

ISSN 2723-9233

Filmcronache 1/20

film

cronache

GIÙ LA MASCHERA: VOLTI
E STRAVOLTI TRA FINZIONE E REALTÀ

HIC ET NUNC. LALENTE
DEFORMANTE DELLA SETTIMA ARTE

BERLINALE, SOTTO IL SEGNO
DEL CINEMA ITALIANO

FELLINI

IL SOFFIO NASCOSTO DELLA GRAZIA

CENT'ANNI DI SOGNI E VISIONI



Le Mans '66 (2019) di J. Mangold

FILMCRONACHE

Rivista trimestrale
di cultura cinematografica

ANNO XXXII - N. 153
GENNAIO / FEBBRAIO /
MARZO
N. 1/2020

Registrazione Tribunale
di Roma n.267/87 del 8-5-1987

Depositato presso il Registro
Pubblico Generale delle opere
protette I. 633/41

Direttore Responsabile:
Paolo Perrone

Coordinatore editoriale:
Luigi Cipriani

Coordinamento digital media
Tiziana Vox

Grafica e impaginazione:
Yattagraf Srls

Direzione e redazione:
ANCCI
Via Aurelia, 796
00165 Roma
Tel. 06.440.2273
segreteria@ancci.it
www.ancci.it

Editore:
ANCCI
Via Aurelia, 796
00165 Roma
Tel. 06.440.2273
segreteria@ancci.it
www.ancci.it

Service Provider:
TELECOM SPA con sede in Milano

In copertina:
Federico Fellini

Prima Pagina

L'immagine in copertina di Federico Fellini, sul primo numero del 2020 di *Filmcronache*, intende rendere omaggio al regista riminese, nel centenario della nascita, e annunciare l'iniziativa congiunta di Ancci e Acec, intitolata proprio *Fellini: il soffio nascosto della Grazia*. Un progetto che, in collaborazione con la Cineteca di Bologna, riporta sugli schermi delle sale della comunità e dei circoli del cinema, in versione restaurata, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La dolce vita*, *8½* e *Amarcord*, pezzi pregiati di un universo cinematografico traboccante di sogni e visioni e alimentato da un beffardo slancio clownesco (come evidenza nel suo saggio Stefania Carpicci, ragionando su irriverenza e ribellione, inquietudine e malinconia), ma sostenuto anche da profonde indagini esistenziali, da sguardi compassionevoli verso gli ultimi e da percepibili echi trascendenti (come sottolineato da chi scrive, nel suo intervento critico, a proposito de *La dolce vita*). A questi due contributi si aggiunge un terzo saggio, firmato da Alessandro Cinquegrani, che riflettendo su *The New Pope* mette in comunicazione l'inesauribile orizzonte onirico dell'autore di *Amarcord* con le iperboli narrative ed estetiche del regista de *La grande bellezza*, osservando che se Fellini mette in scena l'esuberanza della vita, Sorrentino costantemente la anestetizza.

I tre saggi che aprono questo numero di *Filmcronache*, invece, scaturiti come di consueto dalle recenti visioni dei film in sala, sono dedicati al rapporto tra realtà e finzione. Nel testo introduttivo, Francesco Crispino 'toglie' idealmente la maschera ai protagonisti di *Joker*, *Pinocchio*, *Hammamet*, *Volevo nascondermi*, muovendosi tra 'normalità' e 'mostruosità' e intercettando quella distanza che intercorre tra Persona e Personaggio. Allo stesso modo, attraverso l'analisi di lungometraggi come *Stanlio e Ollio*, *Judy*, *Dolor y gloria*, *Rocketman*, *Richard Jewell*, Claudio Gotti e Matteo Marino svelano le tante facce del *biopic*, tra falsità, verosimiglianza, autenticità. Anna Pasetti, infine, scavando in profondità in titoli come *1917*, *C'era una volta a Hollywood*, *Parasite*, *La belle époque* e *I due Papi*, sottolinea una volta di più il ruolo di "lente deformante" spazio/temporale della settima arte.

Ma in queste pagine trovano posto anche gli echi della Berlinale, con il cinema italiano sugli scudi (grazie alla vittoria di Elio Germano come miglior attore per *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti e all'Orso d'argento alla sceneggiatura consegnato a Damiano & Fabio D'Innocenzo per il loro *Favolacce*), e del Torino Film Festival. Un'edizione di transizione, quella sotto la Mole (con un nuovo direttore già all'opera, Stefano Francia di Celle), sul filo della ricognizione esistenziale e alla scoperta dei talenti emergenti. Buona lettura.

Paolo Perrone



SCARICA L'APP
di Filmcronache

SOMMARIO

03 PRIMA PAGINA

06 AUTOFOCUS | SAGGI
GIÙ LA MASCHERA: VOLTI E STRAVOLTI
DEL CINEMA CONTEMPORANEO
di Francesco Crispino

18 AUTOFOCUS | SAGGI
DOPPIO ERGO SUM: LE TANTE FACCE DEL BIOPIC
di Claudio Gotti e Matteo Marino



28 AUTOFOCUS | SAGGI
HIC ET NUNC. LA LENTE DEFORMANTE DEL CINEMA
di Anna Maria Pasetti



40 IN MEMORIA DI ME | FILM | AUTORI | SPIRITUALITÀ
FELLINI, PINOCCHIO E IL CLOWN
di Stefania Carpiceci

52 IN MEMORIA DI ME | FILM | AUTORI | SPIRITUALITÀ
LA DOLCE VITA:
IL SOFFIO NASCOSTO DELLA GRAZIA
di Paolo Perrone

62 IN MEMORIA DI ME | FILM | AUTORI | SPIRITUALITÀ
THE NEW POPE: IPERBOLE FELLINIANA,
PROVOCAZIONE ERETICA O DIARIO INTIMISTA?
di Alessandro Cinquegrani



72 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
TFF, RITRATTI DI ESISTENZE AI MARGINI
di Paolo Perrone



82 VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA | FESTIVAL
BERLINALE: SOTTO IL SEGNO DEL CINEMA ITALIANO
di Paolo Perrone e Anna Maria Pasetti





GIÙ LA MASCHERA VOLTI E STRAVOLTI DEL CINEMA CONTEMPORANEO

Francesco Crispino

Conformazione e deformazione, polarità attraverso le quali assottigliare o, al contrario, accentuare la distanza che intercorre tra Persona e Personaggio. Cosa si nasconde dietro il trucco di *Joker*? E dietro al *make-up* di Favino/Craxi in *Hammamet*? E dove si colloca, tra “normalità” e “mostruosità”, il *Pinocchio* di Garrone?

IL TRUCCO NON SERVE AD ABBELLIRE.
IL TRUCCO SERVE A RICOMINCIARE.

Sofia Dubois in *The New Pope*

Joker (2019) di T. Phillips



C'era una volta a... *Hollywood* (2019) di Q. Tarantino



I due papi (2019) di F. Meirelles



Hammamet (2020) di G. Amelio

Nell'immaginario che il cinematografo è stato in grado di produrre il trucco ha sempre avuto un aspetto di rilievo. Sia nel caso abbia riguardato esclusivamente l'intervento di *make-up*, sia nel caso esso sia stato combinato con effetti prostetici e/o digitali (come avviene da venticinque anni circa). Nonostante, insomma, gli sia stato spesso assegnato un ruolo secondario, quando addirittura non marginale, appare lecito affermare che il trucco abbia inciso profondamente nei 125 anni di produzione audiovisiva, in quanto strumento privilegiato con il quale attore e regia sono intervenuti per misurare la distanza tra la Maschera dal Volto. Per assottigliare o, al contrario, accentuare lo iato che intercorre tra Persona e Personaggio. Un intervento concertato che da sempre si divide in due opposti atteggiamenti: quello attraverso il quale si prova ad adattare il corpo dell'attore al modello, e quello attraverso cui si sceglie invece di alterarlo, completamente o in parte, per marcarne la differenza. Tale concertazione, di origine teatrale, ma che

diventa *ab origine* aspetto fondante la narrazione audiovisiva, agisce insomma tra due polarità: quella della conformazione e quella della deformazione. Estremità entro le quali i volti/stravolti sembrano in realtà rivelare un denominatore comune: quello di un'identità transeunte che con il tempo è apparsa sempre più sfuggente, sempre più complicata da fissare. Il segno di questa comune ricerca, che nell'orizzonte contemporaneo si articola attraverso generi diversi e che collega alcuni dei titoli più significativi della recente produzione, sembra delinearci attraverso quattro diverse aree d'intervento.

La *mimesis forte*

La prima area è caratterizzata dalla conformazione del volto/corpo al modello dentro una cornice narrativa sostanzialmente realistica. Vi confluiscono dunque figure realmente esistite/esistenti, sostenute da *performance* attoriali caratterizzate dall'*imitatio* e da un trucco finalizzato a omogeneizzare il volto/corpo dell'atto-

re con quello del personaggio. Può avere più (come nel ritratto di Dick Cheney fornito da Christian Bale in *Vice* di Adam McKay) o meno consistenti interventi prostetici (come in quello di Papa Bergoglio restituito da Jonathan Pryce ne *I due papi* di Fernando Meirelles), ma in quest'area espressiva il volto/corpo dell'attore è contraddistinto da una sostanziale aderenza al personaggio riprodotto.

È proprio qui che si delinea la figura dell'"attore-velina", ovvero quella tipologia d'interprete che tende a ricalcare il modello. La cui *vis* mimetica tende insomma a prevalere sulla personalità e il "lavoro sul personaggio" più appariscente rispetto a quello compiuto "su se stesso". Naturalmente ci sono attori che appartengono a quest'area in maniera quasi esclusiva e altri che invece vi transitano temporaneamente, come dimostra l'interpretazione di Ken Miles resa dallo stesso Bale per *Le Mans '66* di James Mangold. Qui infatti l'attore britannico (similmente a Matt Damon su Carroll Shelby e a Remo Girone su Enzo

Ferrari) realizza un "lavoro" diverso rispetto a quello di *Vice*, costruendo il proprio personaggio attraverso la propria personalità piuttosto che attraverso la *mimesis*.

Oltre a quelle citate, tra le recenti interpretazioni ascrivibili a quest'area è doveroso citare almeno quella di Sharon Tate resa da Margot Robbie in *Once Upon a Time... in Hollywood* di Quentin Tarantino e quella di Richard Jewell resa da Paul Walter Hauser nell'omonimo film di Clint Eastwood, ma fa piacere riscontrare che due delle più significative siano state realizzate proprio da interpreti italiani. Ed è curioso notare come nel primo caso, quello che riguarda Pierfrancesco Favino, siano arrivate quasi inaspettatamente, soprattutto da parte di chi non era a conoscenza del suo talento imitativo. Tanto che è stata necessaria la collaborazione con due riconosciuti maestri del nostro cinema per cambiare di segno a una carriera già importante, benché caratterizzata da personaggi perlopiù di fantasia e, soprattutto, da un sostanziale "mimetismo debole" nei rari casi in



Pinocchio (2019) di M. Garrone

cui l'attore romano si è trovato a interpretare personaggi esistiti, come ad esempio Giuseppe Pinelli nel *Romanzo di una strage* di Marco Tullio Giordana (2012), o il "libanese", il personaggio ispirato a Franco Giuseppucci nel *Romanzo criminale* (2005) firmato da Michele Placido.

Tuttavia il suo Bettino Craxi in *Hammamet*, ancor più del già notevole Tommaso Buscetta de *Il traditore*, è un personaggio emblematico di questa prima opzione. Non solo perché attraverso il meticoloso studio posturale, vocale, gestuale dell'attore, il personaggio del politico milanese sembra letteralmente riprendere vita sullo schermo, quanto perché la concertazione Favino/Amelio/Andrea Lanza (il *make-up artist* che ha coordinato le lunghe sessioni di trucco cui si è sottoposto l'interprete romano) è riuscita a dare al personaggio una profondità imprevedibile quanto spiazzante. Tale da consentire addirittura la riemersione di antichi risentimenti e mai sopiti rancori nei confronti del "Presidente", nonostante la caratteristica primaria di *Hammamet* risieda proprio nella scelta di occultare l'aspetto politico in favore di quello esistenziale. Un simile approccio al personaggio si trova anche nella costruzione del protagonista del film di Bellocchio, con la sola differenza che qui gli interventi plastici sono minori. Al punto che sembra lecito pensare al "lavoro" compiuto da Favino su questi due personaggi come a un formidabile dittico sul "mimetismo forte".

Seppur con interventi di *make-up* meno macroscopici, anche l'interpretazione di Antonio Ligabue resa da Elio Germano per *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti rientra in quest'area ed è da considerarsi allo stesso livello di quelle già citate. Non tanto per la simile meticolosità con cui l'attore si avvicina al proprio personaggio, né per la densa qualità emozionale che riesce a infondervi, quanto per la sua capacità di restituire l'anima attraverso pochi ma essenziali tratti. Riprodu-

condone il congenito rachitismo attraverso la camminata e le posture, il disagio psichico mediante gli sguardi perturbanti, il retaggio nativo nell'assunzione di una cadenza linguistica in cui il dialetto reggiano viene frantumato dagli echi dello svizzero tedesco.

La mimesis debole

Anche quest'area è contraddistinta dalla conformazione, ma si differenzia dalla precedente per via della cornice (perlopiù fantastica) e soprattutto per quel tipo d'interpretazioni in cui la personalità dell'attore sopravanza l'aderenza fisiologica. Vi confluiscono sia le interpretazioni di personaggi riconoscibili benché di fantasia (come ad esempio molti dei personaggi dei fumetti oppure quelli che già appartengono a un immaginario cinematografico), sia quelle che intendono riprodurre figure realmente esistite/esistenti, ma la cui identità viene di fatto rigenerata da parte di chi viene chiamato a interpretarle. È l'area in cui si muove l'"attore-persistente", ovvero quella tipologia d'interprete capace di "resistere" al personaggio e a farlo proprio, che dunque non si adatta all'involucro cui di volta in volta cerca di dar vita ma, al contrario, prova a forgiarlo secondo le proprie caratteristiche fisiche e/o emotive.

Il caso più eclatante di questa seconda opzione è certamente l'interpretazione di Joker resa da Joaquin Phoenix nell'omonimo film diretto da Todd Phillips. La sua straordinaria prova d'attore, infatti (celebrata con l'Oscar, il Golden Globe, il Bafta e numerosi altri riconoscimenti), pur essendo costruita amalgamando ispirazioni e materiali diversi, identificazione e astrazione, non dà mai l'impressione di allontanarsi dall'*imprinting* dato al personaggio. Se infatti nelle origini del celebre supercriminale che il film narra si ritrovano elementi presi da *Batman (The Killing Joke)*, l'albo a fumetti del 1988 ideato da Alan Moore) e nella *performance* attoriale confluiscono tratti di altri mirabili Joker (soprattutto quelli

di Jack Nicholson nel *Batman* di Tim Burton e di Heath Ledger ne *Il cavaliere oscuro* di Christopher Nolan), così come di alcuni memorabili personaggi del cinema di Scorsese prodotto negli anni in cui è ambientato il film (il Rupert Pupkin di *The King of Comedy* e il Travis Bickle di *Taxi Driver*), nella trasformazione di cui è protagonista Arthur Fleck la personalità di Phoenix rimane comunque indenne e ben riconoscibile. Tanto che, in considerazione della componente metaperformativa di cui il film di Todd Phillips è intriso, si può leggere *Joker* anche come un'opera incentrata sul "lavoro" dell'attore. Nella quale cioè, fin dalla prima emblematica sequenza, la costruzione del personaggio deve necessariamente passare attraverso il conflitto tra le pulsioni esterne (provenienti dalla società che lo circonda) e quelle interne (la soggettività dell'interprete). E che in tal modo designa il corpo dell'attore come il luogo dove tale conflitto accade, e la maschera come l'abito sociale attraverso il

quale realizzare quella fissità indispensabile a contrastare le derive compulsive del Soggetto. Il trucco dunque qui finisce per assumere una valenza diversa, pressoché opposta rispetto ai casi citati, laddove intende denunciare piuttosto che occultare la distanza che separa la Maschera dal Volto, dar risalto alla patologica risata per restituire la sofferenza che la produce.

A quest'area appartengono anche altri grandi personaggi di recente creazione, a cominciare dal trittico attraverso il quale si dispiega la fluviale narrazione di *The Irishman*. Sia infatti il protagonista Robert De Niro (nei panni del sicario di Cosa Nostra Frank Sheeran), sia i co-protagonisti Joe Pesci (in quelli del mafioso Russell Bufalino) e Al Pacino (in quelli del controverso sindacalista Jimmy Hoffa) si

calano nei propri personaggi definendoli (e arricchendoli) attraverso le proprie personalità, anche a dispetto di una articolata elaborazione digitale in cui la Maschera è prodotta direttamente dall'intervento sul Volto. Un intervento di ringiovanimento che, al di là della sua qualità, tuttavia non convince pienamente, perché finisce per mettere in evidenza la contraddizione con il corpo, colto nel suo flagrante invecchiamento.

In quest'area rientrano anche le interpretazioni che si rispecchiano con quelle di precedenti versioni del medesimo personaggio. Vi troviamo prove più o meno riuscite, ma che comunque risultano sempre interessanti se messe a confronto. Tra le prime vale la pena ricordare quella di Antonio Barracano resa da Francesco Di Leva nella versione de *Il sindaco del rione Sanità* firmata da Mario Martone, perché l'attore napoletano riesce a riprodurre rispettosamente l'interpretazione di Eduardo pur sapendosene comunque emancipare. Tra le seconde invece appare significativa quella di Giulio Ristuccia de *Gli anni più belli*, interpretato ancora da Pierfrancesco Favino, che qui però esegue un lavoro diverso rispet-



Gli anni più belli (2020)
di G. Muccino

to a quello dei due casi sopracitati. Se infatti è vero che il dodicesimo lungometraggio di Gabriele Muccino si rifà esplicitamente a *C'eravamo tanto amanti*, l'inevitabile raccordo tra Ristuccia e Gianni Perego, il personaggio interpretato da Vittorio Gassman nel film del 1974, fa rilevare come nella calibratura del personaggio del film del 2020 sussista e si riverberi più di un elemento pronto a evocare il protagonista del capolavoro di Scorsese. Senza però legittimare la sensazione che il primo sia mimeticamente modellato sul secondo.



Le Mans '66 (2019)
di J. Mangold



Batman (1989) di T. Burton



The Irishman (2019) di M. Scorsese



Jojo Rabbit (2020) di T. Waititi

La caricatura straniante

La terza area è invece contraddistinta dalla deformazione del volto/corpo all'interno di una cornice narrativa di matrice perlopiù realistica, caratterizzata da una connotazione umoristico/satirica e dunque da un registro brillante, comico o addirittura grottesco. Vi confluiscono figure realmente esistite/esistenti, sostenute da *performance* attoriali sopra le righe o connotate da uno "straniamento" di matrice brechtiana e da un trucco finalizzato ad un'alterazione fisiognomica. Sono i casi appunto in cui i personaggi sono resi in maniera caricaturale sia quando rappresentano una semplice canzonatura (come l'Hitler interpretato da Taika Waititi in *JoJo Rabbit*), sia quando sono invece l'espressione di una

più o meno velata satira in chiave politica e/o sociale (come ad esempio i protagonisti di *Loro* di Paolo Sorrentino). Proprio l'opera dell'autore de *La grande bellezza* è d'altronde costellata da tali figure, a cominciare da quelle ritratte ne *Il divo* (2008), sorta di opera-chiave di quest'area, in quanto rappresenta una svolta non solo per la carriera del cineasta partenopeo, ma anche per questa precipua modalità di rappresentazione del personaggio. Tanto da rendere Toni Servillo una sorta di attore-simbolo di questa terza opzione, a dispetto di una galleria piena di memorabili interpretazioni il cui denominatore comune sembra essere dato dalla prevalenza della personalità dell'attore su quella del personaggio. Sia l'Andreotti de *Il divo* che il



Berlusconi di *Loro* sono in tal senso il risultato della “medesima operazione espressionista di ‘mascherificazione’”¹, dove il tono straniante della recitazione e l'intervento prostetico perseguono il medesimo obiettivo: quello di marcare la differenza nell'aderenza. Che è, appunto, il principio della caricatura. Seppur con una formalizzazione completamente diversa, a questa stessa area appartengono anche i personaggi/ persone del cinema di Franco Maresco, soprattutto quelli che sono i protagonisti del mirabile dittico *Belluscione, una storia siciliana* (2014) e *La mafia non è più come quella di una volta* (2019). Qui infatti l'operazione del regista palermitano si realizza nel trasformare in maschere i veri volti dei suoi “eroi” (l'immarcescibile Ciccio Mira; lo “stonato” Cristian Miscel). Un'operazione la cui originalità sta nel partire dal reale per declinarlo in chiave grottesca, utilizzare l'istanza documentaria per portarla alla deflagrazione in un orizzonte surreale.

