi in tre distinte fasi (quotidianità, scissione, stasi), Schrader chiama «evento decisivo» (*the decisive action*) quel momento finale della fase della scissione in cui saltano le leggi della verosimiglianza e le regole dei generi e lo spettatore è costretto a un confronto con il *Completamente Altro*: «L'evento decisivo è un avvenimento incredibile all'interno di un sistema chiuso» (Schrader 2018, p. 105). È un "miracolo", che conduce a una trasformazione, che è il luogo di manifestazione del sacro.

In *The Card Counter* questo evento è ancora una volta restituito attraverso una ripetizione: l'immagine delle due mani che si toccano divise dal vetro della prigione. Secondo un modello sempre bressoniano in cui la chiusura dello spazio diventa apertura di una nuova vita ("Oh Jeanne, quale strano cammino ho percorso per giungere fino a te"). Il raggiungimento della Grazia, là dove non ci si sarebbe mai aspettato di trovarla. Perché il cinema di Paul Schrader, ed è questa la sua grandezza, a dispetto di ogni ricorsività narrativa, non va mai là dove ci si aspetti che vada. Perché la Grazia "soffia dove vuole".

Riferimenti bibliografici

P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: "Rethinking Transcendental Style"*, University of California Press, Oakland 2018.

Il collezionista di carte. *Regia e sceneggiatura:* Paul Schrader; *fotografia:* Alexander Dynan; *montaggio:* Benjamin Rodriguez Jr.; *scenografia:* Ashley Fenton; *costumi:* Lisa Madonna; *musica:* Giancarlo Vulcano, Robert Levon Been; *interpreti:* Oscar Isaac, Tiffany Haddish, Tye Sheridan, Willem Dafoe; *produzione:* Braxton Pope, Astrakan Film (Lauren Mann), David Wulf, Saturn Streaming, Redline Entertainment in associazione con LB Entertainment, Enriched, Media Group, Grandave Capital, One Two Twenty Entertainment; *origine:* Usa, Regno Unito, Cina; *durata:* 112'; *anno:* 2021.

La creatività, probabilmente

Marco Grosoli

Il collezionista di carte di Paul Schrader.



“Al college vi insegnano a essere creativi, vero? Perché qui [ad Abu Ghraib] è la creatività che serve”. Così dice John Gordo, ex torturatore dell’esercito americano passato ad occuparsi di sistemi digitali di sorveglianza. Sembra dunque che Paul Schrader, nel tratteggiare un personaggio che allude esplicitamente alla «war on terror» come al laboratorio della contemporanea «società del controllo», abbia voluto precisare che di quest’ultima sono parte integrante le più recenti evoluzioni del sistema educativo. Riferimento marginale, forse, ma non troppo: dopotutto, sono i debiti del college di Cirk a spingerlo verso il protagonista, William Tell. E se, allora, *Il collezionista di carte* fosse un film che ci parla, fra l’altro, anche di quello che è diventato il sistema educativo e di ciò che potrebbe invece essere?

Già dai tempi de *Il trascendente nel cinema*, e poi nei suoi film, Paul Schrader ha incrociato Ozu e Bresson: la forma zen, coincidente col vuoto, come chiave per reintrodurre l’incarnazione cristiana in un mondo che ormai ne fa a meno. Oggi, il mondo è per davvero governato da una forma vuota: l’algoritmo. Vuota, perché trasforma qualunque contenuto in un’identità quantificabile. Lo si vede nei dispositivi di riconoscimento facciale promossi da Gordo, ma anche negli altri personaggi: da LaLinda che vive alla grande senza soldi ma gestendo quelli degli altri, a William che si fa algoritmo vivente per poter vincere al tavolo verde. E il giovane Cirk, parlando degli abusi di Abu Ghraib, usa una metafora che distingue forma e contenuto: “Il problema non erano le mele marce, ma la cesta”.

Da questa forma vuota, però, William cerca di distinguersi per eccesso, sposando un pretesco formalismo neo-dandy che esaurisce la propria vita nei rituali ossessivi, trasformandola in forma vuota: è il suo modo di pensarsi come definitivamente al di là dei conflitti, dunque (di nuovo *Il trascendente nel cinema*) al di là di qualunque prospettiva narrativa (William dice di fare quello che fa per “passare il tempo”), sostituita semmai dalla

scrittura. Gli eventi, tuttavia, lo porranno di fronte a una sottigliezza teologica inattesa: come in *First Reformed*, per essere un vero prete-dandy, bisogna che la forma vuota si riconosca in un contenuto. Cirk, da materiale attraverso cui riconfermare la bontà della forma vuota sposata da William (astraendosi dai conflitti), diventa materiale con cui William si identifica per sostituire all'ascesi una sanguinosa *imitatio Christi*. Risultato: il ritorno al punto di partenza, una vita carceraria scandita dai rituali ossessivi. Ma nell'ultimissima inquadratura, ennesima citazione da *Pickpocket*, lo schermo divisorio toccato da William e LaLinda spacca l'immagine in due metà, una fuori dal carcere, una dentro.

Su questa interscambiabilità tra interno ed esterno si chiude un film che in molte maniere allude a una topologia analogamente escheriana; ad esempio, quando il carcere viene visitato da fuori, grossomodo a metà tra un inizio e una fine ambientati dentro di esso: il dentro che incornicia il fuori. Poco dopo, William e LaLinda visitano un parco luminoso in notturna nel quale migliaia di *led* sostituiscono forme tridimensionali inesistenti, ma ricostruibili gestalticamente da un soggetto percipiente che tuttavia non sta loro davanti, ma dentro e in movimento.

Già la vecchia metafisica dell'incarnazione si fondava sull'inversione interno-esterno. Più di recente, insieme al teologo Clayton Crockett, Catherine Malabou ha riconosciuto come la *plasticità* da lei teorizzata liberi il potenziale auto-decostruttivo insito nel cristianesimo: la metafisica dell'incarnazione senza la teleologia lineare. Non uno spirito «prima» e «dentro» che prende corpo «fuori» e «poi», ma il punto di indistinzione tra uno e l'altro.

Impossibile, in poche righe, dar conto del concetto di plasticità, uno dei gesti filosofici più fertili e ricchi di potenziale degli ultimi anni. In breve, plastica è quella forma capace di ricevere la forma, dare forma, e distruggere la forma al tempo stesso. Plasticità è la capacità, da parte della forma, di incorporare la contingenza di una nuova forma, cambiando quella di partenza, laddove «cambiando» indica non un progresso verso un qualche futuro, ma la riscoperta e la ridefinizione di ciò che la forma di partenza è sempre stata. Dentro e fuori, prima e dopo, contingenza ed essenza si scambiano le parti mimeticamente ed escherianamente. Ciò che la plasticità *non* è, è flessibilità. Feticcio neoliberale, la flessibilità è una forma che si adatta passivamente a qualunque contingenza, affinché la forma soggiacente a tutte le contingenze confermi se stessa senza lasciarsi individuare.

“Flessibilità” fa rima con “creatività”. Per John Gordo, aggrappato alla vecchia metafisica antiplastica dell'espressione, la creatività serve ad estrarre dai corpi un contenuto (William: “E se non hanno nessun contenuto da condividere?”; Gordo: “Ma certo, dite tutti così”). In un film come *Il collezionista di carte*, in cui viene opposta una forma vuota pensata come separata rispetto a qualunque contenuto, e una forma vuota che pone in reciproca tensione forma e contenuto, prima e dopo, dentro e fuori, il dialogo in esergo sembrerebbe il sintomo di una contrapposizione, parallela

a quella tra forme vuote appena delineato, in seno alle istituzioni educative ai tempi delle «società di controllo» neoliberali.

Da un lato, la partecipazione attiva degli studenti che diventa obbligo formalizzato, *flipped classrooms*, *problem solving*, e altri anglicismi male invecchiati che curiosamente vengono ancora spacciati come novità in alcune province dell'impero. L'idea è quella dello studente come futuro *troubleshooter*, ovvero qualcuno che, quando si inceppa qualcosa, è abbastanza sveglio da aggiustarla lasciando tutto come prima, senza farsi domande sul perché il problema si sia creato in origine (e potrebbe dunque crearsi ancora). Qualcuno che, davanti ai dati dissonantemente conflittuali di un problema, si inventa una soluzione, creando una forma dove prima non c'era: la creatività, qui, è la facoltà di produzione di un qualitativo complementare al principio di quantificabilità universale che regge le «società del controllo», votato a tapparne le inevitabili falle.

Dall'altro lato, le scienze dell'educazione hanno già cominciato a studiare forme di intersezione tra pedagogia e plasticità nel senso specifico di Malabou (quello in bibliografia è solo uno dei numerosi esempi reperibili). La maggior parte si concentra su una rivisitazione della vecchia idea di *Bildung* alla luce di una temporalità plastica e non lineare: lo sviluppo a tutto tondo dell'individuo non come un processo graduale in prospettiva di un esito prefigurato, ma come un sistema di ridefinizioni della personalità grazie agli incontri con contingenze esterne, estranee e non programmabili in anticipo. Non va dimenticato, tuttavia, che per la plasticità *l'autocoscienza del soggetto e la coscienza della forma sono rigorosamente la stessa cosa*. Perciò il soggetto cui guarda un'istruzione "plastica" non è quello che assembla elementi irrelati creando la forma dall'informe. In un'ottica di plasticità, l'informe non esiste. C'è sempre una forma, anche quando è irreperibile, e il soggetto cui tende un'istruzione "plastica" è quello capace di riconoscerla e di individuare in essa il punto di crisi tra le sue componenti, sulla scorta di cui potrà agevolare il cambiamento della forma, incorporando una contingenza che ne ridetermini retroattivamente l'essenza.

Un'istruzione "plastica" insegna dunque non a essere creativi, ma come funziona la creatività. Insegna, cioè, a familiarizzare con i processi di cambiamento "plastico" delle forme (non solo artistiche, ma anche sociali, tecnologiche etc.), indirizzati non a un *telos* futuro, ma a un'incessante rideterminazione retroattiva del passato di cui un presente sempre nuovo è il risultato. Familiarizzarsi con questi processi rende possibile un uso autocosciente e responsabile della creatività, anziché a comando giusto quando serve ("flessibilità", lo sappiamo, fa anche rima con "precarietà").

Al cuore della forma ci sarebbe insomma qualcosa di analogo alla *Nachträglichkeit* freudiana: la forma presente rideterminerebbe retroattivamente ciò di cui essa sarebbe espressione, lasciandosi plasmare dalla contingenza e plasmandola a propria volta. Non si contano i fenomeni storici, filosofici, letterari, artistici etc. che esemplificherebbero agevolmente questo principio, e che dunque si presterebbero a fornire le basi per

un'educazione alla plasticità ancora da inventare. Anni dopo *Il futuro di Hegel*, Malabou ha brillantemente dimostrato che le neuroscienze, per essere fedeli alle proprie stesse premesse, hanno bisogno di un inquadramento filosofico squisitamente "continentale"; più in generale, l'enfasi sulla creatività di tanta accademia contemporanea (soprattutto anglosassone) sembra, proprio malgrado, adombrare per le discipline umanistiche un inatteso, possibile futuro.

Riferimenti bibliografici

C. Crockett, C. Malabou, *Plasticity and the Future of Philosophy and Theology*, in "Political Theology", vol. 11, n. 1, 2010.

K. Horn Hogstad, *Is (It) Time to Leave Eternity Behind? Rethinking Bildung's Implicit Temporality*, in "Journal of Philosophy of Education", Settembre 2020.

C. Malabou, *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, Paris 1996.

P. Schrader, *Il trascendente nel cinema: Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli*, Roma 2010.

Il collezionista di carte. *Regia e sceneggiatura:* Paul Schrader; *fotografia:* Alexander Dynan; *montaggio:* Benjamin Rodriguez Jr.; *scenografia:* Ashley Fenton; *costumi:* Lisa Madonna; *musica:* Giancarlo Vulcano, Robert Levon Been; *interpreti:* Oscar Isaac, Tiffany Haddish, Tye Sheridan, Willem Dafoe; *produzione:* Braxton Pope, Astrakan Film (Lauren Mann), David Wulf, Saturn Streaming, Redline Entertainment in associazione con LB Entertainment, Enriched, Media Group, Grandave Capital, One Two Twenty Entertainment; *origine:* Usa, Regno Unito, Cina; *durata:* 112'; *anno:* 2021.

Teogonia e convergenza

Francesco Zucconi

Dune di Denis Villeneuve.



Era necessario prendere tempo. Far passare qualche giorno dalla presentazione al Festival di Venezia, prima di provare a organizzare le idee attorno al nuovo film di Denis Villeneuve, una sfida di grande portata: la messa in scena del capolavoro della fantascienza di Frank Herbert, con il quale negli anni si sono confrontati – e scontrati – maestri come Alejandro Jodorowsky e David Lynch.

La trama del primo capitolo del *Ciclo di Dune* è genericamente nota. Si tratta della storia del predestinato Paul Atrides che raggiunge il pericoloso pianeta Arrakis per garantire un futuro al suo popolo (gli Atrides). Preso all'interno di un complotto ordito dall'Imperatore e osteggiato dalla potente dinastia degli Harkonnen, Paul cerca di entrare in possesso della sostanza più preziosa: la spezia, una droga in grado di allungare la vita ed estendere indefinitamente le capacità cognitive di chi la assume. Attorno a lui e alle sue doti, si muove tutta una serie di poteri più o meno espliciti, che si articolano su scala trans-planetaria.

Ma la potenza di un racconto come quello di Herbert non risiede nella semplice evoluzione narrativa. Si definisce piuttosto nella capacità di edificazione integrale di un mondo o, meglio, di una galassia. Ogni storia di fantascienza che conta costituisce al contempo una teogonia e una mitologia. È un'indagine sull'origine e una genealogia del divino che si degrada in un'entropia del potere. Mettere in immagine *Dune* significa dunque lavorare tanto sulla scansione delle diverse tappe narrative, quanto sulla qualità ambientale delle singole situazioni narrative, sugli oggetti e le forme d'uso, sulle usanze delle dinastie e dei popoli in continua lotta per l'egemonia, sulla geologia e la geografia, sulle enciclopedie e le economie dei diversi pianeti, sulle ideologie e le forme di vita sociale e biologica. Significa dunque chiedersi per quale ragione mai gli abitanti di *questo pianeta* – che siamo noi – dovrebbero trovare qualcosa di interessante nelle faccende di questi strani esseri umani che, in un distante futuro, hanno popolato l'intero universo.

Sono tre gli aspetti che colpiscono subito quanti si aspettano un riferimento esplicito se non una continuità con l'adattamento cinematografico realizzato da David Lynch nel corso degli anni ottanta. E un confronto tra le forme del "vecchio" e quelle del "nuovo" può essere utile, non tanto a esprimere un giudizio, quanto a comprendere le configurazioni estetiche e concettuali che caratterizzano il film di Villeneuve, nonché il diverso rapporto che queste due opere instaurano con i propri spettatori.

Rispetto ai centotrentasette minuti del *Dune* del 1984, il regista canadese espande i tempi della narrazione (quello uscito è soltanto il primo dei tre episodi che comporranno la saga). È un'espansione che rende possibile una progressiva messa a fuoco dei singoli personaggi e dei loro oggetti qualificanti, nonché delle loro "skills", le dotazioni e caratteristiche specifiche. Si tratta di una scelta che pare orientata a produrre un effetto di trasparenza o, quantomeno, di piena comprensibilità e fruibilità del racconto di Herbert. Da tale punto di vista, come ha dichiarato il regista stesso, il suo *Dune* è ispirato al format narrativo di *Star Wars* e mira a essere «uno *Star Wars* per adulti».

In secondo luogo, il colore. Alla palette neobarocca e alla saturazione cromatica dell'immaginario lynchiano si avvicenda in questo caso una tavolozza omogenea e tendente alla gamma del grigio e dell'oro. Al di là di una semplice questione di viraggio, sembra profilarsi per questa via una svolta estetica e concettuale. Laddove i cromatismi smaltati di Lynch instauravano un universo "carnivoro" (per parlare come Deleuze), capace di risucchiare i personaggi oppure di suscitare esplorazioni nel carattere pulsante della materia, quello di Villeneuve è un universo fatto di esteriorità tratteggiate, disegnate, tutt'altro che laccate ma, piuttosto, già sensibili in superficie. Nel film del 1984 una forza destinale attrae a sé il protagonista, lo prevede, lo anticipa; come suggerisce lo stesso Lynch nel libro-intervista con Chris Rodley, il personaggio di Paul è «il dormiente che deve svegliarsi», è l'uomo immerso nel paradosso di essere *libero di diventare ciò che è*. Nel *Dune* del 2021, il razionalismo della composizione geometrica delle inquadrature colloca da subito la figura cristica di Paul Atreidis al centro dell'universo, in quanto misura e garanzia di una risoluzione dei conflitti e di un ecumenico trionfo del bene.

Eccoci allora alla questione degli spazi e dei corpi. Il carattere ieratico – tendente a isolare le singole figure facendole risaltare rispetto allo sfondo oppure a formare composizioni d'insieme – delle inquadrature lynchiane, non trova prosecuzione nelle scelte registiche del nuovo *Dune*, che privilegiano il principio di azione e di interazione spettacolare. Anche le scelte di montaggio – nel film del 1984 tendenti a incastonare piuttosto che a raccordare – si funzionalizzano adesso al principio di contiguità. Per questa via, è come se la natura oscura, criptica, frattale, dell'adattamento lynchiano (e, a suo modo, del progetto di Jodorowsky, sul quale è finalmente uscito anche in Italia uno straordinario documentario) si risolvesse in un racconto trasparente ed efficace, capace di esemplificare

nell'azione i sistemi valoriali e i rapporti di potere che caratterizzano l'universo di *Dune*, nonché di rimandare allegoricamente ad alcune macrotematiche del contemporaneo.

