



Università degli Studi “Roma Tre”

Scuola dottorale in “Culture e trasformazioni della città e del territorio”
Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”
XXI ciclo
Anno accademico 2008/2009

Titolo della tesi:

La soglia del cambiamento.

**Immaginarî in metamorfosi nel cinema europeo fra la fine
degli anni Ottanta e l’inizio del nuovo Millennio.**

Dottoranda

Ilaria Antonella De Pascalis

Tutor

Prof. Veronica Pravadelli

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 4
Capitolo 1: La soglia del cambiamento.....	p.10
PARTE I: CORPO E IDENTITÀ: ALIENI IN MUTAZIONE.....	p. 28
Capitolo 2: Il corpo visibile della povertà – integrazione e disintegrazione.....	p. 32
1. <i>Lamerica</i> : mediazione, immaginario, visibilità.....	p. 35
2. <i>L'odio</i> : la messa in scena della subalternità.....	p. 45
Capitolo 3: Corpi diasporici nella Londra postcoloniale.....	p. 57
1. <i>My Beautiful Laundrette</i> : il contatto, la comprensione, l'assimilazione.....	p. 61
2. <i>Young Soul Rebels</i> : il desiderio, la violenza, la <i>performance</i>	p. 74
PARTE II: FAMIGLIA E COMUNITÀ: RETI E CIRCOLI.....	p. 89
Capitolo 4: Creolizzazione, ibridazione, meticcio.....	p. 93
1. <i>La sposa turca</i> : i limiti e i rischi di fallimento dell'identità rizomatica.....	p. 96
2. Gurinder Chadha: differenza culturale e <i>amasamiento</i>	p. 112
Capitolo 5: Famiglie allargate, rotture di <i>gender</i>	p. 125
1. <i>Pane e tulipani</i> : la commedia dell'eterosessualità e l'etica del rispetto.....	p. 130
2. <i>About Adam</i> : identificazione, desiderio, identità.....	p. 147
PARTE III: SPAZIO E TEMPO: STRANIAMENTI E ALTERAZIONI.....	p. 165
Capitolo 6: La strada e la città: spazi “globali”, contesti “locali”.....	p. 170

1. <i>Cold Fever</i> : la natura “postmoderna” e la “negoziazione” culturale.....	p. 176
2. <i>Vita da bohème</i> : la metropoli “glocale”	p. 195
Capitolo 7: Il tempo si frantuma: l’identità nelle <i>modular narratives</i>	p. 211
1. <i>Tic Tac</i> : il tempo è fuor di sesto.....	p. 215
2. <i>Lola corre</i> : ripetizioni, riscritture, aggiustamenti.....	p. 229
CONCLUSIONI: Immaginarî in metamorfosi.....	p. 245
BIBLIOGRAFIA.....	p. 248
FILMOGRAFIA.....	p. 256

INTRODUZIONE

Domanda: qual è il contrario della fede?

Non l'incredulità. Troppo definitiva, certa, chiusa. Anch'essa una sorta di fede.

Il dubbio.

Salman Rushdie, *I versi satanici*

Nell'immaginario popolare un'entità come il "cinema europeo contemporaneo" ancora non esiste, soprattutto dal momento che non esiste un immaginario che condivida un'"identità europea". In particolare, si è sempre sottolineato come il cinema prodotto in Europa non possa essere considerato altrimenti che come la somma delle singole cinematografie nazionali, in questo caso lette come espressione proprio di un immaginario stabile, codificato e spesso immutabile.

Ma i cambiamenti politici e talvolta anche geografici che hanno avuto inizio con la caduta del Muro di Berlino hanno profondamente destabilizzato queste prese di posizione semplicistiche, che solitamente basavano l'idea di "essere europei" su un rapporto oppositivo con l'"Altro" sovietico. Sulla scia dei progressivi allargamenti istituzionali dell'Unione Europea¹, inoltre, e dei programmi comunitari per la promozione di una produzione mediatica "europea"², si è discusso sempre più spesso sia sulla posizione da prendere nei confronti delle identità regionali o nazionali, sia se fosse possibile dare davvero vita a un sistema mediatico europeo finalizzato alla creazione di un immaginario comune.

La mia riflessione nasce dalla consapevolezza di non potere (e non volere) dare una risposta diretta e definitiva a queste domande, che portano direttamente a una concezione "essenzialista" del mondo; utilizzando prospettive come quelle di un'identità europea e un immaginario comune, al singolare, si ritiene di conseguenza che ogni soggetto possa identificarsi secondo una serie di aggettivi, dando vita a una visione armonica e uniforme del sé. Ma le recenti riflessioni da parte della filosofia come dei pensatori postcoloniali o dei *gender studies*, come ha brevemente ma

¹ Nel 1992, con il Trattato di Maastricht, inizia il processo per la libera circolazione di beni, merci, persone e capitali in quella che da quel momento diviene l'Unione Europea; da allora, una serie di accordi ha portato il progressivo allargamento geografico dell'Unione Europea fino a comprendere a oggi un totale di 27 Stati membri.

² Cfr. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, in particolare pp. 505-508.

puntualmente esposto Giacomo Marramao nel suo saggio sulla globalizzazione³, lavorano da tempo su un'idea del soggetto come molteplice e stratificato, costruito in base al rapporto fra *agency* e contesto. In altre parole, ogni individuo è determinato da una serie di fattori in costante mutamento, e, come vedremo meglio in seguito, da una serie di identificazioni molteplici che danno vita a un'identità intesa come performativa, mutevole e contraddittoria. Per questo motivo non è possibile rispondere a domande definitive sull'identità europea, nazionale o regionale che sia; al contrario, mi sembra più appropriato inserire questi interrogativi nel più ampio quadro della globalizzazione e della configurazione dei rapporti interpersonali in senso mondiale e postcoloniale.

Mi sembra dunque che il modo più produttivo di affrontare la questione del “cinema europeo” consista nel mettere da parte sia le questioni istituzionali (ad esempio quelle sulla cittadinanza europea o il dibattito, spesso sterile e confuso, sulle “radici comuni”), che non appartengono a uno studio sul cinema, e riflettere proprio sui modi in cui sono state messe in forma le identità. Infatti, è possibile individuare nel cinema prodotto nell'ambito degli Stati appartenenti per posizione geografica all'Europa occidentale alcune tendenze comuni, soprattutto nel modo di articolare il concetto di “identità”. In particolare, sempre più spesso a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta viene messo in atto un confronto fra posizioni identitarie che può essere affrontato secondo il concetto di “differenza culturale” per come è stato elaborato nel corso degli anni Novanta da Homi Bhabha.

Bhabha parte dalla considerazione che l'idea di una “diversità” culturale propone una “retorica radicale della separazione di culture totalizzanti, che vivono non macchiate dall'intertestualità dei loro luoghi storici, al riparo dell'utopia di una memoria mitica di un'unica identità collettiva”⁴. In altre parole, si tratta di quella posizione “essenzialista” di cui parlavo in precedenza, che vede l'”identità” come strumento di appartenenza a un gruppo tramite una serie di caratteristiche “naturali”, innate e immutabili. Anche nel caso in cui questa visione non tenda a ritenere l'identità come “naturale”, ma ne riconosca la “costruzione” seguendo gli approcci antropologici strutturalisti, comunque considera le posizioni culturali assunte come invariabili e statiche; per questo motivo, l'unico modo di affrontare una posizione culturale “altra” diviene l'opposizione duale, binaria, in cui le posizioni non possono mescolarsi ma solo mettere a confronto le proprie caratteristiche, ritenendole però definitive e immutabili. Al contrario, Bhabha propone l'idea della “differenza culturale” a partire dal concetto di Jacques Derrida di *différance*; per

³ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; cfr. in particolare il capitolo 8 “Cifre della differenza”, pp. 202-218.

⁴ Homi K. Bhabha, “L'impegno per la teoria”, in *id.*, *Location of Culture* (1994), tr. it. *I luoghi della cultura*, a cura di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001, p. 55.

Derrida, spiega Bhabha, esiste una distanza insuturabile fra “il soggetto di una proposizione” e “il soggetto dell’enunciazione (...) che è situato nella cultura, che fa riferimento a un tempo presente e a uno spazio specifici”⁵. Proprio questa distanza crea una scissione che destabilizza l’autorità del soggetto dell’enunciazione ovvero della conoscenza; perciò, “questo intervento incrina a fondo il nostro senso dell’identità storica della cultura come forza omogeneizzante, unificante, autenticata dal Passato originario, tenuta in vita nella tradizione nazionale del Popolo”⁶. Di conseguenza, le posizioni culturali dei soggetti non potranno più fare riferimento né a una sorta di “natura” che conferisca loro insindacabile autorità, né a un’idea di costruzione come fissa e immutabile, identica a Sé e opposta all’Altro. Proprio questa configurazione identitaria come necessariamente instabile e contraddittoria pone le basi del confronto produttivo fra differenze culturali, fra gli spazi liminali e mobili in cui è possibile la produzione del significato.

Ed è proprio questa la configurazione identitaria che, come vedremo, è sottesa a gran parte di quel cinema che non solo è stato prodotto negli stati europei occidentali, ma ha anche avuto un buon successo di pubblico e critica anche al di là dei confini nazionali e continua ad essere distribuito nei circuiti televisivi o dell’*home video*. A partire da un ampio corpus di film, in gran parte indicati nella filmografia conclusiva ma non tutti citati, ne ho selezionati dodici da analizzare in funzione proprio della posizione che assumono nei confronti dell’identità mobile e molteplice che caratterizza la riflessione teorica degli anni Novanta, ma anche dei cambiamenti che la creazione dell’Unione Europea e la globalizzazione hanno comportato nelle pratiche quotidiane dei soggetti. In particolare, ho scelto di intrecciare le proposte teoriche degli studi culturali, postcoloniali e di *gender* con le pratiche dell’analisi del film, in modo da far emergere la posizione assunta dai vari film nei confronti delle forme della narrazione e del loro rapporto con le *performances* identitarie e le posizioni culturali dei soggetti coinvolti.

Nel primo capitolo delinea il panorama teorico – soprattutto contemporaneo ai film analizzati – in cui nasce il mio studio, a partire dal dibattito fra soggetto “nomade” postmoderno e soggetto “diasporico” postcoloniale, per proseguire con quello sul “multiculturalismo” e la “tolleranza”. Di seguito, propongo una breve riflessione sulla questione, centrale per lo sviluppo delle teorie di cui mi occuperò nei singoli capitoli, dell’“identificazione” come pratica identitaria e meccanismo relazionale, sia attraverso le posizioni di Diane Fuss, che tramite la rilettura proposta da Homi Bhabha delle posizioni di Frantz Fanon. Infine, attraverso alcune raccolte di saggi fondamentali nello studio del cinema europeo contemporaneo, affronto le posizioni assunte negli

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

ultimi anni dagli studiosi sull'uso dell'aggettivo "nazionale" come categoria di interpretazione del cinema, ma anche le proposte per un "nuovo cinema europeo" portate avanti nei primi anni Novanta durante la conferenza "Screening Europe" e all'inizio del nuovo Millennio da Thomas Elsaesser.

Le analisi dei film sono invece divise in tre parti, una riguardante la messa in scena del corpo e dell'identità individuale, una sulla rappresentazione della famiglia e della comunità, la terza invece dedicata alla configurazione spazio-temporale. In ogni parte, divisa in due capitoli "tematici", analizzo quattro film, ognuno attraverso la lente di una proposta teorica specifica. Così, il secondo capitolo è dedicato alla rappresentazione del corpo della povertà associato alle problematiche della migrazione e della metropoli postcoloniale; in particolare, attraverso l'analisi di *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994), vedremo i meccanismi di identificazione che stanno alla base delle "sfere pubbliche diasporiche" teorizzate da Arjun Appadurai e che propongono un'appartenenza nazionale come *performance* basata sui mezzi di comunicazione di massa. La stessa diffusione mediatica transnazionale sta alla base delle identità delineate da *L'odio* (*La Haine*, Mathieu Kassowitz, 1995), ma in questo caso due dei tre protagonisti si identificano con la posizione del "subalterno" teorizzata da Gayatri Chakravorty Spivak; il terzo, che sopravvivrà alla violenza metropolitana, sarà invece colui che rifiuterà di confinarsi nella "subalternità" a favore di una posizione molteplice e variabile.

Il terzo capitolo affronta due film inglesi, entrambi ambientati a Londra e segnati dalla presenza dei corpi "diasporici" dei migranti di seconda o terza generazione: si tratta di *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) e *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991). Entrambi i film, come vedremo, lavorano sul rapporto fra identità diasporica e messa in scena del desiderio, in particolare del desiderio omosessuale maschile. Il film di Frears propone un legame tra violenza e desiderio che può essere letto secondo le recenti interpretazioni di Judith Butler delle teorie di Emmanuel Lévinas, oltre a rappresentare le identità "diasporiche" secondo dinamiche che possono essere riscontrate anche nelle posizioni di Stuart Hall sulla "Englishness" degli anni Ottanta. *Young Soul Rebels* delinea invece il desiderio sia attraverso le dinamiche dello sguardo analizzate negli anni Settanta dalla Feminist Film Theory, sia attraverso le posizioni dei *gender studies* degli anni Novanta, proponendo delle soggettività contraddittorie e complesse, in cui rientra talvolta anche l'economia dell'identificazione analizzata da Frantz Fanon nel rapporto fra colonizzatore bianco e colonizzato nero.

Nel quarto capitolo affronterò le proposte di Édouard Glissant sull'identità "rizomatica" in relazione a *La sposa turca* (*Gegen die Wand*, Fatih Akin, 2004); si tratta infatti di un film che

affronta indirettamente proprio il fascino ma anche i limiti della proposta di Glissant per un'identità "sradicata" e "creolizzata", che può essere riscontrata solo in parte nell'immaginario europeo contemporaneo e soprattutto viene presentata come problematica e complessa. Allo stesso modo, è possibile individuare in un altro successo internazionale del nuovo Millennio come *Sognando Beckham* (*Bend it Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002) una complessa riflessione sull'identità proposta dagli studi di *gender* ma anche dai *border studies*, tramite il testo fondativo di Gloria Anzaldúa. Ancora una volta, le famiglie multietniche o non convenzionali che emergono da questi film sono espressione della mobilità ma anche della complessità del mondo globalizzato, in cui è comunque necessaria la dislocazione in un "Altrove" invisibile per realizzare i propri sogni.

Il quinto capitolo è invece dedicato ai cambiamenti nella famiglia bianca, borghese ed eterosessuale che emerge da due film distribuiti nel 2000, ovvero *Pane e tulipani* di Silvio Soldini e *About Adam* di Gerard Stembridge. Il primo film propone una fuga dalla famiglia convenzionale, basata sulla divisione dei ruoli sessuali e sociali, in funzione della creazione di legami mobili basati sull'idea del "rispetto" proposta negli anni Cinquanta da Paul Ricœur, in modo da permettere l'intreccio fra identità definibili anche tramite la proposta di Thomas Elsaesser sulla *double occupancy*. Tramite una simile analisi del linguaggio cinematografico e delle strutture di identificazione proposte da *About Adam*, vedremo come il rapporto con il cinema "classico" hollywoodiano, la letteratura inglese "canonica", ma anche le canzoni di Cole Porter e il linguaggio televisivo contemporaneo portino avanti un intreccio fra identità performativa e il concetto di simulacro riproposto recentemente da Paolo Bertetto.

La messa in scena dello spazio è al centro del sesto capitolo, attraverso un film poco noto ma estremamente affascinante nella sua variazione sul tema del *road movie*, ovvero *Cold Fever* (*Á köldum klaka*, Friðrik Þór Friðriksson, 1995), e un film intertestuale e metropolitano come *Vita da Bohème* (*La vie de bohème*, Aki Kaurismäki, 1992). Nel primo caso vedremo come anche la messa in scena del paesaggio "naturale" islandese possa essere letta secondo le dinamiche dello spazio postmoderno, in particolare attraverso la rilettura proposta da Homi Bhabha del famoso saggio di Fredric Jameson sul Bonaventure Hotel di Los Angeles; in questo ambito, si analizzerà la dimensione del "disorientamento" del soggetto e la sua costruzione in rapporto alla confusione dell'opposizione spaziale fra verticalità e orizzontalità, in un film che mescola le categorie e i punti di riferimento mettendo in scena la questione della traduzione e della differenza culturale. Le dinamiche dell'intreccio fra spazio postcoloniale e spazio postmoderno saranno anche al centro dell'analisi della Parigi di *Vita da Bohème*, metropoli disorganica che incarna l'idea di "glocale"

proposta da Marramao, ma anche città in cui sradicamento e appartenenza si traducono direttamente in rapporti spaziali, mescolandosi all'opposizione fra "natura" e "cultura" in una messa in discussione radicale della possibilità di una distinzione degli spazi, configurati come strutturalmente ambigui e spesso porosi.