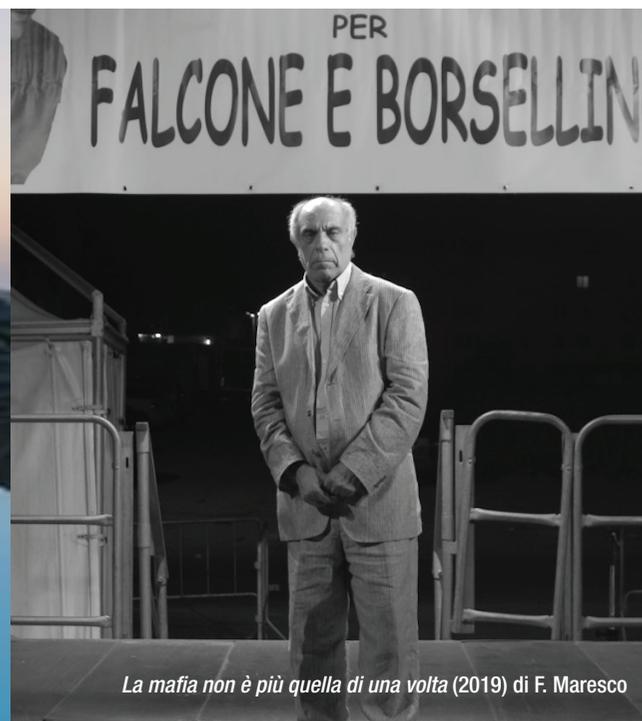
La caricatura tipizzata

Anche la quarta e ultima area è contraddistinta dalla deformazione del volto/ corpo e si differenzia dalla precedente per la cornice narrativa (perlopiù fantastica), la chiave antinaturalistica e un registro narrativo dove il *fantasy* si mescola indistintamente con il dramma e/o la commedia. Qui le figure sono quasi esclusivamente di finzione e quasi mai dotate di una propria individuale psicologia, così che le interpretazioni sono modellate sulla tipologia alla quale appartiene il personaggio e il trucco finalizzato per omogenizzare il volto al “tipo”. È l'area più vicina alla (o addirittura discendente dalla) “commedia

¹ Cfr. Francesco Crispino, *Loro*, in *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, a cura di Augusto Sainati, ETS, Pisa 2019



Loro (2018) di P. Sorrentino



La mafia non è più quella di una volta (2019) di F. Maresco



Belluscione - Una storia siciliana (2014) di F. Maresco



Il divo (2008) di P. Sorrentino

dell'arte” e in essa sembra ben inserirsi l'ultimo cinema di Matteo Garrone. In *Pinocchio*, come in parte già ne *Il racconto dei racconti* (2015), molti dei personaggi vengono infatti sottoposti a un'elaborazione in chiave zoomorfica (dove i trucchi prostetici sono mescolati a interventi digitali). Modalità che, se da una parte alleggerisce gli interpreti dall'identificazione sganciandoli dall'opzione della reviviscenza, dall'altra finisce per fissarli appunto in “tipi”. Un'operazione con esiti disomogenei (positiva nel caso della volpe/Massimo Ceccherini, meno felice in quella del gatto/Rocco Papaleo ad esempio), tesa a restituire la dimensione del “maraviglioso” di cui è intriso il romanzo e nella quale si ravvisano elementi di continuità e di discontinuità rispetto al percorso dell'autore. Se da una parte tali interventi sembrano infatti proseguire, seppur sotto un segno diverso, la mostrificazione che connota quasi tutto il suo cinema (escludendo cioè l'iniziale “trilogia romana”), dall'altra la dimensione illustrativa sembra qui occultare la *vis* allegorica, la normalizzazione del “diverso” quella della forza scaturita dalla sua alterità. Che sia ingannevole, pronta dunque a mettersi al servizio di quella “capacità di mentire” che per Antonioni era la prima caratteristica del cinema, o il mezzo per disvelare, riconoscendolo, il Falso, oppure lo strumento per separare gli abissi dell'io da quelli della società con la quale si deve confrontare, in ogni caso la Maschera porta sempre con sé la propria ombra. Un riflesso oscuro che finisce sempre per agire sul senso profondo del testo. Facendolo implodere, slittare, ribaltare. Tanto da rendere semplice ritrovare nei volti/stravolti che emergono dalla recente produzione cinematografica gli echi della lezione pirandelliana, lì a ricordarci di non identificare mai l'essenza con l'apparenza.

DOPPIO ERGO SUM: LE TANTE FACCE DEL BIOPIC

Claudio Gotti e Matteo Marino

Falsità, verosimiglianza, autenticità: i raddoppi (auto)biografici di *Stanlio e Ollio*, *Judy*, *Dolor y gloria*, *Rocketman* e l'ambiguità del reale e le manipolazioni del potere in *Richard Jewell*



Rocketman (2019) di D. Fletcher



Stanlio e Ollio (1919) di J. S. Baird

Realtà/finzione: un accostamento nel quale non dovremmo leggerci un'insanabile dicotomia, una contrapposizione nemica, con un vincitore e un vinto, ma forse una costante e fruttuosa dialettica, un po' come tra il corpo e l'anima, e che al cinema si fa sentire soprattutto nei *biopic*, tra aderenza alla realtà e verosimiglianza, didascalismo e intonato surrealismo, precisione nella ricostruzione storica e incursioni nel fantastico, storie vere ed esigenze narrative.

Vivir para contarla, scriveva García Márquez. Abbiamo un insopprimibile bisogno di storie e la vita può avere chiavi di lettura e *fil rouge*, nascondere una sceneggiatura (spesso più di una), con i suoi spostamenti nelle varie *location*, le frasi che ci rimangono addosso, la distorsione, voluta o meno, dei fatti che ci riguardano quando li riferiamo o li ricordiamo, e gli immancabili colpi di scena: tutti i giorni siamo su un palco e abbiamo una parte. Scatole e schemi del quotidiano, questo impostarsi per autorappresentarsi, non sono forse la necessaria finzione che fa compagnia alla nostra identità più profonda? E anche lì, l'io non esiste forse proprio come racconto?

Il mistero di un'intimità e il prezzo da pagare

Realtà e finzione vanno sempre a braccetto, si ispirano e sostengono a vicenda, hanno bisogno l'una dell'altra, sono una coppia consolidata e formidabile. E proprio due coppie, entrambe epocali, sono protagoniste di due *biopic* recenti: una leggendaria, *Stanlio e Ollio*, l'altra contemporanea e clamorosa, *I due papi*. Nel secondo caso trattasi proprio di un doppio, come evidenzia il disarmante titolo: praticamente mai visti due pontefici nello stesso tempo (l'ultimo a rinunciare prima della morte fu Gregorio VI nel 1046). Il film mette insieme Bergoglio e Ratzinger prima delle dimissioni di quest'ultimo, un incontro impossibile nel senso che non è mai avvenuto storicamente, ma verosimile a partire da quanto conosciamo: le differenze di provenienza, di carattere, di stile comunicativo e di visione 'politica' dei due, e il fatto che, nel conclave che elesse Ratzinger, Bergoglio era il più votato dopo di lui. Sulla base di quanto noto, cosa succederebbe se li rinchiudessimo per una manciata di giorni, loro due soli, negli appartamenti di Castel-

gandolfo e addirittura all'interno della Cappella Sistina? Ne esce un ulteriore doppio: i papi (uno in carica, l'altro futuro), con tutto il peso delle loro funzioni, e gli uomini nella loro intimità. Assistiamo dapprima a un *tête-à-tête* teologico a suon di citazioni bibliche, massime spirituali e idee sulla direzione della Chiesa, per passare poi al rivangamento nei rispettivi passati, fino alla reciproca, commovente confessione di segreti e dolori personali, hobby (il pianoforte e il tango), errori e cadute. Che quello di cui siamo stati tutti testimoni nel 2013 sia toccato in sorte a due personalità così diverse e distanti non poteva essere più emblematico (nel finale vediamo i due uomini biancovestiti fare il tifo davanti alla tv: Germania vs. Argentina ai mondiali) e non poteva andar meglio ai fini della drammatizzazione. Non spoileriamo la questione del 'segno' atteso dal futuro prete Bergoglio e dal futuro dimissionario Ratzinger perché è il gancio più potente del film.

C'è tanto doppio all'opera anche in *Stanlio e Ollio*. "Io ho amato noi due". "Tu hai amato Stanlio e Ollio ma non hai mai amato me". Sembrerebbe quasi che stiano per fare i loro personaggi anche fuori scena, Laurel & Hardy, ma non è una gag: stanno litigando sul serio. Una crisi interna al duo comico esplosa nel 1953, durante una faticosa tournée teatrale attraverso il Regno Unito avvenuta alla fine della loro carriera, per dire che dietro al fortunato sodalizio professionale ci sono uomini diventati negli anni amici fraterni sperimentando tutte le dinamiche tipiche di una coppia (affiatamento, complicità, logorio, tradimenti, rinfacci). Come ne *I due papi*, anche qui si scandaglia il mistero di un'intimità e il prezzo che le esistenze private di questi personaggi devono pagare. E se c'è un indubbio magistero universale del duo comico più famoso di tutti i tempi, probabilmente c'è del comico e dell'attoriale anche nel duo papale. In entrambi i film affetto profondo e compassione umana, nonché l'apertura a una visione alternativa data dal confronto con l'altro, avranno la meglio. La falsariga del



Judy (2019) di R. Goold



Rocketman (2019) di D. Fletcher

discorso di coppia e di doppio è confermata, in *Stanlio e Ollio*, dalla presenza delle rispettive mogli, che si intrattengono spiritosamente con gli spettatori durante un intervallo: "Due coppie comiche al prezzo di una".

La verità oltre il vissuto individuale

Dialettica proficua fin dal titolo anche nell'ultimo lavoro di Pedro Almodóvar, che si sviluppa nel doppio cinematografico per eccellenza: il film nel film. Un preciso episodio (perduto, rimosso, sepolto nell'inconscio) ritorna improvvisamente a galla nella vita di un regista di successo alla deriva, stanco di dover convivere con malattie fisiche e disagi psicologici. È una sorta di Rosebud (vedi *Quarto potere*) che qui ha però il potere incredibile di riavvolgere tutto il nastro e riportare l'uomo ai nastri di partenza, pronto a dare il ciak al suo nuovo film sulla sua infanzia povera in campagna. Sempre a proposito del rapporto realtà/finzione e a riprova dell'inutilità di una mera cronistoria, tagliando definitivamente la testa al toro, Almodóvar ha dichiarato che il tasso di autobiografia che c'è in *Dolor y gloria* sul fronte dei fatti è il 40 per cento, ma per quello che riguarda un livello più profondo si tratta del 100 per cento. Ed è così non solo per lui, se alcune scene fanno venire nostalgia a noi spettatori e ci emozionano fortemente: il canto delle donne che lavano le lenzuola al fiume e le stendono sui cespugli, l'affetto della mamma che ritorna (evidentemente il bravo Pedro sulla madre non aveva detto "tutto"), l'autenticità della vita paesana dove ci si scambiavano favori senza soldi, lo svenimento di un bambino di fronte all'apparire della bellezza. Chi, come il regista, non porta indelebilmente impressa nella testa l'immagine dell'oggetto del proprio personale "primer deseo"? C'è una verità che va oltre il vissuto di una singola persona.

Il tema del doppio è presente anche in *Judy*. C'è una sequenza, nel classico *È nata una stella*, in cui Esther Blodgett (Judy Garland),



Stanlio e Ollio (1991) di J. S. Baird

Richard Jewell (2020) di C. Eastwood



Dolor y gloria (2019) di P. Almodóvar

voce da contralto inimitabile ma “naso orribile”, prima del suo debutto con il nome d’arte di Vicki Lester è sottoposta dai severi trucinatori di Hollywood a un *restyling* completo, con dischi di gomma e capsule per aggiustarle naso e denti. Quando il suo pigmalione, il famoso attore Norman Maine, la incontra prima del ciak, non la riconosce neppure, e si affretta a congedarsi da lei. Solo sentendola parlare capisce che sotto quel mascherone c’è Esther, e allora la prende per mano, le toglie tutte le protesi e le dice di truccarsi come fa tutti i giorni, perché è quella la faccia che lui ama e che il pubblico amerà. A Judy Garland (pseudonimo di Frances Ethel Gumm) è successo lo stesso, solo non così velocemente: dopo il successo de *Il mago di Oz* ci sarebbero voluti dodici film (e il suo incontro con il futuro ex marito Vincente Minnelli) prima che potesse mostrare la sua vera faccia sul grande schermo. L’arte che imita la vita, rendendola più sopportabile. Nella realtà, le cicatrici delle diete ferree, del trucco pesante e dell’abuso di farmaci ormai l’avevano

segnata. *È nata una stella* non è un *biopic* ma racconta molto di Judy Garland, mischiando le carte in tavola: se nel film è Norman Maine a essere considerato un divo finito, inaffidabile per i ritardi, le bizzos da star e l’alcolismo, nel 1954 era Judy Garland a essere nelle sue condizioni e a tornare sulle scene dopo alcuni anni di assenza perché licenziata dalla MGM e psicofisicamente sofferente. Si sarebbe rialzata (con quella che è probabilmente la sua migliore performance di sempre), ma sarebbe caduta di nuovo, più volte.

Il *biopic Judy*, tratto dal dramma teatrale *End of the Rainbow* e ambientato nel 1968 (a qualche mese dalla sua morte per intossicazione da barbiturici in un lungo arco di tempo), ci mostra l’attrice e cantante nel suo momento più basso, alcolizzata, impasticcata, indebitata, senza fissa dimora e in lotta con l’ex marito per la custodia dei figli. Se il film risulta piuttosto convenzionale nella scrittura e nella regia, l’interpretazione di Renée Zellweger lo trasfigura: in primo luogo per i punti di contatto tra le biografie delle attrici (la celebrità con

Bridget Jones, la difficoltà di emanciparsi da quel ruolo, i flop, la depressione, lo sciacallaggio mediatico per la chirurgia plastica, l’assenza dal cinema per sei anni prima di *Judy*) che fanno sì che Renée Zellweger interpreti in un certo senso anche la propria sofferenza; in secondo luogo perché non ricorre a un *make-up* protesico ma riproduce i tic, i gesti, la postura, la mimica facciale della diva, una recitazione manierata che però funziona, perché nella sua evidenza quasi meccanica denuncia quanto quella dell’attrice sia una vita costantemente in *performance*, dove si perde il confine tra l’emozione riprodotta e l’emozione provata. E il finale (inventato) è una licenza poetica che commuove (non facciamo fatica a immaginare la sua efficacia a teatro).

La resistenza quotidiana dei fragili ma forti

Se a *Judy* basta il nome, l’argomento di *Richard Jewell* rimane oscuro ai più anche con l’aggiunta del cognome: da una diva arriviamo infatti a parlare di un uomo qualunque.

Partiamo lo stesso da una curiosità musicale: Clint Eastwood che dirige una scena in cui tutti ballano e cantano *Macarena* è una cosa incredibile (e disturbante), ma è successa davvero nell’ultimo film del regista dagli occhi di ghiaccio. Beh, preparate a inumidirvi per l’indignazione e la commozione, gli occhi, perché il film si basa su una storia incredibile (e disturbante) che è successa davvero, la storia dell’uomo che, grazie al suo puntiglio e alla sua maniacale fiducia nelle procedure (chiamiamola pure pedanteria), sventò l’attacco terroristico di Atlanta nel 1996 ma fu poi indagato dall’Fbi e perseguitato dai media, passando nel giro di tre giorni da eroe a perfetto sospettato senza uno straccio di prova: semplicemente, era un trentatreenne frustrato e obeso che viveva con la mamma, per niente telegenico eppure all’improvviso sotto i riflettori, insomma corrispondente al profilo di qualcuno capace di posizionare uno zaino-bomba solo per prendersi il merito di aver scongiurato una strage.

Judy (2019) di R. Goold



Eastwood denuncia le gogne mediatiche e l'ot-tusità dell'Fbi, concen-trandosi su personaggi tutti ai margini (lo stesso coprotagonista è un avvo-cato di seconda catego-ria), stritolati da un sistema che controlla e distrugge gli individui (in perfetta sintonia con il pen-siero anarco-libertario del regista), i quali tuttavia, pur con i loro difetti (Richard non è immediatamente amabile, ma alla fine lo ameremo), conservano la loro dignità e la loro etica. È la resistenza quotidiana di personaggi fragili ma in fondo forti raccon-tata dal cinema vs. lo *storytelling* fragile ma ammantato di autorevolezza costruito dai poteri forti. Il montaggio parallelo che ci fa vedere da una parte Michael Johnson (il primo e tuttora unico velocista a vincere i 200 e i 400 metri piani nella stessa edizio-ne dei Giochi olimpici) e dall'altra l'avvoca-to che cronometra il tragitto dalla bomba alla cabina telefonica, di fatto scagionando Jewell, è un modo straordinario per ricor-darci che ci sono gesta riconosciute da tutti e gesta invisibili, campioni ed eroi al di là delle riprese di una telecamera e di una notizia sul giornale.

Tuttavia *Richard Jewell*, nel suo basarsi sulla vita di persone realmente esistite ma con un'inevitabile dose di finzione, è cadu-to nella contraddizione di creare a sua volta un suo "Richard Jewell" contro cui puntare il dito: la caratterizzazione del personaggio di Kathy Scruggs, la giornalista dell'Atlanta Journal-Constitution che per prima aveva reso pubbliche le accuse mettendo in moto la macchina del fango, ha suscitato diverse reazioni negative, prima tra tutte quella dello stesso giornale, che ha minacciato di adire le vie legali per diffamazione. La scena incrimi-nata è quella (inventata, ma simbolica della prostituzione dei media) in cui la reporter si concede sessualmente in cambio della soffiata su Jewell. Lo sceneggiatore Billy Ray



Richard Jewell (2020) di C. Eastwood

non ha però alcuna intenzione di ritrattare: per lui il giornale è colpevole di aver impicca-to Richard in pubblico, spacciando supposi-zioni per fatti.