È così che, ad esempio, la pista ecologica è rappresentata attraverso superfici sensibili e configurazioni post-umane, infrastrutture per il risparmio energetico e tute termiche che simulano la capacità di piccoli mammiferi di immagazzinare e centellinare l'acqua nel deserto. I soggetti e gli oggetti che definiscono il piano allegorico sono concepiti da subito in prossimità, se non in coincidenza, con il campo di realtà al quale dovrebbero rimandare, ovvero con quei valori e quegli oggetti mediante i quali, nel nostro presente, stiamo già cercando di affrontare la questione climatica. D'altro canto, la trama spirituale e il contatto interculturale presenti nell'opera di Herbert tendono a essere immediatamente leggibili come un confronto tra Occidente e Oriente e come riapertura della questione coloniale e neocoloniale. A tratti, il tema ecologico e quello coloniale si intrecciano - nella comprensione che qualsiasi forma di sfruttamento intensivo della vita biologica ha comunque un impatto sull'ecosistema e sulle popolazioni - dando così espressione a una delle potenzialità critiche e immaginative di *Dune*.

Teogonia e convergenza, suona reboante il titolo di questa lettura e si tratta di concludere cercando di capire in che senso. L'idea è che non sia poi così bizzarro accostare i due termini, ma anzi rivelatore di diversi meccanismi di indirizzamento e gestione delle pratiche di fruizione partecipativa (potenzialmente libere) di un'opera data. A guardare bene, molto prima del digitale e della celebre concettualizzazione di Henry Jenkins, ogni testo fondativo sembra prendere corpo attraverso dinamiche di "pseudo-convergenza": un intenso lavoro di *import-export* con le forme e le pratiche sociali e culturali, mediante l'ipostatizzazione simbolica e testuale degli orizzonti valoriali della vita quotidiana e la loro continua attualizzazione nelle pratiche, tra conferma e trasgressione.

A distanza di ventisette anni, il fascino del più "fallimentare" tra i film di David Lynch è tutt'altro che esaurito e si rigenera dal suo carattere trasgressivo. Oggi più che mai emerge la capacità del regista americano di mettere in immagine un capolavoro della letteratura fantascientifica intercettando - al livello del *design*, dei costumi, del trucco e delle acconciature - l'immaginario delle sottoculture punk e del pop degli anni settanta e ottanta, nella costruzione di una galassia abitata da umani eppure caratterizzata da un polimorfismo radicale e scioccante. Anziché edificare il mondo di *Dune* come il punto d'avvio, il testo, o la "norma" di un campo di pratiche convergenti, il gesto di Lynch tende alla dissipazione dell'origine, non mira alla serializzazione ma valorizza la morfogenesi.

Se il *Dune* di Lynch è insomma un racconto mitico che eleva, degrada e a sua volta rilancia forme e pratiche minoritarie della mondanità e medialità del secolo scorso, il *Dune* di Villeneuve è un progetto che mira a collocarsi come scaturigine di un campo circoscrivibile di pratiche di convergenza. Come già dimostrato con *Blade Runner 2049* (2017), il suo

cinema si colloca a pieno dentro i meccanismi della serialità contemporanea e della convergenza digitale. Nella dichiarazione che accompagna il film alla Biennale di Venezia, Villeneuve parla del libro di Herbert come di un progetto da subito «sognato e approntato per l'esperienza cinematografica» e dà risalto al fatto che «il grande schermo non è semplicemente un altro format, è il centro del linguaggio cinematografico. La forma originale. Quella che resisterà alla prova del tempo».

Insomma, con *Dune* di Villeneuve siamo davanti a quello che ambisce a essere un grande schermo, fonte primaria di luce per piccole pratiche nuovomediatiche, a portata di smartphone. Non una teogonia, non scherziamo, ma quantomeno un'economia degli sguardi e delle pratiche mediali. Un grandissimo schermo già pronto a uscire fuori di sé, proprio come *Star Wars*, chissà quanto a lungo e in chissà quante altre forme e formati.

Riferimenti bibliografici

H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2008.

C. Rodley, *Lynch secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano 1998.

Dune. *Regia:* Denis Villeneuve; *sceneggiatura:* Jon Spaihts, Denis Villeneuve, Eric Roth (dal romanzo "Dune" di Frank Herbert); *fotografia:* Greig Fraser; *scenografia:* Patrice Vermette; *costumi:* Jacqueline West, Bob Morgan; *musica:* Hans Zimmer; *effetti visivi:* Paul Lambert, Gerd Nefzer; *interpreti:* Timothée Chalamet, Rebecca Ferguson, Oscar Isaac, Josh Brolin, Stellan Skarsgård, Dave Bautista, Sharon Duncan Brewster, Stephen McKinley Henderson, Zendaya, Chang Chen, David Dastmalchian, Charlotte Rampling, Jason Momoa, Javier Bardem; *produzione:* Denis Villeneuve, Legendary Pictures (Mary Parent, Cale Boyter), Joe Caracciolo Jr; *origine:* Usa, Ungheria, Giordania, Emirati Arabi Uniti, Norvegia, Canada *durata:* 155'; *anno:* 2021.

Maradona, il sogno e la fine delle illusioni

Roberto De Gaetano

È stata la mano di Dio di Paolo Sorrentino.



C'è un momento nel film dove si misura la verità di ciò che sta accadendo. Il diciassettenne Fabietto, chiuso nella sua stanza, sentendo la madre in preda ad una crisi di rabbia e disperazione perché il marito continua a frequentare l'amante, viene colpito da una crisi convulsiva. Il fratello lo trattiene, ma la verità del corpo rivela il malessere di un adolescente per cui l'illusione dell'amore genitoriale frana. Quei genitori ideali, amorevoli tra loro (si richiamano con un fischio seducente) e con i figli, non sono poi così tanto ideali. Sono come tutti, incerti, incompiuti, spiritosi (la donna ama fare gli scherzi) e dunque umani.

È stata la mano di Dio, il film personale e quasi autobiografico di Paolo Sorrentino, è un racconto di formazione, dove quest'ultima sembra avvenire in controttempo rispetto alla storia antropologica della città. Siamo negli anni ottanta, in una Napoli sospesa tra folclore, piccole illegalità, splendore e opportunità, nella quale si muove una galleria di personaggi e maschere grottesche che animano tutta la prima parte del film, dove il "fellinismo" di Sorrentino viene a declinarsi, in un misto di dolore e sorriso, nel modo più sentito e partecipato.

Tra i personaggi emerge la giovane e bella zia Patrizia (Luisa Ranieri), con cui si apre il film. Il suo racconto di incontri con San Gennaro e "munacielli" vari nasconde il dolore di una donna che non potendo avere figli sembra concedersi a comportamenti sconsiderati ("puttana" l'apostrofa l'ottuso marito), come anche quello di prendere il sole in barca nuda davanti a tutti i parenti. Il dolore di questa zia, che finirà in ospedale psichiatrico, per i nipoti ammirati è sovrastato dalla sua esuberante bellezza (scherzano infatti se è meglio avere una notte d'amore con lei o Maradona al Napoli).

Profondamente umani, divertiti e dolenti, sono anche i due genitori di Fabietto, il padre Saverio (Toni Servillo) e la madre Maria (Teresa Saponangelo), percepiti dal ragazzo sempre in una sorta di luce irreali, una

teca protetta e illusoria, sia nel privato della casa che negli incontri con la comunità condominiale o con quella dei parenti.

Una stessa proiezione immaginaria animerà l'attesa dell'agognato approdo a Napoli del santo laico, Maradona, il cui arrivo segnerà la vita di tutta la città e anche quella di Fabietto. Quest'ultimo resterà infatti in città per andare allo stadio, salvandosi così dalla morte per monossido di carbonio che occorrerà ai genitori nella nuova casa di montagna in Abruzzo. L'arrivo di Maradona e la morte dei genitori rappresentano due eventi coevi che vanno in direzioni opposte, il primo verso l'acme dell'illusione e del sogno, il secondo verso il loro tracollo.

A partire da questo trauma, Fabietto entrerà nel momento di formazione vero e proprio della seconda parte del film, quando il vezzeggiativo del nome andrà tolto, e il ragazzo dovrà farsi carico del suo proprio futuro. Questo non prima di esser passato per un triplice momento di formazione: l'anziana nobildonna che lo inizia al sesso per "iniziarlo alla vita" dopo il trauma, il contrabbandiere che lo porta rischiosamente ed avventurosamente con sé in gite notturne a Capri, e l'anziano regista, Antonio Capuano, che con parole aspre lo invita a non avere paura e a trovare il coraggio giusto per restare a Napoli, dove "c'è tanto da raccontare". Non sarà così, nell'ultima immagine vediamo Fabio giungere a Roma per fare cinema e lasciare Napoli.

Formarsi significa lasciare comunque il posto in cui si è nati per poi magari ritornarvi a fare i conti con il proprio passato, dolori e gioie incluse. E questo sembra avere ancora più senso quando la città in cui si è nati e cresciuti è assorbita totalmente dal contro-movimento illusorio del sogno di Maradona ("Se non viene mi suicido" dice lo zio, interpretato da Carpentieri). In quel sogno la città sembra voler rimanere come in una bolla, arrestando formazione e processi di crescita.

Se scegliere il cinema significa scegliere l'illusione contro la realtà (perché la "realtà è scadente" come dice Fellini al fratello di Fabio durante dei provini a Napoli), e se a questa missione vuole consacrarsi Fabio per poter anche compensare quello che non gli è stato fatto vedere, i corpi dei genitori morti all'ospedale di Roccaraso, è anche vero che formarsi significa ripartire dopo l'infrangersi delle illusioni, trovare fiducia nel mondo e nell'arte dopo averle sottratte alla sfera protettiva dell'idealità. Ritrovare fiducia a partire dalle macerie.

Allora, se il cinema di Sorrentino ha sposato sempre l'illusione, estetizzando spesso anche il dolore, qui sembra avviarsi, a partire dal racconto di qualcosa di intimo e personale, verso una qualche verità, che rompe la superficie dell'illusione.

Come vediamo in un momento molto bello del film, quando prima di decidersi a partire da Napoli, Fabio va dalla zia Patrizia in clinica psichiatrica, rivelandole il suo sogno folle di fare cinema, e lei gli risponde di essere la persona adatta a capire la follia. Tra l'artista e il folle il confine è sottile, entrambi vedono la verità: il primo ne soccombe, il secondo la porta ad espressione.

È stata la mano di Dio. *Regia e sceneggiatura:* Paolo Sorrentino; *fotografia:* Daria D'Antonio; *montaggio:* Cristiano Travaglioli; *scenografia:* Carmine Guarino; *costumi:* Mariano Tufano; *interpreti:* Filippo Scotti, Toni Servillo, Teresa Saponangelo, Marlon Joubert, Luisa Ranieri, Renato Carpentieri, Massimiliano Gallo, Betti Pedrazzi, Biagio Manna, Ciro Capano, Enzo Decaro, Sofya Gershevich, Lino Musella; *produzione:* The Apartment, Netflix; *origine:* Italia; *durata:* 130'; *anno:* 2021.

Nel nome del corpo

Chiara Scarlato

L'événement di Audrey Diwan.



Il linguaggio consente di dare un nome a ciascuna fase della nostra esistenza permettendoci di parlare di noi come donne e uomini che appartengono al mondo in maniera esclusiva, che vivono in esso, in esso si incontrano e stabiliscono molteplici reti di legami i cui elementi di congiunzione si basano su fattori di distanza e vicinanza. Come donne e uomini siamo felici, soli, innamorati, persi, elusivi, fedeli: siamo così come ci riconosciamo nel linguaggio, con un sorriso sul volto o una scusa pronta per scappare. Tuttavia, c'è una sfera in cui la corrispondenza sinottica del linguaggio viene meno: la sessualità femminile è diversa da quella maschile, e non soltanto perché un termine funziona diversamente se declinato al maschile o al femminile. In termini espliciti, il corpo della donna è più esposto al discorso sul sesso.

Ad esempio, c'è una parola che indica il momento in cui donna diventa fertile, una parola (e un segno) che indica la perdita della verginità, una parola per affermare la pienezza dell'utero, una parola per ciascuna delle fasi della gravidanza, infine, c'è la parola nascita che assume un significato più forte di tutte le altre, perché manifesta la capacità dell'essere umano di continuare a vivere in questo mondo. Da questo elenco di parole, meno di sessant'anni fa, in Francia – e in altri Paesi europei come l'Italia – il termine "aborto" era escluso per diverse ragioni. La prima, di ordine etico, riguardava l'impossibilità di *concepire* un pensiero che fosse contrario alla spinta propulsiva della vita innescata dal corpo della donna; la seconda, di ordine morale, si concentrava sulla libertà che ciascuna donna poteva esercitare sul proprio corpo; la terza, di ordine giuridico e religioso, si riferiva implicitamente al vincolo matrimoniale che unisce una donna e un uomo con lo scopo di far proseguire la specie attraverso la gravidanza, "un evento" dal quale nessuna donna dovrebbe tirarsi indietro.

Nel 2000, il romanzo *L'événement* di Annie Ernaux ha unito queste ragioni nella storia di una studentessa ventitreenne costretta a ricorrere a una "fabbricante d'angeli" per abortire. Nell'adattamento omonimo del romanzo, Audrey Diwan attribuisce un nome proprio a questa ragazza nata nel 1940 - Anne, rendendo così esplicita la corrispondenza tra Ernaux e la protagonista -, un nome che la rende riconoscibile all'interno di quell'insieme di donne che, come lei, hanno trovato un diniego di fronte alle richieste di aiuto. La semplicità e la crudezza delle immagini attraverso cui Diwan ricostruisce l'"evento" aderiscono al corpo della ragazza perché sono la sua storia e non c'è nessun riserbo per lo spettatore che entra in possesso del corpo di Anne passando attraverso il suo sguardo chiaro.

È questa immediatezza delle immagini ad abilitare una forma profonda di vicinanza che non passa più attraverso il linguaggio: sono le espressioni del volto di Anne a raccontare il dolore, il sollievo, la paura e infine la tenacia che non lascia mai spazio alla rassegnazione. In risposta agli sguardi di rimprovero e imbarazzo delle amiche, al rifiuto dei medici, alla mancanza di responsabilità dell'uomo che, con lei, ha concepito il feto, Anne continua a cercare un modo per risolvere "questo evento". E, se non bastano le punture prescritte da un medico (il cui effetto è quello di abbassare i rischi di un aborto spontaneo) e i ferri per cucire, Anne dovrà affidarsi alle mani di una donna in un'abitazione privata, lontana dai camici e dalle strutture ospedaliere.

L'esito della procedura tarda ad arrivare e Anne è costretta a sottoporsi a un secondo intervento che indebolirà ancora di più il suo corpo, insieme al corpo che porta in grembo. Ancora una volta, il racconto filmico è sostituito integralmente dalle immagini: l'espulsione del feto, il taglio del cordone ombelicale, l'emorragia. Il corpo umano è permeabile al dolore fisico perché esiste una strana forma di sensibilità che ci permette di *sentire* il dolore degli altri negli stessi punti in cui gli altri lo percepiscono: la storia di Anne è questo dolore che Diwan trasforma in espressione e, quando le immagini riescono a sostituire le parole, non serve aggiungere molto altro.

L'événement traccia una linea di negazione sul termine femminile "colpa": da uno stato iniziale di singolarità, si è in due quando si concepisce, ma si resta una quando il feto non viene accettato dall'altro e l'aborto diventa il solo modo per tornare allo stato di unitarietà iniziale. Diwan tratteggia con precisione i caratteri di questa scelta che non è la più conveniente, ma la più traumatica, frutto di una riflessione che mette al centro la donna e che, ancora oggi, è difficile da accettare. Il punto è che, al di là di considerazioni etiche, morali, religiose e politiche, il termine "responsabilità" continuerà a essere declinato al femminile.

Riferimenti bibliografici

A. Ernaux, *L'evento*, L'orma, Roma 2019.

L'événement. *Regia:* Audrey Diwan; *sceneggiatura:* Audrey Diwan, Marcia Romano; *fotografia:* Laurent Tangy; *montaggio:* Géraldine Mangenot; *musiche:* Evgueni e Sacha Galperine; *interpreti:* Anamaria Vartolomei, Kacey Mottet-Klein, Luàna Bajrami, Louise Orry Diquero, Louise Chevillotte, Pio Marmaï, Sandrine Bonnaire, Anna Mouglalis, Leonor Oberson, Fabrizio Rongione; *produzione:* Rectangle Productions (Edouard Weil, Alice Girard), France 3 Cinéma, Wild Brunch, SRAB Films; *origine:* Francia; *durata:* 100'.

Spettacolare sopra ogni cosa

Angela Maiello

Freaks Out di Gabriele Mainetti.