L'ultimo capitolo si concentra sulla questione delle *modular narratives* e del modo in cui la frammentazione e la modificazione del flusso temporale interferisca con la costruzione dell'identità, ancora una volta attraverso un film poco noto, lo svedese *Tic Tac* (Daniel Alfredson, 1997), e il famosissimo *Lola corre* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998). Nel primo caso vedremo come la narrazione anacronica comporti una riflessione sui concetti di *agency* e di contingenza, e su come la configurazione del tempo metta in forma una analoga visione del mondo come "fuor di sesto", secondo le parole usate da Giacomo Marramao, ma anche una serie di variazioni nelle dinamiche della messa in scena dell'identità e dei rapporti fra i personaggi. La struttura di *Lola corre* propone invece una presa di posizione da un lato sul concetto di *database narrative* di Marhsa Kinder, dall'altro ancora una volta sulle teorie postmoderne sul tempo, creando una narrazione finalizzata alla costruzione della coppia eterosessuale ma che problematizza il rapporto fra traiettorie edipiche dominanti e *agency*, fra narrazione causale e casualità delle variabili "contingenti".

Dall'analisi del cinema europeo emerge dunque uno scenario complesso, segnato da una serie di problematiche che intrecciano la riflessione sulle forme della narrazione con alcune delle questioni più dibattute nell'ambito delle teorie postcoloniali e di quelle sul postmoderno, ma anche degli studi culturali e di *gender*. In questo modo, è possibile comprendere parte delle metamorfosi in atto negli immaginari europei, legati da tendenze comuni nella configurazione dell'identità come costruzione molteplice, mobile e performativa.

Capitolo 1

La soglia del cambiamento

Il cinema europeo contemporaneo riflette sempre più spesso sul ruolo delle differenze culturali, sul loro intreccio e sui cambiamenti che la globalizzazione ha comportato in Europa. Con questo lavoro mi propongo di analizzare le crepe e gli interstizi in cui emergono le contraddizioni e le problematiche che i nuovi assetti transnazionali portano necessariamente con sé, attraverso il rapporto fra forme e immaginari proposto dal cinema europeo. L'intreccio fra analisi del film e teorie degli anni Novanta è finalizzato dunque a far emergere gli aspetti più complessi della molteplicità identitaria, le impossibilità ancora presenti nel cambiamento, i tabù che restano alla base delle traiettorie individuali.

Ho scelto quindi di usare fin dal titolo il concetto di “soglia”, spesso reso sinonimo di un informe mescolamento o di una opposizione binaria, per lavorare invece sui punti dove più realtà si toccano, a volte si rifiutano, a volte si intrecciano indissolubilmente: ecco allora emergere le posizioni contrastanti assunte dai soggetti nell'ambito di quella che sembra essere la stessa pratica culturale, dove l'assunzione della molteplicità diviene una strategia difensiva ma anche una nuova pratica performativa, non scelta volontaria di omologazione ma *agency*⁷ necessaria, che lascia emergere la “negoziazione” fra le differenze culturali come unica possibilità di speranza.

La molteplicità identitaria che, come vedremo, emerge dalle analisi dei film prodotti e realizzati nell'area geografica dell'Europa centro-occidentale, è una delle principali espressioni di un cambiamento dell'immaginario comune, che probabilmente potrebbe essere rintracciato anche in altri tipi di produzioni cinematografiche. Si tratta di una rappresentazione dell'identità che non ha però a che fare con il “multiculturalismo” per come si è sviluppato nelle riflessioni sul soggetto “nomade” del pensiero postmoderno, ad esempio nello sviluppo che ne ha proposto Rosi Braidotti, o con quello da cui nasce il pensiero del *politically correct*, che vede fra i suoi avversari più accaniti Slavoj Žižek.

Rosi Braidotti parte da un'idea di postmoderno come momento storico in cui hanno avuto inizio le trasformazioni del sistema produttivo che avrebbero portato alla “redistribuzione globale del lavoro”, alla “mobilità transnazionale” dei capitali e degli uomini, e di conseguenza al “declino delle tradizionali strutture socio-simboliche che fanno perno sullo stato, la famiglia e l'autorità maschile”⁸. In questo contesto di mobilità, Braidotti propone una visione del soggetto tratta dalle

⁷ Parlerò in modo approfondito del concetto di *agency* nel capitolo 7.

⁸ Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma,

posizioni di Gilles Deleuze e Félix Guattari, ovvero il soggetto “nomade” metaforizzato nell’immagine del “rizoma”⁹. Il soggetto “nomade” non viene legato né alla figura dell’esule né a quella dell’immigrato, ma “è un soggetto che ha abbandonato ogni idea, desiderio o nostalgia di stabilità”¹⁰. L’enfasi sulla “mobilità” e sul “nomadismo”, però, diviene spesso un modo per evitare di affrontare la concretezza delle pratiche della migrazione che avvengono nello stesso territorio europeo in cui Braidotti si colloca. In particolare, il “nomadismo postmoderno” rischia di riproporre una visione eurocentrica nei cambiamenti che pure sono in atto in tutto il mondo¹¹; e, con l’esplicito rifiuto di una riflessione sull’identità dei migranti o degli esuli, porta a una scelta di campo tutta interna alle posizioni della filosofia “canonica” occidentale a cui si oppone. Al contrario, quello che mi sembra emergere nel cinema europeo degli anni Novanta è proprio l’interrogarsi sugli intrecci fra le identità “dominanti” e la molteplicità di cui si fanno portatori i soggetti “subalterni”¹², intendendo in questo caso tutte quelle manifestazioni delle identità che non si adeguano alla posizione della borghesia bianca, eterosessuale e maschile. Questo non vuol dire che comunque vada eliminata l’intera riflessione sull’identità nomadica postmoderna; al contrario, molto presente nel mio lavoro è l’idea – che a questa identità appartiene – di una pratica performativa della soggettività, che vede l’identità come costruzione in costante elaborazione¹³, peraltro fondamentale per comprendere le teorie di Judith Butler sul *gender* a cui farò spesso riferimento nel corso delle mie analisi.

Ad ogni modo, proprio il mescolarsi in territorio europeo di culture diverse accentuato dalla migrazione di massa ha portato all’interrogarsi sul concetto di “multiculturalismo”, a partire dal saggio fondativo di Charles Taylor *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*¹⁴, in cui viene aperta una riflessione sulla democrazia e l’universalismo dei diritti. In particolare, Taylor propone l’idea di un “liberalismo ospitale”, “rispettoso” delle diversità ma non neutrale, come struttura di ordinamento delle società multiculturali in cui ciascuno è in lotta per il

Donzelli, 1995, pp. 4-5.

⁹ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, “Ryzhome”, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), tr. it. “Rizoma”, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, sez. I, a cura di Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 2000.

¹⁰ Rosi Braidotti, *Soggetto nomade*, cit., p. 28.

¹¹ Cfr. in proposito Giovanni Leghissa, “Tradurre Stuart Hall”, in Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, tr. it. a cura di Giovanni Leghissa, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 27, e l’intervista a Stuart Hall “Sul postmodernismo e la teoria dell’articolazione”, *ibid.*, pp. 177-199. Per il concetto di “eurocentrismo” cfr. Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London, Routledge, 1994.

¹² A riflettere in modo più articolato sul concetto di “subalterno” è stata, a partire dalla fine degli anni Ottanta, Gayatri Chakravorty Spivak, delle cui teorie parlo nel secondo capitolo.

¹³ Per quanto riguarda il rapporto fra postmoderno, *performance* e identità cfr. Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman’s Postmodern Cinema*, Torino, Otto editore, 2000, e *id.*, “Postmoderno e nuova spettatorialità”, «Bianco & Nero», nn. 550-551, marzo 2004-gennaio 2005.

¹⁴ Charles Taylor, *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

“riconoscimento”. Questa posizione è stata ripetutamente accusata di “ipocrisia” e “omologazione” in quanto rischia di annullare quelle differenze che pure prende in considerazione¹⁵; in particolare queste sono le accuse mosse al multiculturalismo da parte di Slavoj Žižek nella lettura che ne fa Giuseppe Patella. La “distanza cinica” di cui parla Žižek

Postula una generica coesistenza di mondi culturali diversi, (...) e dietro la tolleranza ipocritica dei diversi universi culturali, con la scusa del rispetto dei molti stili di vita, può mettere tutto sullo stesso piano e confondere tutto con tutto, provocando da una parte una omogeneizzazione senza precedenti nel mondo attuale e, dall'altra, dall'alto della propria posizione universale può continuare a riaffermare la propria essenziale superiorità¹⁶.

Il problema nella posizione di Žižek per come emerge nella rilettura di Patella è però quello dell'opposizione al Potere: se la “tolleranza” è ipocrita, e la “trasgressione” fa parte del potere stesso¹⁷, quale modo resta per opporre resistenza? Žižek propone per questo la pratica della “trasgressione intrinseca”, ovvero “prendere alla lettera” il potere stesso, guardandolo attraverso le lenti della finzione narrativa per essere consapevoli dei suoi metodi di costruzione senza prestargli “fiducia”¹⁸.

Per quanto la posizione di Žižek possa essere interessante e stimolante, però, non mi sembra che sia una soluzione che trovi un riscontro proprio in quelle finzioni narrative che lo stesso filosofo invoca come mezzi per comprendere il mondo; interrogando le posizioni espresse dal cinema europeo contemporaneo mi sembra invece che ci si avvicini di più alle posizioni della “tolleranza” e del “rispetto” delle differenze culturali che alla “difesa dell'intolleranza” proposta dal pensatore sloveno. Ma con questi termini non faccio riferimento alle categorie utilizzate da Taylor per delineare il multiculturalismo liberale; per quanto riguarda la “tolleranza” mi rifaccio invece alla posizione delineata da Giacomo Marramao nel suo recente studio sulla globalizzazione, in cui propone un ripensamento del *Traité sur la tolérance* di Voltaire (1763). Marramao nota infatti che, se pure il termine “tolleranza” può implicare l'idea di un “potere”, di un'autorità preposta a “tollerare” e che sceglie cosa e quando tollerare, il “rispetto” implicato dalla politica del riconoscimento porta con sé una “nuova intolleranza: indotta, questa volta, non da un potere

¹⁵ Per una difesa del concetto di “multiculturalismo” come progetto, soprattutto nella sua variante del “polycentric multiculturalism” come strategia di opposizione all'eurocentrismo, cfr. invece l'introduzione di Ella Shohat e Robert Stam alla raccolta da loro curata *Multiculturalism, Postcoloniality, and the Transnational Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, in particolare pp. 5-9.

¹⁶ Giuseppe Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi, 2005, p. 139.

¹⁷ *Ibid.*, p. 142.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 142-144.

assoluto, paternalistico o illiberale, ma dalla latente ostilità tra differenze «blindate», che si rapportano le une alle altre come monadi senza porte né finestre”¹⁹. La “tolleranza” di cui parla Marramao è dunque una posizione per limitare l’“assoluta precarietà e incertezza” della condizione umana, che diviene anche punto di partenza per una condivisione delle “debolezze” e degli “errori”²⁰. Si tratta di una posizione da cui partire per il contatto con l’altro che ricorda molto le recenti riflessioni di Judith Butler (che rilegge Emmanuel Lévinas) sulle “vite precarie”²¹, ma anche la proposta di Paul Ricœur sull’“etica del rispetto” come pratica quotidiana necessaria a cui accenno nel quinto capitolo.

Queste posizioni contestano soprattutto l’idea di una distanza incolmabile fra le posizioni culturali, intesa come impossibilità di confronto e di contatto con l’altro; al contrario, nel corso delle mie analisi farò riferimento alla posizione di Homi Bhabha, che riflette sull’intraducibilità delle differenze culturali non in quanto separazione e chiusura, ma consapevolezza di come il lavoro per relazionarsi concretamente con l’altro sia interminabile. La tolleranza diviene così relazione con l’altro, anche conflittuale ma sempre consapevole – non una posizione *politically correct*²², ma un discorso, una pratica performativa di confronto costante e infinito, ma necessario per poter sopravvivere.

In questo senso al concetto di “soglia” usato nel titolo ho accostato quello di “cambiamento”, vicino al termine “passaggio” scelto da Giacomo Marramao per delineare le dinamiche del mondo contemporaneo che emergono dall’intreccio fra la figura del processo e quella della svolta²³. A mio parere, infatti, il “cambiamento” contiene in sé l’idea di processo, di modifica graduale, ma anche di “metamorfosi”, di rapida mutazione delle forme in cui si manifestano e si anticipano sia le novità che i residui del passato. A questo proposito, non vorrei che si intendesse il “cambiamento” come teleologia positiva, come euforica realizzazione di una traiettoria lineare che non può che procedere verso un fine – quale che sia –, ma come “inarrestabile e caparbio movimento di trasformazione, di differenziazione dei piani, di disarticolazione della realtà e riarticolazione dei suoi livelli”²⁴. Con questa frase Giuseppe Patella definisce la sua idea di “resistenza” (contro il “pensiero unico” del nuovo ordine globale) tramite la “politica della differenza”²⁵; la mia opinione è che molto cinema europeo degli anni Novanta contiene in sé proprio

¹⁹ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 201.

²⁰ *Ibid.*, pp. 197-199.

²¹ Vedi capitolo 3.

²² Per una discussione sul *politically correct*, cfr. Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*, cit., in particolare pp. 340-342.

²³ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., p. 14.

²⁴ Giuseppe Patella, *Estetica culturale*, cit., p. 150.

²⁵ Per un’interessante riflessione sul nazionalismo, il multiculturalismo e la politica della differenza cfr. anche Mino

questa forma di “resistenza”, intesa non come semplice rifiuto della globalizzazione (spesso letta nei termini di “americanizzazione”), ma come modo di vivere la globalizzazione rendendola complessa e problematica.

Infatti, il vero cambiamento nel mondo contemporaneo consiste a mio parere nel modo di guardare a questo mondo; in particolare, mi interessano i vari approcci teorici che si sono sviluppati negli stessi anni Ottanta e Novanta nei confronti delle forme dell’immaginario, soprattutto quelli che hanno proposto un’analisi delle dinamiche e delle posizioni identitarie in relazione al modo in cui si rivelano in tutti quelli che sono stati definiti “artefatti culturali”, compreso il cinema. Il mio tentativo è dunque quello di affrontare il cinema europeo contemporaneo non in funzione delle “caratteristiche nazionali” (tematiche o produttive), e neppure come “riflesso” meccanico della globalizzazione, ma proprio come artefatto culturale, nel senso che a questo termine hanno dato i *cultural studies*:

Gli artefatti culturali sono (...) terreni di scontro, complessi artefatti ideologici che dipendono da strategie, lotte, priorità e linee politiche, la cui interpretazione richiede articolate metodologie critiche in grado di cogliere il loro radicamento nel complesso delle relazioni economiche, politiche e sociali dentro cui queste si formano e circolano²⁶.

Il cinema, infatti, come ha detto Thomas Elsaesser ispirandosi alla famosa formula di Claude Lévi-Strauss, propone una “‘imaginary resolution of real contradictions’ and therefore help human beings make sense of their lives”²⁷; anche i film studiati affrontano delle problematiche reali, delle questioni attuali e cercano di trovare delle possibili soluzioni nell’ambito dell’immaginario. Le forme dell’immaginario che ne emergono, dunque, sono profondamente legate ai desideri e alle dinamiche che intervengono a caratterizzare la soggettività “ingenerata” dal “coinvolgimento nei generi narrativi”, secondo la posizione sulla spettatorialità cinematografica e sulla fruizione della narrazione esposta negli anni Ottanta da Teresa De Lauretis²⁸.