Vite da star, sotto le luci (abbaglianti) dei riflettori

Torniamo infine alle stelle, e agli uomini co-muni da cui hanno origine. Un altro doppio, due vite cinematografiche che sembrano parallele ma sono invece intrecciate. Da una parte *Bohemian Rhapsody* (sceneggiato da Anthony McCarten, lo stesso de *I due papi*), film slavato dalla lavorazione travagliata (il re-gista Bryan Singer, licenziato a riprese quasi finite, sostituito da Dexter Fletcher), diventato inaspettatamente il *biopic* musicale di mag-gior successo della storia del cinema, domi-nato da uno *storytelling* che distorce i fatti per farli entrare nella sua struttura da trappolone emotivo, un *retcon* edulcorato e inattendibile (a tratti però trascinate) della vita di una star e della *band* che gli è sopravvissuta (e ha preteso il controllo dell'operazione cinemato-grafica). Dall'altra *Rocketman*, film coloratis-simo diretto dallo stesso Dexter Fletcher, di discreto successo, il cui *storytelling* celebra, sì, l'icona pop, ma condensa o romanza i fatti (sempre però a partire dai dati reali: si consiglia la lettura dell'autobiografia *Me Elton John*) per rendere conto della verità emotiva e psicologica di un ragazzo prodigio che è sopravvissuto alle sue tante dipendenze (al-cool, droghe, sesso, *shopping*, approvazio-ne) e al suo stesso mito, venendo a patti con un'infanzia priva di affetto.

La differenza la fanno 1) il genere: mentre *Bohemian Rhapsody* è più dalle parti del film concerto (ricostruito), *Rocketman* è un

vero e proprio *musical*, ne ha la struttura e le convenzioni, e ciò permette di utilizzare le canzoni fuori cronologia e in modo crea-tivo, significativo; il fatto poi che la storia sia tutta raccontata in

prima persona dal protagonista consente anche una riflessione sul rapporto tra verità e bugie volute, anche se dalle gambe cor-te, nei *biopic* ("Non ho mai litigato con il mio paroliere Bernie Taupin neanche una volta in tutta la vita", sì, certo. Per inciso, un'altra coppia ben raccontata, un rapporto di amici-zia profonda e collaborazione professionale, non esente da conflitti e fraintendimenti). 2) L'interpretazione: Rami Malek, con una pro-tesi dentaria pesante, sceglie di cantare in *playback* e di rassomigliare il più possibile all'originale Freddie Mercury (portandosi a casa un Oscar e un Golden Globe); Taron Egerton (Golden Globe, ma neanche candi-dato all'Oscar) sceglie un trucco meno inva-sivo e canta in prima persona tutti i pezzi, su consiglio di Elton John, senza imitarlo, e ciò acuisce la consapevolezza di stare assisten-do a una ricostruzione. Rendendo la nostra partecipazione non solo nostalgico-emotiva, con l'ulteriore effetto di mettere al centro non tanto la star quanto l'uomo, dietro gli occhiali sgargianti e le *paillettes*, sparato a razzo nello show business. Un uomo che non è chi, a casa, pensano che sia.



Rocketman (2019) di D. Fletcher

SCOPRIMMO CHE GLI SPECCHI HANNO QUALCOSA DI MOSTRUOSO (...) PERCHÉ MOLTIPLICANO IL NUMERO DEGLI UOMINI.

Jorge Luis Borges, Finzioni

HIC ET NUNC. LA LENTE DEFORMANTE DEL CINEMA

Anna Maria Pasetti

Il viaggio di filtri e specchi attraverso spazio & tempo, realtà & finzione: *1917*, *C'era una volta a Hollywood*, *Parasite*, i film premiati agli Oscar. Ma anche *La belle époque* e *I due Papi*

Parasite (2019) di B. Joon-ho

Spazio, tempo, realtà e finzione. È un viaggio rischioso quello che la nostra mente si costringe a fare quando è spinta negli ambienti concettuali fondativi dell'universo, e che quindi riguardano l'origine *omnium rerum*, l'essere umano incluso. Quale dispositivo di rappresentazione e riproduzione del mondo reale o immaginato in movimento, il cinema (e per estensione l'audiovisivo) può dirsi ontologicamente costituito di e su queste categorie, fisiche e metafisiche, che ha rielaborato *ex novo* per farne, *hic et nunc*, il proprio territorio di significazione. Se è vero che "il tempo è materia dell'espressione cinematografica"¹ questa insiste su uno spazio del sensibile/percepibile la cui esibizione varia in termini di aderenza/fedeltà alla *res* rappresentata, invocando così le altre due categorie, realtà e finzione, il cui rapporto informa gli antichi ed eterni paradigmi di riferimento di ogni narrazione artistica. In tal senso ed in estrema sintesi nonché semplificazione, lo spazio nel tempo & il tempo nello

¹ Gianfranco Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, 1979, p. 21.

I due papi (2019) di F. Meirelles



1917 (2019) di S. Mendes

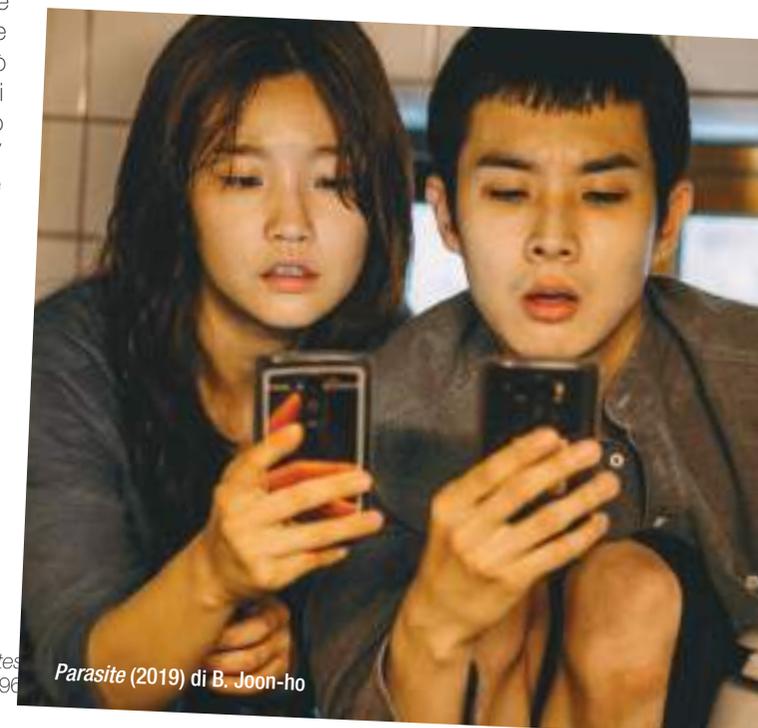
spazio ed ancora la realtà nella finzione & la finzione nella realtà traducono la complessità magmatica della significazione immaginaria dalla quale si sono originate, e sulla quale continuano a ragionare, le teorie del cinema. Da tali relazioni imprescindibili, e con l'ausilio delle arti pre-esistenti, è disceso un altro concetto fondativo per la comprensione della testualità audiovisiva: il punto di vista, il quale evoca il basilare dualismo di ordine filosofico (e successivamente psicologico/psicanalitico) soggetto/oggetto. In materia di rappresentazione cinematografica le due istanze non solo si specchiano nello scambio circolare osservatore ↔ osservato, ma giungono a (con)fondersi e moltiplicarsi in una pluralità che ruota attorno al tema dell'identità. È il testo, in ultima analisi, a tenere insieme la fluida materia della (s)oggettività, in altre parole esso "appare soprattutto come un meccanismo di costituzione dell'identità del soggetto fruitore. Identità costituita in primo luogo attraverso il gioco di ruoli cui il testo costringe: gioco di spossamento, simulazione, assunzione e cambio di voci e di maschere"². Le premesse preludono a quanto può definirsi una delle grandi vocazioni del cinema all'interno dell'universo audiovisivo: attraverso uno spazio/tempo sancire la propria funzione di grande mediatore fra la realtà e la finzione.

Una mediazione resa possibile grazie all'uso della lente

E' proprio tale dispositivo ottico, autentico luogo centrale del segno cinematografico, il punto di partenza da cui proporre delle riflessioni su alcune opere recenti d'indubbio valore artistico nonché di interesse semiologico/linguistico. Previa all'analisi dei

² Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, *Il testo audiovisivo. Teoria, storia e modelli di analisi*, NIS, 1996

film, si rende necessaria la comprensione di come il dispositivo-lente attraversa i concetti sopra enunciati. Di fatto, sono proprio le lenti cinematografiche, che agiscono secondo un punto di vista stabilito, a rielaborare e rimiscolare le "grandezze base" della fisica teorica (spazio/tempo), filtrando e specchiando la realtà osservata secondo prospettive proprie, e facendosi dunque carico di una responsabilità in-formante o de-formante del tutto arbitraria, che viaggia sulle "parallele convergenti" dei padri fondatori del cinema, i fratelli Lumière e Georges Méliès. Se dunque il film documentario opta per la lente in-formante rispetto alla realtà rappresentata, quello cosiddetto "di finzione" o "feature film" vi si pone in ottica de-formante, e questo senza necessariamente intaccare o infrangere un eventuale "contratto di verosimiglianza" siglato con lo spettatore. A prescindere dal grado di in/de-formazione attivato dalla lente cinematografica, essa aggiunge alla funzione di filtro quella fondamentale e già



Parasite (2019) di B. Joon-ho



citata di specchio. Se è ovvio che questo sia il governatore della relazione reciproca soggetto/oggetto in ogni forma di rappresentazione di tipo iconico, è altrettanto naturale indicarlo quale generatore del doppio, figura retorica sovrana del linguaggio audiovisivo (e chiaramente non solo) incarnata dal significante immaginario³ che, riflesso su uno schermo cinematografico o televisivo, va a compensare l'assenza della materia, del corpo della realtà. Sommando le tracce teoriche sopra sintetizzate è ora possibile formulare ipotesi di applicazione concreta, partendo appunto dalla lente cinematografica (metonimia del dispo-

sitivo-cinema) de-formante (quindi di finzione) che filtra e specchia sia un soggetto ancorato a fatti storici passati o in corso di accadimento (*history*), sia un soggetto originale (*story*). Su tale materiale la lente agisce sul "quadriangolo" spazio nel tempo & il tempo nello spazio e realtà nella finzione & finzione nella realtà in alcuni film contemporanei con gradazioni/angolature di filtro/specchio diversamente interessanti, dando corpo a un *hic et nunc* (ri) visitato in chiavi originali.

Una lente sulla Storia: deformazioni in progress

Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*

"Il nostro nemico è il tempo". Alla frase assunta a slogan dal marketing che ha promosso nelle sale *1917*⁴ di Sam Mendes andrebbe aggiunta la parola "spazio" per

³ Concetto fondamentale nella semiotica applicata al cinema introdotto dal semiologo francese Christian Metz nel suo omonimo testo (*Le signifiant imaginaire*) del 1977 tradotto nell'edizione italiana del 1980 per Marsilio col titolo *Cinema e psicanalisi*. In sintesi e semplificazione, riferisce l'insieme degli elementi che rimandano al significato, che esiste solo nella sfera dell'immaginario.

⁴ *1917* (UK/USA, 2019) regia di Sam Mendes, sceneggiatura di Sam Mendes e Krysty Wilson-Cairns. Durante la I Guerra Mondiale, a due giovani caporali britannici è affidata la missione di portare un dispaccio che potrebbe salvare la vita a 1600 altri soldati. I due soldati devono attraversare a piedi un pericolosissimo tratto del Fronte Occidentale, una vera Terra di Nessuno.

1917 (2019) di S. Mendes

comprendere il tipo di relazione intrattenuta in questo film dal dispositivo-cinema con la Storia. E tale relazione è propriamente quella di *hic et nunc*, qui e ora: lo sguardo si mette in parallelo alla Storia portando lo spettatore in trincea in un'autentica "impossibilità della fuga dalla visione (che) rafforza la pervasività della visione stessa".⁵ Accompagnando i due giovani caporali nel loro percorso attraverso la Terra di nessuno presso il fronte occidentale della Prima guerra mondiale, l'ottavo lungometraggio del cineasta britannico crea una storia nella Storia il cui senso narrativo coincide proprio nell'esibirsi del film dentro a un determinato spazio/tempo, e non è casuale la scelta di un unico piano sequenza apparente⁶ quale chiave linguistica per ottenere il parallelismo di cui sopra. Le funzioni di spazio nel tempo & il tempo nello spazio e realtà nella finzione & finzione nella realtà vengono soddisfatte con pertinente originalità in un'opera che mettendosi a misura d'uomo impone alla lente cinematografica de/formante un paradosso: l'effetto immersivo creato sullo spettatore non solo va ad infrangere il contratto di verosimiglianza percettiva, ma invece di porre i protagonisti al centro della narrazione vi posiziona proprio l'asse spazio/tempo. Per dirla con Gianfranco Bettetini, in *1917* viene esibito da manuale il meccanismo di costruzione di senso nel tempo: "un film si manifesta in un discorso che può parlare del tempo, che si realizza in un tempo e che impone un tempo alla fruizione/lettura".⁷ E' la conquista dello spazio nel tempo e del tempo nello spazio far cambiare di segno la storia nella *history*, al netto di una (ri)visitazione che predilige la chiave esistenziale (ed etica) a quella prettamente storica. In altre parole, se il decorso complessivo del Primo

⁵ Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, NIS, 1996, p. 37.

⁶ *1917* è stato realizzato attraverso il raccordo "invisibile" di alcuni pianisecuencia per ottenere l'effetto di un unicum.

⁷ Gianfranco Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, 1979, p. 21.



C'era una volta a... Hollywood (2019) di Q. Tarantino

conflitto mondiale (la Storia) non è modificato dallo sguardo della lente, questa sua immanenza alla "piccola" storia inventata estrae il gesto umano dalla circostanza (*hic et nunc*) elevandolo a *trascendente*, universale. Muta invece di segno la Storia evocata da Quentin Tarantino in *C'era una volta a Hollywood* (*Once Upon A Time in... Hollywood*)⁸ e lo fa in una modalità divenuta ormai una propria e riconoscibile cifra (est)etica. Come aveva già compiuto in *Bastardi senza gloria* (*Inglorious Basterds*, 2009), Tarantino innesta un'operazione di finzione nella realtà capace di modificare il corso degli eventi storici, dando vita a una de/formazione vera e propria della *history*. Così facendo, lo sceneggiatore/regista rafforza la legittimazione dell'arte cinematografica ad intervenire sulla Storia, divenendo di essa contemporaneamente filtro e specchio de/formanti, attraverso un *qui e ora* del tutto originale, se non sovversivo, riferito a uno spazio/tempo passati ma, para-

⁸ *Once Upon A Time in... Hollywood* (USA, 2019) regia e sceneggiatura di Quentin Tarantino. Hollywood, 1969. Mentre si consuma la parabola di successo di un famoso attore televisivo e del suo stunt/amico, in una villa vicina a quella del divo sta per avvenire qualcosa di molto pericoloso.



1917 (2019) di S. Mendes

dossalmente, ancora *in progress* dal punto di vista dello spettatore. Chi infatti si appresta a vedere un'opera del cineasta statunitense è nella maggioranza dei casi consapevole dell'effetto sorpresa che Tarantino è solito riservare in chiusura dei suoi film; per questo il pubblico predispone l'osservazione su un livello di aspettativa aperta, di *detection* vigile ad ogni dettaglio (Tarantino dissemina molte tracce nei propri testi..), di sospensione interrogativa sulle multiple direzioni che la Storia potrebbe percorrere. Ma per quanto possa destabilizzare attraverso racconti liquidi e deformazioni storiche (il 56enne regista del Tennessee lavora sempre su soggetti e sceneggiature originali a prescindere che appoggino su fatti storici realmente accaduti) non tradirà mai il proprio patto di fedeltà nei confronti del cinema, unico punto fermo da cui tutto parte e tutto torna. In tal senso Tarantino si fa portabandiera dell'inganno necessario (perché ontologico) al cinema di finzione, intessendo ovunque con consapevole spregiudicatezza la propria essenza di *cinéphile*.

Ultimo ma non meno importante, è l'ausilio che Quentin fa dello strumento del doppio in *C'era una volta a Hollywood*: questo non è solo presentificato nella peculiarità dei ruoli protagonisti (un divo e il suo doppio, ovvero la controfigura) ma anche nell'organizzazione di una doppia linea narrativa nonché nella esibizione reiterata di schermi (cinematografici e televisivi) in cui i performer sono, *hic et nunc*, soggetti/oggetti dello sguardo.

E la figura del doppio diventa sostanza nella Storia contemporanea grazie alla messa in scena del raddoppiamento della figura del Papa, non solo in una bensì due opere audiovisive. Per quanto casuale possa apparire, è un fatto che diverse produzioni cine/televisive abbiano quasi simultaneamente scelto di attingere materia narrativa dalla straordinaria (e inedita in questa forma) presenza di due Pontefici di cui la cronaca e il mondo, *hic et nunc*, sono inelutta-

bili testimoni. *I due papi* (*The Two Popes*)⁹ di Fernando Meirelles e *The New Pope*¹⁰ di Paolo Sorrentino mettono in campo l'adesio-

⁹ *The Two Popes* (USA/GB/Italia/Argentina, 2019) regia di Fernando Meirelles, Sceneggiatura di Anthony McCarten.

¹⁰ *The New Pope* (Italia/Francia/Spagna/USA, 2020) regia e sceneggiatura di Paolo Sorrentino. Serie tv programmata su Sky Atlantic che vede nel cast Jude Law, John Malkovich e Silvio Orlando.

ne all'attualità invocata da André Bazin sovvertendone però i principi base attraverso innesti interni capaci di stravolgere il reale: vere e proprie rivoluzioni sottocutanee che smuovono (de/formano) i paradigmi della *history* ecclesiastica odierna (e non solo della Chiesa) con lo scopo di renderla più intellegibile, seducente e soprattutto più "umana" per chi ne assiste le vicende *in real time*, ovvero il popolo/pubblico. E questo a partire

dall'idea che il Papa incami *di per sé* un'identità in ontologica sospensione fra l'umano e il divino. Se il lavoro di Meirelles, ispirato alla *pièce* teatrale di Anthony McCarten che pure ha firmato la sceneggiatura di questo *biopic* "creativo", si limita a immaginare un "verosimile" dialogo/confessione fra l'allora cardinal Bergoglio e papa Ratzinger alla vigilia delle sue dimissioni, quello di Sorrentino inventa del tutto le figure dei due successori di San

Pietro limitandosi a riagganciar(le) alla realtà solo laddove ne comprende la straordinaria energia immaginifica, tanto nell'elemento tragico che in quello satirico o semplicemente comico. E il processo di "smascheramento" del doppio al quadrato che irride se stesso si radicalizza, ad esempio, quando l'addetta stampa del Vaticano confessa a John Brannox/Giovanni Paolo III di ricordarle il suo attore preferito, John Malkovich. Attraverso un



I due papi (2019) di F. Meirelles



C'era una volta a... Hollywood (2019) di Q. Tarantino

cortocircuito vorticoso tra realtà nella finzione & finzione nella realtà, entrambe le opere si servono della lente de/formante applicata al linguaggio del realismo magico, diversamente espresso, per intuire la complessità delle relazioni divino ↔ umano / sacro ↔ profano nel paradosso di un *hic et nunc* "storico" in costante divenire e progressione.

La coscienza allo specchio

Si darà un dramma stasera alla presenza del re: una scena si avvicina alle circostanze che ti ho narrato della morte di mio padre. Ti prego, quando vedi quell'atto in corso, con l'acume della tua anima osserva mio zio.