Le strade del cinema mainstream italiano possono essere molto noiose e ripetitive e spesso finiscono per ridursi a sentieri senza uscita di una commedia stanca e con poche idee. Quando nel 2015 uscì *Lo chiamavano Jeeg Robot* fu una specie di rivelazione, che come un fulmine andò ad illuminare una zona d'ombra del cinema nostrano, aprendo le porte a quello che potremmo definire l'action movie all'italiana 2.0. L'estetica del cinema d'azione si mescola con altri elementi della cultura pop, i fumetti, i supereroi, ma anche una certa comicità romana, riuscendo in uno strano *mélange* capace di alimentare un immaginario collettivo, che rimbalza poi in rete (come con i meme di Luca Marinelli alias Zingaro). Sgombriamo, allora, subito il campo dal dubbio che aleggia intorno al secondo lungometraggio di Gabriele Mainetti: *Freaks Out* non porta elementi di novità rispetto a quanto già fatto con il film precedente, ma alza l'asticella dell'ambizione, aumenta il livello di complessità della spettacolarità e vince questa scommessa.

Il prologo, che sembra avere un sapore vagamente disneyano, è una sorta di dichiarazione di intenti del regista: Israel (Giorgio Tirabassi), guardando in macchina, ci accoglie nel suo circo, lì dove tutto è possibile grazie alla forza dell'immaginazione. Intorno a lui, controcampo, un gruppo di bambini lo ascolta rapito. È chiara la sovrapposizione: quei bambini siamo noi o meglio questo è l'invito che esplicitamente ci rivolge il regista, quello di lasciarsi coinvolgere dalla magia del cinema e di non opporre resistenza alla meraviglia. Nella tenda comincia lo spettacolo e così conosciamo i quattro protagonisti e i loro super poteri: Fulvio (Claudio Santamaria), uomo-lupo, ha una forza sovraumana, Mario (Giancarlo Martini) come una calamita anima gli oggetti metallici, Cencio (Pietro Castellitto) è un domatore di insetti e infine c'è Matilde (Aurora

Giovinazzo) che dentro di sé ha una luce, un'energia speciale. Quando lo spettacolo è appena terminato una bomba si abbatte sulla tenda: il circo viene spazzato via, fuori imperversa la guerra e i cinque sono costretti a scappare. Una scritta su un muro si intravede, mentre partono i titoli di testa: "Solo Iddio può piegare la volontà fascista; gli uomini e le cose mai".

Il prosieguo del film è una sorta di sconfessione di questo motto fascista, a colpi di immagini pop, super poteri, melodie "del futuro", ironia romana e sensazionali combattimenti da videogame, e in fondo forse questa, che ci piaccia o no, è la sua più profonda intonazione politica. Non solo la volontà fascista può essere piegata, ma a farlo saranno quattro emarginati, il cui unico posto al mondo sembra essere quello della sospensione della realtà che è il circo. Nel tentativo di fuga, verso l'America, Israel scompare e i quattro si disgregano, attraversati dal dubbio che l'amico li abbia abbandonati. Fulvio, Cencio e Mario finiranno nel circo nazista, dove Franz, un freak come loro, che vede il futuro, ha in mente di sovvertire la storia creando un esercito di super eroi fra che possano difendere il Reich. Matilde, invece, è decisa a ritrovare Israel, si unirà alla resistenza (un piccolo esercito di uomini e donne con vari accenti del Sud Italia) e comincerà un percorso attraverso se stessa, che la porterà ad accettare il suo potere, la sua diversità, come un dono.

Tutti gli elementi che si intrecceranno nel corso del film sono quelli convocati sin dal prologo: l'amore per il cinema, l'azione, il racconto di personaggi ai margini, la Storia. L'ambientazione del racconto durante la Seconda guerra mondiale è forse la scelta che convince meno: Mainetti si inserisce in quella tendenza molto contemporanea alla riappropriazione ludica del racconto storico, in cui c'è la rinuncia esplicita a qualsiasi ispirazione o ambizione di elaborazione del senso stesso di quel racconto. Il passato storico diventa un insieme di elementi, innanzitutto iconici, una sorta di fibra neutra ma con una sua riconoscibile specificità, su cui far lavorare un immaginario contemporaneo. È quello che accade, ad esempio in una serie come *The Hunters*, ma anche nella risemantizzazione di *Bella Ciao* ne *La Casa di Carta*. La storia del conflitto mondiale, detto altrimenti, offre una cornice che può garantire e in parte giustificare tutti gli altri elementi che il regista chiama in causa: la spettacolarità dell'azione, la lotta tra il bene il male, ma anche il cinema stesso che con quel racconto del secolo breve ha intrattenuto un rapporto essenziale e vitale (tanti sono gli accenni e le rivisitazioni cinematografiche, da *Roma città aperta* a *Il grande dittatore*).

Manca allora, rispetto alla prima prova di Mainetti, quella sottile riflessione sui personaggi, che non si prendeva mai sul serio, pur essendo capace di tratteggiare un'umanità sfuggente eppure profondissima; e manca anche forse una traccia comica o leggera più esplicita, affidata in questo caso quasi unicamente alla performance di Pietro Castellitto, che si conferma sempre più un volto interessante del nuovo cinema italiano. Mainetti questa volta sceglie la strada dello spettacolare sopra ogni cosa, della coralità, della sovrabbondanza delle immagini, come nella sequenza della previsione del futuro di Franz che si concretizza in un mashup

rapidissimo di immagini emesse da quell'oggetto misterioso che è lo smartphone; e sceglie la strada dell'eroismo al femminile, capace di trovare un posto nel mondo anche a chi sente di non appartenervi (come cantano i Radiohead di *Creep* ripresa nella bellissima versione solo piano suonata proprio da Franz), capace cioè di salvare con grazia e forza quell'esercito di freak che noi tutti siamo.

Freaks Out. *Regia:* Gabriele Mainetti; *sceneggiatura:* Nicola Guaglianone, Gabriele Mainetti, *fotografia:* Michele D'Attanasio; *montaggio:* Francesco Di Stefano; *scenografia:* Massimiliano Sturiale; *costumi:* Mary Montalto; *musica:* Michele Braga, Gabriele Mainetti; *suono:* Mirko Perri; *effetti visivi:* Stefano Leoni; *interpreti:* Claudio Santamaria, Aurora Giovinazzo, Andrea Scifo, Pietro Castellitto, Giancarlo Martini, Gianni Parisi, Giorgio Tirabassi, Max Mazzotta, Franz Rogowski; *produzione:* Goon Films, Lucky Red, Rai Cinema, GapBusters; *origine:* Italia, Belgio; *durata:* 141'; *anno:* 2021.

La memoria del presente

Daniele Dottorini

El gran movimiento di Kiro Russo.



Un film girato in pellicola, come *El gran movimiento* di Kiro Russo, presentato nella sezione Orizzonti di Venezia 2021, è sicuramente una scelta non casuale. La grana particolare, l'improvvisa scomparsa di quella pulizia fotografica che troppo spesso ricopre l'immagine digitale di tanto cinema contemporaneo, il ritorno di una porosità granulosa qui accentuata dal lavoro sulle immagini si pongono già come l'indizio di un lavoro temporale, il segno di una memoria cinematografica che inevitabilmente fa sì che la visione del film provochi un effetto di sdoppiamento: da una parte l'immagine che scorre di fronte a noi, il viaggio che siamo chiamati a intraprendere; dall'altra la memoria di tanto cinema evocato, ripensato, trasformato che sembra ingigantire il film e la sua visione.

Sì, perché il grande movimento è al tempo stesso quello della città de La Paz e quello degli sguardi e degli autori che sono come incorporati nel movimento intrinseco del film. Elder, il protagonista era già stato l'attore principale del lungometraggio precedente di Russo, *Viejo Calavera*, lo straordinario viaggio immobile negli spazi oscuri e angusti di una miniera che il regista boliviano aveva presentato a Locarno nel 2016. Qui il minatore arriva insieme ai suoi compagni per partecipare ad una manifestazione e poi decide di fermarsi nella capitale, alla ricerca di un lavoro. Tutto il film si basa quindi sull'erranza di Elder e dei suoi compagni, di quartiere in quartiere, da un lavoro saltuario all'altro: una trama esile che però permette allo sguardo di immergersi in quel viaggio temporale, nel presente della città e nella memoria del cinema.

Parlando del film, infatti, Russo lo introduce come una sinfonia visiva, che immediatamente rievoca, come fantasmi, le immagini delle grandi sinfonie urbane di Vertov, Ruttmann o Vigo. Ma se quei film raccontavano (ognuno a suo modo) uno dei miti fondanti del xx secolo, la città come

simbolo di una modernità nascente, la razionalità tecnologica e il suo rapporto con l'umano, qui la sinfonia si presenta immediatamente postuma, destrutturata. I lunghi *travelling* iniziali sullo skyline della città, fatta di enormi palazzi tutti uguali, i lenti zoom (memori del lavoro di Michael Snow) che si avvicinano ai dettagli di queste corazzate di cemento, per poi scartare su una arteria congestionata dal traffico, sono già l'indice di un montaggio inteso come scarto, salto, come continuo cambio di registro. La sinfonia si mostra contaminata dal gusto della variazione, dall'improvvisazione a volte quasi jazzistica, in cui emerge la capacità del cinema di evocare se stesso. Ecco il gusto documentaristico nel soffermarsi sui volti e sui gesti della folla intenta nei propri affari quotidiani, ecco giungere improvviso il salto in un'atmosfera visionaria, originata dallo sguardo di Elder, che noi accompagniamo nel suo peregrinare. Il mercato, dopo una dura giornata di lavoro diventa di notte il teatro di un numero da musical in cui tutti danzano. Un'immagine-sogno, direbbe Deleuze, che termina altrettanto improvvisamente sul nero, una lunga inquadratura oscura, da cui, come in un film di Pedro Costa, emerge il volto di Elder disteso a letto.

La città non è più il simbolo di una idea della ragione trasformata in spazio concreto di vita, ma somiglia più ad un brulicante caos visivo, sonoro e umano, in cui vedere al tempo stesso le macerie del secolo appena trascorso e la comunque costante vitalità che continua a sostenerla. Lo sguardo di Russo non è infatti uno sguardo giudicante: ciò che lo sostiene è la volontà di trovare una forma in grado di dire la contemporaneità. E questa forma non può prescindere dal cinema, dalla sua storia, dalla sua memoria. Un cinema della nostalgia? No, niente affatto. Non si tratta di uno sguardo nostalgico, ma di un gesto di riattivazione delle forme del cinema del passato. Si tratta di uno sguardo che crede ancora nel cinema.

L'idea allora è cambiata: nel cinema di Russo, sia esso immerso nell'oscurità della miniera o disperso e disseminato nella capitale, quella che è in gioco è una nuova possibilità di vedere e raccontare. La grande sinfonia sulla città boliviana, che è di fatto anche un grande atto di amore nei confronti del proprio Paese, diventa la messa in forma di un cinema che per raccontare il presente si immerge contemporaneamente nel passato delle immagini, lo riattiva, lo rimette in circolo, lo rende presente.

Tutto si riattiva, in una sorta di circolo che costantemente ritorna su se stesso: come nel finale, in cui un montaggio frenetico di corpi, gesti e volti presi dalla vita della città culmina con una velocissima sequenza di inquadrature, quasi impercettibili, in cui tutti gli eventi del film vengono rivisti, come in un film fatto scorrere a velocità impossibile. Ecco allora il cortocircuito temporale nella sua forma più lampante, quella del ritorno, del film che ritorna su se stesso, così come Il cinema, allorquando non si pensa coniugato nell'eterno presente del *qui e ora*, ma fa i conti con la propria memoria.

El gran movimiento. *Regia e sceneggiatura:* Kiro Russo; *fotografia:* Pablo Paniagua; *montaggio:* Kiro Russo, Pablo Paniagua, Felipe Gálvez; *musiche:* Miguel Llanque, autista di mezzanotte, Anton Vlasov; *suono:* Mauricio Quiroga, Mercedes Tenina, Juan Pedro Razzari, Emmanuel Croset; *interpreti:* Julio César Ticona, Max Eduardo Bautista Uchasara, Francisca Arce de Aro, Israel Hurtado, Gustavo Milán Ticona; *produzione:* Socavón, Altamar Films, Doha Film Institute, Bord Cadre Films, Sovereign Films, Miguel Angel Peñaloza; *origine:* Bolivia, Francia, Qatar, Svizzera; *durata:* 85'; *anno:* 2021.

L'energia del vuoto

Bruno Roberti

Liang ye bu neng liu di Tsai Ming-liang.



A tutto schermo una parete di vetro coperta da residui di manifesti, brandelli di scritte, frammenti di immagini e di parole. Sembra un “decollage” di Rotella oppure qualcosa tra Rauschenberg e Pollock. Si indovinano in trasparenza iridescenze, zone scure, opacità, palazzi, angoli di strada nella notte di Causeway Bay a Hong Kong.

Anno di grazia 2019, vigilia della grande pandemia. E la notte è ancora tenera e dolce agli occhi esterrefatti di Tsai Ming-liang, che si sofferma a scrutare gli squarci notturni con lunghe inquadrature fisse, avvolte da un silenzio d’acquario. Dove però all’inizio i passanti camminano tranquillamente, anzi indugiano, aspettano alla fermata degli autobus, sotto un cavalcavia, mentre le auto scivolano. Tutto sembra assortamente in attesa. Il tempo si sospende e in questa sospensione si insinua una nostalgia e una inquietudine, come fosse un presagio.

Si ritorna ancora sui vetri dei brandelli scrostati. A stento leggiamo su quegli strappi di carta: “Rescue”, “Care”, “Situation”. *Salvare, aver cura, situazione*. Parole che non paiono casuali eppure sono lì a galleggiare come un ammonimento zen. Riconosciamo come un soffio amico, un sussurro cui ci ha abituati (sia nel filmare l’amore che nel filmare il dolore) il tocco di Tsai Ming-liang e il suo *sostare* nell’immagine, abitarla, centellarla.

Eppure qui, per la prima volta, non ci sono i corpi cui ci ha abituati, anzitutto quello di Lee Kang-sheng. Come quei brandelli incollati sul vetro, ci sono solo tracce dell’umano, ombre che attraversano lo schermo, come scivolassero sotto le nostre palpebre. La brevità del film (circa venti minuti) non ne sminuisce la densità, l’intensità di sguardo, l’ipnotismo che si carica via via nelle immagini, le quali diventano sempre più *visioni*. Come squarci poetici di un flusso (si pensa a *The Hollow Men* di T.S. Eliot) o come *estensioni* pittoriche della macchina da presa (si pensa alle obliquità notturne di

Hopper), il film a poco a poco ci trascina in una sorta di estasi distaccata, da cui, assumendo la condizione del “naufregio con spettatore”, contemplare un paesaggio urbano sempre più vuoto.

Non a caso il film rievoca l'amato (da Tsai) Antonioni fin nel titolo. Le strade e le fermate degli autobus, le pompe di benzina, i marciapiedi, ci appaiono a un certo punto *deserti*, e come carichi di una *energia del vuoto*. Finché la camera si mette in movimento nel lungo corridoio del cavalcavia, risucchiata dalle note di una vecchia canzone cinese anni quaranta, che dice: «La dolce notte scivola via. Odio quando ti vedo andar via. Perché la nostra gioia deve finire così presto? Perché ci dobbiamo separare, se ci siamo appena incontrati?».

Tutto pare andare nei cunicoli del tempo, sui ponti sospesi dello spazio, e dissolversi, e ritrovarsi, come nella nostalgia di qualcosa che non abbiamo ancora vissuto, e che pure ci pare insieme di ricordare e di dimenticare. È precisamente il sentimento di quel reale *alterato*, eppure così prossimo nella sua apparizione sullo schermo, che è proprio dei grandi evocatori per immagini. E Tsai possiede questa maliosa capacità di suscitare pregnanti visioni del nostro presente, e di invitarci a percorrerle.

Liang ye bu neng liu. Regia: Tsai Ming-liang; fotografia: Tsai Ming-liang; montaggio: Chang Jhong-yuan; produzione: Homegreen Film; origine: Cina; durata: 19'; anno: 2021.

La sutura del tempo

Roberto De Gaetano

Madres paralelas di Pedro Almodóvar.



La domanda del melodramma è sempre come suturare il tempo dalla sua dispersione. La risposta è spesso elusiva, e le conseguenze sono tragiche. Cercare di conoscere senza voler riconoscere è l'inizio del movimento melodrammatico. È quello che accade, in *Madres paralelas* di Almodóvar, all'antropologo forense, che mette incinta una brillante fotografa pubblicitaria non più giovanissima, Janis (Penelope Cruz), che decide comunque che è meglio separarsi e proseguire la gravidanza da sola per la complicata situazione familiare di lui.

Una storia parallela di maternità è quella di Ana, ragazza minorenni senza partner, e figlia di Teresa, attrice ambiziosa e tardiva incapace di stare vicino alla figlia. Ana è la compagna di camera di Janis nell'ospedale in cui partoriranno. L'assenza reale o simbolica degli uomini per le due donne riguarda non solo i compagni ma anche i padri, come sempre in Almodóvar. Uomini che si sottraggono e la cui elusione verso le donne è strutturale. Le due donne partoriranno ripromettendosi di rimanere in contatto.

Questo incipit con le due nascite si ribalterà presto in una struttura melodrammatica, dove Janis e Ana saranno ulteriormente più sole: Ana sarà abbandonata anche dalla madre presa dalle sue *tournées*; e Janis rivedrà l'antropologo solo per sentirsi dire che non riconosce, non solo idealmente, ma neanche *di fatto*, il figlio come suo: non gli somiglia. Il germe del sospetto ricadrà anche su Janis, che manderà in un laboratorio le provette per scoprire che quella *non* è sua figlia. È la figlia di Ana, scambiata in ospedale.