La studiosa parte a sua volta dalle teorie di Vladimir Propp e di Claude Lévi-Strauss sulla

Moallem e Iain A. Boal, “Multicultural Nationalism and the Poetics of Inauguration”, in Caren Kaplan, Norma Alarcón e Mino Moallem, a cura di, *Between Woman and Nation. Nationalism, Transnational Feminism, and the State*, Durham e London, Duke University Press, 1999, pp. 243-263.

²⁶ Giuseppe Patella, *Estetica culturale*, cit., p. 43.

²⁷ Cfr. il modello interpretativo tracciato da Thomas Elsaesser a partire dall’antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss, in Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London and New York, Arnold and Oxford University Press, 2002, pp. 30-31.

²⁸ Teresa De Lauretis, “Desire in Narrative”, in *Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), tr. it. “Desiderio e narrazione”, in *id.*, *Sui generi(S). Scritti di teoria femminista*, a cura di Giovanna Grignaffini e Liliana Losi, Milano, Feltrinelli, 1996. Per la questione del soggetto costruito attraverso la relazione tra narrazione, senso e desiderio, cfr. p. 39.

fiaba e sul mito, intrecciandole però con le riflessioni della filosofia femminista e con la Feminist Film Theory emerse a partire dalla seconda metà degli anni Settanta²⁹. Il pensiero di De Lauretis si sviluppa dunque sulla linea del rapporto fra narrazione e immaginario, andando ad analizzare il modo in cui l'apparato cinematografico si confronta con le dinamiche sociali e culturali ad esso contemporanee. Di conseguenza, secondo la sua analisi la spettatrice (ed eventualmente lo spettatore) si rapporta al processo narrativo in base alle dinamiche soggiacenti alla traiettoria edipica, ai fini di un inserimento del soggetto nel contratto sociale dominante, basato sul matrimonio come manifestazione del passaggio del potere e del desiderio nelle mani del maschile. In particolare, nota De Lauretis sulla scia delle analisi di Propp,

Gli intrecci non "riflettono" direttamente un dato ordine sociale, ma scaturiscono piuttosto dal conflitto, dalle contraddizioni che si producono quando un diverso ordine sociale viene a succedere o a sostituirsi al precedente; la difficile coesistenza di ordini diversi di realtà storica nel lungo periodo di transizione dall'uno all'altro è appunto ciò che si manifesta nelle tensioni degli intrecci e nelle trasformazioni o nella dispersione dei motivi e dei tipi di intreccio³⁰.

È dunque possibile individuare nelle dominanti presenti nel cinema europeo contemporaneo gli elementi del cambiamento in corso; le problematiche che attanagliano i soggetti e i modi in cui possono o non possono essere risolte danno vita e attingono a delle forme comuni dell'immaginario, che spesso travalicano le particolarità delle culture nazionali o individuali. La complessità delle identità delineate in questi film diviene dunque centrale al mio progetto, in quanto mettono in scena e contemporaneamente modellano i desideri e i significati che alimentano gli immaginari di riferimento.

In questo senso, il cinema come messa in forma dell'immaginario diviene parte del meccanismo relazionale basato sull'identificazione; infatti, come scrive Diana Fuss, "Identification is the psychical mechanism that produces self-recognition. Identification inhabits, organizes, instantiates identity"³¹. Identificazione che è sia quella spettatoriale³², sia soprattutto quella in atto per i personaggi all'interno della narrazione, che, come vedremo, costruiscono la propria identità in

²⁹ Per una puntuale analisi dell'intreccio fra teorie femministe e teorie del cinema che ha dato vita alla Feminist Film Theory, cfr. Veronica Pravadelli, "Feminist Film Theory e Gender Studies", in *Metodologie di analisi del film*, a cura di Paolo Bertetto, Bari, Laterza, 2006, pp. 59-102

³⁰ Teresa De Lauretis, "Desiderio e narrazione", cit., p. 48.

³¹ Diana Fuss, *Identification Papers*, London, Routledge, 1995, p. 2.

³² Gli studi sulla spettatorialità sono un settore molto ampio delle teorie del cinema, di cui non posso certo rendere conto in questa sede; per una carrellata sulle proposte teoriche in proposito, cfr. Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994, in particolare il capitolo "L'immagine dello spettatore", pp. 167-189.

base a identificazioni progressive; tramite questo processo le narrazioni e i soggetti istituiscono una serie di pratiche della rappresentazione che hanno necessariamente a che fare con le politiche dell'identità e con le dinamiche di dominio, come ha dimostrato ad esempio Rey Chow nel suo lavoro su *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993) e il desiderio fantasmatico³³. Gran parte del lavoro di Rey Chow si situa proprio sul punto di intersezione fra i *cultural studies*, gli studi postcoloniali e i *gender studies*, e mette in discussione le dinamiche di identificazione e rappresentazione del soggetto – e in particolare del “nativo” inteso come costruzione culturale – mostrando le strutture dell'imperialismo che sottostanno all'identificazione “nostalgica” con l'”altro”³⁴.

L'idea di soggettività e di identità personale a cui farò riferimento nel corso del mio studio è proprio quella sottesa agli studi culturali, postcoloniali e di *gender*, che riflettono sull'identità diasporica, posizionale, situata e sessuata del soggetto contemporaneo, a partire proprio da Teresa De Lauretis, che nel suo studio intreccia femminismo, semiotica e cinema proponendo un'idea di soggettività come costituita “nella relazione tra narrazione, senso e desiderio”, in cui l'apparato cinematografico e il discorso sono finalizzati all'adempimento del contratto sociale previsto per il maschile³⁵. Quest'idea, come vedremo soprattutto nel quinto capitolo, viene parzialmente scardinata nel cinema europeo contemporaneo: se pure infatti la soggettività continua ad essere legata all'identificazione come movimento, processo, relazione³⁶ con l'altro e con il racconto in rapporto al discorso e al desiderio, la narrazione non è più necessariamente incentrata sulla traiettoria edipica e sulla formazione della coppia eterosessuale.

Ma il ruolo del concetto di identificazione, in particolare nella sua accezione psicoanalitica, è fondamentale anche per un altro pensatore, spesso all'origine delle riflessioni contemporanee che si pongono al punto di intersezione fra studi culturali, postcoloniali e di *gender*, ovvero Frantz Fanon – che pure, come vedremo nel corso del terzo capitolo, è stato duramente contestato da Rey Chow per le sue posizioni sessiste³⁷. Fanon, nel suo studio degli anni Cinquanta *Pelle nera, maschere bianche*, ha lavorato prevalentemente sui meccanismi di riflessione e identificazione

³³ Rey Chow, “Il sogno di una Butterfly”, in *id.*, *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 205-242.

³⁴ Cfr. Diana Fuss, *Identification Papers*, cit., pp. 8-9, e Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

³⁵ Teresa De Lauretis, “Desiderio e narrazione”, cit., pp. 39 e 70-71.

³⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷ Anche Mary Ann Doane, in una sua ripresa dell'interpretazione di Fanon delle dinamiche psicoanalitiche fra la donna bianca e l'uomo nero per l'analisi di alcune traiettorie del melodramma hollywoodiano, sottolinea sia le posizioni sessiste di Fanon che la sua “cancellazione” della donna nera dall'economia sessuale coloniale. Cfr. Mary Ann Doane, “Dark Continents: Epistemologies of Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema”, in *id.*, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London e New York, Routledge, 1991, pp. 209-248.

reciproca che guidano i rapporti fra colonizzatori (“bianchi”) e colonizzati (“neri”), soprattutto nel momento in cui questi rapporti danno vita alla *mimicry*, ovvero a una forma di identificazione alienante e spersonalizzante per l’uomo nero³⁸. Questo concetto è al centro della successiva ripresa delle posizioni di Fanon nei lavori di Diane Fuss e di Homi Bhabha; in particolare, Diane Fuss sottolinea le differenze nel pensiero di Fanon fra la *mimicry* maschile, vista come espressione del potere coloniale, e *mimicry* femminile, che invece “corregge” la figura della *masquerade* in funzione sia della consapevolezza dell’identificazione con un ruolo che della sovversione ironica e parodica del ruolo stesso³⁹. In questo senso, Fuss riprende le critiche delle femministe a Fanon sulla sua visione dell’imitazione della femminilità da parte delle donne ribelli algerine come qualcosa di “naturale” e “istintivo”, e analizza invece il limite spesso insondabile fra imitazione ed identificazione; ad ogni modo, riconosce l’importanza fondativa degli studi di Fanon per l’intreccio fra economia psichica dell’identificazione e dinamiche politiche, sottolineando come “identification names not only the history of the subject but the subject in history”⁴⁰.

Anche Homi Bhabha, come vedremo meglio nel secondo capitolo, riflette sulle dinamiche che danno vita alla *mimicry*, lavorando soprattutto sul suo ruolo di manifestazione del potere coloniale; ma la sua rielaborazione dei concetti espressi da Frantz Fanon è molto più estesa, e coinvolge innanzitutto la “definizione” stessa del soggetto coloniale. In particolare, l’aspetto più interessante è il fatto che Bhabha trovi negli scritti di Fanon il momento in cui il soggetto colonizzato è stato iscritto nel regime discorsivo della “differenza” tramite la sua “rappresentazione”. In altre parole, la descrizione di Fanon della realtà coloniale diviene uno scenario fantasmatico in cui si articolano i desideri posizionali dei soggetti, sia bianchi che di conseguenza neri. Gli stereotipi divengono una mitologia fatta di molteplici posizioni, tutte finalizzate alla narcisistica negazione della stessa differenza e contemporaneamente, secondo il meccanismo feticistico, all’ammissione della stessa⁴¹. Le complesse dinamiche di identificazione e ri-presentazione⁴² che Bhabha delinea a partire da Fanon portano a una visione della soggettività che contiene in sé il concetto della differenza postcoloniale assieme a quello della molteplicità

³⁸ Cfr. Frantz Fanon, *Peau Noire, Masque Blanc* [1952], tr. it. *Pelle nera, maschere bianche. Il Nero e l’Altro*, a cura di Mariagloria Sears, Milano, Marco Tropea Editore, 1996.

³⁹ Cfr. Diane Fuss, “Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification”, in *id.*, *Identification Papers*, cit., pp. 141-172.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁴¹ Cfr. Homi K. Bhabha, “La questione dell’Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo”, in *id.*, *Location of Culture* (1994), tr. it. *I luoghi della cultura*, a cura di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001, pp. 97-121.

⁴² È questa la traduzione scelta nella versione italiana del termine *re-presentation*, in cui Bhabha gioca sul doppio significato di “rappresentazione” che è anche una “nuova presentazione”; cfr. Homi K. Bhabha, “Interrogare l’identità. Frantz Fanon e la prerogativa postcoloniale”, in *ibid.*, p. 71.

postmoderna. La metafora di Fanon della “pelle nera” coperta dalle “maschere bianche” diviene infatti “un’immagine duplice, di dissimulazione: è essere nello stesso tempo almeno in due luoghi diversi”⁴³; ed è proprio questa “strategia di duplicazione” a dare vita all’impasse o aporia della coscienza che sembra rappresentare l’esperienza postmoderna”⁴⁴. A partire da questa duplicità (molteplicità) intrinseca al soggetto postcoloniale e postmoderno – intrinseca non perché “essenziale” ma perché necessariamente inserita nel discorso coloniale – Bhabha propone una visione della “differenza culturale come categoria enunciativa opposta tanto alle nozioni relativistiche di diversità culturale quanto all’esotismo della ‘diversità’ di culture”⁴⁵, ovvero un’idea della differenza come performativa e discorsiva, elaborata a partire dall’idea di “rappresentazione come concetto che sviluppa l’aspetto storico o quello fantastico (come lo scenario del desiderio) nella creazione degli effetti ‘politici’ del discorso”⁴⁶.

Tornerò ancora nel corso dei singoli capitoli sull’idea di Bhabha dell’identità come differenza insuturabile, e sulle differenze culturali come posizioni intraducibili che pure si confrontano necessariamente nel mondo contemporaneo; quello che mi preme in questo contesto è proprio sottolineare come il suo pensiero sia uno degli strumenti fondamentali per comprendere le forme della narrazione contemporanea in funzione della complessità degli immaginari e delle posizioni identitarie. In questo senso è importante sottolineare come la sua idea di rappresentazione intrecci la storicità del momento di produzione del discorso con quella degli scenari fantasmatici, del desiderio, che vorrei emergesse dalla mia riflessione sul cinema. Di conseguenza, diviene centrale la questione della “posizionalità” del soggetto, cara ai *cultural studies* sia nella declinazione proposta da Stuart Hall⁴⁷ che in quella di Iain Chambers. Nelle parole di Giuseppe Patella, Chambers propone un’analisi della cultura popolare in cui la soggettività umana viene riconosciuta attraverso “i limiti che sono iscritti a livello locale del corpo, della storia, del potere e della conoscenza”, ovvero viene resa storica, “differenziata e sempre incompleta”. La produzione culturale diviene quindi espressione di identità particolari, situate nel tempo e nello spazio e legate al confronto con altre soggettività altrettanto “materiali”, e può essere affrontata solo nella consapevolezza della sovversione e della rottura del “progresso storico” e del “sapere umanistico” portata dalle teorie postcoloniali⁴⁸. In questo modo viene ribadito ancora una volta come il “post-“ del postcoloniale o del postmoderno non sia una declinazione temporale, meramente cronologica,

⁴³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶ Homi K. Bhabha, “La questione dell’Altro”, cit., p. 106.

⁴⁷ Cfr. capitolo 3.

⁴⁸ Giuseppe Patella, *Estetica culturale*, cit., pp. 30-31.

ma un cambiamento nelle prospettive con cui si affronta l'“irruzione dell'altro” nella pratica quotidiana e del pensiero⁴⁹.

Gli stessi cambiamenti nel pensiero dell'identità, in funzione delle differenze culturali come del soggetto situato, sono intervenuti anche in un altro campo, che è divenuto uno dei centri del dibattito sul cinema europeo: mi riferisco alla questione del “nazionale”, inteso come categoria di organizzazione sia dell'identità che della produzione cinematografica europea. Il testo di riferimento per quanto riguarda i rapporti fra concetto di “nazionale” e modi di rappresentazione è *Comunità immaginate*, in cui Benedict Anderson mostra come la comunità nazionale sia un prodotto di quello che chiama “capitalismo-a-stampa”, ovvero dell'intreccio fra i modi di produzione del capitalismo moderno e i mezzi di comunicazione di massa⁵⁰. Le modifiche nei sistemi di comunicazione dovute all'ingresso delle tecnologie digitali e quelle intervenute nei fenomeni migratori hanno però portato a una radicale revisione dell'idea di “nazione” come categoria di interpretazione culturale, di cui parleremo anche nel secondo capitolo, in particolare attraverso l'analisi proposta negli anni Novanta da Arjun Appadurai.

Dagli anni Novanta è dunque esplosa una riflessione sul concetto di “nazione” e soprattutto di soggettività e società “postnazionali”, ovvero inserite in un mondo in cui la categoria di “nazione” è resa sempre più incerta come strumento di riflessione e posizionamento dai fenomeni migratori e della globalizzazione. Questo tipo di riflessione, di cui non posso rendere conto in questa sede⁵¹, ha avuto notevoli ripercussioni negli studi sul cinema, e in particolare sul cinema europeo. La produzione cinematografica è stata perlopiù studiata infatti proprio in funzione dei vari “cinema nazionali”, lavorando sulle caratteristiche dei sistemi produttivi e dell'immaginario rappresentato; ma con l'intervento sempre più massiccio di varie società di produzione, spesso appartenenti a nazioni diverse, e l'ingresso dei programmi e le iniziative dell'Unione Europea per lo sviluppo di un sistema mediatico che facesse riferimento a questa istituzione, si è ampiamente dibattuto se la categoria del cinema “nazionale” fosse ancora valida per lo studio dei film europei contemporanei.

In particolare, ci si è chiesti, dal momento che il cinema è un'industria globale, come ci si potesse rapportare al cinema invece da un punto di vista nazionale⁵²; la risposta, da parte soprattutto

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ Cfr. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991), tr. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996.

⁵¹ Per alcune riflessioni sul concetto di “postnazionale”, cfr. Ulf Hedetoft e Mette Hjort, a cura di, *The Postnational Self. Belonging and Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, e Debora Spini, *La società civile postnazionale*, Roma, Meltemi, 2006.