William Shakespeare, *Amleto*

Fra le capacità del dispositivo cinematografico vi è l'utilizzo della finzione per denudare (e denunciare) una scomoda realtà. Se è vero che il classico espediente del disvelamento di una verità attraverso la sua copia "simile ma non identica" ("si avvicina alle circostanze" si legge nell'*Amleto*) preceda la narrazione cinematografica rimandando a quella teatrale, la settima arte se n'è appropriato, riformulandolo con tutti i possibili elementi espressivi del metalinguaggio audiovisivo. L'intervento della

lente de-formante, dunque, è soprattutto di un rispecchiamento che ambisce a superare, per migliorarla, una situazione difettosa *hic et nunc*. E senza che tale circostanza di partenza sia ancorata alla Storia, com'è esemplificato nelle due opere sotto considerate.

Ne *La belle époque* di Nicolas Bedos¹¹, l'esito negativo della crisi matrimoniale di Victor viene improvvisamente modificato quando all'uomo è proposto di rivisitare il suo primo incontro con l'allora futura moglie: ciò è reso possibile grazie a un gioco di ruolo che permette sotto pagamento di "ri-abitare" scenari della propria vita passata. A metà strada fra una *mise en abyme* pirandelliana e la serie tv fantascientifica *Westworld*, la commedia romantico/esistenziale scritta e diretta dal cineasta francese moltiplica, esasperandole, le funzioni della lente de/formante che si trova a riflettere sulla linee spazio/tempo e realtà/finzione quasi in *loop*. Tutto, infatti, è rimescolato *hic et nunc*: il futuro-nel-passato atto a (ri)costruire un presente *in progress*, la realtà nella finzione & la finzione nella realtà che gio-

¹¹ *La belle époque* (Francia, 2019), regia e sceneggiatura di Nicolas Bedos.



La belle époque (2019) di N. Bedos

cano con la memoria e, soprattutto, con la coscienza denudata davanti al proprio specchio in un salto mortale all'ennesima potenza che si diverte a sfidare la ricognizione del Sé, il concetto di identificazione e, in ultima analisi, di Identità stessa. La scatola cinese organizzata da Bedos ha le mura trasparenti, delle autentiche vetrate in cui soggettività e oggettività si confondono simmetricamente andando a scrutarsi e specchiarsi, e l'atto di meta-osservazione è chiamato a compiere un circuito all'infinito: gli attori entrano in personaggi che a loro volta interpretano attori dei propri personaggi con la consapevolezza di rimanere se stessi, e sotto l'osservazione di altri personaggi in uno spazio nel tempo e in un tempo nello spazio realmente falsificato o, se si preferisce, falsamente reale.

Anche la famiglia protagonista del *dramedy* socio-esistenziale *Parasite* (*Gisaengchung*) di Bong Joon Ho¹² interpreta un finto ruolo presso una famiglia "specchio", da cui differisce per la diversa condizione socio-economica. L'impianto narrativo e drammaturgico dell'opera, pluri-vincitrice ai massimi festival internazionale nonché di quattro Oscar fra cui miglior film, regia e film internazionale, è graficamente e metaforicamente organizzato sulla geometria cartesiana: se infatti la linea orizzontale è preposta a separare e specchiare per ribaltamento tanto le famiglie quanto le classi sociali, quella verticale definisce il percorso del punto di vista che osserva il mondo dal basso verso l'alto, nel chiaro rimando alla speranzosa ascesa lungo la "scal(in)ata sociale" (non a caso anche la villa che costituisce l'ambientazione sovrana del film è organizzata su più piani). La lente de/formante interviene quando le due linee, intersecandosi, scatenano un gioco al massacro: a quel punto la finzione nella realtà lascia spazio alla realtà nella finzione profetizzando

¹² *Parasite* (Corea del Sud), 2019, regia e sceneggiatura di Bong Joon Ho. Una famiglia povera di Seul arriva – sotto inganno – a sostituire tutti i membri di servizio pre-esistenti presso un'altra famiglia, ma di livello socio-economico molto agiato.

un futuro immaginario di agognata giustizia. E il doppio si riprende la predominanza nella produzione di senso laddove anche spazio nel tempo & tempo nello spazio si biforcano in due soluzioni narrative di segno opposto, di cui, tuttavia, solo una è visivamente messa in campo. Anche il cinema di Bong Joon Ho, come quello di Tarantino che muta il corso della Storia, auspica un futuro di riscatto per i suoi personaggi violati, pur nella consapevolezza delle difficoltà implicate in tale sogno. Non sapremo mai, dunque, quale sarà la condizione dei protagonisti di *Parasite*: il testo, perfetto nella sua originalissima concezione, rimanda alla miglior sospensione resa percorribile dalla magia del cinema, appoggiata a un eterno presente dove tutto è (ancora) possibile, *hic et nunc*.



Parasite (2019) di B. Joon-ho



FELLINI, PINOCCHIO E IL CLOWN

Stefania Carpiceci

A cent'anni dalla nascita del regista riminese, l'universo felliniano sembra trovare corrispondenze nel *Pinocchio* di Garrone e nel *Joker* di Phillips, all'insegna di irrazionalità e istintività, irriverenza e ribellione, inquietudine e malinconia

L'universo felliniano, aggettivo tanto lusinghiero quanto enigmatico e incomprensibile per Fellini stesso, che sembra essersi risvegliato nell'anno del centenario della sua nascita (Rimini, 20 gennaio 1920), non pare in verità essersi mai assopito e trovare anzi eco in due film del 2019, *Pinocchio* di Matteo Garrone e *Joker* di Todd Phillips. Per i quali il *trait d'union* è indubbiamente il clown con tutta la sua irrazionalità e istintività, irriverenza e ribellione, inquietudine e malinconia.

Pinocchio e i clown

Ma mentre Joaquin Phoenix porta il suo clown all'estrema metamorfosi di una ribellione omicida, mediante un personaggio "psicotico", la cui risata è tanto "irrefrenabile", quanto metallica, angosciante e inascoltabile, per Fellini il pagliaccio è un "daimon benefico" (Iarussi 2019: 31) di junghiana e hillmaniana memoria. È l'"immagine o disegno" che si sceglie come compagno del suo genio, angelo custode e fautore della sua "vocazione" (Hillman 1997: 23) fin dall'infanzia. Fin dall'"annuncio fatta a Federico" (Fellini 1980: 114), la prima volta che da bambino, in braccio al padre, assiste a uno spettacolo circense e avverte il richiamo dei clown, così come Pinocchio delle marionette di Mangiafuoco.

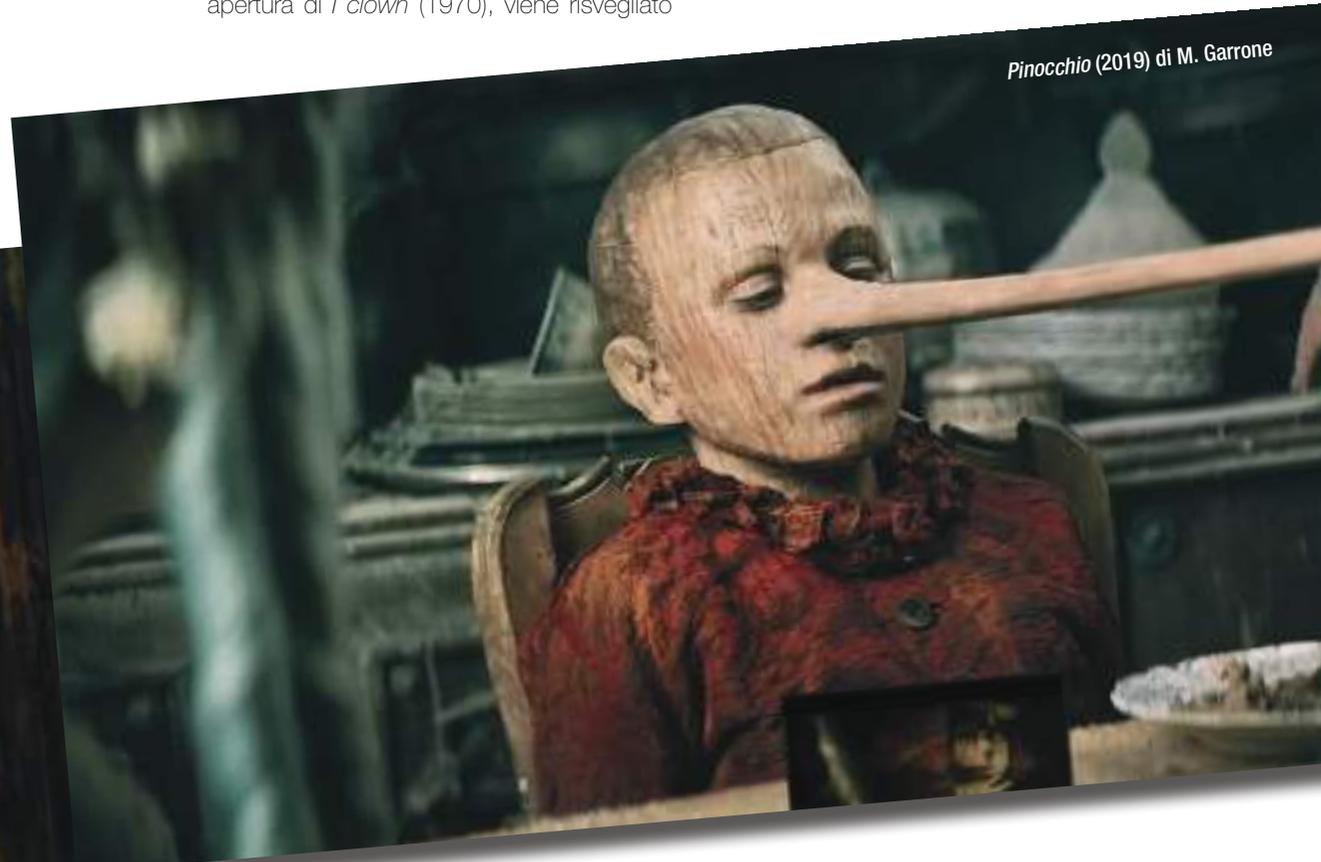


Una specie di riverberazione esaltante, profetica, anticipatrice è quanto ricordo che provai la prima volta che misi piede sotto [...] uno *chapiteau*. [...] Quando fu l'ora dello spettacolo, ed esplosero attorno a me che stavo sulle ginocchia di mio padre, le trombe, le luci, gli applausi, i rulli di tamburo, i lazzi gridati dai clown, la loro ciabattante buffonesca stracciona ilare irrazionalità, mi sembrò confusamente

di essere atteso, che aspettassero me. Mi parve che mi riconoscessero, come i burattini di Mangiafuoco quando dal palcoscenico vedono in fondo al tendone Pinocchio e lo salutano come uno dei loro, chiamandolo per nome, abbracciandolo e ballando insieme tutta la notte (Grazzini 1983: 30-31) La "fascinazione" gli indica "una certa strada" (Hillman 1997: 17) da percorrere, anche se, diversamente da quanto sempre narrato, Fellini non fugge allora al seguito degli artisti girovaghi, ma al più sparisce per qualche ora, mentre a riportarlo a casa non sono due carabinieri, come accade a Pinocchio e come a lui piace raccontare, ma "un conoscente sulla canna della sua bicicletta" (Giacovelli 2019b: 103). Gli zingari del *zirco*, insomma, non lo portano via, come minaccia la governante del Fellini bambino che, in apertura di *I clown* (1970), viene risvegliato

dal lettino della sua cameretta mentre fuori dalla finestra stanno issando in riva al mare lo *chapiteau* (Iarussi 2020: 35; Giacovelli 2019c: 116). Piuttosto il piccolo, la cui sequenza pare essere identica a una striscia del fumetto di *Little Nemo* (1905) del disegnatore americano Winson McCay in cui "un ragazzino" viene svegliato "nella propria stanza" dal rumore del "montaggio di un tendone del circo" (Bondanella 1994: 31), si limita a scomparire, rifugiandosi al suo interno, senza farsi trovare dai genitori. Vestito da marinaretto, in una sovrapposizione tra ricordi veri e manipolati, scritti e filmati, il Fellini dei *Clown* varca la soglia del "tendone dorato" che, apparso nottetempo davanti al prato della casa d'infanzia a Rimini, lo accoglie, accompagnato dal vento, al mattino presto, quando tutto è fermo, deserto e

Pinocchio (2019) di M. Garrone



Joker (2019) di T. Phillips



silenzioso, come "una gran panciona calda" (Fellini 1980: 114 e 123) simile al ventre della balena teatro della riconciliazione di Pinocchio e mastro Geppetto. Ancora una volta un richiamo alla favola di Carlo Collodi che Fellini legge tra i primi libri della sua infanzia, ama, venera e definisce "il libro nazionale degli italiani" (Giacovelli 2019: 296-297), alla cui trasposizione medita spesso nel corso della sua vita e carriera. Lo fa perfino alla fine, quando sottopone Roberto Benigni, allora con Paolo Villaggio protagonista del suo ultimo film *La voce della luna* (1990), a delle inquadrature-prove del burattino che poi, come è noto, l'attore interpreta nel 2002 nel *Pinocchio* di sua regia (Giacovelli 2019d: 297), fino a indossare i panni di padre Geppetto nel citato omonimo film di Garrone.

E lo fa anche in occasione dei *Clown* quando, all'indomani dell'esperienza con la Nbc, per la quale nel 1969 realizza *Block-notes di un regista* sulle tracce del film maledetto mai fatto, *Il viaggio di G. Mastorna*, nonché dei sopralluoghi del coevo *Fellini-Satyricon* (Masoch 2019: 117), è la Rai a proporgli un adattamento da Collodi, poi realizzato da Luigi Comencini nel 1972 con *Le avventure di Pinocchio*, da Fellini dirottato convertendo ancora una volta il burattino in pagliaccio (Giacovelli 2019d: 297). Realizzando un cameo televisivo, troppo spesso erroneamente sottovalutato, sui clown "ambasciatori" della sua "vocazione" (Fellini 1980: 114), come ebbe a dire allo sceneggiatore Bernardino Zapponi, e sul mondo del circo ormai al tramonto in un falso documentario di 90' che più che altro è un film sul film che non si riesce a fare (Iarussi 2020: 33).

Il clown female: Gelsomina

Prima ancora che a Benigni, Fellini pensa che l'unico Pinocchio possibile sia quello che medita di fare interpretare a Giulietta Masina (Giacovelli 2019d: 297), sua moglie-musa dal 30 ottobre 1943, giorno del loro matrimonio per il quale galeotte furono le scenette radiofoniche di *Cico e Pallina* del giovane gagman, già sua *clown female* in *La strada* (1954). Secondo Leone d'argento,

dopo *I vitelloni* (1953), e primo dei cinque Oscar assegnati al maestro, ivi compreso quello alla carriera del 1993, ritirato qualche mese prima della sua scomparsa (Roma, 31 ottobre), senza che le nozze d'argento della coppia si siano mai potute celebrare. Ancora un clown, ancora Pinocchio, quindi. Ancora la favola di Collodi e ancora un fumetto, quello di *Happy Hooligan* dell'illustratore statunitense Frederick Burr Opper, che è un



I clowns (1970) di F. Fellini

malinconico clown di fine 800, il cui tratto grafico ispira, ancor prima che cinematograficamente parlando, i bozzetti e i disegni di Fellini su Gelsomina, solo all'uscita del film poi dai critici paragonata a Charlot (Bondanella 1994: 31).

A metà strada "tra Happy Hooligan e il Vagabondo di Chaplin" (Bondanella 1994: 31), Gelsomina è anzitutto un raro caso di clown donna, tra pagliacci solitamente maschi: la *clownesse* per eccellenza su cui Fellini rimugina da tempo.

Era un pezzo che volevo fare un film per Giulietta: mi sembra un'attrice singolarmente dotata per esprimere con immediatezza gli stupori, gli sgomenti, le frenetiche allegrezze e i comici incupimenti di un clown. Ecco, Giulietta è appunto un'attrice-clown, un'autentica *clownesse*. Questa definizione, per me gloriosa, è accolta con fastidio dagli attori che vi sospettano forse qualcosa di riduttivo, di poco dignitoso, di rozzo. Sbagliano, il talento clownesco di un attore, a mio avviso, è la sua dote più preziosa, il segno di un'aristocratica vocazione per l'arte scenica (Fellini 1980: 58)

Anche Giulietta Masina è all'inizio assai perplessa dal doversi trasformare nel clown che Fellini ha in mente e che abbozza in schizzi arricchiti da didascalie che ne descrivono l'abbigliamento. "Mantellina militare, bombetta nera, scarpe scalcagnate da tennis" (De Giusti 2019: 97) che, insieme alla parrucca piena di colla, la costringono per altro a interminabili prove di costumi. Ma del resto, dice Fellini: Giulietta attrice vorrebbe essere [sempre] il contrario del personaggio che fa per me. Ogni volta è recalcitrante, si sottomette dopo una lunga resistenza [...] Sulle prime detesta i vestiti, lo sguardo, la maschera dei suoi personaggi. Accanto alla Giulietta entusiasta, collaboratrice, sgobbona, è come se apparisse un'altra Giulietta che dice di no (Fellini 1980: 97).

Probabilmente per Giulietta non è semplice aderire al prototipo della *clownesse* che per Fellini non ha sesso, come un po' tutti i clown, non è femmina ed è anzi asessuata (Fellini 1980: 124), mentre le sue pellicole si



Una tavola di *Happy Hooligan* di F. B. Opper

affollano di super maggiorate fisiche, giunoniche, pettorute e con fianchi generosi. Non deve essere rasserenante contrapporre allo stereotipo femminile del marito-regista il suo archetipo favolistico e inconscio in un tempo in cui Fellini, dopo la prima crisi depressiva che lo coglie durante le riprese della *Strada*, fa le prime incursioni psicoanalitiche, all'inizio brevemente freudiane, poi sempre più junghiane. Eppure *La strada* è uno dei film che Fellini ama di più tra i suoi e che realizza proprio perché:

Mi sono innamorato di quella bambina-vecchina, un po' matta e un po' santa, di quell'arruffa-

to, buffo, sgraziato e tenerissimo clown che ho chiamato Gelsomina e che ancora oggi riesco a farmi ingobbire di malinconia quando sento il motivo della sua tromba (Fellini 1980: 60)

Tromba che, sul celebre tema musicale di Nino Rota, Gelsomina suona in modo celestiale alla suora che la ospita insieme al rude Zampanò (Anthony Quinn) nel convento, dopo che lo stesso motivo, eseguito su mini-violino, l'attira dentro il circo veneto dove ritrova Il Matto (Richard Basehart), "l'altra figura clownesca del film", il funambolo, l'equilibrista-angelo della sua Annunciazione. Colui che tramite la "parabola del sasso" le rivela che tutto al mondo è importante, anche un sasso e anche lei, che in quel momento piange disperata chiedendosi cosa ci sta a fare al mondo e a cosa serve. Anche lei deve "assolvere una funzione" (Bondanella 1994: 118): rimanere accanto a Zampanò, il vagabondo, l'artista viaggiante che spezza catene con i pettorali e che all'inizio la compra a sua madre per diecimila lire. L'Orco e il Mangiafuoco collodiano che la picchia, tradisce e abusa, ma che proprio lei, con la sua testa

di carciofo e il suo sacrificio, evocato nel prefinale ancora dal tema di Rota canticchiato da una donna che stende i panni su un prato e che rivela a Zampanò (come a noi spettatori) della morte di Gelsomina, conduce alla redenzione, conversione e catarsi finale sulla spiaggia, secondo lo schema morfologico della fiaba *La bella e la bestia*.