Qui viene letteralmente subordinato il riconoscimento (etico) alla prova della conoscenza (scientifica). E questo apre ad una deriva, l'elusione si fa sempre più radicale, Janis terrà nascosto anche all'amica Ana lo scambio dei neonati quando viene a scoprire che la figlia di lei è morta in

culla. Tra le due donne nascerà un rapporto contraddittorio ed intenso, anche una relazione, che si scioglierà solo quando Janis dirà ad Ana la verità.

La struttura del “*maternal melodramma*” ha una cornice (inizio e fine) che la proietta su uno sfondo storico e su un profilo temporale ampio, nel quale si riflettono le molte generazioni presenti nel film. Si tratta di scoprire la fossa comune nella quale sono stati occultati durante la Guerra civile in Spagna diversi uomini dati per dispersi tra cui il bisnonno di Janis. Per questa ragione Janis ha contattato l’antropologo forense, per aiutarla a disseppellire i resti degli uccisi nel suo paese d’origine.

Il tentativo di suturare il tempo in questo film diventa dunque più complesso, perché include il tempo storico, i padri, i nonni, gli avi, i morti, solo riconoscendo i quali un futuro può essere immaginato. Il riconoscimento di una storia, di una tradizione, di un debito nei confronti di chi è morto, garantendo anche la libertà del Paese, è una sorta di precondizione per immaginare un futuro.

Così nel finale, davanti allo scavo archeologico, al disseppellimento dei morti, oltre agli anziani del paese, si ritrovano tutti i personaggi del film: le due donne, la bambina di oramai tre anni, la più cara amica di Janis (icona almodóvariana, Rossy De Palma) e l’uomo. I contemporanei si ritroveranno tutti insieme, in famiglie allargate, riconoscendo la verità del tempo e della storia, e portando alla luce quanto di segreto e irrisolto avevano dentro. Solo così le cose possono ricominciare e il tempo riprendere il suo corso che la chiusura melodrammatica aveva interrotto. Janis torna ad essere nuovamente incinta dell’uomo, e la figlia di Ana “avrà un fratellino”.

L’intensità di regia e di recitazione del film di Almodóvar vengono ad essere compromesse dal tentativo per lui nuovo di “epicizzare” il melodrammatico in forma un po’ troppo meccanica, attraverso prologo ed epilogo, e nel non contenere sempre la materia narrativa in forma convincente, mettendoci dentro troppo. Anche tracce di un presente un po’ troppo ideologizzato, sintetizzato da frasi come “We Should All Be Feminists” sulla maglietta di Penelope Cruz.

Madres paralelas. *Regia e sceneggiatura:* Pedro Almodóvar; *fotografia:* José Luis Alcaine; *montaggio:* Teresa Font; *scenografia:* Antxon Gómez; *musiche:* Alberto Iglesias; *costumi:* Paola Torres; *interpreti:* Penélope Cruz, Milena Smit, Israel Elejalde, Aitana Sánchez-Gijón, Julieta Serrano, Rossy De Palma; *produzione:* Remotamente Films / El Deseo D.A.; *origine:* Spagna; *durata:* 123’; *anno:* 2021.

Mona Lisa underground

Pietro Masciullo

Mona Lisa and the Blood Moon di Ana Lily Amirpour.



In *Ride It Out* – uno dei segmenti migliori della serie netflixiana *Homemade*, diciassette cortometraggi realizzati per raccontare la quarantena da altrettanti punti di vista in giro per il mondo – una ragazza attraversa in bicicletta lo spettrale spazio vuoto dei boulevard di Los Angeles pedinata da una *drone-camera* che ne anticipa le traiettorie e/o plana dall'alto geolocalizzandone i movimenti. La voce fuori campo di Cate Blanchett accompagna questo viaggio parlando di virus e conseguenze sociali, del ruolo dell'individuo e dell'arte, facendoci infine la domanda in esergo.

Ecco, lo sguardo alieno di Ana Lily Amirpour sul cinema (americano) plana sempre dall'alto inquadrando ambienti familiari che diventano improvvisamente alieni proprio perché filtrati da personaggi in perenne *lockdown* fisici o mentali. Era così nel notevole *A Girl Walks Home Alone at Night* e nel claudicante *The Bad Batch*, entrambi film dove l'universo relazionale delle protagoniste è fortemente condizionato da un oppressivo contesto sociale o da un sistema di valori in cui non si riconoscono. Ecco che i generi cinematografici (l'horror, il western, il post apocalittico) non servono unicamente come riscrittura indie-arty-pop o come rimasticatura pulp ma diventano lacerti di memoria condivisa a cui aggrapparsi disperatamente per testimoniare la sopravvivenza di un universo emotivo anestetizzato dall'inerzia.

Veniamo a quest'ultimo *Mona Lisa and the Blood Moon*. La protagonista (interpretata dall'astro nascente del cinema asiatico Jeon Jong-seo) è una ragazza coreana internata da più di dieci anni in un ospedale psichiatrico dove scopre di avere un superpotere che la libera: può prendere il controllo mentale dei corpi altrui (proprio lei costretta a star ferma in una camicia di forza) muovendoli a suo piacimento (come nell'immaginario videoludico esplicitamente citato). Una sadica infermiera, uno zelante poliziotto e una donna prepotente ne faranno le spese.

Abbiamo nuovamente una *Girl Walks Alone at Night* che attraversa gli spazi della spettrale New Orleans post-Katrina, post crisi economica del 2008 e post Covid, dove la povertà e l'alienazione trovano un correlativo oggettivo nello sguardo vergine, ferino e disilluso di questa ragazza "nata" quella notte in un mondo che non (la) riconosce. Ovviamente è un mondo popolato da *outsider* – spacciatori, spogliarelliste, poliziotti solitati, bambini problematici, buttafuori violenti, ecc. – che Mona Lisa incontra sfiorando baci appassionati e nuove figure materne, sfruttamenti economici e avventure lisergiche, fratelli protettivi e violentissime risse da strada. Eppure, si ha sempre la sensazione che non stia succedendo nulla in questo lento vagare: ogni singolo personaggio meriterebbe un film o una serie a parte ma Amirpour li abbandona immediatamente lasciandoli vivere nel fuori campo delle nostre memorie di spettatori.

Mona Lisa and the Blood Moon potrebbe quasi essere una lunga sequenza di ricordo del film intero che non vedremo mai, oppure il *pilot* di una serie fantasy che forse vedremo (del resto lo spacciatore dal cuore tenero Fuzz saluta la ragazza dicendole "ci vediamo nel sequel"). Un cinema veramente inclassificabile che può irritare o affascinare, o tutt'e due le cose insieme.

E poi c'è la messa in scena. La percezione delle cose di Mona Lisa viene scandita da grandangoli e virate psichedeliche (la fotografia di Paweł Pogorzelski diventa centrale in questo discorso) e dalla martellante colonna sonora techno firmata da Daniele Luppi (con chiare valenze narrative). Un minimalismo iperrealista che corteggia i generi classici aprendo una moltitudine di referenze che vanno da Abel Ferrara a Jim Jarmusch, con un discorso politico sull'horror della marginalità che ricorda il primo John Carpenter e un modo di inquadrare gli spazi metropolitani che va dal Naderi americano di *Sound Barrier* alle graphic novel di Daniel Clowes. Per arrivare, ovviamente, al *teen movie* fantastico anni '80 di Joe Dante o Steven Spielberg come contenitore ideale di ogni situazione. Insomma, i riferimenti sono tanti ma mai evidenziati con gioiosa sovraccitazione cinefila perché sempre riscoperti come sbiadite vestigia di un mondo che fa fatica a sopravvivere nel XXI secolo.

Questi slittamenti identitari colti nelle differenze culturali, ovviamente, sono particolarmente sentiti da una regista britannica di origine iraniana che fa film in America. Ecco che lavorando a partire dai materiali di scarto dei generi classici e delle riscritture cinefile successive Amirpur configura con consapevole lucidità anche l'atomizzazione dei nuovi paradigmi di visione (dalle piattaforme agli ambienti videoludici) che faticano a testimoniare le istanze di uno sguardo soggettivo sul mondo. Temi come la violenza di genere, l'immigrazione, il razzismo e la nuova povertà post crisi economiche sono anch'essi suggeriti e abbandonati nel flusso delle azioni ripetitive di Mona Lisa e del piccolo Charlie che intendono solo liberarsi da ogni figura genitoriale (e da quel sistema di valori che inconsapevolmente combattono) arrivando sino a un ultimo

gesto finale di solidarietà fraterna che ci riporta al *teen movie* e a una chiusura narrativa appena abbozzata.

Insomma, Ana Lily Amirpour è un'autrice con uno *storyworld* ormai riconoscibile che fa film non del tutto capaci di sviluppare le potenzialità formali e riflessive che manifestano, confermando però una stimolante idea di cinema che rifunzionalizza ogni stereotipo del nostro immaginario dirottandolo verso strade scentrate e ultra-periferiche.

Mona Lisa and the Blood Moon. *Regia e sceneggiatura:* Ana Lily Amirpour; *fotografia:* Pawel Pogorzelski; *montaggio:* Taylor Levy; *scenografia:* Brandon Tonner-Connolly; *costumi:* Natalie O'Brien; *musiche:* Daniel Luppi; *suono:* Jacob Ribicoff, Frenchie Gaya, Chris Terhune; *interpreti:* Jeon Jong-seo, Kate Hudson, Craig Robinson, Evan Whitten, Ed Skrein; *produzione:* Le Grisbi Productions, 141 Entertainment, wiip studios, Rocket Science, Black Bicycle; *origine:* Usa; *durata:* 106'; *anno:* 2021.

Il maleficio animale

Bruno Roberti

The Power of the Dog di Jane Campion.



La macchina da presa inquadra in piano ravvicinatissimo le muscolature tese, le criniere, il pelo di un gruppo di cavalli imbizzarriti che si urtano tra loro alla luce naturale e occidua del sole. Nella scena d'apertura di *The Power of the Dog* di Jane Campion la forza dell'animalità diventa una *forma* plastica che assume già una minacciosità inquietante.

Siamo nel Montana degli anni venti, dove due ricchi fratelli allevatori, Phil e George Burbank, si occupano di un immenso *ranch*. Il primo torvo, selvatico, rude e sopraffattore, il secondo remissivo, succube di una solitudine accresciuta dall'incomunicabilità con il fratello. Da un lato una *sintonia* di Phil con la natura e la sua potenza, il mondo animale, da cui si sprigiona il vortice di energie con cui sembra avere un magnetico rapporto. Dall'altro, per George, una mansuetudine e una metodicità che lo rendono silenziosamente succube dei comportamenti selvatici e scontrosi del fratello, il quale pare avere anche una sorta di rituale devozione all'aura mitica di un allevatore scomparso, Bronco Henry, che lo aveva iniziato da ragazzo a domare le mandrie e a montare i cavalli.

Siamo in uno scenario che fa venire in mente Ford, certo: la luce abbacinante del paesaggio ripresa (come in *The Searchers*) a contrasto dagli interni bui del *ranch*, dai riquadri delle porte e delle finestre. Ma siamo anche in un *western obliquo* dove, come sempre in Campion, la forza naturale della terra e degli elementi incontra, e turba, le vibrazioni femminili, ipersensibili e disturbate. Infatti una sorta di rimosso incombe, attraverso la figura di una vedova precocemente appassita (il cui isterismo si incarna perfettamente nella fragilità tremante e nervosa di Kirsten Dunst): il marito fu trovato impiccato dal figlio adolescente, Peter ("Quando è morto mio padre, volevo solo aiutare mia madre" dice la sua voce off all'inizio).

La donna gestisce in paese il ristorante dove i mandriani vanno a cibarsi. È aiutata dal ragazzo, il cui corpo insieme flessuoso e fragile contrasta con la ruvidezza dei mandriani, capeggiati da Phil, il quale

nasconde una pulsione omofila mascherata dietro una ostentata omofobia, come quando spinge gli allevatori allo sberleffo verso il ragazzo chiamandolo "femminuccia". Il giovane Peter serve a tavola e compone centrini floreali di carta ("La mia prima madre faceva la fioraia" dice con ritrosia quasi a giustificarsi). Tra madre e figlio c'è come una corrente simbiotica, come se si proteggessero a vicenda. George è attratto dalla delicatezza di questo rapporto e dalla fragilità della vedova fino a sposarla e condurla ad abitare nella parte del *ranch* dove vive con il fratello.

Comincia da qui un racconto dai toni faulkneriani, ma anche un romanzo di formazione, come pure una fosca parabola allucinatoria alla Hawthorne (il film è tratto da un romanzo cult del 1967 di Thomas Savage, che riprende questa tradizione americana), che Campion dipana in cinque parti, quasi come i movimenti di una sonata per pianoforte, alternando toni sommessi e cupi a furie improvvise. Ma soprattutto lasciando veleggiare e affondare la camera dall'alto sul paesaggio abbacinante, sulle balze color oro delle colline, sulle distese di granturco o muovendola a perlustrare gli interni bui del *ranch* con le teste di cervi e bisonti, cioè gli spiriti totemici degli animali, appesi alle pareti. Perché è proprio in questa continua inversione e fluttuazione di forma e forza, di selvaggio e delicato, di sferzante e carezzevole che risiede la cifra della regista neozelandese.

E ciò in altri suoi film, come *Lezioni di piano* (1993) o *Holy Smoke - Fuoco sacro* (1999), si manifestava nell'erotico magnetismo attrattivo e conflittuale di femminile-maschile, cui corrispondevano ulteriori binomi: tra il civilizzato e il selvaggio, il pudore e la spudoratezza, il seduttivo e l'istintuale, il delicato e il brutale. Qui però per la prima volta Campion va a fondo nel filmare qualcosa di inedito rispetto ai suoi "ritratti di signora": la complessità mascolina. Il rapporto di fraternità tradita, il *branco* maschile ferocemente solidale, i turbamenti crudeli dell'adolescenza in cui il "genere" è ancora androgino, la solitudine del maschio celibe: tutte declinazioni *al maschile* che il film esplora però con una obliqua *sensibilità femminile*, legata a una sintonia con le forze della terra.

Il cinema di Jane Campion è sempre attraversato e avvolto da un senso inquietante del paesaggio che assorbe i corpi e le psicologie stregandole con una avvolgente forma filmica. Qui ammatassa un groviglio di sottili tensioni che si intesse tra i personaggi espandendosi come un maleficio, e che pare emanarsi dalla energia selvaggia degli animali del *ranch*. Ed è Phil il tramite di questo flusso, che contagia l'atmosfera dal momento in cui avverte come estranea la intrusione femminile della vedova. Comincia quindi ad attrarre Rose in una trama silenziosa, facendole sentire la sua ostilità e insieme il suo fascino ruvido. Quando (evocando *Lezioni di piano*) George trasporta nel *ranch* un pianoforte cui le doti di delicata pianista di Rose dovranno affidarsi, il motivo suonato sui tasti viene, come una eco maligna, ripetuto e distorto dal banjo di Phil. Costui sembra volerla condurla a poco a poco verso una ossessione, e infatti Rose comincia a spezzarsi, a ubriacarsi di nascosto. In lei avviene uno strappo doloroso e insieme una ferita erotica dal momento in cui la repulsione per Phil rasenta

l'attrattiva per il suo corpo ruvido e sporco (come, in *Lezioni di piano*, lo strappo nella calza nera della pianista muta Ada Mc Grath, anche lei giovane vedova, che lascia scoperto il lembo di carne sotto gli occhi del misterioso inglese che vive in simbiosi con gli indigeni).

Campion possiede la straordinaria capacità di farci sentire con forza *aptica*, con una sinestetica sensorialità, gli accordi-disaccordi che scorrono compenetrandosi tra lo psichismo e la fisicità, con una irruenza e insieme ambiguità sfumate. Così Peter, che vuol diventare chirurgo e che va componendo su un quaderno delicati disegni a collage, cattura un coniglietto e lo custodisce teneramente salvo per poi squartarlo ed esplorarne le viscere. Così Phil, che si compiace di non lavarsi nella vasca da bagno, si immerge nudo col corpo cosparso di fango nelle acque del fiume ombreggiate dagli alti fusti arborei.

Questi contrasti sono immersi nel film in una sempre più stringente aura di maleficio animale che *reclama* un sacrificio (e già in una scena implicitamente simbolica Campion filma Phil che con tecnica implacabile castra i vitelli). Ma, come accade appunto per i riti tribali di passaggio, ciò richiede il ripetersi di una iniziazione, la sua *trasmissione*. Phil ne diviene oscuramente consapevole quando dal disprezzo per l'effeminatezza di Peter passa al sottoporlo a un addestramento, a un rito di passaggio appunto (ripetendo quello ricevuto a suo tempo dal mentore "totemico" Bronco Henry): gli insegna a cavalcare e a condurre le mandrie, lo introduce quindi in una filogenesi animale.