⁵² Cfr. ad esempio l'introduzione di Valentina Vitali e Paul Willemsen, alla raccolta da loro curata *Theorising National Cinema*, London, BFI, 2006, pp. 1-14.

degli autori che hanno partecipato alla raccolta *Theorising National Cinema*, sta nel modo di analizzare i film. Anche queste, in altre parole, rientrano nelle “teorie di campo” individuate da Francesco Casetti, ovvero in quel sistema teorico emerso con gli anni Settanta che affronta il testo come “campo di interrogativi” o “problematica”, lasciando emergere un sapere che non è più legato “alla verità delle affermazioni (...) ma alla qualità delle domande poste al cinema e alla densità delle risposte che esso fornisce”⁵³. Quello che gli autori della raccolta si pongono come obiettivo è proprio cercare di comprendere i modi in cui concetti come quelli di identità o appartenenza nazionale traspaiono nel cinema (in questo caso mondiale), indipendentemente da quale sia la “traiettoria ideologica dominante nella nazione” interessata⁵⁴. Questo tipo di approccio è estremamente interessante dal punto di vista teorico e utile per affrontare i film spesso ritenuti “invisibili” e legati a territori in cui il concetto di “nazione” è fortemente dibattuto (si pensi ad esempio al saggio di Elia Saleiman sul cinema palestinese). Ma, se fosse inteso come metodo per analizzare le dinamiche sottese al cinema europeo, rischierebbe di reiterare una visione di questo cinema come racchiuso nell’ambito delle “identità nazionali”; di conseguenza, da un lato metterebbe in rilievo quelle stesse traiettorie ideologiche dominanti che vorrebbe tralasciare, dall’altro finirebbe per ignorare le complesse strutture della migrazione contemporanea o di affrontarle secondo la logica binaria e oppositiva dell’appartenenza.

Infatti, per quanto riguarda le varie raccolte di saggi o gli studi specifici sul cinema europeo, è stato spesso notato come si trasformino spesso in studi sui singoli cinema nazionali⁵⁵, tenuti separati o ponendo solo labili nessi soprattutto cronologici⁵⁶. Persino una raccolta come quella curata da Richard Dyer e Ginette Vincendeau sul cinema popolare europeo finisce per unire una serie di saggi che affrontano il cinema dal punto di vista delle identità nazionali o locali. Ma l’introduzione alla raccolta racchiude una serie di domande molto stimolanti proprio sulla questione dell’idea di un cinema europeo e sul perché non esista. In particolare, Dyer e Vincendeau notano la contraddittorietà che emerge nelle rappresentazioni della cultura europea, in particolare il conflitto fra una concezione di “oldness” centrale per l’auto-percezione della borghesia bianca, come si nota nel successo degli *heritage film*⁵⁷, e una concezione dell’Europa come “culla della modernità”,

⁵³ Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 17-18 e 193-197.

⁵⁴ Valentina Vitali e Paul Willemsen, “Introduction”, cit., p. 7.

⁵⁵ Cfr. Tim Bergfelder, “National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies”, «Media Culture Society» n. 27, 2005, pp. 315 e 319.

⁵⁶ Cfr. ad esempio il lavoro di Wendy Everett, *European Identity in Cinema*, Bristol e Portland, Intellect, 2005, o quello di Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006.

⁵⁷ Richard Dyer e Ginette Vincendeau, “Introduction”, in *id.*, *Popular European Cinema*, London, Routledge, 1992, p. 6.

soprattutto in rapporto all'Altro non-europeo, segnatamente le posizioni di quello che viene chiamato il "fondamentalismo islamico"⁵⁸ opposto alla secolarizzazione di tradizione illuminista. Per quanto riguarda la produzione cinematografica specifica, comunque, i due autori ritengono che l'unico tipo di film che abbia avuto una risonanza internazionale sia il "cinema d'autore", tramite la sua opposizione al provincialismo delle produzioni popolari locali e all'influenza del cinema hollywoodiano, ma proprio per questa sua presa di posizione non può essere certo considerato "popolare"; al contrario, i programmi televisivi o i film che raggiungono un pubblico di massa non sono di produzione europea⁵⁹. Nelle ultime pagine della loro introduzione, infine, Dyer e Vincendeau individuano un cinema europeo effettivamente "popolare", attingendo a vari periodi e a registi di varia nazionalità, ma notano come questi film, soprattutto a causa dell'accusa di "imitare" semplicemente i film hollywoodiani⁶⁰, non siano ancora stati affrontati in modo approfondito come invece meriterebbero, e come la loro raccolta di saggi aspira in parte a fare. Ma, come dicevo prima, i singoli saggi proposti nella raccolta ritornano a un'idea di cinema "popolare" radicato nel passato, in particolare in riferimento agli "anni d'oro" (quelli del cinema muto o del boom economico), oppure fortemente connotato in senso etnico o regionale in funzione del radicamento nel territorio.

Un interessante tentativo di immaginare un "nuovo cinema europeo" è stato fatto invece all'inizio degli anni Novanta con la conferenza "Screening Europe", i cui atti sono stati pubblicati dal BFI⁶¹. La conferenza ha visto la partecipazione di pensatori e cineasti dagli approcci molto diversi, di conseguenza i testi che ne emergono propongono delle posizioni talvolta contraddittorie, ma spesso comunque stimolanti in rapporto al dibattito sul "cambiamento" in corso (in particolare quello portato dalla caduta dei regimi sovietici e dai fenomeni di migrazione di massa). Così, ad esempio, Duncan Petrie sottolinea il rischio dell'"essenzialismo" legato alla mitologia dell'*Heimat* e ai residui di imperialismo e colonialismo⁶², mentre Colin MacCabe riscontra ancora una volta nella questione dell'appartenenza nazionale l'unico vero riferimento comune alla produzione cinematografica europea⁶³.

In parte per scongiurare questi rischi, John Caughie propone invece una posizione dialettica fra l'"immaginazione melodrammatica" moderna proposta da Peter Brooks, e l'"immaginazione

⁵⁸ Dyer e Vincendeau fanno riferimento in particolare al caso de *I versi satanici* di Salman Rushdie e lo scontro religioso e istituzionale che ne scaturì; cfr. *ibid.*, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁶¹ Duncan Petrie, a cura di, *Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London, BFI, 1992.

⁶² Duncan Petrie, "Introduction. Change and Cinematic Representation in Modern Europe", *ibid.*, pp. 1-8.

⁶³ Colin MacCabe, "A Post-National European Cinema. A Consideration of Derek Jarman's *The Tempest* and *Edward II*", *ibid.*, pp. 9-18.

ironica” postmoderna. Nella lettura di Caughie, il centro del discorso di Brooks diviene il concetto di “moral occult”, ovvero i residui desacralizzati del sacro nascosti sotto la superficie della rappresentazione e che comunque garantiscono “a residual faith in a sacred word which will unlock the hidden truth (...) behind the surface of representation and enunciation, impregnating them with full meaning”. L’immaginazione ironica” postmoderna, è invece intesa come rappresentazione della “ability to say there is no absolute truth, there is no final vocabulary, there is no real identity”⁶⁴. Ponendo le due forme di immaginazione come coesistenti, nella “distanza ironica” resta nascosta una “morale”, una posizione che fa riferimento a una qualche forma sia pur nascosta e frammentaria di verità e di sacro. Il rischio della posizione di Caughie risiede soprattutto in un’applicazione meccanica delle categorie proposte, rischio a cui fa cenno egli stesso nel momento in cui sottolinea come le categorie del “melodrammatico” e dell’ironico” non vadano accostate rispettivamente a un prima e un dopo, a un’arte alta e una cultura popolare, all’Europa o all’America. Quello che invece Caughie non sviluppa è il rapporto fra questa dinamica formale e il contesto culturale postcoloniale in cui si pongono sia queste categorie che il cinema stesso, e in particolare in che modo si possa sviluppare una riflessione sull’immaginario di riferimento e sulle varie posizioni occupate dai singoli individui. Ovvero, Caughie non spiega in che modo la categoria del “melodrammatico” in quanto espressione di una sacralità comunque dispersa bilanci l’indifferenza dell’ironico, e di quale espressione di residuale sacralità e di quali forme del relativismo si stia parlando.

Il dibattito fra i partecipanti si articola comunque soprattutto sul rapporto dialettico fra identità nazionale, spesso vista come elemento dominante, e un’auspicata “identità europea”, che però è ritenuta un contenitore vuoto⁶⁵ che, ancora una volta, potrebbe deviare in modo semplicistico verso il progetto politico del multiculturalismo liberale di cui parlavo anche in precedenza⁶⁶.

Per scongiurare questo rischio Stuart Hall sottolinea nel suo intervento la presenza invece di un vasto numero di film che mettono in rilievo la questione della dissoluzione dei confini in quanto barriere insormontabili⁶⁷ o che riflettono sulle problematiche del colonialismo e della migrazione: “In Europe, we are accustomed to think of national cultures, national histories and national cinemas, but these films are no longer bound within the framework of a national culture discourse and

⁶⁴ John Caughie, “Becoming European. Art Cinema, Irony and Identity”, *ibid.*, pp. 37-38.

⁶⁵ Cfr. in proposito le parole di Chantal Akerman: “I don’t think there is such a thing as European Identity. The reasons why this question has arisen are, on one hand, the increasing global domination of Hollywood, and on the other, the existence of the European Community and its ability to put money into European co-productions”; *ibid.*, p. 67.

⁶⁶ Cfr. in particolare l’intervento di Fredric Jameson, pp. 86-90.

⁶⁷ Stuart Hall, “European Cinema on the Verge of a Nervous Breakdown”, *ibid.*, p. 47.

national form of representations”⁶⁸. Facendo riferimento a questi film, Hall propone quindi di mettere al centro del dibattito le problematiche della dislocazione delle identità e del desiderio, in modo da mostrare proprio le forme del cambiamento in corso.

Come si può intuire dal mio breve resoconto, *Screening Europe* non fornisce risposte sul cinema o sull'identità europei, ma ne sottolinea le problematiche e le contraddizioni. Purtroppo, il fatto che si tratti di un testo dei primi anni Novanta impedisce un approfondimento e un'articolazione delle varie proposte dei singoli autori, che non hanno proseguito sulla strada da loro stessi tracciata. Resta il fatto che gli spunti più interessanti e approfonditi sono a mio parere quelli che propongono di guardare alla produzione cinematografica contemporanea andando oltre la categoria di “nazione”, spesso come abbiamo visto dominante nel dibattito teorico, in funzione di un'analisi delle tendenze comuni legate ai fenomeni del pensiero e della pratica postcoloniale e postmoderna.

Il testo più completo per quanto riguarda un approccio coerente al cinema europeo resta però quello di Thomas Elsaesser, in cui l'autore raccoglie saggi pubblicati a partire dagli anni Ottanta su vari aspetti del cinema europeo⁶⁹. Nonostante questi saggi affrontino effettivamente questioni molto diverse, resta coerente proprio nel tentativo di delineare una mappatura degli approcci possibili, e in particolare di fare il punto sullo stato degli studi. Anche Elsaesser riscontra la divisione fra cinema d'autore e cinema nazionale come categorie dominanti per comprendere il panorama cinematografico europeo contemporaneo, sottolineando come peraltro siano gli unici spunti affrontati in modo approfondito dalle teorie del cinema⁷⁰. Ma i suoi saggi contengono anche alcuni elementi di innovazione, in particolare la riflessione sulla *double occupancy* e quella sul cinema europeo come forma di *world cinema*. Del concetto di *double occupancy* parlerò in modo più diffuso in seguito; al momento, basti sapere che riguarda l'intrinseca molteplicità culturale dei soggetti europei, qualunque sia la loro origine o appartenenza⁷¹. Per quanto riguarda il *world cinema*, Elsaesser lo definisce come una sorta di evoluzione del “*third cinema*”, che dagli anni Settanta si è proposto come alternativa sia a Hollywood che al cinema d'autore. I cambiamenti degli ultimi trent'anni, però, hanno portato il *world cinema* ad abbandonare alcune delle posizioni di esplicita rivendicazione e lotta politica, in favore di un nuovo modo di esprimersi che implica

⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹ Cfr. Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005; tre dei saggi proposti risalgono in realtà agli anni Settanta.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, in particolare i saggi “European Culture, National Cinema, the Auteur and Hollywood” del 1994, pp. 35-56 e “ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries” del 2005, pp. 57-81.

⁷¹ Cfr. *ibid.*, “Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s”, pp. 108-130. Vedi anche *ivi*, capitolo 5.

“fusion and hybridity of national and international ethnically specific and globally universal characteristics”⁷².

La sua proposta è di identificare il cinema europeo proprio tramite la categoria del *world cinema*, che

Highlights the strains of emergent nationalism and its opposite, the re-emergence beneath the nation state of ethnic loyalty, regional affinity, local patriotism. World cinema films feature contested spaces, which speak of aspirations to regional autonomy, which invoke apparently long-forgotten histories and memories, even reviving feudal customs, clan and family values⁷³.

La posizione di Elsaesser è estremamente interessante, dal momento che una delle tendenze comuni del cinema europeo contemporaneo è proprio la riflessione sulle identità in quanto costruzioni complesse, conflittuali, contraddittorie, come cercherò di dimostrare nel corso della mia analisi. In particolare, mi interessa la sua proposta su un cinema che formalmente esce dai canoni e dalle forme tradizionali senza abbandonare la narrazione come strumento principale di riflessione sull’immaginario⁷⁴; in questo modo, i film del *world cinema* propongono una visione complessa, stratificata, “occupata” della soggettività nel mondo contemporaneo, lavorando proprio sui modi di rappresentazione e di narrazione. Quello che convince di meno nella posizione di Elsaesser è invece l’ansia di trovare una “specificità” del cinema europeo, in particolare rispetto al cinema hollywoodiano – inteso come “Global Hollywood”, ovvero un sistema di produzione e di narrazione omologante su livello globale⁷⁵. Elsaesser infatti teme che il collegamento con il *world cinema* porti la produzione europea a “rendersi altro”, ovvero a marginalizzarsi tramite l’uso esclusivo della riflessione postcoloniale, in una sorta di “autoesotismo” in funzione post-nazionale. Ritengo invece che sia proprio questa posizione di ricerca della “specificità” a portare con sé il rischio dell’“autoesotismo”, soprattutto se la si considera come forma di opposizione al cinema “dominante” hollywoodiano. Per poter portare avanti questo discorso infatti si dovrebbe aprire una lunga parentesi sullo stato del cinema mondiale e sul ruolo che il cinema prodotto a Hollywood svolge nelle dinamiche della ricezione internazionale di cui Elsaesser non parla, e che sarebbe poco opportuno sviluppare in questa sede.

⁷² Cfr. *ibid.*, “Conclusion. European Cinema as World Cinema: A New Beginning?”, p. 496.

⁷³ *Ibid.*, p. 508.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 509; cfr. anche Thomas Elsaesser, “Trusting the Other: Between Self-Interest, Envy and Mutual Interference”, relazione presentata alla Conferenza Internazionale “Europe and its Others. Interperceptions Past, Present, Future”, University of St. Andrews, 6-8 luglio 2007.

⁷⁵ *Ibid.*, in particolare pp. 491-496.

Quello che mi interessa davvero ribadire è che non ritengo importante cercare una “specificità” del cinema europeo, dal momento che rischierebbe di riproporre le stesse questioni dell'appartenenza e dell'identità in quanto stabili e monolitiche, portando a una ricerca di un'"essenza" anche nel momento in cui fosse dialetticamente costruita in opposizione a qualcos'altro (Hollywood, o qualunque altra forma di espressione). In altre parole, potrebbe riportare a un'opposizione binaria fra “noi” e “loro”, che si pone in contrapposizione con gli sviluppi di quel pensiero postcoloniale e postmoderno a cui ho fatto riferimento nella prima parte di questo capitolo. I rischi dell'"autoesotismo" possono essere a mio parere scongiurati solo dai discorsi proposti dai singoli film, e dalle riflessioni che ne scaturiscono nel momento dell'analisi.