Del resto Zampanò è spesso equiparato a una bestia, mentre Il Matto, voce della coscienza-consapevolezza di Gelsomina, è un po' un Lucifero-Lucignolo, nonché Grillo Parlante che Pinocchio uccide con una martellata in testa, esattamente come Zampanò fa con un pugno. Mentre Gelsomina, che è qui il simbolo dell'innocenza tradita e violata, dotata di "una gran purezza di spirito", è comunque "una figura clownesca nell'abbigliamento, nel trucco e negli atteggiamenti un po' buffoneschi" (Bondanella 1994: 117-118). Per Fellini più simile all'augusto, simpatico, esuberante, anarchico e irrazionale, che al clown bianco simbolo di grazia, eleganza, intelligenza e lucidità (Bondanella 1994: 30; Fellini 1980: 117).



La strada (1954) di F. Fellini

*Joker* (2019) di T. Phillips**Il circo e il suo burattinaio, Guido e la sua confusione**

Ciò detto, il “grande trasporto verso i clown, i mimi, il circo” da parte di Fellini che, come tutti i “ragazzini” immagina, abbiamo detto, “di scappare di casa per seguire il circo”, non è dovuto tanto al fatto di voler “diventare un clown», anche se il regista si lascia spesso fotografare con il volto dipinto da pagliaccio davanti a uno specchio, quanto “di imparare la sua lezione” (Hillman 2003: 222-223), dal momento che:

Il clown incarna i caratteri della creatura fantastica, [...] esprime l'aspetto irrazionale dell'uomo, la componente dell'istinto, quel tanto di ribelle e di contestatario contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. È una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti di animale e di bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore. Il clown è uno specchio in cui l'uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine. È proprio l'ombra (Fellini 1980: 116-117).

Il pagliaccio beffardo e malinconico, ciabattone, grottesco e straccione (Fellini 1980: 149) è di fatto l'altro lato, crepuscolare e oscuro, di noi, dell'uomo logico e razionale. È il rimosso e l'irriverente. Colui che si dipinge il volto di bianco e suona “musiche strane”. Che corre, cade e capitombola, creando “scompiglio”, facendo “baldoria”. Colui che dà vita a delle “insensate ripetizioni”, ma comunque si ribella all’ordine del mondo [...] senza causa e senza violenza”, a differenza di Joker. Che si mette “a testa in giù”, sfidando “le leggi della fisica e [...] le convenzioni della società” e che, in quanto “anima fantastica”, è lo “psicologo del profondo” (Hillman 2003: 217, 221 e 223). Dell'inconscio desiderio di Fellini che, incerto sulla sua vocazione di regista e men che mai di circense, da grande sa di non voler essere né il medico che prefigurava suo padre, né il cardinale che sognava sua madre, trovandosi a proprio agio sul set che in sé traduce il caos e

la baraonda del circo. Un luogo-carrozzone, nonché parco giochi e Paese dei Balocchi dove sprigiona le sue fantasie. Quel mitico Teatro 5 di Cinecittà dove può essere “un sempiterno Pinocchio” (Iarussi 2020: 173), un mago, un demiurgo e un inventore.

Il cinema è un modo divino di raccontare la vita, di far concorrenza al padreterno. Nessun altro mestiere consente di creare un mondo che assomiglia così da vicino a quello che conosci, ma anche agli altri sconosciuti, paralleli, concentrici. Per me il posto ideale, l'ho già detto tante volte, è il Teatro 5 di Cinecittà, vuoto, Ecco, l'emozione assoluta, da brivido, da estasi, è quella che provo di fronte al teatro vuoto: uno spazio da riempire, un mondo da creare [...] Ho la totale presunzione di essere un demiurgo (Grazzini 1983: 83)

Il teatro di posa, lo stabilimento cinematografico di cui è anche burattinaio, equilibrista, domatore. Mentre non esita a paragonare la relazione tra regista e attore a quella fra burattinaio e burattino (Barbani 2019: 18), Fellini si autoritrea con mantello, cappello e sciarpa rossa mentre dall'alto muove i fili di marionette con il volto di Masina e Marcello Mastroianni di *Ginger e Fred* (1985). A Roberto Rossellini, maestro del neorealismo da cui fin dai tempi della *Strada* si allontana muovendosi tra realismo, spiritualismo e favolismo, ma a cui contribuisce nelle vesti di sceneggiatore di *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946), attribuisce il prezioso insegnamento grazie al quale sa “camminare in equilibrio” sul set, come acrobata sul filo, e dirigere film in una “bolgia incandescente”, con “centinaia di persone intorno”, (Fellini 1980: 45). Infine, pur cercando di sminuire la sua autorità, celebre è la foto di scena che lo ritrae in camicia bianca arrotolata alle maniche, mentre verga la frusta come fa il suo alter ego Mastroianni, alias Guido Anselmi, regista in crisi creativa ed esistenziale, nella sequenza dell'harem delle donne di *8 e 1/2*

(1963), terzo Oscar di Fellini dopo *Le notti di Cabiria* (1957) e prima di *Amarcord* (1974). Pensavo [...] di non essere tagliato per la regia. Mi mancavano il gusto della sopraffazione tirannica, la coerenza, la pignoleria, la capacità di faticare [...] l'autorità. Tutte doti assenti nel mio temperamento. [...] Mi meravigliavo che il regista potesse avere rapporti distaccati con le attrici. Mi riusciva difficile [...] quella confusione; sentivo terribilmente il disagio del lavoro collettivo, tutti insieme a fare una cosa e parlando forte. Eppure, è andata a finire che riesco a lavorare bene solo nella confusione (Fellini 1980: 44)

La bella confusione doveva per altro essere il titolo iniziale, suggerito dallo sceneggiatore Ennio Flaiano, di *8 e 1/2*, nel quale Guido, rifugiato in un centro termale nel tentativo di far chiarezza dentro sé stesso come uomo e artista, cerca "di sbrogliare la matassa alquanto confusa dei propri sogni, fantasie e flashback" (Bondanella 1994: 189), di mettere ordine nel caos della propria esistenza, al culmine di bugie e sotterfugi, sogni e incubi, sensi di colpa, responsabilità e fughe. Salvo poi, dopo aver perfino indossato il naso di Pinocchio nella sequenza notturna al parco delle terme, tanto per ribadire di essere il "bugiardone" o "grande bugiardo" con cui Fellini stesso si autodefinisce, rinunciarvi e autoassolversi. Accettandosi e così riconciliandosi con la vita e il cinema, aprendo al celebre finale del film sia attraverso l'indovino Maurice (Ian Dallace), che preannuncia: "Siamo pronti per cominciare", sia mediante la sua prima sincera confessione in *voice off*:

Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare e mi ridà forza, vita? [...] Tutto mi sembra buono. Tutto ha un senso. Tutto è vero. Ah, come vorrei spiegarmi, ma non so dire. Ecco tutto ritorna, come prima, tutto è di nuovo confuso, ma questa confusione sono io, io come sono, non come vorrei essere, e non mi fa più paura. Dire la verità, quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato. Solo così mi sento vivo e [...] senza vergogna. È una festa la vita, viviamola insieme.



Le notti di Cabiria (1954) di F. Fellini



8 e 1/2 (1963) di F. Fellini



Amarcord (1973) di F. Fellini

La festa ha luogo finalmente, dopo tanti tormenti, nell'arena circense, in prossimità della rampa spaziale costruita per un film di fantascienza inesistente, da cui nessuna navicella decolla verso lo spazio, ma dalla quale discendono, mediante una scala "di tubi Innocenti" (Iarussi 2020: 128), tutti i personaggi reali e inventati da Mastroianni-Fellini, simbolicamente vestiti di bianco e che, anziché fuggire e allontanarsi dalla terra, si posizionano in circolo sulla pedana rialzata intorno alla pista per dar vita, sulle note di Rota della *Passerella dell'addio*, a un allegro girotondo (Centorino 2019: 279).

Qui, oltre a sfilare la Saraghina (Edra Gale), l'amante Carla (Sandra Milo), il padre (Annibale Ninchi) e la madre (Giuditta Rissone) di Guido, lo scrittore (Jean Rougeul), il direttore di produzione (Mario Conocchia), la sottorettona (Yvonne Casadei), l'attrice Claudia (Claudia Cardinale), la moglie Luisa (Anouk Aimée) e l'amica Rossella (Rossella Falk), il Grillo Parlante di Guido, riappaiono quattro clown più un bambino che marciano suonando flauti, trombe e tromboni. In testa c'è Polidor (Ferdinand Guillame), discendente di una grande famiglia circense francese di fine 800-inizio 900 (Seregini 2019: 300), mentre in coda compare il piccolo Guido (Riccardo Guglielmi) che, in divisa bianca

da collegiale, viene dapprima affiancato dal Guido adulto che gli dà indicazioni sul da farsi. Mastroianni incalza il cappello, imbraccia il megafono e poi lo invita ad avvicinarsi a un telone bianco che si apre per la discesa dalla scalinata di cui sopra. Come a dire che, ancora una volta, "passato e presente" si ricongiungono, mentre "l'infanzia è il futuro" (Iarussi 2020: 129).

Dopo aver preso per mano Luisa, anche Guido partecipa al carosello, ma non è a lui che Fellini regala l'ultima inquadratura, bensì al sé stesso bambino e ai suoi pagliacci che, illuminati al centro della pista dall'occhio di bue, continuano a suonare. Il ragazzo alza poi il braccio per dirigere l'orchestra e, mentre i clown escono dal campo, lui si ritrova da solo come pifferaio magico nello spazio vuoto dell'universo felliniano dove luce e musica, imprescindibili, oltre ogni linearità narrativa, per ultimi si arrestano, mentre lo schermo si oscura e iniziano i titoli di coda.

Riferimenti bibliografici

Barbiani, D. (2019, a cura di), *Federico Fellini. Dizionario intimo per parole e immagini*, Piemme, Mondadori Libri, Milano

Bondanella, P. (1994), *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini

Centorino, C. (2019), *8 e 1/2*, in Giacobelli, E. (2019a, a cura di), pp. 275-279

De Giusti, L. (2019), *La strada*, in Giacobelli, E. (2019a, a cura di), pp. 367-372

Fellini, F. (1980), *Fare un film*, Einaudi, Torino

Giacobelli, E. (2019a, a cura di), *Tutto Fellini*, Gremese, Roma

Giacobelli, E. (2019b), *Circo*, in Id. (2019a, a cura di), pp. 103-104

Giacobelli, E. (2019c), *I clown*, in Id. (2019a, a cura di), pp. 116-117

Giacobelli, E. (2019d), *Pinocchio*, in Id. (2019a, a cura di), pp. 296-297

Grazzini, G. (1983, a cura di), *Fellini. Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari

Hillman, J. (1997), *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano

Hillman, J. (2003), *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano

Iarussi, O. (2020), *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico*, Il Mulino, Bologna

Masoch, C. (2019), *Morte e resurrezione del clown*, in Giacobelli, E. (2019a, a cura di), pp. 117-121

Seregini, M. (2019), *Polidor*, in Giacobelli, E. (2019a, a cura di), p. 300

LA DOLCE VITA IL SOFFIO NASCOSTO DELLA GRAZIA

Paolo Perrone

A sessant'anni dalle prime proiezioni, il film di Federico Fellini stupisce, inquieta e ammonisce ancora oggi per la sua profonda ricognizione umana. Una drammatica allegoria sul deserto che si cela dietro la facciata di un carnevale perpetuo



La dolce vita (1960) di F. Fellini

IN MEMORIA DI ME



film, autori,
spiritualità

“ Il sentimento religioso ci dice che l'uscita è verso l'alto. Non si può non essere d'accordo”. Così Federico Fellini, in auto, a Roma, al cancello di Villa Malta, sede de *La Civiltà cattolica*, congedandosi da padre Virgilio Fantuzzi al termine di una lunga conversazione durante la lavorazione de *La voce della luna* (1990). Un congedo che il gesuita e critico cinematografico della rivista, amico personale di Fellini (scomparso a 82 anni lo scorso settembre), ha rievocato ne *Il vero Fellini* (Ave Editrice – La Civiltà cattolica, 1994), il volume che raccoglie saggi scritti tra il 1976 e il 1994 e un lungo *réportage* sul set del *Casanova* (1976). Parole appena bisbigliate, quelle di Fellini, citando Carl Gustav Jung. Ma sgorgate dal profondo, dall'animo sensibile di un uomo curioso, irrequieto, contraddittorio, refrattario ad ogni etichetta e imposizione dogmatica ma, allo stesso tempo, niente affatto impermeabile al soffio della spiritualità.

Indagini esistenziali, sguardi compassionevoli ed echi trascendenti

Il 20 gennaio scorso l'intero mondo della cultura italiana (e non solo) ha reso omaggio a Fellini, nel centenario della nascita. Un anniversario che ha riportato a galla lo straordinario universo felliniano, riverberato in tutta la sua carriera dall'autore de *I vitelloni* (1953), *8½* (1963), *Amarcord* (1973), traboccante di suggestioni oniriche e visionarie, alimentato da un beffardo slancio clownesco, ma popolato anche di profonde indagini esistenziali, di sguardi compassionevoli sui più umili e da percepibili echi trascendenti. Nel 1957, d'altronde, dopo aver girato *La strada* (1954), *Il bidone* (1955) e *Le notti di Cabiria* (1957), Fellini scriveva a padre Charles Reinert, gesuita svizzero: “Mi trovo spesso di fronte a sofferenze e sventure che superano i limiti della nostra sopportazione. È allora che sorge l'intuizione e la fede nei valori che trascendono la no-



Due scene de *La dolce vita* (1960) di F. Fellini

stra natura. Non bastano più il grande mare e il cielo lontano che amo nei miei film: oltre il mare e oltre il cielo, sia pure attraverso l'urlo di un'angoscia o la dolcezza di una lacrima, è intravisto Dio, il suo amore, la sua grazia, non tanto come scatto di fede teologica, ma come profonda esigenza d'anima”.

Nella sua monografia su Fellini (*Il Castoro*, 1995) Mario Verdone, a proposito de *La strada*, ha evidenziato come “quando avviene il risveglio della coscienza di Zampanò, il suo ‘rinnovamento’ in creatura che sente e che soffre, allora è come la rivelazione di una nuova vittoria dello spirito”. Anche per padre Fantuzzi, come riportato sulle pagine de *Il vero Fellini*, nei fotogrammi de *La strada*, oltre che degli altri due film girati dal regista riminese tra il 1954 e il 1957 (riassunti spesso come la “trilogia della Grazia”), risaltava “un orizzonte di luce nel quale non è difficile percepire, anche se indicati in maniera incerta e confusa, i tratti della redenzione cristiana”. Un pulsare lancinante di *pietas* sottolineato dallo stesso Papa Francesco, nel 2013, durante l'intervista concessa a padre Antonio Spadaro, direttore de *La Civiltà cattolica*: “*La strada* di Fellini è il film che forse ho amato di più. Mi identifico con quel film, nel quale c'è un implicito riferimento a san Francesco”.

Come ben sappiamo, ne *La strada*, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria* i protagonisti sono rispettivamente saltimbanchi, ladri e prostitute. “La soluzione che Fellini offre a questi personaggi miserabili alla fine di ciascuno dei tre film”, ha scritto Fantuzzi, “consiste nella possibilità di accedere a un destino di salvezza che non si realizza mai pienamente in questa vita, ma si colloca al di là della barriera della morte”. E poco oltre: “Mentre Rossellini e Pasolini sono giunti a rendere esplicite le metafore spirituali contenute nei loro film sugli emarginati, affrontando direttamente l'argomento religioso in opere come *Francesco giullare di Dio* e *Il Vangelo secondo Matteo*, Fellini non ha mai varcato la soglia che separa l'implicito dall'esplicito nella dimensione religiosa dei suoi film. Si nota anzi, da parte sua, una vera e propria resistenza nei confronti del discorso spirituale diretto, dell'argomentazione teologica strettamente intesa”.



Un cantastorie in cerca di se stesso

Ammiratore di Bergman e Dreyer ("artisti che sono riusciti a convincermi e ad emozionarmi"), limpido e libero nello sguardo ("non sono protetto da nessuna ideologia, sono veramente un cantastorie"), affascinato dalle suggestioni della forma cinematografica ("l'emozione che mi guida è sempre di natura estetica") e assai meno dalla stretta logica narrativa ("fare un film è come fare un viaggio, ma il mio sogno è fare un viaggio senza sapere dove andare, magari senza arrivare in nessun posto"), Fellini ha sempre scansato ogni tentativo di incasellamento, anche di natura confessionale. "La mia parte immatura, monellesca, ribelle", diceva, "mi spinge naturalmente a guardare con ammirazione all'aspetto forte di queste visioni, quello del rigore, della consapevolezza, ma nello stesso tempo avverto la presenza di qualcosa che per me sarebbe soffocante. Mi riconosco invece in una religiosità fatta di solidarietà con le forze più contraddittorie, pericolose, conturbanti dell'esistenza".

Non è un caso, dunque, che durante la preparazione de *La dolce vita* (1960), in un colloquio con Gideon Bachmann ("Devo essere sincero per forza. Intervista con Fellini", in *Film 1961*, a cura di V. Spinazzola, Feltrinelli) riportato anch'esso ne *Il vero Fellini*, il regista riminese dicesse: "La sensazione che provo è questa: cercare, prima di tutto, di dire qualcosa su di me e, facendo questo, cercare di trovare una salvezza, una strada che mi conduca a qualche significato, a qualche verità, a qualcosa che sarà importante anche per gli altri. Mi piace quella stimolante combinazione tra lavorare insieme e vivere insieme che il cinema offre. Ogni ricerca che un uomo svolge su se stesso, sui suoi rapporti con gli altri e sul mistero della vita è una ricerca spirituale e, nel vero senso del termine, religiosa".

Dietro la galleria dei mostri, i segni di un'ansia da redenzione

In realtà mai come per il lungometraggio con Marcello Mastroianni e Anita Ekberg quei "segni di un'ansia di redenzione che la galleria dei 'mostri' felliniani lasciava trasparire", come scrive Antonio Costa in *Federico Fellini. La dolce vita* (Lindau, 2010), sono stati sovrastati, quando non travisati, dal ben noto vortice di polemiche, attacchi, accuse che piovero addosso al film e al suo autore, soprattutto all'interno del perimetro cattolico, con le critiche de *L'Osservatore Romano*, la stroncatura della stessa *Civiltà cattolica* e le condanne pubbliche di numerosi vescovi. In ogni caso, "affresco sociale", "opera-mondo", "film-rotocalco", "scomposizione picassiana", *La dolce vita*, anche a poco più di sessant'anni di distanza dalle prime proiezioni (Centro San Fedele, Milano, 30 gennaio 1960; Cinema Fiamma, Roma, 3 febbraio 1960; Cinema Capitol, ancora Milano, 5 febbraio 1960), non cessa di interrogare le coscienze degli spettatori.

"*La dolce vita* rappresenta in qualche modo un bilancio di tutto ciò che Fellini aveva fatto fino a quel momento", ha scritto padre Fantuzzi ne *Il vero Fellini*. "Se i film precedenti possono essere paragonati ad altrettante *viae*

*La dolce vita* (1960) di F. Fellini



Due scene de *La dolce vita* (1960) di F. Fellini

crucis percorse da quelli che Pasolini chiamava 'sporchi crocifissi senza spine', anche *La dolce vita*, alla sua maniera, lo è: vi si contemplan le tappe del cammino doloroso di un peccatore che riflette sulla propria inadempienza nei confronti dei doveri che la vita gli propone. Cosa può fare un peccatore se non confessare in pubblico, con spargimenti di lacrime, i suoi peccati?". Un'interpretazione del tutto simile a quella fornita da padre Angelo Arpa, gesuita legatissimo a Fellini, che ne *La dolce vita. Cronaca di una passione* (Paresia, 1996) rimarcava come "questo film, che si presenta come una scapigliatura gratuita, in realtà è la sfida a un mondo svenato oramai anche nella dolcezza del vivere". E, poco oltre, si chiedeva: "Ma se questa *Dolce vita* invece di noia provocasse un indistinto interesse popolare a vedere proiettato sul grande schermo lo squalore di un mondo oramai alla deriva di se stesso?".