Nel compiersi di questo passaggio, Campion filma anche, con una torbida e magistrale cadenza, il momento in cui nel fumare insieme la "cicca" di una sigaretta tra Phil e Peter scatta l'attrazione fisica: lo sguardo del ragazzo che si ammorbidisce, le volute di fumo, la fessura di luce che illumina di taglio l'occhio di Phil. Ormai il ragazzo ha imparato a vedere l'invisibile ("Gli occhi devono imparare a vedere ciò che è nascosto"). Di fronte alle balze che modellano la collina Peter *vede*: "È un cane. Un cane che abbaia". Il rito si avvia al compimento. Sotto gli occhi del ragazzo il sangue umano di Phil si era mescolato al sangue animale ed era gocciolato sul grano. Phil morirà di avvelenamento da antrace che si trasmette in forma di carbonchio dal contatto con animali infetti. Il maleficio si compie e si dissipa, e, come avviene lungo tutto il film, qualcosa si nasconde *mentre si rivela*. Peter dall'alto della casa, nascosto dietro i vetri della finestra, vede il bacio di George e Rose. Su questa *nota* sospesa si chiude il film: sulla musica di uno sguardo e di un bacio. Su un atto sacrificale compiuto, su una rivelazione taciuta.

The Power of the Dog. Regia e sceneggiatura: Jane Campion; fotografia: Ari Wegner; montaggio: Peter Scibberas; scenografia: Grant Major; costumi: Kirsty Cameron; musiche: Jonny Greenwood; interpreti: Benedict Cumberbatch, Kirsten Dunst, Jesse Plemons, Kodi Smit-McPhee; produzione: See-Saw Films, Bad Girl Creek, Brightstar, BBC Film, Max Films, Cross City Films; origine: Nuova Zelanda, Australia; durata: 128'; anno: 2021.

Tra la scena e la vita

Roberto De Gaetano

Qui rido io di Mario Martone.



C'è un incontro chiave nel film. Eduardo Scarpetta, nume del teatro popolare napoletano a cavallo tra Otto e Novecento, è in grande difficoltà perché mandato a processo da D'Annunzio che lo accusa di aver contraffatto la sua tragedia *La figlia di Iorio*. Per difendersi dall'accusa, sostenuta anche da un manipolo di intellettuali e artisti napoletani difensori del "teatro d'arte", che usano di fatto la causa per invidie e rivalità, Scarpetta va a chiedere aiuto a Benedetto Croce. Il filosofo ed intellettuale gli risponde sostenendo che la linea da tenere al processo è quella di rivendicare la grande tradizione comica della parodia, distinta dal carattere aulico della tragedia. E che per *Il figlio di Iorio* di Scarpetta si può al massimo parlare di una brutta parodia ma non di contraffazione e plagio.

La polarità costruita da Croce tra la dimensione del tragico, che in D'Annunzio si intreccia con l'ancestrale e il mitologico, e quella del comico-popolare, permette di capire molte cose di quello che il film ci dice sulle possibili declinazioni dell'intreccio tra teatro e vita. Che è il tema dei temi del teatro, e del cinema che usa il teatro quando vuole parlare proprio di tale intreccio tra scena e vita, personaggi e persone.

Qui rido io esplicita fin dall'inizio tale legame con la messa in scena di *Miseria e nobiltà*, grande successo di Scarpetta e della maschera di Felice Sciosciammocca. Qui vediamo nell'incrocio rapido di punti di vista, che coinvolgono il dietro le quinte, la scena e la platea, il costituirsi attraverso la regia di un'unità di spazio che rende inidentificabile il confine tra i tre ambienti e le tre prassi (operazione che riprende le recenti regie d'opera televisive di Martone). E questa indiscernibilità riguarda sia la scena sia la vita. La miseria e il prezzo da pagare per riscattarla, anche inventando o negando paternità, passano dalla scena alla vita e viceversa. Sopravvivere può richiedere molto impegno, che la commedia mostra nelle forme del travestimento e delle piroette che il soggetto è costretto a compiere, che

implicano sempre una *presa di distanza* dal carattere doloroso dell'esperienza.

Prima di congedarlo, vedendo Scarpetta sofferente anche per quello che ritiene il tradimento dei giovani intellettuali napoletani nei suoi confronti, Croce aggiunge che uno come lui che sa far ridere di tutto dovrebbe anche saper ridere di ciò che lo riguarda *ora* da più vicino: il passare del tempo. Cioè dovrebbe essere in grado di prendere le distanze dalle proprie ferite e tener conto che la condizione umana contempla necessariamente avvicindamenti e tramonti. Altrimenti il suo destino rischia di avere una conclusione tragica. Così dicendo Croce sottolinea lo scarto tra la capacità del capocomico di trovare tale distanza in scena e riderne e la sua incapacità nella vita. C'è dunque un modo comico di raccontare la vita e un modo tragico, e questo era chiaro fin dagli antichi greci. La differenza a volte è sottile e la conversione rapida.

Raccontare comicamente la miseria o i figli di padre ignoto non è un'acquisizione pacifica, ed è la grande invenzione del teatro comico popolare italiano, in cui la tradizione napoletana svolge un ruolo insostituibile. Questo racconto contrasta con la grande invenzione della modernità occidentale avvenuta con la Rivoluzione francese (a cui Martone ha dedicato di recente uno spettacolo significativo come *Danton*), e che ha visto l'emergere sulla scena pubblica della questione sociale, filtrata da uno sguardo empatico e patetico che solo il sangue versato riesce a placare. Le rivoluzioni sono sempre tragiche e la commedia non è mai rivoluzionaria. Ma forse è qualcosa di più: è il racconto di come l'umano si possa liberare dalla pressione del bisogno *mettendola in scena* nel teatro e nella vita.

Saper ridere della fame come condizione sociale diffusa e generalizzata porta da un lato all'indebolimento dello spirito rivoluzionario, ma dall'altro concede all'umanità un dono prezioso: quello di saper creare una distanza rispetto alla propria esperienza, di non coincidervi del tutto. Saper ridere *sana* perché trasforma le tragedie come racconto della *necessità* in commedie come racconto della *libertà*. Quando *non si può* ridere significa che tale libertà non ci è concessa e siamo sotto il giogo di una necessità tragica. In questo senso l'"arte di arrangiarsi" è la formula anti-rivoluzionaria con cui la vita preserva se stessa sia dalla morte per fame che dal rischio di uscirne con lo spargimento di sangue.

La commedia è sempre indipendenza dal sangue e dai suoi legami. Per cui i figli di padre ignoto non danno vita alla serie infinta dei "miserabili" e dei "reietti" che molta letteratura ottocentesca ci ha raccontato, ma si trasformano nei "monelli" che attraverso finzioni e mascheramenti si inventano modi per sopravvivere, come il "Vincenzo m'è padre a me" di *Miseria e nobiltà*. I figli non riconosciuti possono avere anche un'opportunità in più, come gli orfani nelle favole, quella di scegliere il proprio padre, l'orizzonte simbolico all'interno del quale creare il proprio futuro.

È il destino dei fratelli De Filippo, figli mai riconosciuti da Scarpetta, avuti con una delle tante donne del suo gineceo, la nipote della moglie Rosa,

che scelgono il teatro come loro destino. E così vediamo, in un momento intenso del film, Eduardo bambino correre e raggiungere il fratello Peppino, prima che esca dal teatro dopo aver litigato col padre rifiutandosi di recitare, e mostrargli il palcoscenico, dicendogli che se vuole essere libero quella è la strada.

E poi c'è un altro incontro importante, quello con D'Annunzio, la figura ingombrante della tradizione culturale italiana del primo Novecento, che aleggia lungo tutto il film. Qui la distanza tra i due caratteri, l'aristocraticismo retorico ed elitario del primo e il tratto popolare del secondo, si manifesta plateale. E il tentativo di Scarpetta di renderselo simpatico, raccontando che nella sua riscrittura parodica si passa dalla "fiamma" del Vate alla "fava" del Capocomico non sortisce alcun effetto.

Con atteggiamento di sufficienza al limite dello sprezzante, D'Annunzio non si espone e si mostra con i suoi adepti, tra i quali le sue amanti, così diverse da quelle di Scarpetta. Per il Vate solo donne magre seducenti che indossano veli neri come tante figure del destino, per il Capocomico invece donne procaci e popolane, che lega a sé ingravidandole e consentendo loro di riscattare la posizione di marginalità sociale. In una famiglia infinitamente estesa, che ruota intorno al perno, nella vita e sulla scena, che è Scarpetta, non c'è spazio né per orgoglio né per vergogna. Ciò che conta è generare figli di cui curarsi indipendentemente da chi siano i padri e unirsi per difendersi dall'invidia degli altri.

Uscire dalla povertà della gioventù concedendosi al re e rimanere incinta (con il figlio riconosciuto dal futuro sposo Scarpetta) o condividere il marito con altre donne, questo è il prezzo che deve pagare Rosa. Ma non è un prezzo particolarmente alto se serve a costruire una comunità familiare caratterizzata da affetti ed interessi. E da questi ultimi che modellano i primi. Tutti intorno al capo, che deve essere capace di difenderla e di tenere questa comunità unita a sé in un corpo unico. Passare da un corpo di donna all'altro, dalla scena alla casa, o fare della casa una vera e propria scena, un teatro come Villa Scarpetta dove mettere in scena recite sociali per tentare di recuperare il consenso degli intellettuali andato smarrito, fanno parte di uno stesso gesto di creazione di un collante emotivo e sociale che tutti nella famiglia riconoscono e difendono ma che alle prime incrinature si sfalda.

C'è un terzo incontro che compie Scarpetta, e non più con due intellettuali a lui coevi, ma con se stesso calato nella maschera di un Pulcinella morto, il cui corpo è disposto in scena. Si tratta di una visione da cui emerge il senso del tempo e della tradizione. E in quella maschera - che l'*hybris* di Scarpetta pensava di cancellare con il suo Sciosciammocca - si esprime il sentimento di una perennità profonda, che si afferma nella capacità di tenere insieme il pianto e il riso, e di saper ribaltare il primo nel secondo. La vita è perenne solo nella sua capacità di rinascere, di convertire la morte in nuova energia. E questo è possibile solo se sappiamo prendere le distanze dagli intrecci vincolanti delle nostre vite, per sottrarli al loro carattere destinante. È solo qui che la maschera comica è capace di sfuggire alla fissazione e alle ossessioni del carattere tragico.

È solo la capacità della maschera comica di non coincidere con se stessa a poter trasformare tradimenti, miseria, figli non riconosciuti, nei motivi e negli elementi di un gioco teatrale dove si afferma attraverso il riso la relatività dell'umano. Al di là di questo, c'è solo l'assolutezza tragico-melodrammatica in cui fame ed amore finiscono in morte, come nell'*Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo, prototipo di sceneggiata che cancellerà il comico-popolare di Scarpetta.

Qui rido io è un film di grande forza, dove i temi di Mario Martone, la riflessione sul tragico e il melodrammatico, il teatro come operatore di verità, la riflessione archeologica sulla tradizione culturale italiana, si innestano con il tema del comico-popolare e della sua capacità di costruzione di un racconto *alternativo*, di cui la maschera comica è la sintesi più mirabile.

Qui rido io. *Regia:* Mario Martone; *sceneggiatura:* Mario Martone, Ippolita di Majo; *fotografia:* Renato Berta; *montaggio:* Jacopo Quadri; *scenografia:* Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno; *costumi:* Ursula Patzak; *interpreti:* Toni Servillo, Maria Nazionale, Cristiana Dell'Anna, Antonia Truppo, Eduardo Scarpetta, Roberto De Francesco, Lino Musella, Paolo Pierobon, Gianfelice Imparato, Iaia Forte, Roberto Caccioppoli, Greta Esposito, Nello Mascia, Gigio Morra; *produzione:* Indigo Film, Rai Cinema, Tornasol; *origine:* Italia, Spagna; *durata:* 133'; *anno:* 2021.

Romanzo teatrale, commedia familiare

Bruno Roberti

Qui rido io di Mario Martone.



In un silenzio assoluto una veduta dei Lumière appare a tutto schermo: il lungomare di Napoli a inizio secolo, sullo sfondo il Vesuvio, un passante si ferma a guardare verso la macchina da presa, il suo *volto* pare interrogarci in un cortocircuito tra noi spettatori del presente e quel passato che pare rivivere anacronicamente e cancellare in un colpo solo tutto il “cartolinesco” napoletano, trapassare le mille maschere dietro cui si nasconde da sempre una città-teatro come Napoli. Si tratta della folgorante apertura di *Qui rido io* film con cui Martone prosegue, quasi componendolo e intessendolo in una struttura densa e complessa, il suo tema costante del rapporto tra individuo e comunità, singolarità e pluralità.

Qui si tratta di connettere il *romanzo teatrale* di una comunità scenica e il *romanzo familiare* di una dinastia artistica come quella che da Eduardo Scarpetta arriva fino ai tre De Filippo, di cui nel film si racconta anche un *romanzo di formazione*. Li vediamo bambini Eduardo, Titina e Peppino, crescere tra la polvere di palcoscenico e quell'altra *scena* che è la famiglia, tutta di attori e gente di teatro che ne plasmerà la genialità artistica. E allo stesso tempo, illuminando il rapporto dialettico e contraddittorio tra tradizione e innovazione, il film iscrive la figura geniale di Eduardo Scarpetta (un Toni Servillo che tocca vette chapliniane nella sua polimorfia attoriale), fulcro di una famiglia di *palcoscenico*, in una dinamica filmica che prolunga ogni *atto di teatro* fin dentro la vita che si svolge tra le mura del Palazzo Scarpetta, che viene filmato al pari come *spazio scenico* pervaso da una comunità teatrale, in cui, anche nel quotidiano ognuno recita il proprio ruolo in commedia. Famiglia quella di Scarpetta traboccante di figli legittimi e illegittimi, di amanti che l'attore mantiene e di cui ama circondarsi esercitando fin nel privato un carisma capocomicale. Famiglia affollata, allargata, intricata e fagocitante, il cui destino teatrale sembra quasi appartenere a un segreto tribale. Segreto che ha fatto sì che da Scarpetta si dipartisse una radicale rivoluzione scenica che mentre da un

lato affondava le radici negli atavismi della tradizione commedica, dall'altro guardava per istinto alle innovazioni che provenivano d'oltralpe, come la frenesia in qualche sorta preavanguardistica del *vaudeville* francese (che Scarpetta adattava in lingua napoletana).

L'invenzione di una maschera *senza maschera*, Felice Sciosciammocca, con cui lui "uccide" Pulcinella, osando superarne l'implicita "eternità", è significativa. La forma del romanzo teatrale ricorre in letteratura fin dal Seicento con *Le Roman comique* di Scarron, *La vocazione teatrale* di Wilhelm Meister di Goethe, *Il Capitano Fracassa* di Gautier, e nel cinema con capolavori come *Les Enfants du paradis* di Carnè, *La carrozzeria d'oro* di Renoir, *Luci della ribalta* di Chaplin. Il film di Martone fa venire in mente questa doppia tradizione, e ne è pienamente all'altezza, conservando quel suo sguardo di chiarezza rosselliniana (Rossellini stesso avrebbe voluto girare un film su uno dei primi Pulcinella secenteschi). La vita dei comici viene fatta emergere in tutta la sua forza, nel suo rapporto interno di affiatamento e orchestrazione tra gli attori inscindibile da quello con il pubblico, con cui la genialità di Scarpetta intrattiene un dialogo continuo che lo porta al successo. Così come emerge il *modo* in cui quella vitalità si riversa nel lavoro delle prove, della costruzione degli effetti comici, nel rigore con cui Scarpetta pretendeva la parte a memoria, anche qui distaccandosi dal lazzo e dall'*improvviso* della Commedia dell'Arte. L'idea straordinaria del film è l'andare senza soluzione di continuità *dietro le quinte* di tutto ciò, facendo trascorrere le sequenze dal *retroscena* alla scena, che rimbalzano nella vita familiare, dove continuano a intrecciarsi romanzo e commedia.

Siamo nella Napoli del primo decennio del Novecento (di cui Martone aveva già raccontato le tensioni utopiche in *Capri Revolution*, che si svolgevano nell'isola di fronte), ricostruita soprattutto in interni con una tale cura del dettaglio da farci sentire le atmosfere, i sentimenti, le malinconie e le allegrie, quasi gli odori, o i sapori (la scena del pranzo di famiglia con la "spartizione" del ragù secondo porzioni "affettive" da parte di Scarpetta rovescia e riprende le scene dei pranzi di famiglia del cinema di Visconti). Ma anche i *suoni*, le *voci* di una Napoli a suo modo insieme tragica e comica, idilliaca e sognante, intessono il film in quel "controcanto" continuo che sono le canzoni immortali della tradizione partenopea, usate anche come segno "anacronico" attingendo a varie epoche, anche recenti di quel repertorio. Una canzone come *Indifferentemente* torna due volte nel film e i versi iniziali sono significativi: "Tramonta 'a luna... e nuje, pe' recitá ll'urdema scena, restammo mane e mane, senza tené 'o curaggio 'e ce guardá". In quella Napoli mentre Scarpetta reinventava e innovava una tradizione teatrale si elaboravano i fermenti di un "teatro d'arte" dei Bracco o dei Di Giacomo, che pretendeva di fondare un teatro "popolare" partendo però da motivazioni del tutto letterarie.

Come in *Teatro di guerra* (con cui questo film intrattiene sotterranei echi, nello scontro tra la libertà di invenzione scenica e convenzioni del teatro ufficiale) avviene qui una specie di sfida tra autenticità di un lavoro d'attore-autore e inautenticità di un approccio sentimentalistico e populista,

al fondo retorico. Si comprende come Scarpetta abbia voglia di sfide e decida di misurarsi nella forma della parodia con il massimo rappresentante di quella retorica, Gabriele D'Annunzio: parodierà *La figlia di Iorio* con un *Il figlio di Iorio*, in cui lui vestirà abiti femminili e la versificazione sarà in dialetto. Una scommessa che gli costerà cara: un processo per plagio intentatogli dal Vate.