A questo proposito, condivido in parte la posizione espressa nella citata conferenza “Screening Europe” da Ien Ang; in particolare, questi sottolinea come le posizioni dominanti delle istituzioni europee per quanto riguarda il dibattito sulle forme dell'autorità della “Nuova Europa” non si confrontino con la dovuta attenzione con la questione dell'eurocentrismo. Soprattutto, con troppa facilità secondo Ien Ang si fa riferimento all'Unione Europea come centro di potere, senza tenere conto di come quel potere sia garantito soprattutto in alcuni paesi dall'eredità del colonialismo e dell'imperialismo⁷⁶. Di conseguenza, “The problem for Europe, then, is to learn how to marginalise itself, to see its present in its historical particularity and its *limitedness*, so that Europeans can start relating to cultural ‘others’ in new, more modest and dialogic ways”⁷⁷. Ovviamente, le posizioni di Ien Ang sono soprattutto una provocazione contro una certa superficiale esaltazione nei confronti del progetto politico europeo; ma resta interessante l'idea di una produzione culturale che si confronti con le sfide della contemporaneità senza dimenticare la non-neutralità di ogni posizione. In questo senso, ad esempio, il “passato” coloniale e imperialista non può essere solo una colpa da scontare, ma anche un punto da cui partire per affrontare le economie identitarie attraverso le proposte delle teorie postcoloniali. E ritengo che molto cinema europeo contemporaneo si confronti in modo articolato e interessante proprio con le questioni della mobilità e delle differenze culturali che nascono dall'intreccio del passato coloniale con i fenomeni della globalizzazione sul territorio europeo.

Di conseguenza, quello che mi propongo di fare nel corso del mio studio è affrontare il cinema europeo contemporaneo in funzione di queste tendenze comuni, in particolare sulla messa in forma dell'identità, che in parte sono legate alla definizione proposta da Elsaesser di *word cinema* e

⁷⁶ Ien Ang, “Hegemony-In-Trouble. Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema”, in Duncan Petrie, a cura di, *Screening Europe*, cit., pp. 22-25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28.

in parte alla provocazione di Ien Ang sopra riportate. Soprattutto, si tratta di un cinema che mette radicalmente in discussione proprio la categoria del “nazionale” come strumento di definizione e posizionamento del soggetto, per fare invece riferimento alle dinamiche della “differenza culturale” e della molteplicità identitaria. Se pure la categoria del cinema “nazionale” può essere ancora molto valida per comprendere la produzione cinematografica di una determinata area geografica, può non essere altrettanto utile per riflettere sulle relazioni e le dinamiche comuni che emergono nella messa in forma delle identità problematiche e diasporiche contemporanee da parte del cinema europeo, il quale sembra invece porsi come quella “dimensione narrativa della sfera pubblica postnazionale”⁷⁸ auspicata da Debora Spini.

D'altra parte, Andrew Higson propone proprio di riflettere sul cinema nazionale inglese in quanto cinema “postnazionale”, ovvero un cinema “that resists the tendency to nationalise questions of community, culture and identity”⁷⁹; io ritengo invece che il cinema di cui parlo sia soprattutto “transnazionale”, dal momento che non supera né rifiuta l'idea di nazione, ma la mette in discussione in modo radicale, lavorando sui confini e le frontiere geografiche e culturali, fra gli stati e fra i gruppi, ma anche all'interno degli individui stessi. In altre parole, la nazione non si è dissolta in un'assenza di confini grazie all'ingresso dell'Unione Europea come istituzione sovranazionale o all'avvento della globalizzazione, ma a volte ha addirittura assunto nuovo vigore proprio a causa della sua messa in discussione. E il cinema degli anni Novanta affronta anche la questione dell'appartenenza a un'identità nazionale, talvolta in modo violento, ad esempio attraverso l'inserimento delle figure degli *skinheads*, simboli di un'identità ritenuta fissa, indiscutibile e innata; talvolta in modo più ambiguo ma non per questo meno rilevante, come nel caso di molto cinema scandinavo, che mette in scena un rifiuto compatto ma spesso problematico della migrazione internazionale.

Ma anche le eventuali forme dell'appartenenza nazionale rientrano in una riflessione più ampia, che ha a che fare soprattutto con le problematiche delle differenze culturali, ed è possibile che sia questa tendenza il *trait d'union* del cinema europeo contemporaneo; come dice Dimitris Eleftheriotis in un suo saggio del 2000, la riflessione sulla differenza e i conflitti sull'identità nazionale e culturale messi spesso in scena dal cinema europeo degli anni Novanta possono essere gli strumenti su cui iniziare ad elaborare una mappatura del cinema europeo come “transnazionale e transculturale”⁸⁰. Ancora una volta, privilegio il prefisso “trans-“ rispetto al “post-“ perché, come

⁷⁸ Cfr. Debora Spini, *La società civile postnazionale*, cit., p. 201.

⁷⁹ Andrew Higson, “The Instability of the National”, in Justine Ashby e Andrew Higson, a cura di, *British Cinema, Past and Present*, London e New York, Routledge, 2000, p. 38.

⁸⁰ Dimitris Eleftheriotis, “Cultural Difference and Exchange: a Future for European Film”, «Screen», vol. 41, n. 1,

scrive Ulf Hannerz,

The term “transnational” is in a way more humble, and often a more adequate label for phenomena which can be of quite variable scale and distribution, even when they do share the characteristic of not being contained within a state. It also makes the point that many of the linkages in question are not “international”, in the strict sense of involving nations – actually, states – as corporate actors. In the transnational arena, the actors may now be individuals, groups, movements, business enterprises, and in no small part it is this diversity of organization that we need to consider⁸¹.

Parafrasando Hannerz, gli incontri e gli scontri messi in scena dal cinema di cui mi occupo sono “transnazionali” perché coinvolgono “individui, gruppi e movimenti” in modo variabile, e tutti possono fare riferimento a varie forme di appartenenza (o non-appartenenza) identitaria. In questo senso, condivido la posizione di Tim Bergfelder quando dichiara che “The working definition of the ‘European’ in European cinema (...) is not so much a stable cultural identity or category, but rather an ongoing process, marked by indeterminacy or ‘in-between-ness’. (...) The characteristics of European cinema, by any definition, should include liminality and marginality”⁸².

Quello che unisce davvero il cinema europeo contemporaneo non è, come riteneva Colin MacCabe, la questione del nazionalismo; né, come propone provocatoriamente Vinzenz Hediger nella sua recensione al libro di Elsaesser, il “Karaoke Americanism”⁸³. Al contrario, è proprio il dominio della riflessione sull’identità in quanto instabile, conflittuale, contraddittoria e liminale che emerge dall’analisi dei film.

primavera 2000, numero speciale *Millennial Debates*, p. 99.

⁸¹ Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London, Routledge, 1996, cit. in Tim Bergfelder, “National, Transnational or Supranational Cinema?”, cit., p. 321.

⁸² *Ibid.*, p. 320.

⁸³ Vinzenz Hediger, “Double Occupancy and Karaoke Americanism. Thomas Elsaesser’s *European Cinema: Face to Face with Hollywood*”, «New Review of Film and Television Studies», vol. 4, n. 1, aprile 2006, p. 50: “If Europe has so far failed to develop a cultural identity that transcends the various national identities, the reason may be that the Other that European national identities exclude in the age of cinema is really the Same: the common other side of all Europeans, that of being Karaoke Americans”.

PARTE I

CORPO E IDENTITÀ: ALIENI IN MUTAZIONE

Nel corso degli anni Ottanta sia il contesto sociale che quello culturale sono stati segnati da grandi cambiamenti. Come si è iniziato a vedere nel primo capitolo, diverse trasformazioni nei sistemi di relazione internazionali e soprattutto nel modo di rapportarsi al mondo hanno influito fortemente sulle riflessioni teoriche in vari campi (filosofia, *cultural studies*, antropologia, *gender studies* ecc.), portando a un ripensamento radicale dei meccanismi di costruzione dell'identità a partire soprattutto dal superamento della dialettica binaria (maschile-femminile, indigeno-straniero, tolleranza-chiusura...), che era stata a lungo al centro della riflessione anche cinematografica grazie all'influenza dello strutturalismo⁸⁴. Gli sviluppi del mondo postcoloniale verso una consapevolezza delle dinamiche di potere e dei meccanismi alla base delle differenze culturali, l'aumento dei flussi migratori dal punto di vista qualitativo oltre che quantitativo⁸⁵, gli effetti persistenti delle rivoluzioni identitarie degli anni precedenti (generate dai movimenti per l'emancipazione razziale, da quelli per la liberazione dal colonialismo, dal femminismo e così via) portano con sé un nuovo modo di concepire e quindi di rappresentare l'identità del soggetto e i rapporti interpersonali anche nei mass media europei.

Per quanto il cinema risenta in quel periodo di una grave crisi produttiva, che ha comportato una netta diminuzione della sua visibilità rispetto al cinquantennio precedente, resta uno strumento privilegiato per comprendere questi cambiamenti: basti pensare anche all'emersione del cinema di coloro che fino a poco prima erano dei "subalterni", come nel caso del cinema del *métissage* o del *queer cinema*, per comprendere come si stia dando vita a delle rappresentazioni alternative rispetto alle strutture culturali tradizionali, sia pure in questi casi con una pratica oppositiva e spesso provocatoria. Ma anche nel cinema "dominante" (ovvero il cinema di *fiction*, prodotto con capitali ingenti e distribuito con relativa regolarità), ovviamente, si avvertono gli effetti di questa piccola rivoluzione del pensiero. Penso a casi come quello di Pedro Almodóvar, la cui visibilità è progressivamente aumentata a partire dal successo di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), fino soprattutto a *Tutto su mia madre* (*Todo sobre mi madre*, 1999), film che intreccia gli immaginari del *camp* e dei *gender studies* in funzione della rappresentazione dell'identità sessuale come costruzione culturale; o alla collaborazione alla fine

⁸⁴ Cfr. Francesco Casetti, *Teorie del cinema*, cit., in particolare i capitoli 9 e 10, pp. 143-191.

⁸⁵ Cfr. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), tr. it. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, a cura di Piero Vereni, Roma, Meltemi, 2001, in particolare "Omogeneizzazione ed eterogeneizzazione", pp. 50-65.

degli anni Ottanta fra il regista inglese Stephen Frears e lo scrittore anglo-pakistano Hanif Kureishi, che ha dato vita a due film estremamente interessanti come *My Beautiful Laundrette* del 1985 e *Sammie e Rosie vanno a letto* (*Sammie e Rosie Get Laid*, 1987), che lavorano sul rapporto fra differenze culturali, sessuali, di *gender*; ma anche all'emergere, in Italia, di un regista che è stato considerato un esponente del *queer cinema* come Ferzan Özpetek, o alla nuova vita del filone che affronta con sguardo lucido e spietato le realtà nascoste e omesse della contemporaneità, come nei film dei fratelli Jean-Pierre e Luc Dardenne.

Anche il cinema europeo, dunque, come altri media in tutto il mondo, mette in forma nuove dimensioni della soggettività⁸⁶, in sintonia con le riflessioni teoriche che si sono sviluppate sulla base degli studi culturali, postcoloniali e di *gender*. In questa prima parte cercherò dunque di far interagire alcune teorie sull'identità, che sono giunte a conclusioni piuttosto innovative soprattutto nel corso degli ultimi venti anni, con l'analisi di quattro film particolarmente significativi proprio perché si fanno portatori di nuove forme di costruzione del soggetto. Sono sempre di più, infatti, i film che lavorano su una nuova visione del rapporto fra differenze, fra personaggi "diversi" anche quando sembrano aderire ad uno stereotipo consolidato. In altre parole, pur nell'ambito di narrazioni "tradizionali" nella costruzione formale, vengono sempre più spesso messi in scena traiettorie e percorsi identitari "eccedenti" sia rispetto a quelli del passato, sia anche al contesto in cui vengono inseriti. Un numero sempre maggiore di film sceglie dunque di rappresentare i percorsi di cambiamento del contesto sociale e culturale tramite personaggi definiti proprio dalla loro "differenza" rispetto all'ambiente in cui vivono.

Uno degli aspetti in cui questa differenza⁸⁷ si concentra in modo più interessante è nella rappresentazione della fisicità, ovvero nel corpo e nel linguaggio dei personaggi come elementi-chiave nella rappresentazione del sé. Come scrive Stuart Hall, infatti,

Il corpo è costruito, modellato e rimodellato dall'intersezione di una serie di pratiche discorsive disciplinari. (...) Possiamo essere d'accordo, nonostante le radicali implicazioni «costruttiviste» (il corpo diventa estremamente duttile e contingente), ma non sono certo che si possa, o debba, condividere anche l'asserzione che «niente nell'uomo – neppure il suo corpo – è abbastanza stabile da poter servire da fondamento al riconoscimento di sé o alla comprensione degli altri uomini». E questo non perché il corpo sia uno stabile e autentico riferimento per l'autocomprensione, ma perché – sebbene questo possa essere un «falso

⁸⁶ Per la soggettività intesa come costruzione che emerge dall'intreccio fra narrazione, senso e desiderio, di cui parlerò nella seconda parte, cfr. Teresa De Lauretis, "Desiderio e narrazione", cit.

⁸⁷ Per il concetto di "differenza culturale", a cui ho già accennato nell'introduzione, cfr. Homi K. Bhabha, "DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna", in *id.*, a cura di, *Nation and Narration* (1990), tr. it. *Nazione e narrazione*, a cura di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 1997, pp. 469-514.

riconoscimento» – è in gioco precisamente il modo con cui il corpo è servito *per funzionare da significante della condensazione delle soggettività negli individui*⁸⁸.

Dunque, pur rifacendomi alle teorie sull'identità come costruzione in perenne movimento, e pur nella piena consapevolezza di quanto individuo e mondo esterno interagiscano nella negoziazione dell'identità, il corpo resta un segno privilegiato la cui interpretazione non può che aiutare nell'analisi di alcuni degli aspetti da cui quell'identità è formata. Ritengo inoltre che nella rappresentazione cinematografica europea degli anni Novanta la costruzione dei corpi degli attori sia particolarmente significativa per quanto riguarda la configurazione delle differenze, e possa aiutare a sviluppare le dinamiche di interazione sia all'interno del mondo affrontato che nella sua relazione col contesto in cui nasce.

Quello che mi interessa dimostrare, dunque, tramite le mie analisi sull'intreccio fra messa in scena e teorie dell'identità, è la nuova consapevolezza da parte della rappresentazione cinematografica europea degli anni Novanta di come non si possa più leggere la realtà secondo prospettive statiche, secondo caratteristiche “essenziali”, “naturali”, ma anzi attraverso i concetti di molteplicità e metamorfosi. Proprio per questo motivo ho scelto un numero limitato di film su cui lavorare a fondo, i quali per complessità formale e narrativa permettono di evidenziare i nuovi percorsi dello sguardo che mettono in scena i cambiamenti del mondo in cui nascono.

Per quanto riguarda il secondo capitolo, vorrei soffermarmi sulla rappresentazione del corpo contemporaneo segnato dalla povertà e dalla miseria, ma per farlo ho scelto dei film che si rapportano in modo del tutto particolare a questa rappresentazione, pur rimanendo nell'ambito dei codici della verosimiglianza. Si tratta di *Lamerica*, film di Gianni Amelio del 1994 che si confronta con i rapporti fra Italia e Albania, lasciando emergere sia il contesto post-coloniale e post-comunista, che la costruzione e la precarietà delle strutture che danno vita ai rapporti interpersonali; e de *L'odio (La Haine)*, Mathieu Kassovitz, 1995), film che ha contribuito a dare visibilità ai problemi delle *banlieux* parigine attraverso una struttura formale ed estetica estremamente articolata. Per far emergere gli aspetti più innovativi proposti dai film, ho scelto di utilizzare gli strumenti teorici del pensiero di Arjun Appadurai, che ha analizzato la rivoluzione mediatica avvenuta proprio negli anni Novanta⁸⁹ e i suoi effetti sulle migrazioni internazionali del pensiero oltre che dei soggetti, e alcune delle posizioni di Gayatri Chakravorty Spivak sul rapporto fra

⁸⁸ Stuart Hall, “Who needs ‘Identity’?” (1996), tr. it. “Chi ha bisogno dell'«identità?»”, in, *Politiche del quotidiano*, cit. pp.324-325.

⁸⁹ Per un'analisi della rivoluzione mediatica, cfr. Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Bari, Laterza, 2007.

“subalterno” e dominante nel mondo culturale contemporaneo.