Se è indiscutibile, come ricorda Costa, che, all'uscita del film "le parti più conservatrici della gerarchia cattolica condannarono esplicitamente il film", è altrettanto risaputo che tra le

voci a sostegno della pellicola ci fu quella di padre Nazareno Taddei, gesuita del San Fedele, che su *Letture* del marzo 1960 scrisse una recensione favorevole. In un articolo di *Avvenire* del 7 luglio 2010, a firma Andrea Fagioli e intitolato "Fellini, i cattolici e la 'Vita non dolce'", viene rievocato il pensiero di Taddei, secondo il quale Fellini, con *La dolce vita*, "voleva parlare della spiritualità del cristianesimo. Ma rimase talmente turbato e amareggiato da quell'accoglienza che nel film successivo, *8½*, film pagano all'acqua di rose, se la prese con la Chiesa ufficiale".

Sulle note di una danza macabra, un lucido esame di coscienza

Cosa aveva spinto Taddei a sostenere che *La dolce vita* trattasse il tema della Grazia? "La 'lettura' del film", è la risposta che si legge nell'articolo di *Avvenire*, "esplicitata dalle immagini iniziali" (il volo della statua di Cristo in elicottero, che per padre Fantuzzi, ne *Il vero Fellini*, altro non era "che l'equivalente di una processione trasferita dalle vie della terra a quelle del cielo")

"e quelle finali, quando il protagonista, Marcello, ubriaco di stanchezza dopo una notte di bagordi, si trova con un gruppo di persone in riva al mare, e Paolina, la cameriera che aveva impressionato Marcello per la sua grazia innocente, si trova sorridente al di là di un piccolo braccio di mare a chiamarlo. Marcello la vede, ma non capisce e se ne va trascinato via da una donna. Paolina continua a sorridere, come a dire 'vai pure, al prossimo bivio mi troverai ancora lì ad aspettarti!'" "La 'lettura' era evidente", concludeva padre Taddei, "ma mi sembrava difficile che Fellini avesse voluto esprimere un tema così... teologico. Nei nostri incontri non si era mai parlato di Grazia. Un giorno gli chiesi: 'Cos'è secondo te la Grazia?'. Mi rispose di botto: 'Che cos'è la Grazia se non quella realtà, come Paolina, che tu non capisci e la rifiuti, ma lei sorride e ti dice: Vai pure! Mi troverai sempre ad aspettarti?'".

Se, come evidenziato da Tullio Kezich in *Federico. Fellini, la vita e i film* (Feltrinelli, 2002), il tema

de *La dolce vita* "è apparentemente la *café-society*, il mondo vario e rutilante rinato sulle rovine della guerra e le miserie del dopoguerra", in realtà il film "si offre come una drammatica allegoria sul deserto che sta dietro la facciata di un carnevale perpetuo". E dunque, "come una moralità medievale, i diversi episodi hanno una funzione simbolica. (...) Nel finale sulla riva del mare, dopo l'apparizione del pesce-mostro che sembra simbolizzare il male in assoluto, abbastanza lontana perché il vento ne porti via le parole, Paolina chiama Marcello, vorrebbe dire qualcosa. L'eroe felliniano è sordo come sempre: ma forse avvertiamo, nel sorriso enigmatico della ragazzina, la possibilità che per lui la partita non sia chiusa".

Perno sempre a fuoco, per Verdone, di questa "sovraccarica giostra, da fiaba nera per grandi", Marcello "è in bilico tra sentimento e perdizione, tra lavoro onesto e 'facile', tra cinismo e irrequietezza insoddisfatta. Alla fine, quando si è specchiato, ebbro, nel mostro viscido, anche





Marcello non vede e non sente più: è perduto". Ma in *Federico Fellini. Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio* (Gremese, 1999), Fabrizio Borin precisa che "l'amore di Marcello deriva da quello di Cabi-ria: quando il disgusto per l'umiliazione dei sentimenti si trasforma in uno sguardo quasi dentro la macchina da presa, siamo già nell'ultima immagine de *La dolce vita*, con l'innocente intervento per riscattare l'orgia, per il fatto stesso di esistere. E se i finali dei due film, pur avendo forti somiglianze ottimistiche, non collimano è perché dal bozzolo primigenio delle deformazioni felliniane stanno già maturando le larve psicanalitiche di *8½*". E ancora Kezich in *Federico. Fellini, la vita e i film*: "Solo così è possibile spiegare come mai un film dichiaratamente disincantato come *La dolce vita* non si conclude con la bancarotta di tutti i valori. Non si risolve, cioè, in una compiaciuta danza macabra intorno ad un universo condannato, ma avvia un lucido esame di coscienza".

Al netto, dunque, di ogni innocente fraintendimento o di strategiche manipolazioni, veementi prese di posizione o difese altrettanto temerarie, *La dolce vita* stupisce, inquieta e ammonisce ancora oggi per la sua profonda ricognizione umana, anticipatrice, nel 1960 (quasi "a pre-testo", scrive Costa, "per uno scontro di estrema durezza in un momento particolarmente delicato della storia nazionale"), di una modernità fragile e dolente, comunque la si voglia giudicare, capace di contenere spinte contrapposte ma non inconciliabili. Un esercizio funambolico di 'equilibrio sospeso' totalmente rintracciabile nella duplice, sovrapponibile figura del protagonista (caratterizzato, per Fantuzzi, da un'"indolenza che gli impedisce di decidere, una volta per tutte, da che parte stare") e del regista (che per Kezich "non si è posto altro obiettivo all'infuori di descrivere lo stato delle cose").

Certo, come evidenziato ancora da Kezich, *La dolce vita* "si propone come il 'diario notturno' di un personaggio a mezza strada fra il gusto e il disgusto per l'ambiente in cui vive" e che, "non di rado, si comporta come un sordomuto morale". Ma la 'poesia nascosta' de *La dolce vita* "nasce dal rispetto per i personaggi, inclusi i più infami e immeritevoli; da quel tanto di positività che conservano alcune delle soluzioni negative proposte a Marcello; dalla coscienza che le vie della serenità sono infinite". Un po', per dirla con Fellini, come la preghiera: "Un modo molto razionale e intelligente per deporre a terra bagagli pesantissimi e affidare a qualcun altro il peso delle angosce e dei dubbi".

THE NEW POPE

IPERBOLE FELLINIANA,
PROVOCAZIONE ERETICA
O DIARIO INTIMISTA?

Alessandro Cinquegrani

Un Papa intimo e tragico, il Vaticano come luogo del sublime, dove la realtà si manifesta nella sua essenza e nel suo paradosso. Ma se Fellini mette in scena l'esuberanza della vita, Sorrentino costantemente la anestetizza





La summa di una poetica

The New Pope è il capolavoro di Paolo Sorrentino. E, si sa, questa parola è talmente abusata da aver quasi perso il suo significato, ma è sufficiente inquadrare l'opera nel sistema narrativo del regista e nel quadro della cinematografia contemporanea per comprenderne la portata.

Il cinema di Sorrentino ha sempre avuto delle grandi e indubbie qualità, ma anche dei difetti, e spesso qualità e difetti sono state le due facce della stessa medaglia e perciò inscindibili. Innanzitutto la regia, l'indubbia, imponente capacità, dimostrata fin dagli esordi, di costruire le scene, con musica, luci, movimenti di macchina: ogni inquadratura è ricercata con precisione maniacale e l'impatto sullo spettatore è potente. E tuttavia, proprio per questo, spesso i suoi film sono permeati di un tono magniloquente che a tratti può risultare stucchevole, in cui persino il passaggio narrativo più insignificante diviene esteticamente teso, tanto

da rasentare spesso il virtuosismo. La qualità rischia di diventare difetto. Così è anche per la costruzione dei personaggi, e in particolare dei loro dialoghi. Inverosimili, assoluti, altisonanti, i dialoghi riescono a toccare corde spesso precluse ad altri autori, diventando quasi leggendari in alcuni passaggi costantemente in bilico tra l'ironia e la filosofia. Ma certo, chi cerca verosimiglianza rimarrà deluso, e deluso proprio da uno dei migliori pregi del suo cinema.

Infine la parabola narrativa: elaborare così tanto ogni singola scena spesso fa perdere di vista l'intero arco narrativo. Perciò Sorrentino dà il meglio di sé in film di contesto, di situazione, come è stato l'apprezzatissimo *La grande bellezza*, piuttosto che in opere che lavorino sui più tradizionali *topoi* della narrazione, come per esempio quello del viaggio e della discesa in *This Must Be The Place*, che certo aveva altre qualità e un altissimo potenziale, ma si sfilacciava in mille rivoli che depotenziavano il finale ad alta ten-



sione (del resto, lo si diceva nella *Grande bellezza* citando Céline: "Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. Ecco la sua forza. Va dalla vita alla morte").

Perciò il cinema di Sorrentino divide, ai molti sostenitori si oppongono i detrattori, che spesso si contrastano su argomentazioni analoghe: la cura delle scene diventa uno stile fondato sull'eccesso, i dialoghi ricercati divengono irrealistici, la costruzione di contesto vira in assenza di una trama definita. È tutto vero, e di fronte a questa consapevolezza il regista cerca contesti e situazioni al di fuori della quotidianità più spicciola, in cui questo grande stile decadente e sublime si giustifichi e permetta di affrontare argomenti esistenziali senza sembrare stucchevole: ha iniziato col calcio (*L'uomo in più*), ha toccato la criminalità (*Le conseguenze dell'amore*, *L'amico di famiglia*), è giunto alla politica con le sue trame e le sue debolezze (*Il Divo*, *Loro*), passando per l'alta borghesia intellettuale in crisi (*La grande bellezza*, *Youth*), ha tentato la carta ambiziosa del nazismo (*This Must Be The Place*). Ma quale contesto può rendere meglio situazioni lontane dalla quotidianità, che non arretrano di fronte ai più grandi temi esistenziali, che prevedano una costante tensione visiva, del Vaticano con il fascino della sua arte, gli abiti ricercati, le trame di potere, l'attenzione per i casi estremi della vita, della malattia e della morte? Nessuno: perciò la serie sul Papa (e *The New Pope* ancora di più rispetto a *The Young Pope*, ancora troppo attento a scardinare la visione tradizionale della Chiesa) è il capolavoro di Paolo Sorrentino.

Intimo, epico, tragico

Chi si aspetterà che la coesistenza di due papi abbia una fonte d'ispirazione nella situazione attuale della Chiesa, come avviene per esempio nel recente *I due papi* di Fernando Meirelles, resterà deluso: la realtà non interessa Sorrentino se non nella sua declinazione più metaforica, nella sua capacità di generare allegorie. Più ci si allontana dalla realtà, più si scava nella coscienza, nella "percezione" che, come si ricorda più volte nel film, ha un impatto più forte della realtà stessa. Così il Vaticano diviene non già un posto esistente, dal quale ricavare indicazioni sulla Chiesa, ma è piuttosto il luogo del sublime, dove la realtà si manifesta nella sua essenza e nel suo paradosso, dove virtù e peccato si rivelano nel loro parossismo, dove l'uomo diviene l'Uomo, con la maiuscola. *The New Pope* è innanzitutto un'opera che tocca l'intimità dell'animo umano.

Il Papa è una figura ideale per ogni cristiano. Il dogma dell'infallibilità sembra incompatibile con la sua stessa natura di uomo. Nanni Moretti aveva raccontato lo spavento che tutto questo può generare in *Habemus Papam*, film che anticipò molti dei temi oggi sotto i riflettori. Ma qui la questione è approfondita e esaminata nelle sue pieghe. È anzitutto John Brennox (John Malkovich) ad essere in profondo conflitto con la sua stessa identità di Giovanni Paolo III. Il nobile "fragile come la porcellana" ha un doppio ideale, certamente nella sua stessa identità di Papa, ma anche (e qui sta la dimensione metaforica, umana troppo umana, prossima alla vita di tutti noi) nell'esistenza del suo fratello gemello Adam. È un antico archetipo quello dei gemelli, che risale alla mitologia classica (Castore e Polluce, ma anche Elena e Clitemnestra oppure Romolo e Remo), o alla tradizione biblica (Giacobbe ed Esaù e, forse non gemelli ma uniti e divisi dall'essere i primi fratelli della storia biblica, Caino e Abele). Poi la tradizione letteraria si impossessa di questo archetipo, da Shakespeare ad Aghota Kristof e oltre, e infine il cinema, Bertolucci, Kubrick, Kau-



fman... Il tema del doppio che i gemelli incarnano è tanto tipico e tipizzato da essere quasi esaurito nel suo potere significante. Ma non in questo contesto, non per ciò che riguarda il Papa: perché il Papa parla per archetipi, cita episodi biblici, li rende vivi, li utilizza per interpretare se stesso e la società tutta. Gli archetipi tornano dunque a essere narrativamente attivi.

Ecco dunque l'uomo di porcellana lottare con i suoi incubi mitologici: Adam, il gemello adorato dai genitori, quello destinato a una carriera brillante, il giovane saggio, già pastore di anime prima della maturità, l'uomo già dal nome creato a immagine e somiglianza di Dio, muore anche per colpa del fratello cattivo o fragile, come nella più antica tradizione. Nella Bibbia Dio dice a Caino: "Se non agisci bene, il peccato è accovacciato alla tua porta; verso di te è il tuo istinto, ma tu dominalo". In ogni contesto narrativo questa frase sarebbe fuori luogo: troppo alta la fonte per contaminarla con una storia semplice: in ogni contesto narrativo tranne in quello che parla del Papa. E infatti la frase si attaglia perfettamente al carattere depresso e decadente di Lennox, sempre tentato dal peccato e da un desiderio di dimostrarsi quanto meno all'altezza del fratello (si pensi a quando fa sapere ai genitori che diventerà Papa!). In questo senso la magniloquenza visiva e narrativa di Sorrentino trova qui la sua dimensione.

Ma la stessa crisi intima e esistenziale travolge anche l'altro Papa, il già noto Pio XIII, Lenny Belardo: anche lui, nonostante la sua apparente arroganza, insegue vanamente l'ideale di sé. Dopo il miracoloso risveglio, la famiglia del medico che lo ospita in segreto sembra quasi pretendere da lui poteri salvifici per sanare il figlio malato dalla nascita. E benché Belardo si schermisca, affermi di non essere un santo, vorrebbe lui stesso essere ciò che gli altri vedono in lui per aiutare quel bambino. La scena è una delle più potenti che la nostra cinematografia recente ricordi: un bambino ammalato dalla nascita disteso su un letto di piaghe e do-



lore, un uomo ai piedi del letto che invoca Dio perché lo guarisca, lo "faccia uomo", e implicitamente lo bestemmia per non averlo aiutato, i genitori dietro di lui che lo spiano e piangono per quella scena dannatamente umana, il bambino che sembra reagire, alza un braccio, ma poi lo cala subito, distrutto, morto, esattamente come un uomo, e come un uomo buono portato in paradiso.

È una scena tragica, nel senso più letterale del termine, che allude alla tragedia greca e alle sue vette. Eppure, lo diceva un grande critico recentemente scomparso come George Steiner, la tragedia è morta. È impensabile nel ventunesimo secolo costruire una scena esattamente come duemila anni fa, è evidente il rischio del grottesco, o meglio: sarebbe impensabile a meno che non si tratti del Papa, per il quale la solennità necessaria per la tragedia fa parte della vita quotidiana. Perciò Sorrentino può osare in quest'opera più delle precedenti, perché il contesto glielo permette, perché si attaglia alla sua cifra narrativa.



Intimo, tragico, certo, ma questo film è anche epico. Uno dei temi trasversali è la guerra di religione, la minaccia del fondamentalismo islamico che si trasforma in una rivalità tra il Papa e il Califfo. Ma la dimensione epica è ancora una volta insita nel tema. Le trame di potere hanno uno spessore shakespeariano, la gestione di Voiello (Silvio Orlando) furba e dolente, le scene di piazza, le folle urlanti, accompagnano le parole del Papa (si pensi al suo fermo "no" pronunciato a Lourdes). Ogni elemento, ogni movimento, ogni scelta sembra avere ricadute sulla società tutta, come in effetti può accadere solo in un luogo che è il punto di riferimento della più grande comunità religiosa del mondo. Emblematica è la scena del funerale di Girolamo, il ragazzo di cui si prende cura il cardinale Voiello, nella quale un dramma intimo, la perdita di una persona cara, si trasforma in un dramma collettivo, in cui la folla che riempie San Pietro si commuove alle parole del cardinale. E così riesce anche l'operazione narrativa forse più difficile nella modernità, ovvero la trasformazione di un personaggio in un'allegoria: "Girolamo è il mondo che soffre", dice Voiello.

E allora, giunto a questo punto, Sorrentino va anche oltre e dà più o meno implicitamente un volto e un corpo, in parte losco, in parte salvifico, a Dio stesso nella misteriosa e ruvida persona di Bauer.

Ironico, sensuale, felliniano

Ci si potrebbe chiedere come intimo, tragico ed epico possano conciliarsi con l'indubbia ironia che Sorrentino usa nella sua narrazione, poiché certamente nella maggior parte dei casi l'ironia disattiva il coinvolgimento emotivo, anzi forse nasce proprio dalla sua assenza (lo spiegava bene, già un secolo fa, Luigi Pirandello). Eppure il coinvolgimento emotivo deve essere trattenuto, apparentemente disattivato, perché rinasca in tutta la sua autenticità. Il tragico, se intriso di sentimentalismo, volge verso lo stucchevole melodrammatico anziché restare nel sublime. È necessario porre la giusta distanza dalla nar-

razione mitica, per poterne godere. È ciò che ci capita col teatro greco: patiamo anche se (o proprio perché) sappiamo che non è reale. L'esempio più chiaro è la celebre sigla nell'episodio 7 girata sulla spiaggia: il contesto è tragico (il risveglio dal coma, presentato addirittura come una miracolosa resurrezione), la simbologia è mitologica (la rinascita dalle acque marine), la rappresentazione è ironica (il Papa in costume tra belle ragazze in spiaggia). Ma il terzo passaggio è funzionale agli altri due perché permette di allentare la tensione narrativa e metaforica che metterebbe in sospetto lo spettatore. È solo in quella situazione di agio che lo spettatore gode dell'altezza narrativa di quanto vede. E magari pensa a un passo evangelico: "Gli disse Nicodèmo: 'Come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinascere?'. Gli rispose Gesù: 'In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio'" (Gv 3, 4.5).

Oltre all'ironia, l'altro esorcismo nei confronti del melodrammatico è il citazionismo soprattutto di carattere visivo. Molte sono le opere artistiche richiamate dalle inquadrature. Emblematica la madre nuda che tiene in braccio il figlio defunto per il quale vanamente Belardo aveva chiesto il miracolo: proprio quando quell'immagine poteva diventare stucchevole si tramuta in una Pietà di Michelangelo sconvolta da un attentato. Il tragico un attimo prima che divenga melodrammatico viene disattivato dalla citazione che conduce lo spettatore al di fuori del coinvolgimento emotivo, attento all'analogia visiva, e subito riportato in un contesto tragico.