Nella prima parte del film Martone dipana il respiro degli intrecci vitapalcoscenico, il suo fare da padre-padrone sulle tavole del palcoscenico e tra le mura di casa, gli scontri con il figlio Vincenzo (l'unico nato dal rapporto con la moglie Rosa, qui incarnato con ironia e sottile amarezza dal giovane Eduardo Scarpetta, pronipote di sangue di Vincenzo, in un vertiginoso cortocircuito filogenetico), insofferente della tirannia paterna che limita una sua autonomia artistica, e prove ricorrenti di *Miseria e nobiltà* con la battuta "Vicienzo m'è pate a me" del piccolo Peppeniello, viatico simbolico trasmesso, quasi come battesimo e investitura regale, ai figli introdotti fin da piccoli in compagnia, ma anche l'incontro con il pubblico della stessa commedia, osservata dal punto di vista del retroscena. La maestria di Toni Servillo nel restituirci con la suggestione di una vera e propria *evocazione* questa pratica di palcoscenico è stupefacente. Così le *ombre* del fuorisceca si riversano nelle luci della ribalta, trascolorando gli umori e i riflessi della vita privata nel clima "assembleare" del fare teatro. Perché le stratificazioni e le pieghe nascoste del film costituiscono anche il sostrato di un *autoritratto* che corrisponde alla pratica e alla creazione negli anni sia di Martone che di Servillo.

Ma se Scarpetta è un *polo* magnetico del film, sono altri due i poli che compongono e intrecciano una triangolazione raccontata attraverso gli sguardi, le relazioni, i comportamenti di questo romanzo teatrale e familiare a un tempo. Anzitutto la presenza costante dei tre De Filippo bambini, il loro vivere i giorni scanditi tra il fascino delle prove, gli esercizi di "ricopiatura" dei testi scarpettiani a casa, i compiti di scuola fatti nel retroscena seduti tra gli attrezzi scenici. La delicatezza e la pertinace voglia di recitare di Titina; l'insubordinazione scatenata di Peppino che, cresciuto nella libertà agreste della campagna e catapultato in una vita di famiglia regolata dall'assoluta dedizione al teatro, adotta tutto il lato mimico della "facies" comica di Scarpetta (come quando imita le smorfie recitative di Scarpetta mentre osserva una serie di suoi ritratti fotografici) ma comincia a covare un "odio" per il padre naturale vivendo tutta l'umiliazione di figlio non legittimato; ma soprattutto lo sguardo acuto, penetrante, assorto con cui il piccolo Eduardo *osserva* e assorbe nell'anima e nel corpo tutta la grande lezione che gli viene trasmessa e di cui sarà il più significativo e geniale erede e interprete (i primi piani vibranti che gli dedica Martone sono un controcanto intriso di una incomparabile emozione). Terzo polo: il *coro* femminile, il gineceo di cui Scarpetta si circondava in casa: la moglie Rosa, la nipote Luisa, e poi Nennella De Filippo, e via via tutte le amanti (che Scarpetta, come all'inizio si indovina, convocava in camerino per farsi "cucire un bottone", segno convenuto per rapidi amplessi), e poi Maria

Scarpetta, figlia legittimata che segue le orme di drammaturga. In fondo (complice anche l'apporto alla sceneggiatura di Ippolita di Maio) a questo mondo femminile il film conferisce una forza e una presenza che sembrano sotterraneamente condizionare le pretese accentratrici di Scarpetta. Si compone dunque un "mondo a parte" che si nutre di amore incondizionato per il teatro e di dinamiche intrecciate da "famiglia allargata".

La famiglia e la compagnia teatrale si specchiano l'una nell'altra raccontando l'*unicità* di una comunità di affetti e solidarietà, ma anche di rivalità, di gelosie, insofferenze, invidie. Quando Scarpetta, da un palchetto, coglie, durante una rappresentazione di *La figlia di Iorio*, piena di cupi e misticheggianti orpelli, tutta l'involontaria falsità, l'elemento implicitamente ridicolo di una retorica che ne soffoca la poesia aulica, reagisce *ridendo* e subito *vede* l'elemento parodico. Una sequenza magnifica dove alle battute e alle scene dannunziane, si intersecano, con un montaggio *immaginario* e fulminante, nella sua fantasia, i versi napoletani, le posture comiche, le deformazioni grottesche della parodia che cogliamo allo stato nascente. In questa *ambizione* risiede tutta l'audacia di un gesto di *onnipotenza* attoriale, ma anche la lucidità nel cogliere l'occasione di mettere in grottesco la tendenza retorica che già in quegli anni imperava nell'Italia umbertina. Ma una ben orchestrata contestazione fa naufragare miseramente la prima, e Scarpetta facendo calare il sipario, ferito e piegato nella "posa" grottesca di Sciosciammocca si affretta malamente a riguadagnare quella stessa sera il favore del pubblico, dopo aver interrotto la recita. Qui il film, come spesso in Martone, fa proprio un atteggiamento poetico-politico: l'anticonformismo di questa sfida dunque è destinata ad essere ostracizzata dall'intelligenza ufficiale e ipocrita, e dagli stessi giovani drammaturghi ansiosi di soppiantare l'egemonia scarpettiana. Ma tutto si svolge nella cifra della *rappresentazione*. L'istinto di attore di Scarpetta fa sì che, nel consacrare la sua dimora "reale" nella villa del Vomero, che chiama con il titolo della sua celebre commedia "La Santarella" e su cui fa scolpire la frase "Qui rido io", indica una festa d'inaugurazione a cui invita quelli che già sa gli saranno nemici nel processo contro D'Annunzio, e con un *coup de théâtre* li blandisce, li invita a una gara di poesia dialettale. Ma la china ha già preso la sua direzione. Di Giacomo assumerà la perizia di accusa al processo. A questo punto il film assume una temperatura e una forza intensissima. L'improvviso *vissuto di solitudine* di Scarpetta emerge in tutta quella "malinconia del comico", quel *dolore* del "tramonto" del grande attore, come se ripercorressimo una via crucis (al pari di quella del Calvero/Chaplin di *Luci della ribalta*) attraverso un gioco di specchi (che punteggiano le immagini del film).

Scarpetta avvolto in tabarro e col cappello calato sugli occhi si aggira in una Napoli notturna che gli appare crudele, ingrata, traditrice. Con una fulminante icasticità Martone (ispirandosi a un disegno di Peppino che raffigura la salma di Petito vestito da Pulcinella, deposta sulle tavole del palcoscenico, con una candela a illuminare il buio del teatro, lui che morì recitando) lo fa allucinatoriamente entrare in un teatro vuoto, dove quel

corpo inerte della grande maschera, che muore e rinasce ogni volta che la si interpreta, giace nell'oscurità: lui vi si avvicina, tremante la sua mano solleva la maschera e *si specchia*. Quel volto sotto la mezza maschera è il suo, ricoperto per metà di biacca. Continua il peregrinare solitario. Passa davanti al Salone Margherita. Salendo le scale della Galleria scopre che Gennaro Pantalena (attore di spicco della sua compagnia) è diventato complice dei nemici, si è venduto a Di Giacomo per interpretare *Assunta Spina*. Davanti a una locandina che annuncia un "si cercano comparse" per quel dramma commenta: "Fanno come al cinematografo", in una battuta in cui si racchiudono tutti gli equivoci di quello che sarà il Neorealismo. Entra in teatro e si confonde tra le comparse "prese dalla strada". Nel retroscena resta da solo e lo cacciano dalle quinte.

Finché Scarpetta non si decide a giocare la carta di farsi difendere da Don Benedetto Croce, che, implicitamente umiliandolo, accetta spiegandogli come la parodia sia l'arte che rovescia nel piccolissimo "l'altissimo" della grande poesia, e che quella di Scarpetta è una parodia malriuscita ma non una contraffazione, come per l'accusa. I primi piani di Servillo fotografano l'*incrinatura* nella sua anima, ma è costretto ad accettare la chiave di quella difesa. In tribunale non a caso lo raggiunge il piccolo Eduardo, che ha intuito l'occasione per assistere a un'altra magistrale lezione di quel grande attore che è suo padre, e che pure non lo ha mai riconosciuto come erede legittimo. Infatti il tribunale si trasforma in teatro. Scarpetta nell'autodifesa imbastisce un monologo formidabile, si difende sostenendo l'agguato predisposto a bella posta dai suoi rivali, sostiene che la parodia ha la nobiltà di una forma d'arte, fa l'imitazione caricaturale di D'Annunzio, infine legge come una giaculatoria gli esilaranti versi del suo *Il figlio di Iorio*. Il pubblico dell'aula comincia a ridere, Scarpetta amplifica quella risata fino allo sghignazzo isterico. La camera indietreggia, si va in bianco e nero come all'inizio lumièriano. La cadenza della risata è quella del cavallo di battaglia del comico d'avanspettacolo Maldacea: *'A risa*. Finalmente Scarpetta ora *ride lui*, e con lui il pubblico riconquistato.

Qui rido io. *Regia:* Mario Martone; *sceneggiatura:* Mario Martone, Ippolita di Majo; *fotografia:* Renato Berta; *montaggio:* Jacopo Quadri; *scenografia:* Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno; *costumi:* Ursula Patzak; *interpreti:* Toni Servillo, Maria Nazionale, Cristiana Dell'Anna, Antonia Truppo, Eduardo Scarpetta, Roberto De Francesco, Lino Musella, Paolo Pierobon, Gianfelice Imparato, Iaia Forte, Roberto Caccioppoli, Greta Esposito, Nello Mascia, Gigio Morra; *produzione:* Indigo Film, Rai Cinema, Tornasol; *origine:* Italia, Spagna; *durata:* 133'; *anno:* 2021.

Negli occhi della ragazza

Bruno Roberti

La ragazza ha volato di Wilma Labate.



Un lungo e sinuoso piano sequenza parte dalle finestre illuminate di un caseggiato. Scende *sfiando* le vite sconosciute, i volti, le esistenze anonime, i gesti quotidiani che al di là dei vetri testimoniano di vite e singolarità umane. Ognuna potrebbe essere una storia. La macchina da presa continua a percorrere la strada in discesa di una città punteggiata da palazzi di architettura mitteleuropea, dove, come sospinta da un vento che soffia incessante, accompagna la gente che cammina. Molte ragazze, riprese di spalle. Ragazze senza nome. La camera sembra cercare qualcuna addossandosi a quei cammini casuali. Poi questa ripresa si fa *pedinamento* (in senso zavattiniano), e ne privilegia una sola di quelle ragazze, le mani ficcate nel giubbottino nero e stretto, i jeans sdruciti: si chiama Nadia e scopriremo la sua storia fatta di rabbia, dolore, solitudine ma anche di pertinace resistenza, di un coraggio che si tiene dentro come una riserva di vita e che la salverà.

L'apertura di *La ragazza ha volato* di Wilma Labate è esemplare, come fosse un viatico stilistico. Quello della Labate è un cinema che trova nell'asciuttezza, nel rigore formale, nell'ascolto e nella cura con cui si rivolge ai personaggi femminili, molto spesso adolescenti, una prerogativa e una cifra. Scegliendo non a caso una città di *confine* come Trieste la regista sceglie anche di raccontare quel momento di passaggio, quella condizione incerta, piena di inquietudine che è l'adolescenza, ancor più quella femminile. Si tratta della ricerca, anche disperata, di una identità, di una autodeterminazione che conduce all'uscita da una solitudine.

Sono soprattutto gli occhi, neri, puntuti, scontroso eppure come assetati dalla richiesta di un rapporto umano, affannati dalla ricerca di una via di fuga, ciò che ci resta dentro del volto di Nadia, oltre che una strana voglia rossastra sulla pelle di una tempia (stupefacente la verità intensa di Alma Noce che sembra *vivere* il personaggio momento per momento, oltrepassando la mera interpretazione). Ma dentro l'intensità di quello

sguardo c'è già tutta la storia del film. Una storia semplice (scritta dalla Labate con i fratelli D'Innocenzo) eppure emblematica di una condizione umana, dell'intimo essere femminile.

Nadia, sedici anni, "quasi diciassette" (come dice lei stessa quasi presa dall'ansia di superare quell'età difficile) conosce un ragazzino suo coetaneo. A lui lei piace molto, l'abborda in un bar dove la ragazza si ferma sempre a comprare le sigarette e il "gratta e vinci", le chiede di rivedersi. Lei ha un atteggiamento insieme remissivo e chiuso. Forse quel ragazzo piace anche a lei, o forse no. Non lo dice, nemmeno a se stessa. Il *non detto* e i silenzi del film, tutto costruito per ellissi, sono gli spazi di intensità attorno a cui il racconto si condensa e si scioglie, alternativamente. È il silenzio che lei oppone al ragazzo che la costringe a un rapporto non voluto, dove la protervia e la mancanza di ogni tenerezza in lui schiacciano Nadia in una morsa che la soffoca, le toglie la forza di reagire.

Da questo momento il film diventa una sorta di "ritratto femminile con città". L'empatia tra Nadia, il suo corpo angoloso e fragile, i suoi occhi invece intensissimi e impenetrabili, si intesse con le forme della città, una Trieste, e la sua periferia, dai colori dilavati, dai toni grigi e malinconici, a testimoniare, come dice la Labate, del clima di «inerzia che tanto pervade oggi le nostre vite». Città stratificata con una forte presenza operaia che si mescola con le tracce balcaniche, e i brandelli dei fasti mitteleuropei. Ma dietro quell'accordo-disaccordo che incarna Nadia nei confronti del mondo "davanti a sé" qualcosa cova, si nasconde, attende di aprirsi alla vita. Quel non so che Nadia *nutre* come consapevolezza di sé e dove trova la linfa di una forza. Una forza fatta di attenzione e di decisione.

Nadia, rimasta incinta del ragazzo, si tiene il bambino. Nonostante le prudenze perbeniste della famiglia piccolo-borghese, nonostante i condizionamenti sociali, nonostante tutto e tutti. Folgorante la scena in cui Nadia, che frequenta la classe di un istituto alberghiero, si alza dal banco, costretta dalla gravidanza ad assentarsi dall'aula per andare continuamente in bagno, "offrendo" alla macchina da presa il suo corpo segnato dal ventre gonfio. Una sequenza che ha la "pietas" di una "visitazione" sacra.

L'andamento fenomenologico del racconto, il tocco semplice e intenso, il rapporto tra quotidiano e rivelazione, tra la singolarità di una vita e la pluralità della città, può far pensare al cinema di Olmi. Così come lo "stare accanto" al personaggio e il palpitare della camera con esso ha certamente presente i film dei Dardenne. Ma è un motivo ricorrente nel cinema della Labate, quello della *orfanità*, del riscatto dalla solitudine, declinato al femminile, cogliendolo nel suo sbocciare, che emerge in *La ragazza ha volato*, così come emergeva in *Domenica* (2001), che era il ritratto di una bambina e insieme di una città (in quel caso Napoli) cadenzato come un percorso di formazione e di rivelazione.

Anche qui il cammino di Nadia si svolge, assumendo la presenza di Alma Noce (e la sua intensità) come *modello* (in senso bressoniano), lungo un percorso di rivelazione, del dischiudersi di una identità. Nella chiusa del film la gru in verticale che parte dall'appartamento della ragazza con il suo

bambino appena nato, e percorre il palazzo e le vite che vi abitano, andando verso l'aperto del cielo, ci appare come una rinascita e un volo. Dal bozzolo in cui si era rinchiusa la ragazza è come se fosse spuntata una farfalla. I suoi occhi hanno messo le ali e lei si è messa a volare.

La ragazza ha volato. *Regia:* Wilma Labate; *sceneggiatura:* Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo, Wilma Labate; *fotografia:* Sandro Chessa; *montaggio:* Mario Marrone; *scenografia:* Flaviano Barbarisi; *costumi:* Metella Raboni; *musiche:* Stefano Ratchef, Mattia Carratello; *interpreti:* Alma Noce, Luka Zunic, Rossana Mortara, Livia Rossi, Massimo Somaglino; *produzione:* Tralab, Rai Cinema, Nightswim, Staragara Institute; *origine:* Italia, Slovenia; *durata:* 93'; *anno:* 2021.

Il dolore dei corpi, il sentimento della vita

Roberto De Gaetano

Reflection di Valentyn Vasyanovych.



Quello di *Reflection* è un mondo chiuso e duro. Le scene, ambientate tra rovine di archeologia industriale e appartamenti borghesi, sono definite dall'assunzione di un punto di vista frontale e dalla presenza di una parete di fondo, in muratura o vetro, a comporre dei lunghi piani che perimetrano un mondo illuminato da luce fredda. In gioco c'è, come nel precedente magnifico *Atlantis*, il conflitto tra Russia e Ucraina, iniziato nel 2014, con al centro una contesa territoriale.

Costruire per lunghe scene il racconto di una situazione drammatica come una guerra, con le conseguenze che determina anche sulla vita quotidiana, significa inibire lo sviluppo orizzontale dell'azione, operare una de-drammatizzazione, sospendendo ogni possibile effetto catartico. Ciò che accade è lì negli atti presenti, in quelli passati che sul presente pesano, e in quelli futuri ancora difficili da immaginare.