Nel terzo capitolo, invece, vorrei affrontare i cambiamenti intercorsi nella rappresentazione della Londra segnata dal conflitto sessuale, generazionale e culturale fra “bianchi” e “non-bianchi”; nel farlo vorrei utilizzare le proposte del teorico dei *cultural studies* Stuart Hall, che in alcuni saggi si è interessato proprio dei fenomeni in atto in Inghilterra negli anni Ottanta e Novanta. Per questo motivo, ho scelto di affrontare due film che lo stesso Hall cita, sia pure con intenti e risultati diversi dai miei, ovvero il già citato *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears e Hanif Kureishi, 1985) e *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991). Farò inoltre interagire le posizioni di Hall con la recente riflessione di Judith Butler sulle “vite precarie” e con le proposte di analisi della *Feminist Film Theory* e dei *gender studies*⁹⁰, in modo da analizzare gli aspetti più complessi della messa in scena del rapporto fra i corpi dei “diversi” in entrambi i film.

Così, vorrei dimostrare in che modo concetti come quello di indeterminatezza e di metamorfosi siano diventati via via sempre più rilevanti nell’ambito della rappresentazione identitaria, segnando l’emersione di una percezione del soggetto sempre meno legata alle categorie di “essenza” o “appartenenza”, e sempre più all’idea della costruzione sociale e performativa dell’identità individuale.

⁹⁰ Per quanto riguarda lo sviluppo di queste ultime proposte di analisi, cfr. Veronica Pravadelli, “Feminist Film Theory e Gender Studies”, in *Metodologie di analisi del film*, a cura di Paolo Bertetto, Bari, Laterza, 2006, pp. 59-102.

Capitolo 2

Il corpo visibile della povertà: integrazione e disintegrazione

Numerosi film europei degli anni Novanta mettono in scena l'emarginazione sociale e le interazioni fra la povertà economica e le differenze etniche e culturali. Ma la rappresentazione della povertà si intreccia con frequenza con la diffusione sempre più capillare dei mass media, soprattutto nelle realtà metropolitane. Molto cinema riflette proprio sulle forme dell'immaginario veicolato dalla cultura popolare di massa e sul modo in cui questa ha modificato le dinamiche dell'identificazione e del desiderio in relazione ai soggetti economicamente più deboli.

Come ha evidenziato Arjun Appadurai nel suo *Modernità in polvere*, infatti, la rivoluzione mediatica degli anni di cui ci stiamo occupando non è stata solo un'evoluzione tecnologica, e neppure una semplice forma di omogeneizzazione tramite la diffusione su scala globale di racconti prodotti in pochi luoghi dell'Occidente da poche persone deputate alla "colonizzazione dell'immaginario". Al contrario, la sua analisi porta avanti un'esposizione raffinata di come la "mediazione"⁹¹ in tutte le sue forme abbia offerto "nuove risorse e nuove discipline per la costruzione di soggetti e mondi immaginati"⁹². In altre parole, la diffusione mediatica di notizie, racconti ecc. ha permesso a chiunque abbia accesso alle forme di comunicazione di massa di modificare di conseguenza la propria immaginazione del sé, che diviene in questo modo un "progetto sociale quotidiano"⁹³.

Secondo Appadurai, l'insorgere di questi fenomeni comporta dunque un ruolo del tutto nuovo per le istituzioni precedentemente adibite all'influenza della costruzione dell'identità sia personale che collettiva, prima fra tutte quella dello stato nazionale. L'autore usa con profitto le teorie di Benedict Anderson⁹⁴ per dimostrare come l'idea stessa di "comunità immaginata" sia drasticamente cambiata nel passaggio dal "capitalismo a stampa" alla "mediazione", al punto da dare vita a quelle che Appadurai definisce "sfere pubbliche diasporiche"⁹⁵, sorta di comunità immaginate transnazionali e basate sulla fusione fra la mobilità culturale e quella fisica, in modo da legare ogni individuo a una comunità quasi indipendentemente dalle classificazioni tradizionali basate su sessualità, ceto, etnia, religione ecc..

Anche se in alcuni momenti Appadurai sembra nutrire un'eccessiva fiducia nelle capacità

⁹¹ Si tratta della traduzione scelta da Piero Vereni per il termine *mediation*, usato da Arjun Appadurai come fusione di *media* e *communication*. Cfr. Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 16, nota del traduttore.

⁹² *Ibid.*, p. 16.

⁹³ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁴ Cfr. Benedict Anderson, *Comunità immaginate*, cit.

⁹⁵ Per l'origine del concetto di "sfera pubblica", cfr. Debora Spini, *La società civile postnazionale*, cit., pp. 64-74.

delle nuove tecnologie, al punto da non considerare particolarmente rilevante il cosiddetto *digital divide*⁹⁶, resta il fatto che alcuni aspetti della sua elaborazione teorica possono essere applicati con profitto a diversi film prodotti negli anni Novanta. Infatti, proprio grazie al concetto di “sfera pubblica diasporica” Appadurai permette di mettere a fuoco un aspetto particolare della rappresentazione dell’Altro, che tanto peso ha avuto nella riflessione teorica degli ultimi trenta anni. Mi riferisco in particolare alla posizione sull’Altro assunta da Gayatri Chakravorty Spivak, che sottolinea come

all’altro non si ha nessun accesso, l’alterità dell’altro/a sussiste sempre solo come ciò che viene forcluso, come ciò che opera fantasmaticamente entro le rappresentazioni del medesimo e dell’altro, del maschile e del femminile, dell’Europeo e del non europeo, del “bianco” e del “nero”. Presa nel gioco della differenza, l’alterità si pone e si dà a vedere solo entro (e in virtù di) quelle rappresentazioni dell’altro che servono a legittimare le pratiche concrete di incontro con l’altro/a, siano esse volte a perpetuarne la condizione di subalternità, siano esse, invece, animate dalla volontà di sopprimere proprio tale condizione⁹⁷.

Ma più l’Altro è irrepresentabile al di fuori della dialettica implicita nel pensiero europeo novecentesco, maggiore diviene il desiderio di affrontarlo, sia pure nella consapevolezza di non potergli “restituire la voce”. In un mondo in cui i contatti fra soggetti diversi sono sempre più frequenti, infatti, non si può semplicemente rinunciare a conoscere l’Altro, perché, come sottolinea E. Ann Kaplan,

interpreting “knowing” as *always* an imperializing western humanism may itself throw the baby out with the bathwater and produce a world in which once again everyone retreats into their communities and any “knowing” or attempt to “know” outside one’s own community is surrendered⁹⁸.

Dunque, è proprio la consapevolezza di quanto il pensiero eurocentrico resti radicato in tutti i processi culturali contemporanei che sembra permeare le rappresentazioni cinematografiche più interessanti che cercano di elaborare il conflitto fra “norma” e “differenza”, come dimostrano fra gli altri i film di Gurinder Chadha (in particolare *Bhaji on the Beach*, 1993) e Josef Fares (*Jalla! Jalla!* del 2000, ma soprattutto il successivo *Kopps*, del 2003). Il cinema narrativo dominante resta infatti

⁹⁶ Cfr. ad esempio Olu Oguibe, “Forsaken Geographies. Cyberspace and the New World ‘Other’”, relazione alla V International Cyberspace Conference, Madrid, giugno 1996.

⁹⁷ Giovanni Leghissa, *Il gioco dell’identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2005, p.97.

⁹⁸ E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York and London, Routledge, 1997, p. 158.

un sistema di “soluzione immaginaria” di “contraddizioni reali”⁹⁹; di conseguenza, non può fare a meno di affrontare la questione del rapporto con l’Altro e il Diverso, come avviene nei film citati e in molti altri.

Proprio nel senso del rapporto fra “dominante” (colonizzatore) e “dominato” (colonizzato), un ruolo rilevante ha assunto sia nella riflessione che nella rappresentazione mediatica l’analisi della reciproca identificazione ed imitazione; ad esempio, Homi Bhabha ha sottolineato i rischi della *mimicry* da parte dei “diversi”, come E. Ann Kaplan quelli del fenomeno del “*going native*” da parte dei rappresentanti del pensiero dominante¹⁰⁰. Per Bhabha la *mimicry*, ovvero l’imitazione del discorso coloniale, resta comunque segnata dall’ambivalenza. Se da un lato l’identificazione narcisistica tra nero e bianco porta a uno stato di dipendenza del colonizzato, resta la minaccia incarnata dalla differenza e dal compromesso ironico a cui il colonizzato si adegua. E se nella riflessione di Bhabha la *mimicry* fa parte delle complesse manifestazioni della differenza culturale, nella posizione di Appadurai la contaminazione fra fenomeni culturali diversi diviene, anche grazie alla rivoluzione mediatica, un elemento fondamentale per la creazione di quelle “sfere pubbliche diasporiche” cui accennavo all’inizio.

La contaminazione fra differenze e la dissoluzione di ogni legame essenziale fra comunità cui si appartiene per nascita e comunità cui ci si lega per affinità contribuiscono sempre di più a forgiare le identità individuali; così, come vedremo, in *Lamerica* i mezzi di comunicazione italiani non “colonizzano” semplicemente l’immaginario albanese, ma diffondono una visione che – mescolandosi con la realtà in cui i personaggi vivono – entra a far parte dei sogni di riscossa e di ricchezza dei giovani profughi. La macchina da presa indaga i volti di questi sognatori, che riflettono però anche il “sogno americano” di Michele e dei suoi parenti migranti. È proprio il rapporto tra le varie posizioni culturali che si incontrano nel corso del film (tramite i mass media o in carne ed ossa) a costruire l’immaginario dei “dominanti” come dei “dominati”, durante il viaggio in una terra che resta comunque segnata dall’inconoscibilità.

Ne *L’odio*, invece, i percorsi identitari dei protagonisti si articolano all’interno dello spazio urbano di Parigi, capitale di quella Francia che ha elaborato il concetto di nazione come espressione della “coscienza morale” di uomini che vivono in una stessa area geografica, dando vita al “popolo”¹⁰¹. Questo retroterra culturale si intreccia con quello altrettanto forte della controcultura

⁹⁹ Cfr. *supra*, capitolo 1, pp. 14-15.

¹⁰⁰ Cfr. E. Ann Kaplan, *Looking for the Other*, cit., p. 160, e Homi Bhabha, “Sull’imitazione e l’uomo. L’ambivalenza del discorso coloniale”, ne *I luoghi della cultura*, cit., pp. 123-132.

¹⁰¹ Cfr. Ernest Renan, “Qu’est-ce qu’une nation?” (1882), tr. it. “Cos’è una nazione?”, in Homi K. Bhabha, a cura di, *Nazione e narrazione*, cit., pp.43-63.

statunitense degli anni Sessanta e Settanta, a cui due dei tre giovani protagonisti consacrano le loro fantasticherie. Il giovane nero Hubert e l'ebreo bianco Vinz si ispirano a forme della mascolinità "diversa" fortemente codificate nel tempo (gli atleti vicini al *Black Power* o il protagonista di *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), identificandosi con i loro idoli al punto da assumerne anche il ruolo "subalterno" (nel senso proposto da Gayatri Chakravorty Spivak) nel contesto in cui vengono rappresentati. Al contrario, il loro amico Saïd rifiuta ogni forma di estremismo, essenzialismo o identificazione completa, ponendosi nonostante tutto come modello di adattabilità e "integrazione"; il giovane *beur* è infatti l'unico dei tre che riesce a sopravvivere nella metropoli postcoloniale, e lo fa, come vedremo nell'analisi, proprio grazie alla sua indeterminazione.

1. *Lamerica*: "mediazione", immaginario, visibilità

L'idea di Appadurai di "sfera pubblica diasporica" può essere particolarmente utile per comprendere la rappresentazione che viene fatta in *Lamerica* di alcuni aspetti della realtà albanese e del suo modo di relazionarsi a quella italiana. Il film di Amelio, infatti, permette di analizzare il funzionamento della creazione di un immaginario comune tramite i mass media al di fuori delle frontiere nazionali; ma, contemporaneamente, il sogno degli albanesi non si configura secondo l'economia relazionale della *mimicry*, ovvero di una identificazione legata alla consapevolezza del contesto coloniale¹⁰². Al contrario, il film scava nei sogni di tutti i suoi personaggi, compresi gli "italiani", dimostrando quanto siano inconsistenti le definizioni nazionali dell'identità e come sia facile invece scivolare da una "realtà" a un'altra.

Lamerica propone uno sguardo problematico sui primi giorni che seguirono l'apertura delle frontiere albanesi, con lo scoppio di sommosse popolari e le conseguenti ondate di profughi che raggiunsero le coste italiane. Già i titoli di testa introducono una visione complessa della realtà: uno schermo nello schermo mostra infatti un cinegiornale Luce sull'"unione" fra l'Albania e l'Italia fascista, contestualizzando la contemporaneità attraverso le velleità coloniali dell'Impero fascista. Nelle parole del commentatore del cinegiornale, sulle immagini di folle inneggianti ai soldati che accompagnano il Ministro degli Esteri Ciano in parata, viene subito proposta la tematica della penetrazione della cultura italiana nella realtà albanese come elemento di salvezza: "Finalmente, per merito dell'Italia, tra la pura e gagliarda gente d'Albania entra la civiltà".

Dopo questo prologo che accompagna i titoli di testa, il film risulta diviso in tre parti, di

¹⁰² Per il concetto di *mimicry*, cfr. *supra*, capitolo 1, pp. 16-17.

durata diversa. La prima parte comprende l'arrivo di Fiore (Michele Placido) e Gino (Enrico Lo Verso) nell'Albania del 1991, e i loro tentativi di impiantare una finta fabbrica di scarpe tramite la società Albacalzature per intascare le sovvenzioni statali e lasciare ricadere la responsabilità su un "presidente" prestanome. La seconda parte vede il viaggio di Gino alla ricerca di Spiro (Carmelo Di Mazzarelli), l'anziano prestanome che si è allontanato "per tornare a casa", e il tentativo di riportarlo a Tirana. L'ultima parte vede Gino ormai abbandonato da Fiore, con tutti i suoi beni sequestrati dalla polizia albanese (che ha scoperto il tentativo di truffa e corruzione), riuscire infine ad imbarcarsi con altri profughi e lo stesso Spiro/Michele alla volta dell'Italia.

La prima parte del film ha come principale protagonista Fiore, uomo avido e paternalista, che fin dal viaggio in jeep da Durazzo a Tirana impone la propria personalità, più attraverso il dialogo e la voce volgare e arrogante che attraverso l'immagine (la macchina da presa cerca infatti di mantenere un certo equilibrio fra i due italiani). L'uomo rifiuta ogni contatto che non sia superficiale con la realtà albanese e la sua popolazione, e lo spettatore si trova spesso al suo fianco, portato a percepire il suo fastidio per lo spreco di forze e di terreno ma anche per l'apparente stupidità dell'intero popolo albanese; questo, infatti, viene considerato da Fiore un insieme di uomini che non sanno affrontare la vita – perché non sanno come arricchirsi – e pensano che l'Italia sia "il mondo", ovvero presenti tutte le opportunità di felicità e ricchezza che la loro quotidianità non può offrire, come afferma il loro slogan fuori dal porto di Durazzo. Fiore però pensa di saper usare tanto bene l'oratoria da ingannare coloro che considera "bambini", e le sue parole roboanti e vuote e il tono sicuro ricordano da vicino il commentatore del cinegiornale fascista che ha accompagnato i titoli di testa. Il suo comportamento si conforma quindi all'atteggiamento coloniale più elementare, secondo il quale l'identità è legata all'appartenenza a un "popolo" ed è fissa e statica; e l'"altro" non può che essere "inferiore", e di conseguenza malleabile ma anche pericoloso perché "incivile".

La sua ignoranza, ma anche la vulnerabilità che ne deriva, viene esposta nella quarta sequenza, ambientata in una vecchia prigione politica in cui sono andati a cercare il prestanome. Accompagnati da Selimi, Gino e Fiore seguono un uomo che sembra occuparsi della prigione, anche se i prigionieri sono ormai stati rilasciati. La fotografia scura (sui toni del nero, del grigio e del marrone) e i movimenti sinuosi della Steadicam che segue i personaggi nelle camerate sudice ripropongono la sensazione di asfissia di Fiore, che non sopporta il contatto fisico con quegli uomini sporchi e segnati dalla fatica, che alla fine della sequenza lo circonda come volessero aggredirlo, senza che egli possa capire le loro richieste o farsi comprendere a sua volta. La breve

scena è costruita come l'attacco degli *zombie* in un film dell'orrore, con tanto di mormorio incomprensibile sovrastato dalle urla di Fiore, e con la sua mano che si solleva a chiedere aiuto mentre viene sommerso dal gruppo di uomini. Costruita in modo tanto esplicito, ovviamente, la scena da un lato denuncia il pregiudizio di Fiore, che vede questi anziani resi "inutili" da anni di maltrattamenti come morti viventi, fisicamente attivi ma privi di emozioni umane; dall'altro, ne mostra la vulnerabilità nel momento in cui viene lasciato solo, ponendo lo spettatore al suo fianco, per fargli provare il suo stesso senso di orrore e di soffocamento.