Questi procedimenti dimostrano una maestria e una precisione rare nella storia del cinema. Spesso si è tentati di trovare un precedente nel cinema di Fellini. L'equilibrio tra ironia e tragicità mitica ha certamente nel maestro riminese un esempio illustre. Viene in mente, tra le tante, la scena del Carnevale veneziano nel *Casanova* in cui si tocca il culmine della rappresentazione mitologica con l'emersione dell'enorme volto della dea Luna dalle acque del Canal Grande,



mentre si disattiva la solennità attraverso la consapevolezza del carattere fittizio dell'evento e le voci di sottofondo che hanno tracce di ironia.

Ma c'è una grande differenza tra i due registi: mentre Fellini mette in scena sempre l'esuberanza della vita, anche nella sua dimensione nostalgica, Sorrentino costantemente la anestetizza, come se la natura romagnola dell'uno e romana alto-borghese (sia pure d'adozione) dell'altro lasciassero indelebilmente il loro segno. Il loro modo di concepire la vita può essere descritto attraverso il loro modo di rappresentare le donne. Le donne di Fellini sono proverbialmente esuberanti, il loro corpo tende a imporsi anche sugli uomini più remissivi. Anche se l'uomo si ritrae, il corpo lo insegue. Per Sorrentino invece il corpo femminile, che pure è ingombrante nei suoi film, è sempre e solo guardato, esattamente come nella locandina di *Youth*. È tentatore, come l'altro, ma distante, freddo, etereo, racchiuso nella sua bellezza. Anche il sesso è consumato o per corrispondenza (attraverso il telefonino quando Sofia si trova in missione da Branno) o comunque senza vero contatto fisico (Sofia col marito ma anche, con tutt'altra grazia, con lo stesso Branno) o comunque è ripreso da video compromettenti (la scena dell'orgia). Il sesso per Fellini invece è esplosione di sensi e di gioia, così grande da poter essere disturbante o persino respingente per gli uomini.

Ma mentre l'immagine simbolo del Fellini della *Dolce vita* è la bellissima Sylvia/Anita Ekberg che rende il suo corpo materialità attraverso l'acqua della Fontana di Trevi oppure attraverso un gattino vivo che le sta in testa, la donna descritta in *The New Pope* potrebbe essere incarnata dalla escort di Bauer che nel finale distrae la conversazione soltanto facendosi guardare. Oppure la rappresentazione del corpo nudo è quella visione che conduce un manipolo di persone ribelli a entrare nelle acque del mare di fronte all'Hotel Excelsior del Lido. Corpo, materia, esuberanza, vita in casa Fellini. Contro astrazione, visione, anestesia, malinconia per Sorrentino.



TFF

RITRATTI DI ESISTENZE AI MARGINI

Paolo Perrone

La vittoria al 37° Torino Film Festival di *A white, white day* dell'islandese Hlynur Pálmason evidenzia un senso di sconfitta e una caducità dell'esperienza umana che fa da fil rouge a molti altri film in concorso sotto la Mole. Un'edizione positiva, l'ultima diretta da Emanuela Martini prima dell'arrivo, nel 2020, del nuovo timoniere Stefano Francia di Celle



A White, White Day (2019) di H. Pálmason

Le rêve de Noura (2019) di H. Boujema



Grandi autori invitati a parlare delle loro opere ("un ingrediente essenziale in tutte le manifestazioni di cultura cinematografica"), l'attenzione ai 'mondi nuovi' costituiti dal web, dall'animazione e dalle serie tv ("ripensare il concetto di audiovisivo, mettendo in discussione le categorie canoniche del cinema"), un'accurata ottimizzazione delle risorse economiche, la collaborazione stretta con Università e Politecnico, una comunicazione migliore e più capillare. Queste, in estrema sintesi, le linee guida proposte per il Torino Film Festival 2020, pochi giorni dopo l'annuncio del suo incarico, dal neo direttore Stefano Francia di Celle, scelto a metà dicembre 2019 all'interno di una rosa di otto candidati e nominato all'unanimità dai vertici del Museo nazionale del cinema.

Il nuovo timoniere

Nato a Torino, dove ha vissuto fino ai 30 anni, classe 1966, manager culturale e storico del cinema, Francia di Celle rimarrà in carica per due edizioni del Festival, con possibilità di rinnovo. Ha già collaborato in passato con il Tff, scrivendo monografie su Sokurov ed Emmer, ha curato retrospettive su Polanski e Wenders, per più di vent'anni

si è occupato in Rai di cinema d'autore e di programmi per Rai3, dal 2012 collabora con la Mostra del cinema per la sezione Venezia Classici. Dunque, un profilo adeguato per il ruolo di timoniere della rassegna subalpina, che lo scorso 30 novembre, in attesa per l'appunto di formalizzare il nome di chi avrebbe guidato le prossime stagioni (le date del 2020 sono 20-28 novembre), aveva soltanto socchiuso, e non completamente calato, il sipario della sua 37ª edizione. Un dettaglio non da poco, visto che negli ultimi sei anni (quattro di contratto e due in deroga) a dirigere la manifestazione, con professionalità e personalità, era stata Emanuela Martini, e visto che, mai come in questa delicata fase della sua storia, con un Museo che ha da poco rinnovato i suoi vertici (oltre al neo presidente, Enzo Ghigo, già alla guida della Regione Piemonte, anche il direttore, Domenico De Gaetano), il 'sistema cinema' torinese ha bisogno di autorevolezza, competenza, entusiasmo.

Staremo a vedere. In ogni caso, l'edizione 2019 per la Martini (che rimarrà nello staff del Tff) "è stata bella e vitale. Sono molto soddisfatta", aveva detto a caldo, in chiusura, "anche di come è andata la retrospettiva

Horror classic, che era un po' una scommessa. Sono stata contenta della presenza di Barbara Steele e di Carlo Verdone, il *guest director* che ha fatto il pieno di *selfie* con il pubblico e nelle sale. E sono stata contenta di avere proposto al pubblico la personale completa di Teona Strugar Mitevska, che ha vinto il Premio Lux del Parlamento europeo". Considerazioni condivisibili, anche alla luce dei dati finali del 37° Tff, in linea con le cifre delle precedenti edizioni: 61 mila presenze complessive (contro le 62.500 del 2018), 2.090 accreditati tra stampa e professionali/industry (2.161 l'anno prima), 234 mila euro di incasso (236 mila nel 2018). Anche nel merito della

ricerca e alla scoperta di talenti innovativi" che da sempre, fin dalla nascita dell'ex Festival cinema giovani nel 1982, costituisce l'autentica *mission* della manifestazione torinese.

La difficile elaborazione di un lutto

Permeato da un coinvolgente senso di sconfitta esistenziale e sorretto da un impianto registico maturo e suggestivo, *A white, white day* è il racconto di una difficile elaborazione di un lutto, il faticoso tentativo di incasellarsi in una serena 'vita ordinaria' da parte di un anziano poliziotto, al quale due anni prima era morta la moglie, precipitata in auto da una



A White, White Day (2019) di H. Pálmason



Le rêve de Noura (2019) di H. Boujema

proposta filmica, nonostante una partenza non particolarmente brillante, i titoli presentati dal 22 al 30 novembre sugli schermi del Cinema Massimo e del Reposi hanno lasciato una scia positiva di consenso critico, avvalorata, per quanto riguarda il concorso internazionale lungometraggi, dai premi assegnati dalla giuria presieduta da Cristina Comencini. Il riconoscimento al miglior film attribuito a *A white, white day* dell'islandese Hlynur Pálmason, infatti, sottolinea e rilancia quella vocazione "alla

scogliera. L'opera seconda di Pálmason (nato a Reykjavik nel 1984), tutta giocata sulle ellissi temporali e sui freddi controcampi dell'anima, si muove con solidità narrativa tra investigazione privata e crisi interiore, andando a scandagliare nelle sue pieghe più profonde un protagonista vittima della propria rabbia repressa (appena mitigata dall'ossessiva ristrutturazione di una casa sul mare e dal costante, tenero accudimento della propria nipotina), senza nascondere il versante patologico del dolore ma scuotendolo, talvolta, dall'interno



con un'ironia nordica niente affatto atipica a quelle latitudini cinematografiche.

In un cortocircuito aspro, dove si incrociano sospetti di tradimento coniugale e nostalgici ricordi affettivi, sguardi proiettati su un futuro più disteso ma ancora prigionieri di un passato lacerante, prende dunque forma lo spaesamento identitario dell'agente in congedo, apparentemente distaccato dagli eventi ma, nel sottofondo burrascoso della sua quotidianità, assillato nella mente e ferito nel cuore. "Sono attratto da ciò che è misterioso e oscuro", ha d'altronde confessato Palmason, "l'invisibile è colmo di possibilità e stimola l'immaginazione". Un orizzonte privilegiato, sostenuto "dalla passione e dal desiderio di esplorazione dell'ignoto", tasselli indispensabili di un puzzle scomposto da rimettere pazientemente in ordine.

Una donna forte e passionale

Riservata a opere prime, seconde o terze, la più importante sezione competitiva del Tff ha proposto 15 titoli, rappresentativi di molte nazionalità: Argentina, Canada, Cile, Taiwan, Francia, Germania, Gran Bretagna, Islanda, Italia, Russia, Singapore, Spagna, Stati Uniti e Tunisia. Proprio dalla Tunisia è arrivato il lungometraggio vincitore del Premio Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, *Le rêve de Noura* di Hinde Boujemaa, a cui è spettato anche il premio Fipresci "per la sua atmosfera realistica e la sua storia veritiera, caparbia, limpida e suggestiva, girata in un luogo specifico e marginale", come si legge nella motivazione della giuria. Un film che "affronta problemi globali riguardanti scelta, libertà, responsabilità e convenzioni sociali conservatrici, che si basano anche su bisogni umani basilari nonché sulle fondamenta di ogni società: rivalità, felicità, dominio".

La Noura che dà il titolo al film è una donna che lavora nella lavanderia di un ospedale, madre di tre figli, con un marito violento in carcere e un amante del quale è innamorata, Costretta a nascondere questa relazione (se scoperti, i due verrebbero condannati a cinque anni di carcere), Noura chiede il di-

vorzio ma, pochi giorni prima che le venga concesso, il marito viene scarcerato e la donna è costretta a riprenderlo in casa per non essere perseguita come adultera dalla legge tunisina. Ritratto di una donna forte e passionale, l'opera seconda di Hinde Boujemaa, grazie a interpretazioni abrasive e una buona gestione dei tempi narrativi, si fa sintesi di un difficile percorso di emancipazione in una società ancora fortemente repressiva. Impegnata in molte campagne di sostegno alla lotta contro la discriminazione e la disuguaglianza subito dalle donne in tutto il mondo, la figura tenace della Boujemaa si rispecchia in un lungometraggio in cui, come sottolinea lei stessa, "i diversi, contrastanti elementi di una società alle prese con la sua ricostruzione (proibizioni, bugie, onore e vendetta) danno al film il tono e la forma del thriller psicologico".

Macerie materiali e rovine mentali

Anche le altre opere premiate sotto la Mole hanno rivelato disagi e inadeguatezze, increspature relazionali o crepe esistenziali. *Beanpole* del russo Kantemir Balagov, ad esempio (premiato per le due protagoniste, Viktoria Miroshnichenko e Vasilisa Perelygina, migliori attrici del Tff 2019, e già applaudito a Cannes, dove lo scorso maggio ha vinto il premio per la miglior regia al Certain regard), è ambientato nella Leningrado del 1945, quando due donne cercano di ricostruire le loro vite dopo la guerra. Una, infermiera in un ospedale per reduci del conflitto, è una 'giraffa' bionda, altissima, timida e di tanto in tanto bloccata da un trauma da stress. L'altra, invece, provata dall'esperienza del fronte, appare molto più sicura e spregiudicata dell'amica, con cui va a vivere una volta tornata dalla prima linea.

La macchina da presa di Balagov (classe 1991, allievo di Sokurov e già segnalatosi al Tff per l'ottimo esordio dello scorso anno, *Tesnota*) si muove con sorprendente scioltezza sul set, manifestando una sicura padronanza dei meccanismi di messa in scena. E la volontà di

Wet season (2019) di A. Chen

Beanpole (2019) di K. Balagov*Le choc du futur* (2019) di M. Collin

mostrare gli effetti 'dispersivi' e 'corrosivi' della guerra sulle psicologie delle due donne si colora sullo schermo di un'apprezzabile originalità autoriale. "Era importante per me mostrare le conseguenze della guerra attraverso i volti, gli occhi, i corpi delle persone, non solo attraverso edifici abbandonati o distrutti", ha puntualizzato Balagov. E l'altalena continua tra vita e morte, sulla quale si muovono le due protagoniste, arriva a raffigurare universalmente sia le macerie fisiche che le rovine mentali di un'umanità allo sbando.

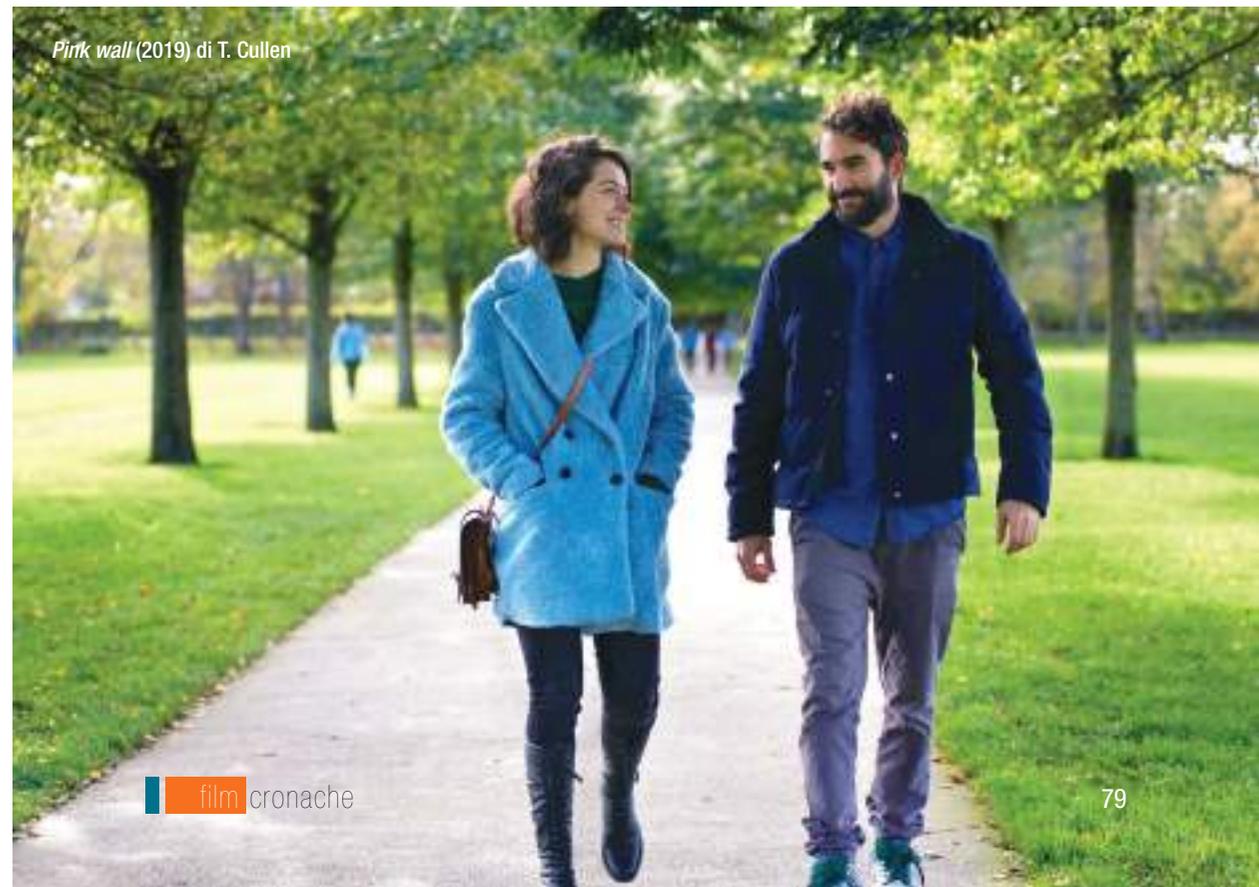
Sempre sul fronte delle interpretazioni, anche il premio per il migliore attore è finito, sotto la Mole, a due protagonisti dello stesso film, Giuseppe Battiston e Stefano Fresi. E' sulle loro (larghe) spalle, infatti, che si appoggia *Il grande passo*, secondo lungometraggio di Antonio Padovan dopo l'esordio nel 2017 con *Finché c'è Prosecco c'è speranza*. Una storia 'lunare' quella narrata dal regista veneto, che pur ben sostenuta, per l'appunto, dal talento dei due interpreti, qui nei panni di due fratelli sconosciuti l'uno all'altro (e davvero somiglianti fisicamente), non riesce a 'decolare' come vorrebbe e dovrebbe: nella pazzia idea di uno dei due fratelli di costruire in un fienile del Polesine un missile per arrivare sulla Luna, e nella complicità che sgorga tra i due dopo l'iniziale diffidenza, c'è certamente il richiamo al mondo poetico, umanissimo, della provincia italiana raccontata nel suo cinema da Mazzacurati, fatto di bevute al bar, di caratteri ruspanti, di piccoli, gelosi segreti, di spazi dilatati e di contagioso affetto per la normalità, ma il 'campionario' qui appare un po' sfiatato e la regia non ripaga la sceneggiatura delle stesse, coraggiose intenzioni.

Maternità mancate e malati terminali

Meglio bilanciato, a livello di scrittura, è apparso *Wet season*, vincitore del Premio per la miglior sceneggiatura. Storia intimamente dolorosa, quella portata sullo schermo da Anthony Chen, ma nutrita di delicatezza e pudore e capace di riverberare sottili sfumature caratteriali nella descrizione di una crescente amicizia tra una

giovane insegnante di cinese in un liceo di Singapore e uno studente, l'unico interessato alla sua materia. Il tema della maternità (mancata) è al centro della vicenda, lo sforzo dei protagonisti di liberarsi dalla solitudine, nella stagione dei monsoni (da cui il titolo del film), appare convincente nella sua progressione narrativa, lineare ma condotta con mano ferma. Come ribadito dallo stesso regista, "*Wet season* è il ritratto di una donna, insoddisfatta del matrimonio e del lavoro", colta "nel suo percorso di ridefinizione e riscoperta di se stessa. C'è una resilienza silenziosa in lei, che affronta la vita con grazia e dignità. In passato, questo progetto mi ha toccato personalmente, dal momento che mia moglie e io abbiamo dovuto affrontare le nostre personali sfide per creare una famiglia. Le iniezioni, le pillole, le visite in ospedale: lacrime, rabbia, delusione erano ormai rituali familiari. Nonostante il dolore e le difficoltà, quest'esperienza ha rafforzato la mia determinazione a girare questo film".

Anche *Ms. White Light* dello statunitense Paul Shoulberg, Premio del pubblico al 37° Tff, è un film 'al femminile'. La protagonista è infatti una giovane donna che sa entrare in empatia con le persone che stanno per morire, una peculiarità che è diventata, per lei (e per il padre, che le fa da datore di lavoro), un mestiere, l'assistenza ai malati terminali. Sono molti i cambi di tono, in *Ms. White Light*, che, sospeso tra il buffo e il dolente, passa con estrema facilità dalla commedia al dramma, anche nella stessa sequenza. Una 'duttilità' espressiva che, nei momenti migliori, imprime vivacità ed empatia al film, ma che, in altri frangenti, svela un'esibizionistica programmaticità del *plot*, improntato ad una loquacità talvolta estenuante, con lunghi scambi verbali a tessere la tela delle relazioni tra i personaggi (un'ex cliente ossessionata dalla cultura dei samurai, un seducente psicopatico di dubbia moralità, una paziente lucida e tenace).