Il chirurgo ucraino Serhiy viene catturato dai russi, ed è costretto ad assistere alla tortura di due suoi compagni. La durezza della situazione mostrata risiede non solo negli atti compiuti, comunque molto violenti, come trapassare una coscia col trapano, ma nell'insieme della scena, ambientata nel sotterraneo di un edificio industriale dismesso, di colore rosso cupo, con luce al neon, e un parallelepipedo di pietra dove viene posto il torturato, circondato dai movimenti ieratici dei torturatori. Il medico sta lì ad accertare la morte. I corpi vengono portati su un camion con la scritta "Aiuti umanitari russi", che contiene in realtà un forno crematorio. Serhiy riesce a non far cremare il corpo del compagno della sua ex-moglie, promettendo al soldato russo il pagamento di un riscatto. La lentezza dei movimenti e dei gesti, il silenzio dei personaggi, le rovine industriali, la brutalità degli atti, diffondono ovunque un senso di morte. Che passa soprattutto per la violenza che si esercita sui corpi. Corpi torturati e sfiniti, per cui morire è la via d'uscita migliore: tant'è che il chirurgo strangola lui stesso l'amico per accelerare l'agonia.

Tornato a casa, nell'intimo di un'abitazione borghese, con divano e vetrata rettangolare come una sorta di schermo che dà su un anonimo *skyline* urbano, Serhiy cerca di ricostruire un senso di umanità, sia con la figlia, alla quale manca l'uomo che viveva in casa con lei, che con la sua ex-moglie. Ad entrambe nasconde la morte dell'amico, che sarà dolorosamente chiara solo al recupero del corpo.

L'immagine di una trasparenza solida, di un mondo acquario difficile da aprire, si manifesta chiaramente quando contro la finestra della casa di Serhiy sbatte e muore – davanti a padre e figlia attoniti – un piccione, perché “ha scambiato il vetro per un riflesso del cielo”. L'immagine della morte si imporrà in seguito anche nei loro discorsi, quando in un parco innevato, sfogliando una “Bibbia per bambini”, e cremando il piccione dopo averlo raccolto e conservato in una scatola, parleranno del destino del corpo dopo la morte, della sua preservazione integra o della sua cremazione. E il padre dirà alla figlia che per il buddismo l'anima dopo la morte si libera e si rende indipendente dal corpo.

Vedremo ancora due incidenti che riguardano la vulnerabilità dei corpi: nel primo, la figlia cade da cavallo e si rompe il braccio, nel secondo il padre viene aggredito da una muta di cani e si butta a terra a corpo morto prima di essere aiutato. Insomma il dolore dei corpi, le loro sofferenze, la loro scomparsa, la loro tumulazione, diventano esperienze diffuse in un periodo di guerra, e riconoscerle, dividerle e raccontarle diventa un modo per recuperare l'umanità quando sembra totalmente smarrita.

E il momento finale del film segnala tutto questo: siamo sul palco di un teatro, i personaggi, uno alla volta, vengono avanti in primo piano, sguardo in macchina, spalle alla platea vuota, e devono riconoscere i passi di una persona cara che cammina dietro di loro. È un gioco, una esercitazione teatrale, non abbiamo più la distanza dello sguardo dalle scene, con cui il film ha raccontato in forma riflessiva il dramma di ciò che è accaduto. Quel punto prospettico è ora occupato non dalla macchina da presa ma dal volto di un personaggio, che non vede ciò che accade alle sue spalle, ma attraverso l'udito riconosce la presenza di una persona cara. E dunque ricostruisce il suo mondo.

Vasyanovych è capace di filmare con splendida e rituale continuità scene di torture e case borghesi, lasciando depositare il tempo nella durata dei piani, ritrovando l'umanità nella sua violenza, nel suo dolore, ma anche nella capacità di uscirne. Nell'ultima immagine infatti padre, madre e figlia si ritroveranno vicini e sorridenti.

Reflection. *Regia e sceneggiatura:* Valentyn Vasyanovych; *fotografia:* Valentyn Vasyanovych; *montaggio:* Valentyn Vasyanovych; *costumi:* Olena Harmanenko; *interpreti:* Roman Lutskyi, Nika Myslytska, Nadia Levchenko, Andriy Rymaruk, Ihor Shulha; *produzione:* Arsenal Films (Iya Myslytska, Valentyn Vasyanovych), Forefilms (Vladimir Yatsenko, Anna Sobolevska); *origine:* Ucraina; *durata:* 125'; *anno:* 2021.

Dall'universale al particolare

Angela Maiello

Scenes from a Marriage di Hagai Levi.



Cosa succede all'amore quando l'unione va in crisi, quando ci si riscopre estranei nella calda intimità dell'abitudine, quando la distanza diventa tanto evanescente quanto incolmabile? Hagai Levi, che con *The Affair* si era già confrontato con il tema d'amore, nel formato inedito dell'incrocio tra piani temporali e prospettive dei personaggi, sceglie questa volta di cimentarsi con un adattamento dell'opera di Bergman del '73. E per riuscire in questa impresa, certamente rischiosa, sceglie forse l'unica strada possibile: trasformare quel racconto universale della fine del matrimonio, che in fondo non è mai tale, nel racconto di una vita matrimoniale in particolare, quella di una coppia americana di oggi. Levi, in sostanza, trasforma quella serie prima della serialità, che è l'opera insuperabile di Bergman, in una miniserie post-Netflix.

Il primo passo di questa trasformazione è l'immersione del racconto nel presente. Nelle primissime scene vediamo la casa dall'esterno, una villetta a schiera come tante se ne vedono nei quartieri residenziali americani, che sarà il palcoscenico principale sui cui agiscono i personaggi. Non siamo in un luogo indefinito e sospeso, un luogo neutrale come sembrava con Bergman, ma siamo in America, oggi. Il presente irrompe sulla scena dalle primissime battute del racconto: Mira e Jonathan vengono intervistati da una dottoranda che sta facendo una ricerca sulla durata del matrimonio nelle coppie in cui il primo reddito è quello della donna e che all'inizio di questa intervista chiede loro con quali pronomi identificarli. Nella scena successiva, gli amici a cena, la cui crisi prelude quella dei protagonisti, non litigano più per come spartire i beni in caso di separazione, ma perché, dopo aver costruito una relazione aperta, basata sul poliamore, ora il marito non riesce ad accettare la sofferenza della moglie per la fine di una delle sue relazioni. Levi dunque costruisce un mondo attorno ai protagonisti, un presente che li avvolge, ben noto allo spettatore, in cui ruoli e istituzioni diventano concetti liquidi, difficili da

maneggiare, un presente in cui l'individuo fatica a stare dentro quel naturale processo esistenziale di autodefinizione.

Il secondo decisivo movimento di questa trasformazione contemporanea di *Scene da un matrimonio* è l'inversione dei ruoli, anch'essa in un certo senso figlia di questo tempo. Nel racconto di Bergman la crisi deflagra quando Johan torna a casa una sera e comunica alla moglie la sua decisione di abbandonare la famiglia per andare a Parigi con la donna di cui si è innamorato. Nella versione di Levi, invece, è Mira (Jessica Chastain) che decide di lasciare la famiglia per seguire la vitalità di un nuovo incontro amoroso. I ruoli sono completamente invertiti e con essi la direzione in cui si muove il movimento di cura, che ha in Jonathan (Oscar Isaac) il suo motore. È lui che si prende cura della figlia, della casa, della vita familiare nei suoi aspetti più quotidiani. Jonathan ha trasformato i valori dell'ebraismo ortodosso, la sua eredità familiare, in una sorta di morale laica, che gli ha dato l'illusione di poter essere il perno su cui si regge la famiglia. Ed è significativo che mentre in Bergman non vediamo mai le due figlie della coppia, in Levi è proprio la decisione di abortire, di rinunciare al secondo figlio, la miccia che sembra dare avvio alla crisi. "Chi rinuncia ad un figlio per salvare il matrimonio?" si chiede Mira in uno dei primi travagliati confronti in cui i desideri espliciti e quelli taciuti fanno capolino.

Dopo i primi due episodi in cui Levi, quindi, definisce le coordinate di questa operazione di trasformazione, la serie prosegue con relativa fedeltà all'originale lasciando spazio a quell'insensata ragnatela di emozioni e sentimenti che emerge nei dialoghi intensi e serrati dei due protagonisti. Ma, ancora, dalla fitta trama di rivendicazioni e recriminazioni, incomprensioni e aspirazioni disattese, emergono in controtuce i temi del presente. Mira alla fine deve scegliere tra la carriera e il suo ruolo di madre, mentre Jonathan deve fare i conti con una dimensione personale che va oltre quel ruolo domestico che si era ritagliato. Decisivo, in questo senso, è l'ultimo episodio, quello più lontano dal film di Bergman, in cui li ritroviamo amanti nella loro vecchia casa, affittata per una notte con Airbnb, uguali eppure completamente trasformati.

Pur nella quasi totale sovrapposibilità delle scene, l'operazione di contestualizzazione del racconto ne ha ridefinito in modo decisivo i contorni. In Bergman era in gioco il senso stesso del matrimonio: la specifica declinazione, quella di Merieme e Joan, diventa il luogo esemplare attraverso cui poter cogliere, nella crisi, l'essenza dell'unione e le dinamiche universali che la determinano. In Levi invece, forte proprio dell'eredità bergmaniana, l'accento viene spostato sul particolare, sulla contingenza storica in cui quelle dinamiche prendono forma e si dispiegano.

In questa operazione di serializzazione della drammaturgia bergmaniana, allora, la serie di Levi diventa forse una delle migliori risposte a quella apparente standardizzazione creativa a cui le serie post-Netflix sembrano essere destinate, perché ribadisce la capacità del racconto di lunga durata di costruire percorsi in cui lo spettatore può sedere accanto ai protagonisti delle storie, soffrire con loro, vivere con intensità i loro

cambiamenti, in una dinamica seriale di rispecchiamento e distanziamento. E ritrovarsi così in quel particolare, che alla fine riesce sempre a parlare un po' di noi.

Scenes from a Marriage. *Regia:* Hagai Levi; *sceneggiatura:* Hagai Levi, Amy Herzog; *fotografia:* Andrij Parekh; *montaggio:* Yael Hersonski; *scenografia:* Kevin Thompson; *costumi:* Miyako Bellizzi; *musica:* Evgueni e Alexandre Galperin; *suono:* Charles Hunt; *origine:* USA; *durata:* 294'; *anno:* 2021.

Shock e bellezza

Francesco Zucconi

Spencer di Pablo Larraín.



Dopo il successo di *Jackie* alla Biennale del 2016 e dopo l'irruzione di *Emma* del 2019, Pablo Larraín torna a Venezia con un nuovo film a tema biografico, questa volta dedicato a Diana Frances Spencer, meglio conosciuta come Lady Diana o Lady D. La trama è semplice e procede in modo lineare. Sono le feste natalizie. La Regina, il consorte Filippo di Edimburgo, Carlo, Diana e i loro figli, tutti seguiti (o preceduti?) da un infinito apparato di militari, cuochi e aiutanti, si ritrovano presso la residenza di Sandringham. Le pareti gelide della vecchia dimora e le tradizionali attività di caccia sembrano garantire il mantenimento di una tempra robusta per i più anziani e la giusta educazione per i piccoli Henry e William. Ma qualcosa deve essere andato storto da qualche parte.

Quando il film inizia, la storia di Carlo e Diana è già in crisi da un pezzo e forse non soltanto la loro storia. Larraín non la ricostruisce né, tantomeno, mira a rivelare retroscena. L'obiettivo non è produrre un ritratto realistico (la somiglianza la lasciamo a *The Crown*), ma riconoscere a Diana Spencer lo statuto di "personaggio concettuale", una figura reale e immaginaria al contempo, capace di incarnare lo spirito di fine secolo, una fase di svolta nel rapporto tra individuo, potere e società, nonché di toccare la sensibilità di milioni di cittadini e di spettatori, con la sua vita e con la sua morte.

Per quanti temono che *Spencer* possa essere una copia di *Jackie*, il nuovo film prosegue la riflessione avviata dal regista fin dai suoi primi film, dedicati alla dittatura cilena. A ben vedere, tutto il cinema di Larraín consiste in un grande progetto di geofilosofia politica: la messa in conflitto tra le forme dello Stato e quelle del Capitale, tra la potenza territorializzante dell'istituzione statale e quella deterritorializzante del mercato e della comunicazione globale, tra l'idea di disciplina e il commercio delle differenze.

Presi all'interno di tale conflitto sono le vite dei protagonisti, quasi sempre uomini o donne soli. Basti pensare al personaggio centrale di *Tony*

Manero (2008), febbrilmente attratto dall'icona statunitense di John Travolta ma sprofondato nel terrore della dittatura di Pinochet. Oppure pensiamo al protagonista di *No. I giorni dell'arcobaleno* (2012), il pubblicitario capace di proiettare il Cile fuori dalla dittatura ma soltanto per darlo in pasto al neoliberalismo sfrenato degli anni Ottanta. La questione diventa dunque esplicita nei film espressamente biografici come *Neruda* (2016) e, soprattutto, *Jackie*: il ritratto di una straordinaria figura femminile in grado di incarnare tanto il portato tradizionale del ruolo istituzionale di first lady vedova di JFK (la sua "maestà" durante i funerali) quanto quello di icona della moda (la sequenza finale con i manichini di Chanel).

Spencer è dunque prima di tutto il ritratto della donna più sola dell'universo, nei suoi giorni più bui, prima dello scioglimento del matrimonio con il principe Carlo. È il ritratto di una donna vittima del proprio contesto familiare e dell'impossibilità di tenere insieme la normatività e freddezza dei protocolli reali e un temperamento esuberante, che trova espressione nel rapporto con i figli (memorabile la sequenza del gioco del Sergente) e rilancio nel sistema dei media degli anni Novanta.

Se le inquadrature riguardanti la vita della famiglia reale sono perlopiù totali con la macchina fissa oppure carrelli, la presenza di Diana segna l'irruzione della camera a mano e della musica jazz e pop, di uno sguardo mobile, percettivo, sensibile. Il corpo di Diana è l'oggetto sul quale pretendono di agire le forme di disciplinamento (l'atto della pesatura all'inizio e alla fine del soggiorno), affinché finalmente si lasci inquadrare nell'iconografia tradizionale. Ma la macchina da presa – che difficilmente si distacca dalla protagonista – esalta i piccoli gesti e i movimenti che caratterizzano il suo corpo come un corpo moderno. L'impossibilità da parte di Diana di conformarsi all'orizzonte di valori e posture della famiglia reale innesca dunque un percorso melodrammatico, dove le fantastiche apparizioni spettrali di Anna Bolena – la moglie di Enrico VIII, condannata e uccisa per adulterio e alto tradimento – spingono e infine sollevano la Principessa da un imminente destino di morte.

Contro il mito e la storia dei Windsor, quello che Diana rivendica è il diritto alla quotidianità e alla contemporaneità. Ma questa rivendicazione – il desiderio di vestire, mangiare e vivere come tutti – tende a essere schiacciata sull'idea di quotidianità dei tabloid scandalistici. I suoi sfoghi diventano merce di scambio nella cerchia dei prossimi come negli ambiti della comunicazione di massa. Come le dirà la regina, nell'unico dialogo tra le due donne di tutto il film, "Vedo che ti fanno molti ritratti, ma l'unico ritratto che conta è quello sulla banconota da 10 sterline". Come a voler sottolineare che l'unico modo per sottrarsi al "commercio degli sguardi" è quello di conformarsi e identificarsi completamente nel proprio ruolo.

Spencer è dunque il ritratto di una figura storica sintomale. È l'idea che anche un membro della famiglia reale possa ritornare al proprio cognome da ragazza e rivendicare lo statuto di suddito – almeno per un pomeriggio ogni tanto – per sottrarsi all'oppressione del protocollo istituzionale. È l'affermazione di nuove posture e forme di vita, di una rinnovata idea della

figura femminile in rapporto e in attrito con un potere politico fondato sulla tradizione.

Se confrontata con le apparizioni pubbliche del personaggio storico di Diana Spencer, l'interpretazione di Kristen Stewart è dunque straordinaria non tanto per la somiglianza, quanto per la resa espressiva (in un certo senso eccessiva o iperbolica) di alcuni tratti utili a dare forma alla figura concettuale di fine secolo. Dall'inizio alla fine, il personaggio si caratterizza per una fisionomia slanciata e per un'andatura scanzonata, a tratti fluttuante. Per questa via, trova sicuramente espressione il tema dei disturbi alimentari di Diana, al quale il film dà ampio spazio. Ma parlando di modelli iconografici, le inquadrature della donna chiusa nel bagno (delle quali la locandina è un ritaglio) e i suoi gesti di sofferenza e autolesionismo richiamano alla memoria quei corpi contorti e lividi che emersero tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento nella cultura visuale europea. I corpi allungati e straziati – ma anche bellissimi, di una nuova bellezza – presenti nelle opere di autori come Klimt, Schiele, Kokoschka, tutti nati e cresciuti al tramonto di un grande impero.

È così che, quando si intuisce la fine del film, si apre uno spazio per considerazioni di carattere genealogico e storiografico: Guglielmo il Conquistatore, Elisabetta la vergine... più il tempo passa e più la storia tende a fare economia, riassumendo figure di portata epocale in un solo aggettivo. "Che aggettivo sarà utilizzato tra mille anni per parlare di me?". "Forse sarai Diana la scioccata, la sconvolta (*the shocked*)", scherzano Diana e la sua assistente, la sola interlocutrice e il solo affetto nei giorni più bui.