Questo è l'unico momento in cui il dominio di Fiore è messo esplicitamente in discussione; ma proprio a partire da questa scena il film inizia a privilegiare visivamente il personaggio di Gino, fino a lasciarlo protagonista della seconda e soprattutto della terza parte. Fiore, infatti, è posto nella narrazione perché le sue dinamiche colonialiste con gli uomini che incontra possano essere messe in relazione con quelle di Gino. Il giovane ha preso il posto del padre nella società con Fiore, ma i due non sono mai alla pari. Evidentemente Fiore si ritiene il più esperto e capace, e considera Gino un subordinato, una sorta di apprendista a cui insegnare le verità della vita dell'uomo d'affari. Ed effettivamente Gino, nonostante sia aggressivo e arrogante a sua volta, non è adatto a svolgere il ruolo che ha ereditato. A differenza di suo padre, ha troppi scrupoli, sia morali che legali: da un lato convince Fiore a prendere il vecchio detenuto politico Spiro come presidente, perché, dice, "Che lo lasciamo qua?!"; dall'altro teme che arrivino dei controlli nell'edificio diroccato che Fiore ha scelto come fabbrica e che scoprono la truffa.

Ma soprattutto, Gino si mostra di quando in quando prudentemente curioso di conoscere qualcosa della realtà in cui lui e Fiore sono finiti. Diffidente, udiamo la sua voce per la prima volta quando chiede a Selimi chi sia a comandare in Albania in quel momento. In seguito, la sua prima mezza figura stretta ci viene mostrata all'ingresso del lussuoso albergo di Tirana che Selimi ha scelto per lui e Fiore; Gino si ferma stupito quando scopre che stanno trasmettendo una rete televisiva italiana, e nel controcampo ci viene mostrato un programma di intrattenimento pomeridiano, con ragazze in abiti succinti e sgargianti che cantano una canzone allegra e sdolcinata. Per tutto il film, sarà il giovane ad ascoltare alternativamente canzoni popolari albanesi e italiane, e ad essere talvolta accompagnato nel suo viaggio dall'audio o dalle immagini dei programmi televisivi italiani. In questo modo, Gino diviene il punto di contatto fra la cultura popolare italiana e il modo in cui viene affrontata dai personaggi albanesi, sottolineando con il proprio sguardo e la propria posizione le problematiche della rappresentazione univoca e statica di una qualunque "realtà".

L'aspetto più interessante del film si rivela quando Gino sarà costretto a viaggiare alla ricerca di Spiro, fuggito dall'istituto religioso che Fiore aveva scelto come suo alloggio. In poche sequenze, infatti, Gino scoprirà che Spiro è in realtà Michele Talarico, soldato e disertore siciliano convinto di avere vent'anni e che sia ancora in corso la seconda Guerra Mondiale. In un gioco di rispecchiamenti, le fantasie di Michele saranno vissute da Gino alla stessa stregua di quelle dei giovani albanesi in viaggio verso l'Italia che incontra lungo il suo cammino. Rifiuto, diffidenza, fastidio, ma anche compassione, dipendenza, umanità segneranno i suoi rapporti con tutti gli uomini rappresentati in questo film quasi esclusivamente maschile, con cui Gino è costretto a condividere l'intimità e la visibilità forzata della povertà. Per una serie di vicende, infatti, il giovane si troverà senza jeep, in una terra del tutto sconosciuta, con un anziano che teme che la milizia fascista lo arresti per diserzione, con cui deve tornare a Tirana perché firmi i documenti necessari per l'Albacalature. La seconda e la terza parte del film, dunque, si configurano come un *road movie* in cui la paura e la rabbia hanno la meglio sull'avventura, ponendo lo spettatore al di fuori di ogni possibile esotismo nei confronti della ostile realtà albanese. La povertà degli uomini rappresentati viene esposta senza pietà, a sottolineare quello che Appadurai ha definito il "surplus of visibility"¹⁰³ a cui sono condannati i poveri e i senzatetto. Il teorico fa riferimento in particolare a una metropoli come Bombay, ma la sua analisi sui corpi dei poveri come "social dirt", sito di concentrazione di immagini di paura, inquinamento, pericolo e sporcizia¹⁰⁴ può essere utilizzata anche per il modo in cui viene mostrata la realtà albanese in *Lamerica*. Ma mentre Appadurai fa riferimento a questi corpi come oggetto dello sguardo disgustato di quei cittadini che hanno invece diritto all'invisibilità, garantita ad esempio dalle mura domestiche, questo film non si limita a spiare i corpi dei poveri, a renderli oggetto dello sguardo di Gino o dello spettatore.

Le ultime inquadrature, infatti, ambientate come abbiamo detto su un barcone carico di profughi in fuga verso l'Italia, propongono una serie di primi piani di uomini, donne e bambini che guardano direttamente in macchina, restituendoci lo sguardo. In questo modo lo spettatore non solo viene coinvolto umanamente nella loro vicenda, cosa a cui era stato preparato dal percorso di formazione che Gino compie nel suo viaggio, ma soprattutto viene fatto a sua volta oggetto di quello sguardo. Questi corpi di poveri, di profughi, di illusi non chiedono scusa per la loro esistenza, non cercano inutilmente di sottrarsi all'eccesso di visibilità cui sono costretti, ma interpellano direttamente lo spettatore, sfidandolo a giudicarli, chiedendogli di guardare oltre

¹⁰³ Arjun Appadurai, *Illusion of Permanence. Interview with Arjun Appadurai by Perspecta 34*, 14 luglio 2002, «Perspecta 34», giugno 2003; "The Politics of the Visible", pp. 49-50. Reperibile sul sito www.appadurai.com, ultimo accesso luglio 2008.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, "Stability, Community and the Body", pp. 47-48.

l'apparenza stessa della povertà. In questo senso, le ultime inquadrature di *Lamerica* si avvicinano alle posizioni del *performative documentary* di cui ha parlato Bill Nichols, in cui l'elaborazione linguistica e formale permette sia di mettere in discussione il "legame indexicale" fra immagine e "realtà", sia di sottolineare la posizione "etica" e "affettiva" necessaria allo spettatore per evitare di riproporre il rapporto di molto cinema fra "dominante/che guarda" e "dominato/che è guardato"¹⁰⁵. La costruzione di queste inquadrature inoltre getta una nuova luce sull'intero film, creando una sorta di percorso per lo sguardo spettatoriale che va dalla posizione colonialista di Fiore, alla messa in discussione di questa posizione tramite le contraddizioni di Gino fra adesione emotiva e arroganza, per giungere alla consapevolezza dell'impossibilità di identificarsi completamente con la povertà dei profughi tramite uno sguardo in macchina che ripristina la distanza ma propone anche una reciprocità etica ed affettiva fra le differenze¹⁰⁶.

Le persone rappresentate in queste inquadrature si fanno portatrici dello stesso immaginario a cui fanno riferimento i giovani che nel corso del film cercano di entrare in contatto con Gino perché confermi i loro sogni di speranza, costruiti su anni di visione (per lo più clandestina) della televisione italiana e di ascolto delle sue canzoni più popolari. Sono gli stessi uomini che incontra sul camion sovraccarico che lo porterà a Tirana, uomini giovani e affamati, che vogliono credere di poter diventare ricchi calciatori, o di poter almeno vivere in case con l'acqua corrente e il telefono, sposati a donne italiane, con figli a cui parlano solo in italiano, in modo che tutti dimentichino che sono albanesi. Quando Gino, irritato dalla loro apparente ingenuità, risponde che l'Italia non ha posto per loro, dimostrano di non essere affatto illusi come si potrebbe credere dalle loro dichiarazioni: "Meglio lavapiatti in Italia che fame in Albania", dice uno di loro, la cui amara affermazione sarà confermata dalla morte per fame di uno dei passeggeri del camion. Anche se questi giovani cantano *Un italiano vero*, sono perfettamente consapevoli che non sarà facile trovare un nuovo posto nel mondo. Ma detestano tanto la loro terra, quella sorta di prigione in cui sono stati costretti, privi di contatti col mondo esterno che non fossero prima vagliati e modificati dallo Stato, che non resistono alla tentazione di sentirsi liberi e padroni del proprio destino, come le persone che vedono tentare la fortuna nei quiz a premi della televisione italiana. Infatti,

dove l'isolamento dal mondo sembra avere successo e dove il ruolo dell'immaginazione globale è negato alla

¹⁰⁵ Per la posizione di Bill Nichols cfr. Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity*, cit., in particolare pp. 95-99 e 215-216.

¹⁰⁶ In questo senso, la reciprocità dello sguardo può essere collegata con le posizioni di Emmanuel Lévinas sul rapporto con l'Altro di cui parlerò nel terzo capitolo; cfr. Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity*, cit., p. 216.

gente comune (in posti come l'Albania, la Corea del Nord e la Birmania), quel che sembra emergere è piuttosto un bizzarro realismo di stato, che contiene sempre in sé (...) i desideri a lungo repressi di critica e fuga, come sta succedendo in Albania¹⁰⁷.

Il film dunque presenta diversi livelli di immaginario che si intrecciano in una serie di dinamiche complesse rappresentate sia dal linguaggio verbale che da quello cinematografico. Ai due estremi potremmo dire di avere da un lato Fiore e Selimi, puliti, ordinati, scaltri, grandi oratori, tanto arroganti da non poter essere un punto di riferimento o comunque figure paterne; dall'altro gli anonimi mendicanti e i manifestanti, sempre uomini, sporchi e fastidiosi, spesso più spietati dello stesso Fiore, anche se le loro azioni potrebbero essere più comprensibili (pensiamo ai bambini che aggrediscono Michele per rubargli le scarpe), che non cercano tanto di comunicare quanto di sopravvivere. A livelli intermedi si collocano Gino, Michele e i giovani albanesi privi di nome ma non di carattere che incontrano nel loro viaggio.

È su questi personaggi che si gioca il concetto di identità personale e nazionalità. Gino infatti insiste continuamente sul suo essere "italiano" come elemento di differenziazione rispetto a chi lo circonda, oltre che per sfuggire alla polizia. Ma nel corso del suo viaggio, sarà sempre più legato visivamente agli uomini che incontra, finché nelle ultime inquadrature sarà indistinguibile dalla folla attorno a lui. Uno dei momenti che segnano la transizione fisica di Gino è il viaggio sul camion sovraffollato verso Tirana; privati di ogni intimità e schiacciati fra quei corpi, i due italiani divengono sempre più sporchi e laceri, e se la macchina da presa non li privilegiasse, lo spettatore non sarebbe in grado di distinguerli dal gruppo. In questo senso divengono fondamentali le inquadrature in cui alcuni giovani albanesi indossano a turno gli occhiali da sole di Gino per pavoneggiarsi con quel bene di lusso: non solo la merce perde così il proprio senso di *status symbol*, visto il contesto in cui viene utilizzata; ma anche Gino, spogliato di quel simbolo, inizia a perdere il senso della propria "diversità", almeno agli occhi dello spettatore. I segni della ricchezza si rivelano giocattoli, travestimenti che possono essere scambiati, mostrando la costruzione dell'"italianità" di Gino soprattutto in funzione della struttura sociale in cui è inserito, ovvero in funzione di una sua ipotetica ricchezza economica rispetto agli altri.

Al contrario, Michele non vede alcuna differenza fra sé e i giovani albanesi, convinto che siano tutti soldati italiani che viaggiano a guerra finita per tornare a casa; basti pensare ai suoi tentativi di conversazione con il giovane che di lì a poco morirà di fame, il quale prima è ostile, ma poi gli rivela che sta andando a prendere una nave. Per Michele prendere una nave vicino Napoli (è

¹⁰⁷ Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 79.

li che Gino gli ha detto che sono diretti) significa solo una cosa: salpare per l’America, grande terra di ricchezza in cui c’è posto per tutti, ed è ciò che continuerà a credere fino alla fine del film. In questo modo, non solo l’Italia e l’America immaginate dai migranti si sovrappongono, ma soprattutto si mostra il meccanismo che ha portato intere generazioni di uomini ad emigrare: il sogno di una vita di ricchezza trasmesso dalla cultura popolare, dai racconti che di quei luoghi venivano fatti (dalle lettere come dalle canzoni, dalla radio, dal cinema, dalla televisione – che in questo contesto diviene un cinema piccolo, come dice Michele).

D’altra parte, come ha sottolineato sempre Appadurai, per le classi sociali più povere la mobilità e la diaspora non sono tanto una scelta soggettiva quanto realtà di cui le persone sono oggetto, anche se i nuovi mezzi di comunicazione offrono due possibilità contemporaneamente: da un lato, permettono di creare comunità indipendentemente dalle distanze fisiche dei loro componenti; dall’altro, permettono di immaginare posti nuovi verso cui spostarsi, realtà diverse in cui costruire nuove comunità: “per gli emigranti, sia le pratiche di adattamento a nuovi ambienti sia l’impulso a muoversi o a tornare sono fortemente influenzati da un immaginario mass-mediatico che spesso travalica lo spazio nazionale”¹⁰⁸.

Di conseguenza, il sogno americano di Michele e dei suoi parenti nel passato e il sogno italiano dei giovani albanesi sono accostati, ma al contempo tenuti distinti: Michele sa che per andare in America c’è bisogno di denaro, come dice al moribondo sul camion, e sa anche che per quanto l’America sia grande e ricca le cose non sono facili; anche i giovani albanesi che parlano con Gino sanno che dovranno lavorare, ma sembrano volersi convincere che basti superare la traversata per continuare a sopravvivere, che sicuramente troveranno un lavoro e non avranno bisogno di avere con sé del denaro. L’Italia consumistica riflessa nei programmi televisivi (basti pensare al programma che viene mostrato nel bar in cui Gino va a cercare del cibo, *OK, il prezzo è giusto*, quiz a premi in cui i concorrenti dovevano indovinare il prezzo dei beni per poterli vincere) attira come una calamita dei giovani cresciuti nella chiusura di una dittatura comunista, rendendoli capaci di passare sopra alla disoccupazione, alla miseria, alla corruzione che fanno parte anche della realtà italiana. Come scrive Stuart Hall, in un saggio che riflette fra l’altro sull’idea di “cultura popolare”,

Il ruolo del “popolare” nella cultura popolare è di fissare l’autenticità delle forme popolari, di radicare queste forme nelle esperienze di quelle comunità da cui traggono la loro forza, di consentirci di considerarle come espressioni di una vita sociale subordinata particolare che resiste al suo essere permanentemente (ri)creata

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

come bassa e come esterna.

Tuttavia, nel momento in cui la cultura popolare diviene storicamente la forma dominante della cultura globale si costituisce anche come lo scenario, *par excellence*, della mercificazione e di quelle industrie dove la cultura entra direttamente nei circuiti della tecnologia dominante: i circuiti del potere e del capitale. È questo lo spazio dell'omologazione, quello in cui lo stereotipo e la ripetizione meccanica elaborano spietatamente il materiale e le esperienze che esso attira nella sua rete, dove il controllo sulle narrazioni e sulle rappresentazioni passa nelle mani delle burocrazie culturali consolidate, a volte senza un sussurro.¹⁰⁹

Per questo i giovani albanesi possono sembrare spontanei nel loro credere ai programmi televisivi, cantare una canzone superficiale ma famosa e simbolica come *Un italiano vero*, e dichiarare che basta parlare italiano per essere considerati italiani e dimenticare di essere albanesi. In realtà, si rappresentano a Gino secondo l'immagine che ci si aspetta da loro, ovvero poveri ingenui ed ignoranti che vogliono dimostrare la propria fiducia nel capitalismo. In altre parole, la rappresentazione dei personaggi si mostra consapevole di come la "comunità immaginata" dello stato nazionale sia scivolata in una forma di comunità definita dalle identità culturali, tramite cui coloro che vengono rappresentati in un gruppo (in questo caso i giovani albanesi) non sono più identificati da una qualche "essenza", ma dal loro "posizionamento"¹¹⁰ rispetto a una serie di dinamiche in azione. Il fatto che questo film metta consapevolmente in atto una strategia di rappresentazione dell'identità come costruzione culturale, inoltre, permette di mettere in discussione l'idea stessa di "comunità"; i giovani albanesi, pur rimanendo quasi sempre senza nome e identificati in quanto profughi di una nazione ormai distrutta, non sono mai rappresentati in quanto appartenenti a un "gruppo coeso, con forti legami interni e con confini ben definiti che li separano dal mondo esterno"¹¹¹, ma sono connotati in quanto individui separati.