Pink wall (2019) di T. Cullen

Parole, parole, parole...

L'abbondanza verbale (e l'analogo 'rischio saturazione' per lo spettatore) caratterizza anche il frammentario *Pink wall* del britannico Tom Cullen, che rievoca, ondeggiando avanti e indietro nel tempo, i sei anni di vita di una coppia ripercorsi a 'geometria variabile' in sei momenti esemplari della relazione, uno per anno: l'incontro iniziale, le prime incomprensioni, i litigi e le riappacificazioni, il tutto senza seguire un rigoroso ordine cronologico. Pure *Fin de siglo* dell'argentino Lucio Castro, nel ripercorrere il 'breve incontro amoroso' tra due uomini, si snoda lungo la linea del tempo e del recupero del passato, mentre *Algunas bestias*, come *Pink wall*, indugia anch'esso sul registro dialettico, ma nell'opera del cileno Jorge Riquelme Serrano (analisi incrociata di tre generazioni di una famiglia bloccata su una remota isoletta dopo la sparizione del loro aiutante e della sua barca) la dimensione verbale è la miccia per l'esplosione di tensioni latenti. Operazione disturbante, per un 'gruppo di famiglia in un inferno', però smaccatamente 'scomoda' e, talvolta, pretestuosamente sgradevole.

Per nulla sgradevole, anzi pimpante, ma alla resa dei conti un po' evanescente, *Raf* del canadese Harry Cepka rielabora con tonalità eccentriche i canoni dell'*indie weird*, collocando sotto i riflettori una giovane che vive in un seminterrato a Vancouver, alquanto strampalata e decisamente spiantata. Un'esistenza adagiata placidamente nel flusso della vita, la sua, fino all'incontro con un'amica benestante, energica e determinata che contraddice e rilancia, di rimbalzo, il quieto *way of life* della giovane. Più anonimo, su tutti i fronti, *Ohong village* del taiwanese Lungyin Lim, che non riesce a spiccare il volo nonostante ragioni su raffronti nodali (padre-figlio, modernità-tradizione) e su condivisibili aspettative genitoriali.

La caducità dell'esperienza umana

Le parole, ben assecondate dalle immagini, sono invece la potente molla di *El hoyo* dello



Wet season (2019) di A. Chen

spagnolo Galder Gaztelu-Urrutia: un uomo si sveglia in una cella con una copia di *Don Chisciotte* in mano e un anziano vicino di letto. Entrambi si trovano in una prigione verticale composta da vertiginosi piani, con due prigionieri ciascuno, attraverso cui, una volta al giorno, scende una piattaforma zeppa di cibo contenente i resti dei pasti dei detenuti dei livelli superiori: più ci si trova ai piani alti, più ci si può nutrire, più si è relegati in basso più si rischia di morire di fame. Visionario, allusivo, teso, *El hoyo* riporta alla memoria la migliore fantascienza distopica, ne rispecchia e sovverte le regole canoniche, azzarda soluzioni registiche, genera tensione e magnetismo. Una suggestiva, metaforica rifles-



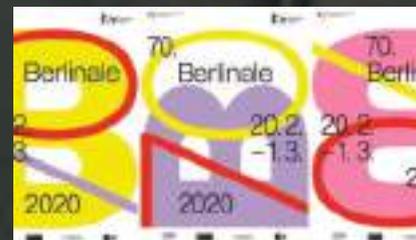
Pink wall (2019) di T. Cullen



El hoyo (2019) di G. Gaztelu-Urrutia

sione filosofico-politica sulla caducità dell'esperienza umana e sull'importanza basilare delle scelte che guidano le proprie azioni. Ancora più temerario, *Now is everything* di Riccardo Spinotti e Valentina De Amicis si spinge in territori cinematografici impervi, sui sentieri dell'astrazione filmica e della stilizzazione estetica riservati a grandi autori come Lynch e Malick. Percorso da stranianti voci off, dalla sgritolazione della concatenazione cronologica, dalla confluenza di sogno e realtà, avvolto in un perturbante *sound design* e disperso in mille riflessi cromatici, *Now is everything* non traduce però in doverosa pregnanza di racconto le sue eccellenti qualità visive (con la splendida fotografia di Dante Spinotti, padre del regista). E la vicenda di un giovane fotografo di moda, afflitto dalla morte del fratello minore e dalla scomparsa della fidanzata, annega in uno sperimentalismo tanto affascinante quanto vacuo.

Di segno del tutto contrario, costruito cioè su una linearità disamante, anche *Le choc du futur* del francese Marc Collin, per ragioni diametralmente opposte, non riesce ad 'agganciare' lo spettatore, dapprima sedotto da atmosfere musicali *vintage* (siamo a Parigi nel 1978, con una ragazza a cercare di farsi strada producendo *electromusic* in totale autonomia, tra sintetizzatori e macchine avveniristiche per l'epoca) ma poi annoiato da una sceneggiatura avvitata su se stessa che lascia praticamente ai soli suoni dei *synth* il compito di far avanzare le vicende. Accomunato a *Le choc du futur* dal denominatore comune della musica come pilastro narrativo fondante, *Prélude* della tedesca Sabrina Sarabi è invece un'opera più strutturata, che nella descrizione della dedizione assoluta di un giovane pianista, alle prese in un prestigioso conservatorio con le dure prove e il rigore algido degli insegnanti, e con il sogno nel cassetto di una borsa di studio a New York, fa affiorare la 'sacralità' delle sette note. Dando corpo e sostanza, nella tradizione tedesca del racconto romantico, ad un ritratto adolescenziale appassionato e tempestoso.



BERLINALE SOTTO IL SEGNO DEL CINEMA ITALIANO

Paolo Perrone e Anna Maria Pasetti

Con la nuova, duplice guida di Carlo Chatrian e Mariette Rissenbeek, la rassegna tedesca rilancia il proprio vigore autoriale senza smarrire la tradizionale vocazione militante. Orso d'oro a *There Is No Evil* del dissidente iraniano Mohammad Rasoulof, Elio Germano miglior attore per *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti, Orso d'argento alla sceneggiatura a Damiano & Fabio D'Innocenzo per il loro *Favolacce*

There is no evil (2020) di M. Rasoulof

*Siberia* (2020) di A. Ferrara

Settanta volte Berlinale, celebrate con un'edizione di qualità e una nuova direzione artistica e organizzativa. Carlo Chatrian e Mariette Rissenbeek hanno infatti messo a segno un connubio d'attrazioni che ha saputo mescolare gusti e aspettative mediatiche, mantenendo saldo il dialogo fra il cinema internazionale e il pubblico di una capitale in costante mutazione. Ai crescenti luoghi del festival, sparsi per tutta Berlino seppur riferiti al suo cuore pulsante nell'area di Potsdamer Platz, sono corrisposte altrettanto crescenti sezioni del programma, essendo nato per l'occasione il nuovo contenitore competitivo *Encounters*, che ha visto 14 film ritenuti sperimentali-innovativi per linguaggi e formati. Ma, come sempre, è stato il concorso internazionale a dettare l'agenda d'annata: un collage altamente eterogeneo ma profondamente ancorato a nutrire l'essenza del linguaggio cinematografico, com-

prensivo di 18 titoli a giudicare il quale è stata selezionata una giuria a guida dell'attore britannico Jeremy Irons.

Storia e politica, "cinema di fantasmi", crisi relazionali

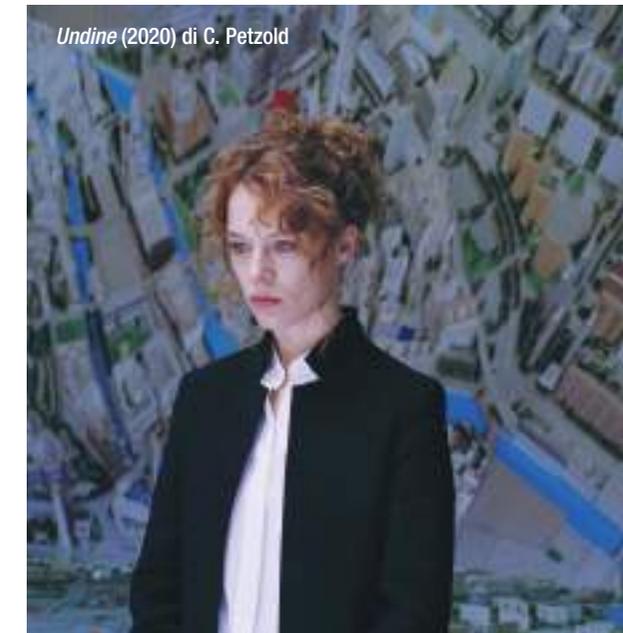
Per quanto difficoltoso sia identificare un elenco di film giustapposti in un concorso attraverso categorie definite per tendenze tematico/espressive, è tuttavia possibile tracciare tre macro-filoni entro i quali collocare i titoli concorrenti a Berlinale 2020, con la naturale predisposizione delle diverse opere ad intersecarsi e richiamarsi in dialoghi di comuni interessi. Fatte dunque le dovute premesse, un primo filone accorpa lavori che riflettono sulla Storia e la politica intese soprattutto come rivendicazione dei diritti umani e civili; un secondo filone è costituito dal cosiddetto "cinema di fantasmi", che attraverso linguaggi, stili e tematiche diverse indaga i rapporti

*Todos os mortos* (2020) di M. Dutra e C. Gotardo

di spazio/tempo e di arte/realità, con alcuni film particolarmente interconnessi fra loro nel forte legame al territorio urbano che diviene personaggio; un terzo filone, infine, si interroga sulle asperità (talvolta impossibilità) delle relazioni umane che spaziano tra quelle familiari, amoroze, d'amicizia o semplicemente di prossimità abitativa.

Non particolarmente nutrito, ma con tre opere di indubbia rilevanza, il primo filone sottende la tradizionale vocazione militante del festival berlinese, da sempre attento ai territori del dibattito politico nel senso più profondo e "umanitario" del termine. E non è forse un caso che qui sia collocato l'Orso d'oro della 70ma Berlinale, *Sheytan vojvod naderad* (*There Is No Evil*) del cineasta dissidente iraniano Mohammad Rasoulof, assente alla *kermesse* perché dal 2017 impossibilitato

dal regime a uscire dall'Iran. Quadripartito in capitoli interlacciati su più livelli ad esclusione di quello narrativo, il film utilizza i suoi 150' per esplorare il sempre ambiguo confine tra la ragione di Stato e la ragione di coscienza, che nel particolare caso di un sistema di potere totalitario tende a complicarsi, facendosi dolorosamente più netto quando al centro è posta la pena di morte di chi avversa politicamente lo Stato. Opera dichiaratamente a favore dell'obiezione di coscienza laddove essa si distanzia dalla giustizia governativa, *There Is No Evil* fonda sulla base esperienziale del regista e sceneggiatore che, tuttavia, non rinuncia alla sapienza della finzione cinematografica per denudare la verità. Le storie 'oblique' raccontate da Rasoulof nello squisito *modus narrandi* iraniano, si distanziano dalle facili retoriche abbracciando la complessità dell'animo umano, e mettendo così in evidenza quel mistero della banalità del male illuminato da Hannah Arendt. Se appare meno sofisticato il ragionamento filosofico/politico su cui poggia *Dau*. *Natasha* dei russi Ilya Khrzhanovskiy e Jekaterina

*Undine* (2020) di C. Petzold

Oertel, nel suo drastico contrapporre oppressione vs libertà, assai più ambizioso è l'apparato estetico/linguistico con cui è organizzato il discorso filmico, a partire dal fatto che il lungometraggio costituisce solo una parte di un progetto artistico molto articolato ed imponente. Attraverso la provocazione e il coraggioso utilizzo di non attori professionisti sottoposti a una prova estrema, i cineasti spingono ai limiti del 'visibile' la portata metafisica della trasgressione, racchiudendola in un perimetro di claustrofobici interni sintesi delle costrizioni sovietiche. È indubbiamente meritato il premio al miglior contributo tecnico andato alla straordinaria fotografia di Jürgen Jürges. Anche il grande artista cambogiano Rity Pahn, al suo esordio in Berlinale, ha sublimato un 'ragionamento per immagini' importante, delegando al suo consueto cinema evocativo un discorso/omaggio all'universo dei sopravvissuti, qual è egli stesso. In tal senso *Irradiés* racchiude il significato di "allontanati" perché perseguitati, ma anche di "propagatori" di uno *status* in perenne sospensione che contamina, con una sorta di maledizione, le generazioni successive. Lo *split-screen* tripartito serve a Pahn per contenere parallelismi nella Storia, accentuando la circolarità viziosa di stermini e genocidi. In corsa presso due giurie diverse, *Irradiés* ha vinto come miglior documentario del festival.

Ligabue, pittore deforme e follemente geniale

I non pochi elementi fantasmagorici presenti nel film (come in tutta l'opera) del regista cambogiano innervano il secondo filone, in cui si rintraccia, si diceva, il cosiddetto "cinema di fantasmi". Non necessariamente orrorifico, nel caso dei titoli concorrenti all'Orso d'oro questo si è articolato in lavori centrati sul riemergere di un trascorso traumatico ove passato e presente si mescolano e s'informano in corpi anagraficamente estinti (il problematico *Siberia* di Abel Ferrara) o frutto di allucinazioni (il modesto *El pròfugo* dell'argentina Natalia Meta), chiari sintomi



Volevo nascondermi (2020) di G. Diritti

di anime inquiete se non affette da nevrosi, come nello struggente *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti. Qui la distorsione della realtà si 'mostrifica' fino a impossessarsi della mente creativa, traducendosi in opera d'arte: ecco entrare in scena Antonio Ligabue, il pittore deforme e follemente geniale capace di proiettare su tela le bestie feroci dei suoi fantasmi. A dare volto, corpo e anima a "el Màtt" un trasfigurato Elio Germano, meritatamente premiato come miglior interprete maschile. Di nome e di fatto si carica di elementi spettrali anche *Todos os mortos* dei brasiliani Caetano Gotardo e Marco Dutra; ambientato in una San Paolo che guarda al futuro, il film punta l'obiettivo su una famiglia transgenerazionale al femminile imprigionata nel passato. L'interessante utilizzo di spazio/tempo dei due cineasti evidenzia lo scarto emancipativo, mentre i fantasmi agitano gli animi tanto degli ex latifondisti bianchi che degli ex schiavi neri. L'opera, purtroppo più didascalica che evocativa, offre una riflessione sul rapporto fra il territorio metropolitano e i suoi cittadini in cui emergono le criticità della Storia. In tale direzione si muove anche il bellissimo *Undine* di Christian Petzold, liberamente ispirato all'omonima fiaba di F. M. Fuqué. Ambientato in una Berlino contemporanea in cui passato e futuro s'incastrano e rimodulano per definizione, racconta gli amori di una giovane storica d'urbanistica in sospensione tra la realtà, il sogno e la leggenda. Per la sua intensa interpretazione della protagonista, Paula Beer ha vinto l'Orso d'argento come miglior attrice. E la circolarità quasi 'viziosa' della capitale tedesca, dalle cui rovine belliche viene riedificato un passato di gran lunga precedente ("il progresso non esiste", spiega Undine ai visitatori del museo dove è guida), torna ontologicamente in essere in *Berlin Alexanderplatz* di Burhan Qurbani. La rilettura in chiave di noir contemporaneo del classico di Alfred Döblin risente più dell'emergenza d'integrazione multi-etnica percepita dal regista tedesco/afgano (il protagonista è infatti un migrante africano arrivato a Berlino) che non del capolavoro di Reiner Werner Fassbinder.



First cow (2020) di K. Reichardt



Favolacce (2020) di Damiano e Fabio D'Innocenzo

Una favola nera, profonda e dolente

Con il terzo filone "tematico" dialogano almeno la metà delle opere concorrenti, a partire da due fra le migliori viste a Berlino 2020: *Favolacce* dei giovani fratelli D'Innocenzo e *First Cow* della statunitense paladina del cinema indie, Kelly Reichardt. Su tessuti linguistico/narrativi totalmente distanti, i due film evidenziano il paradosso del processo comunicativo: da una parte, infatti, genitori e figli sopravvivono sotto lo stesso tetto nella totale incomunicabilità, dall'altra individui provenienti da mondi e culture lontani scoprono inedite forme di amicizia, complicità e solidarietà. Il secondo lungometraggio di Damiano & Fabio D'Innocenzo (premiati con l'Orso d'argento alla sceneggiatura che avevano scritto ad appena 19 anni), in particolare, porta alle estreme conseguenze il disagio dei bambini protagonisti di fronte a un apparato adulto smarrito nei propri egoismi. La loro favola nera, profonda, dolente e originalissima, apre riflessioni sulle difficoltà relazionali al centro anche del notevolissimo *Never Rarely Sometimes Always*, il terzo lungometraggio della giovane americana Eliza Hittman, premiato con l'Orso d'argento-Gran premio della giuria. Dramma sostanzialmente incentrato sul percorso ad ostacoli per ottenere un aborto negli Usa contemporanei, specie in certe zone della provincia profonda, rielabora con sapienza cinematografica le distonie comunicative del "sistema" rispetto alle esigenze del singolo cittadino, puntando comunque anche il dito, come i gemelli D'Innocenzo, sul malessere familiare e sull'impossibilità delle protagoniste adolescenti di contare sul sostegno dei genitori.

Seppur su toni drasticamente differenti, anche il tagliente e ironico *Effacer l'historique* dei belgi Benoît Delépine e Gustave Kervern indaga le idiosincrasie comu-

nicative dai nostri tempi, specie quelle apportate dall'abuso del web, *smartphone*, *social media* nella quotidianità di una comunità della provincia francese. Un vero saggio 'politicamente scorretto' di sociologia 2.0 premiato con l'Orso d'argento della 70ma Berlinale. Decisamente più 'tradizionali', ma non per questo meno problematiche, sono le forme relazionali su cui basano i loro nuovi racconti tre grandi maestri del cinema mondiale quest'anno concorrenti all'Orso d'oro. Da una parte la 'calma apparente' delle donne in *tour* condominiale ritratte dalla compostezza formale di Hong Sang-soo ne *Domangchin yeoja* (*The Woman Who Ran*), premiato per la miglior regia, dall'altra le inquietudini amorose di un giovane francese incline a fuggire da ogni responsabilità illuminate dal bianco&nero in 16mm dal sapore *vintage* di Renato Berta per l'amico Philippe Garrel, che ha firmato regia e sceneggiatura di *Le sel des larmes*.

Solitudine e malattia

Ultimo, ma solo in termini espositivi, è infine lo struggente e immaginifico *Rizi* (*Days*) di Tsai Ming-liang, che aggiunge un ulteriore tassello di magnificenza al proprio cinema fatto di silenzi (in questo caso totali, il film è senza dialoghi), lunghe inquadrature, meditazioni sul tempo e sullo spazio. Immersi in un universo di solitudine, gli unici due protagonisti attraversano i *days* (giorni) avvalorando di passione quei rari momenti di intimità. Una solitudine che certamente, e in maniera aggravata per la presenza di una malattia, sentono anche i personaggi di *The Roads Not Taken* della britannica Sally Potter e *Schwesterlein* (*My Little Sister*) delle registe svizzere Stéphanie Chuat e Véronique Reymond: due opere non totalmente riuscite, ma indubbiamente sintomatiche del malessere non solo fisico del nostro tempo.



Never Rarely Sometimes Always (2020) di E. Hittman



Rizi (Days) (2020) di Tsai Ming-liang



Pubblicazione realizzata con il contributo