Ed è proprio la commistione di shock e bellezza che sembra caratterizzare quest'ultimo film biografico-politico di Pablo Larraín. Quella emanata da Diana Spencer è la luce del secolo dopo, una luce che non avrebbe fatto in tempo a vedere.

Riferimenti bibliografici

M. Coviello, F. Zucconi, *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*, Pellegrini, Cosenza 2017.

G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

Spencer. Regia: Pablo Larraín; sceneggiatura: Steven Knight; fotografia: Alexander Dynan; montaggio: Sebastián Sepúlveda; scenografia: Guy Hendrix Dyas; costumi: Jacqueline Durran; trucco: Wakana Yoshihara; musica: Jonny Greenwood; interpreti: Kristen Stewart, Timothy Spall, Sean Harris, Sally Hawkins, Jack Farthing, Olga Hellsing, Thomas Douglas, Mathias Wolkowski, Oriana Gordon, Amy Manson, Niklas Kohrt, Richard Sammel; produzione: Komplizen Film, Fabula, Shoebox Films; origine: Germania, Cile, Regno Unito; durata: 111'; anno: 2021.

Il tramonto dell'Occidente

Roberto De Gaetano

Sundown di Michel Franco.



Ci sono luoghi esotici in cui si ambientano storie edeniche ed altri in cui le storie si fanno inquietanti, sospese, prima di precipitare nel dramma. Sempre, comunque, in tali luoghi il quotidiano viene a sospendersi a favore di stati contemplativi o di condizioni di riposo e di inazione. Anche quando queste prendono la forma del confort e del lusso integrati nel “programma vacanze” come vera e propria forma di vita contemporanea.

È ciò che vediamo all’inizio di *Sundown*. Siamo ad Acapulco, un uomo, una donna, due adolescenti si muovono in un resort di lusso tra piscine e vista mozzafiato su un mare tropicale battuto da un sole accecante. Gesti rallentati, assenza di parole e atmosfera sospesa dominano fino a quando non giunge una telefonata ad interrompere questo stato. Viene annunciata la morte della madre di lei. Tutta la famiglia si avvia a tornare a Londra, da dove proviene. Ma l’uomo, Neil Bennett, si rende conto all’aeroporto di non avere con sé il passaporto. Non potrà partire, tornerà indietro. E da lì si avvia una lenta e continua deriva del personaggio (interpretato in modo convincente da Tim Roth), che si fa accompagnare dal tassista in un albergo anonimo di una zona popolare. Qui deambula smarrito in spiagge popolate da corpulenti messicani, dove la volgarità del comportamento si è fatta stile di vita vero e proprio.

In un contesto degradato nei costumi, in un ambiente dove domina una policromia di plastica (colori delle sedie e oggetti vari) e dove la spiaggia è assembramento disordinato di ombrelloni, corpi e costumi senza eleganza alcuna, l’uomo silenzioso e in ciabatte alterna messaggi al telefono per depistare chi lo cerca, espressioni di insofferenza per l’intensa luce solare, e sguardo indifferente verso l’intorno. Ma ciò che emerge è soprattutto una mancanza di desiderio e di volontà nell’uomo, capace di fuggire ma di non andare molto oltre la sua fuga. Una mancanza di spinta vitale che si traduce in un’assenza di parole, nel suo non dare spiegazioni né risposte a chi gliel’chiede. Fa eccezione a questo la conoscenza di una

giovane commessa messicana, con cui l'uomo si accompagna, va in giro, in spiaggia, a cena, e ci fa sesso nella camera d'albergo.

Insomma, sembra che ci troviamo di fronte alla deriva esistenziale di un rappresentante della borghesia occidentale in un esotico che rende la dissoluzione più seducentemente dolce ed ammaliante, e ne ricorda altre ben più grandiose – come quella del console inglese nel Messico di *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry. Ma invece le cose non stanno così. Il film presenta diverse rivelazioni e potenziali svolte narrative. La prima la troviamo quando si rende esplicito che la donna con cui all'inizio l'uomo si accompagnava non era la moglie ma la sorella (interpretata da Charlotte Gainsbourg), e i ragazzi i suoi nipoti. La donna morta dunque è la madre.

L'uomo fugge quindi non da una famiglia formata (che non ha) ma dalla sua famiglia d'origine. Fuga che non viene spiegata. Il film si nega ad ogni complessità psicologica. Emerge semmai una più esplicita connotazione sociale: la famiglia Bennett è una famiglia inglese molto ricca, che possiede un'azienda di allevamento dei suini. Messo alle strette dalla sorella che torna in Messico dopo il funerale per cercarlo, Neil le dice che rinuncia a tutta la sua eredità a fronte di una dotazione mensile, perché i soldi non gli interessano. La sua debole spinta vitale sembra qui dunque radicalizzarsi in una rinuncia grave, quella di cogliere una grande eredità che avrebbe garantito ricchezza e opportunità future. L'uomo sembra volersi mantenere in una sorta di stato catatonico, sensibile solo all'immediatezza di un presente di vagabondaggi, di tempi sospesi in spiaggia, di cure e di piacere rappresentato dalla giovane ragazza messicana.

Una seconda svolta si ha quando sulla via dell'aeroporto, dopo la firma dell'accordo sull'eredità, l'automobile della sorella subisce un attacco di rapinatori che sparando la uccidono. Neil viene accusato perché risulta conoscere i malviventi. La cosa non sembra scomporlo, né fa molto per reagire e difendersi da una accusa ingiusta. Il suo rapporto problematico con l'esperienza sembra giungere ad una condizione di radicale estraneità. Viene fatto scarcerare dal console e dall'avvocato, e continua la sua silenziosa ed enigmatica deambulazione in questa zona liminare tra mare, periferia sociale e violenza. L'ultima svolta, quella narrativamente più importante, ci dice che Neil ha un tumore e sta morendo. La sua assenza di vitalità e la sua mancanza di forza si rendono verosimili e si spiegano per un destino oramai segnato e agli altri ignoto. Morirà dunque ad Acapulco.

La sua non è la morte dell'eroe romantico, il cui animo si accorda con una natura sublime e si rende superiore al corpo malato. Qui l'anima si rende pari ad un degrado sociale e ambientale che sembra difficilmente riscattabile, diviso tra capitalismo dominante e allucinatorio (Neil vede perfino maiali squartati) e violenza brutale dei marginali sociali.

Sundown è dunque anche il tramonto dell'Occidente che va a scomparire in quei Paesi oggetto di continua colonizzazione economica e culturale. Il film, proprio mostrando in molti passaggi i rischi di una estetizzazione di tale cortocircuito tra capitalismo globale e degrado socio-

culturale (disseminando ambiguità e trappole), ci fa vedere anche il tramonto definitivo di un mito fondativo della cultura occidentale, cioè la sua capacità di parlare e “adottare” un “fuori da sé”.

Sundown. *Regia:* Michel Franco; *sceneggiatura:* Michel Franco; *fotografia:* Yves Cape; *montaggio:* Oscar Figueroa Jara, Michel Franco; *scenografia:* Claudio R. Castelli; *costumi:* Gabriela Fernández; *interpreti:* Tim Roth, Charlotte Gainsbourg, Iazua Larios, Henry Goodman, Albertine Kotting McMillan, Samuel Bottomley; *produzione:* Teorema; *origine:* Messico, Francia, Svezia; *durata:* 83'; *anno:* 2021.

Il tempo sospeso del conflitto

Samuel Antichi

Tranchées di Loup Bureau.



Regione del Donbas, Ucraina, l'ultima guerra ancora in corso sul suolo europeo. La macchina da presa di Loup Bureau presenta allo spettatore la quotidianità del conflitto, un avamposto in cui una decina di soldati, tra cui una donna, aspettano istruzioni. A differenza di film che mostrano operazioni militari come *Restrepo* (Tim Hetherington, Sebastian Junger, 2010) o *Combat Obscura* (Miles Lagoze, 2018), definiti *paramilitarist war documentary* da Alisa Lebow, lo sguardo *embedded* del regista francese non ricerca la spettacolarizzazione. La definizione di Lebow nasce dal fatto che secondo la studiosa nonostante si possano porre contro la lotta armata, focalizzando l'attenzione sugli imperativi militaristi, le questioni economiche o anche solo cercando una risposta emozionale e patemica da parte dello spettatore, questi documentari estendono e glorificano la guerra.

Nel film di Bureau al contrario il conflitto rimane fuori campo, così come il nemico, figure perse nel paesaggio. La guerra di posizione è una guerra di attesa, i soldati scavano delle trincee, costruiscono barricate con lamiere e sacchi di terra per proteggersi dalle bombe nemiche alle quali non possono rispondere per non violare il "cessate il fuoco" imposto da Minsk. L'utilizzo del bianco e nero accentua il distanziamento con la realtà, un *archive effect* che richiama un'era passata, lo scenario di un'altra guerra di trincea, la Grande Guerra. La musica classica che accompagna il film invece, alternata ai rumori delle bombe, delinea un ambiente onirico, sospeso, che ricorda, ad esempio, *Spiritual Voices (Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny. Povestvovanie v pyati chastyakh, 1993)* di Aleksander Sokurov.

Non c'è gloria e non c'è eroismo, la maggior parte dei soldati sono lì perché non hanno alcun tipo di prospettiva lavorativa nel proprio paese, come una madre di due figli di venti anni, arruolatasi volontariamente. *Tranchées* destabilizza il paradigma militarista dominante nel cinema documentario, de-familiarizza lo spazio, un contro-movimento e una contro-strategia rispetto all'assuefazione delle immagini palliative di guerra. Allontanando lo sguardo dal conflitto il film, piuttosto che cercare

di restituire una prossimità viscerale all'azione, rende percettibile ciò che viene tralasciato convenzionalmente dalla narrazione.

Unfitting e *Untimeliness*, tornando al pensiero di Lebow e al concetto di *unwar film*. I giorni sembrano passare tutti uguali, giorni in attesa. "Pensano che siamo in guerra", ironizza un soldato mentre gioca ai videogiochi sul computer insieme ad un altro commilitone. Lo scontro arriva nel finale ma ancora una volta si dissolve nel nero, come in apertura. Nonostante il grado di distanziamento, la morte continua ad essere uno spettro che si aggira nei cunicoli delle trincee, la terra trema in un paesaggio in continuo mutamento sopra i soldati. Il colore appare nel momento in cui i commilitoni lasciano l'avamposto per ritornare a casa.

La fine di un sogno/incubo e l'immersione in un'un'altra quotidianità, a prima vista normale. Il tempo risulta essere ancora comunque sospeso, gli uomini e le donne in attesa di ri-entrare nella dimensione altra, della guerra, un altro *tour*, un'altra chiamata. Una realtà solo apparentemente distante, ai confini dell'Europa orientale, in cui si continuano a mietere vittime.

Riferimenti bibliografici

A. Lebow, *The Unwar Film*, in *A Companion to Contemporary Documentary Film*, a cura di A. Juhasz, A. Lebow, Wiley Blackwell, Oxford 2015.

Tranchées. *Regia e sceneggiatura:* Loup Bureau; *montaggio:* Léo Gatelier, Catherine Catella; *musica:* Gustave Rudman Rambali; *produzione:* Unité (Caroline Nataf); *origine:* Ucraina; *durata:* 85'; *anno:* 2021.

Giocando con la realtà

Malvina Giordana

Sull'edizione 2021 di *Venice VR Expanded*.



Immaginate la bolla sociale di un festival, ora immaginatela nella realtà virtuale. Per il secondo anno, *Venice VR Expanded* riconferma la sua sede su un'isola della laguna progettata su VRChat, una delle molteplici piattaforme social virtuali con milioni di utenti iscritti. Un orizzonte partecipativo parallelo al classico scenario della Mostra, in linea con un'idea di spazio sociale che questo medium sta contribuendo a riconfigurare su scala globale. Accanto alla selezione di opere in anteprima e fuori concorso - fruibili anche negli spazi fisici del Palazzo del Casinò - è stato possibile esplorare sull'isola virtuale una selezione di mondi immersivi (VR Gallery) in cui, tramite avatar, il pubblico ha potuto incontrarsi, partecipare a eventi e assistere a performance live.

Siamo, dunque, di fronte a un'azione potente e trasformativa del digitale che investe innanzitutto la categoria di spazio e insieme, come direbbe Franco Farinelli, il concetto di scala. Ma se la scala cambia, cambia la descrizione della realtà e a mutare, infine, è la realtà stessa - il geografo su questo insiste spesso, parlando dell'inefficacia contemporanea degli strumenti interpretativi con cui abbiamo imparato a misurare il mondo in seno alla modernità.

Ora, per quanto l'uso di questo strumento come social network e come mezzo espressivo richiedano entrambi di essere ancora messi alla prova fino in fondo, alcune riflessioni sono oggi possibili con maggior chiarezza, a partire soprattutto da due aspetti intrecciati: quello legato alla manipolazione dello spazio e, contestualmente, quello da sempre sollecitato dell'interattività. I progetti in Concorso, da questo punto di vista, sono infatti di un certo interesse, come dimostra l'opera vincitrice del Gran Premio della Giuria intitolata, appunto, *Goliath: playing with reality*.

L'esperienza progettata da Barry Gene Murphy e May Abdalla è intensa e dura poco meno di mezz'ora: la voce di Tilda Swinton accompagna il visitatore nelle molte dimensioni psichiche di Goliath, un uomo diagnosticato schizofrenico e tenuto per anni in isolamento

psichiatrico. I suoi luoghi sicuri, una volta fuori dall'istituzione di cura, sono i giochi online *multiplayer* in cui poter condividere con altri il principio di realtà contingente alla piattaforma di gioco.

Un lavoro significativo che, oltre la sua dimensione metaforica, gioca sulla sottrazione radicale della sintassi spaziale con cui siamo abituati a governare la distanza tra le cose, tra noi e il mondo. La residualità delle unità di misura classiche è il perno su cui poggia questa esperienza che, infatti, intende stimolare un altro e intuitivo rapporto con gli impulsi luminosi e sonori che compongono l'ambiente circostante. Il confronto fragile di Goliath con la realtà viene quindi tradotto per il visitatore in un'esperienza allucinatoria in cui è la rappresentazione stessa ad essere precaria, a dissolversi, a moltiplicarsi. I creatori sono due artisti che da anni esplorano il potenziale comunicativo di questo medium e che con lo studio Anagram hanno già collezionato diversi riconoscimenti importanti tra i festival che oggi danno spazio alla realtà virtuale.

Più in assoluto si sta consolidando, anche in chiave autoriale, una ricerca che agisce tanto sulle strutture narrative, quanto come sperimentazione legata alla tradizione delle arti performative. In questa direzione procedono gli altri due lavori premiati: da un lato *Le bal de Paris* di Blanca Li, progetto interattivo che sollecita la dimensione partecipativa dello spettatore attraverso la compenetrazione tra spazio fisico e virtuale e dall'altro *End of Night* di David Adler, legato maggiormente alla qualità visiva e visionaria del racconto immersivo.

In linea generale, per entrare nella realtà virtuale servono almeno tre cose: un progetto digitale immersivo a 360 gradi, un visore per potervi accedere e, potremmo dire con una formula legata allo spettatore cinematografico, una coscienza di gioco. Se l'accesso alle prime due è condizionato dalle possibilità materiali della tecnica e della tecnologia di cui l'utente deve disporre, la terza ha, infatti, piuttosto a che fare con quel lavoro necessario per interagire con la nuova cultura digitale, quel crinale futuristico eppure pienamente attuale che già milioni di persone chiamano senza sorprendersi e soprattutto senza ironia "Metaverso", ovvero seconda rivoluzione della realtà virtuale.

È stata questa, dunque, la cornice entro cui i curatori Michel Reilhac e Liz Rosenthal hanno proposto quest'anno il loro lavoro di ricerca legato ai mondi virtuali. Certo, è necessario disporre di un visore personale per prendere confidenza con l'ambiente e i suoi stimoli e questo ci racconta senz'altro che siamo ancora prima della rivoluzione. Ma questo medium, che a ben vedere ha già mezzo secolo di storia, è oggi in procinto di espandere i propri orizzonti e, probabilmente, di trovare una sua più solida collocazione nel mercato diffuso.

È infatti Facebook - proprietario dal 2014 anche di Oculus, una delle maggiori aziende di VR, creatrice del visore attualmente più avanzato in vendita - il capofila attuale di questa tendenza, che ha preso vita recentemente con il lancio di *Workrooms*, declinazione virtuale dei più comuni strumenti digitali da *smart working*, in cui già da mesi i vertici

dell'azienda si incontrano nella loro routine lavorativa. Concretamente si tratta di una piattaforma aperta e, per il momento, gratuita, banco di prova per il salto fuori dal 2D nell'ottica di abbandonare gli schermi classici laddove sono oggi maggiormente necessari: nel lavoro da remoto. Ma il fine ultimo del colosso di Zuckerberg è quello di trasportare Facebook nella realtà virtuale attraverso il lancio della piattaforma social *Horizon* che, sembrerebbe, imprimerà un'accelerazione nella popolarizzazione di questa tecnologia.

I trentacinque mondi virtuali che i due curatori hanno fortemente voluto in questa quarta edizione hanno quindi due ragioni d'essere: la prima risiede nell'intuizione che la vera spinta creativa legata a un nuovo modo di produzione stia esplodendo esattamente lì dove reale e virtuale si incontrano e, contemporaneamente, producono un nuovo tipo di spazio; la seconda si annida tra le maglie di un Metaverso in continua espansione, così vicino e così lontano dalla sua creazione letteraria.