Proprio per questo il loro sogno potrebbe persino avverarsi, almeno nell'ambito dell'economia del film, dal momento che non è possibile stabilire cosa significhi "essere italiani" o "essere albanesi". Michele continua ad essere considerato burocraticamente albanese da Gino, dal momento che i suoi documenti lo dichiarano tale, almeno finché avrà bisogno di lui per la società Albacalzature. E, d'altra parte, non è detto che Michele possa essere considerato neppure italiano, dal momento che l'Italia che l'uomo ricorda è un mondo idealizzato dalle sue fantasie, in cui il

¹⁰⁹ Stuart Hall, "What is this 'Black' in Black Popular Culture" (1992), tr. it. "Che genere di nero è il 'nero' nella cultura popolare nera?", a cura di Miguel Mellino, in Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006, p. 270.

¹¹⁰ Cfr. Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" (1990), tr. it. "Identità culturale e diaspora", a cura di Miguel Mellino, in Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., pp. 243-261; cfr. anche *supra*, capitolo 1, p. 18.

¹¹¹ Stuart Hall, "The Multi-cultural Question" (2000), tr. it. "La questione multiculturale", a cura di Miguel Mellino e Vincenzo Bitti, in Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 294.

tempo non scorre, e in cui si può mantenere comodamente una famiglia facendo i braccianti a giornata nelle campagne siciliane. Non per nulla, mentre gli uomini sul camion cantano *Un italiano vero*, Michele, che non può conoscere questa canzone, si rifugia ancora una volta nel ricordo e cerca di convincere il moribondo al suo fianco a cantare con lui *Rosamunda*, secondo le cui parole basta l'amore a dare una vita felice. Ovvero, Michele potrebbe appartenere solo a un'Italia che non esiste più da mezzo secolo, e probabilmente non è mai esistita¹¹²; con Gino, anche lo spettatore prova fastidio di fronte alle sue soluzioni semplicistiche di problemi gravi come il rimanere senza niente in una terra sconosciuta. Per questo non può proporsi come figura paterna autorevole per Gino o per gli altri giovani che incontra; per questo darà il pane al morto solo quando sarà troppo tardi, o lo stesso Gino potrà affidarsi a lui solo quando avrà perso tutto e la narrazione di questa parte della sua vita sarà esaurita.

A sua volta Fiore non è diverso da Selimi, albanese poliglotta, o dal funzionario corrotto che incontriamo nelle prime sequenze; di conseguenza, può essere considerato un modello di truffatore internazionale, che sfrutta i vantaggi della globalizzazione considerata in questo caso solo come coperta per nascondere il furto operato ai danni dei paesi detti "in via di sviluppo". Gino, infine, come ho accennato, si riconosce sempre meno nelle canzoni e nei programmi italiani che vengono trasmessi nel corso del film, non si unisce al coro di *Un italiano vero*, e finisce il suo viaggio in tutto e per tutto simile ai tanti uomini soli che affollano la nave, al punto da essere anche lui come loro e come Michele senza passaporto, ovvero spogliato da ogni identità burocratica. La sequenza dell'arresto di Gino è in questo senso molto significativa. La prima parte della sequenza, ovvero l'arresto vero e proprio del giovane nel momento in cui mette piede nell'albergo di Tirana, ha una messa in scena del tutto particolare: la macchina da presa infatti abbandona Gino sulla soglia dell'albergo per soffermarsi su un piccolo mendicante, che finge una mutilazione per suscitare compassione. Sarà il bambino a seguire con lo sguardo l'arresto, che non viene però mostrato agli spettatori; in questo modo ci viene contemporaneamente impedito di pensare che sia possibile guardare con gli occhi di un bambino costretto a mendicare, e al tempo stesso ci viene negata la possibilità di ignorarlo con un po' di fastidio come invece fa Gino. Inoltre, scollegandoci momentaneamente dallo sguardo di Gino, ci impedisce anche di identificarci completamente con un uomo segnato dall'illegalità e dal comportamento razzista.

La seconda parte della sequenza mostra il momento in cui viene messo in cella. Ancora una volta, vediamo Gino inveire ed insultare i poliziotti, accusandoli di essere "rimasti comunisti"

¹¹² In questo senso, Michele assume su di sé, sul proprio stesso corpo la doppia temporalità del soggetto diasporico di cui parla spesso Homi Bhabha e che discuterò in seguito, in particolare nel quarto capitolo.

perché non si preoccupano del fatto che si dichiarino italiani. Già mentre veniva portato via sotto gli occhi indifferenti del bambino, aveva urlato “Non mi toccate”, come Fiore nel lager in cui avevano incontrato Michele. E, nella cella scura, viene circondato allo stesso modo dai prigionieri, uomini senza volto e senza voce, ombre e demoni che lo nascondono alla nostra vista. Anche in questo caso non vediamo il “salvataggio”, ma dobbiamo supporre che l’esperienza sia stata molto più dura di quella di Fiore, dal momento che è stato spogliato dei suoi vestiti alla moda, che ironicamente dice di aver “regalato”. Anche il confronto con l’ispettore albanese è qualcosa che Fiore non ha mai dovuto subire: ci troviamo nuovamente al fianco di Gino, che cerca di spiegare la “normalità” della corruzione dei funzionari pubblici mentre la macchina da presa si avvicina al suo volto sempre più ansioso e impaurito. Il giovane finirà per bere il caffè lungo prima rifiutato e per firmare la confessione, ottenendo la libertà fisica ma restando senza passaporto. L’ispettore è consapevole di non poter salvare l’Albania dalla rovina, ma “in paese civile i morti non si lasciano a cani per strada”, quindi, nonostante la “pazzia” che sembra aver colto i suoi connazionali, cerca di mettere ordine, continuando a svolgere diligentemente il proprio lavoro.

Ma il vecchio tipo di ordine non fa più parte della realtà. Nella sequenza successiva, viene mostrato Gino che cammina controcorrente per le strade, estraneo agli uomini che lo toccano e gli parlano, attento solo a non farsi travolgere; troverà rifugio in un edificio diroccato, scaldandosi al fuoco delle parole italiane che un gruppo di ragazzini sta traducendo dall’albanese. Il primo piano di Gino viene sostituito da quello della ragazza che conduce il coro, concentrata e attenta. Quando la successione casuale di parole porterà alla sequenza “scarpe, nave, mare”, lo sguardo della giovane si fa lontano e sognante, le labbra atteggiata a un sorriso. Da qui, una dissolvenza incrociata ci porta alle inquadrature di una nave arrugginita carica di persone, attorno a cui la macchina da presa volteggia prima di individuare nuovamente Gino.

Come abbiamo visto, Gino ritroverà Michele, ma questa volta i ruoli sembrano invertiti: è l’anziano a parlare, sempre con il suo tono di speranza, tanto da dichiarare di essere stanco ma voler essere sveglio quando arriveranno a “Nuova York”, mentre Gino guarda nel vuoto, ripiegato sull’umiliazione insuperabile di non poter più dire “non ho bisogno di nessuno” e sopraffatto dalla realtà che ha infranto i suoi sogni di ricchezza come quelli di tutti gli altri, abbandonandolo nell’incertezza del futuro. Gino non ha potuto resistere alla progressiva distruzione della sua identità, che riteneva stabile e immutabile perché legata all’idea di nazionalità, ma anche alle posizioni del colonialismo per cui “io” non è commisurabile a “loro”; ma nel momento in cui questa stessa identità si rivela costruita tramite gli oggetti e legata letteralmente alla posizione assunta dal

corpo in un contesto di migrazione postcoloniale, Gino è costretto ad affidarsi all'identità apertamente costruita di Michele e al mondo di sogni che l'uomo condivide con tutti i profughi, con cui intraprende un nuovo viaggio verso una maggiore consapevolezza.

2. *L'odio*: la messa in scena della subalternità

Nato in un contesto completamente diverso, anche *L'odio* è segnato da una comunità maschile in crisi in cui non è possibile alcuna forma di ottimismo. Ambientato nella realtà metropolitana della Parigi degli anni Novanta, il film vede protagonisti tre giovani abitanti della *banlieue* durante una giornata che segnerà per sempre le loro vite.

Anche *L'odio* affianca ai titoli di testa delle immagini prese dai telegiornali, contestualizzando la narrazione nell'ambito di una delle tante rivolte delle *banlieux* parigine degli ultimi vent'anni. Dopo l'elenco delle società di produzione e distribuzione, vediamo un uomo, di spalle, che fronteggia una fila di poliziotti in assetto antisommossa e li accusa di essere assassini, in quanto oppongono le armi da fuoco alle loro pietre. Dopo i nomi dei protagonisti e la dedica a coloro che sono scomparsi durante la lavorazione, su un'immagine satellitare del globo terrestre la voce di colui che scopriremo essere Hubert racconta una "parabola" che segnerà a più riprese l'intero film:

Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di 50 piani. Cadendo, il tizio per farsi coraggio si ripete "Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene". Il problema non è la caduta. È l'atterraggio.

Sulle ultime due frasi entra in campo, come lanciata dall'angolo in basso a destra, una molotov accesa che esplode sul mondo. Subito dopo iniziano a scorrere le immagini della rivolta, notturne, sfocate, prive di personaggi individuabili, che vogliono esprimere sostanzialmente la violenza degli scontri in corso. Queste immagini sono accompagnate prima dalla canzone *Burnin' and Lootin'* di Bob Marley, poi dalla voce di una giornalista che spiega la rivolta del quartiere Les Muguets contro la violenza di un ispettore di polizia che ha ridotto in fin di vita il giovane Abdel Ichaha, di cui ci viene mostrata una foto in cui è accanto a un ragazzo nero.

Anche in questo caso dunque le immagini vogliono restituire un contesto "reale", in quanto le riprese giornalistiche hanno come scopo quello di dare l'idea di stare riportando la "verità", i fatti per come si sono svolti. Ma, come per *Lamerica*, la colonna sonora interviene a commentare

ironicamente le immagini; mentre nel caso del film italiano la voce del commentatore fascista comporta per lo spettatore contemporaneo una immediata presa di distanza da ogni possibile veridicità del racconto, trasformando automaticamente la voce in quella di un narratore inattendibile, per quanto riguarda *L'odio* la riuscita del commento si basa sulla conoscenza della controcultura statunitense degli anni Sessanta e Settanta, più che sul testo della canzone. Come vedremo, questo riferimento avrà un riscontro negli ideali di due dei protagonisti, Hubert e Vinz, che prendono però “alla lettera” le proposte di protesta portate avanti da quelle espressioni culturali, e per questo finiranno per soccombere¹¹³. Di conseguenza, prima di identificare ad esempio con i poliziotti le “faces (...) dressed in uniforms of brutality” della prima strofa di *Burnin' and Lootin'*, bisogna considerare il fatto che la maggior parte delle immagini è girata proprio dalla prospettiva dei poliziotti, e che l'azione di “burnin' and lootin'” nel corso della canzone ha come conseguenza l'eliminazione della “pollution” ma anche di “all illusion”, fino ad arrivare al “weepin' and a-wailin'” della seconda versione del ritornello. Come emergerà chiaramente nel finale, dunque, l'odio del titolo, la ribellione e la violenza sono resi comprensibili ma mai giustificabili, e soprattutto finiscono per distruggere le vite dei protagonisti che ad essi si richiamano in modo più o meno consapevole.

La sequenza dei titoli di testa ha fine nel momento in cui l'effetto visivo ci comunica che la televisione è stata spenta (prima che la giornalista finisca di parlare). Sul ticchettio di un orologio, appare l'ora, le 10,38 del mattino, segno che sta iniziando la storia dei tre protagonisti. Mentre in *Lamerica* il nome di Gino è una scoperta che verrà fatta solo alla fine della seconda parte del film, in questo caso i tre giovani vengono introdotti proprio dal loro nome per iscritto¹¹⁴. Ma, soprattutto, tutti e tre i personaggi sono connotati fin dall'inizio dalla loro “diversità”, che portano iscritta, sia pure in gradi diversi, sulla propria pelle.

Il primo ad essere presentato, sul suono di uno sparo, è Saïd (Saïd Taghmaoui), giovane *beur* che indossa una tuta bianca e una catena d'oro con una mano di Fatma al collo (ritenuta simbolo di protezione, potere e fedeltà), inquadrato in piano americano, che tiene gli occhi chiusi. Quando la macchina da presa, con un rapido e irregolare movimento in avanti, arriverà ad inquadrarlo in primo piano, il giovane aprirà gli occhi guardando direttamente lo spettatore. Il

¹¹³ Per quanto riguarda i numerosi riferimenti alla controcultura afroamericana, cfr. Ruth Doughty e Kate Griffiths, “Racial Reflection: *La Haine* and the Art of Borrowing”, «Studies in European Cinema», vol. 3, n. 2, 2006, pp. 117-127.

¹¹⁴ Will Highbee suggerisce come la presentazione dei personaggi e dei loro nomi per iscritto possa essere una citazione dell'inizio di *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1974): cfr. Will Highbee, “The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion? The Case for Mathieu Kassovitz's '*Fracture Sociale*' Trilogy”, «Studies in French Cinema», vol. 5, n. 2, 2005, nota 2, p. 124.

controcampo di 180° ci rivela, con un movimento di macchina che parte alle spalle del giovane, cosa stia guardando in realtà: una schiera di poliziotti in assetto antisommossa, con cani e blindati. Un raccordo sull'asse ci avvicina ai poliziotti, che però a differenza di Saïd guardano a sinistra della macchina da presa. Una panoramica a destra scopre il giovane che, con un pennarello bianco, scrive frasi offensive sul retro di un blindato, senza che i poliziotti lo notino. È in questo modo che scopriamo il suo nome, dal momento che firma la frase, inserendo anche, ironicamente, il simbolo del materiale protetto dalle leggi sul diritto d'autore. Saïd è l'unico dei tre protagonisti che ci verrà presentato direttamente in esterni, e a contatto con altre persone. Inoltre, il confronto visivo con i "nemici" poliziotti è solo parziale, dal momento che questi non ricambiano lo sguardo del giovane e lo scontro si risolve con una innocua e infantile presa in giro da parte di Saïd.

Il secondo protagonista, Vinz (Vincent Cassel), ci viene invece presentato all'interno di un suo sogno, in cui, da solo in uno scantinato coperto di graffiti, balla su una musica yiddish. A questa inquadratura onirica fa seguito un primo piano molto angolato di Vinz che dorme, con un rivolo di bava che gli cola dalla bocca. Una finta soggettiva di Saïd mostra, con un rapido e irregolare movimento in avanti, l'anello del ragazzo su cui è inciso il nome "Winz"¹¹⁵. Il dialogo che segue connota perfettamente il rapporto fra i due e i rispettivi caratteri. Saïd è uno sbruffone, sempre pronto a prendersi gioco di Vinz e del suo essere ebreo, aggressivo con la sorella dell'amico ma estremamente permaloso per quanto riguarda ogni riferimento anche casuale alla propria sorella. Vinz è più disinteressato al mondo che lo circonda, più concentrato su se stesso, ma anche più incontrollato e brutale.

La sequenza successiva ci mostra i due ragazzi durante la colazione a casa di Vinz, nell'ambito della sua famiglia esclusivamente femminile, composta dalla nonna, che disapprova la partecipazione del nipote alla sommossa ("Bruciare la scuola, che selvaggi! Si comincia così e si finisce a non andare più in sinagoga!"), dalla madre praticamente assente e dalla sorella petulante. Dopo essere fuggito dalla discussione con la nonna, abbiamo un'altra sequenza fondamentale per inquadrare il personaggio di Vinz: in bagno, di fronte allo specchio¹¹⁶, a torso nudo, ripete i gesti e le frasi di Robert De Niro nella famosa scena di *Taxi Driver*, fino a mimare lo sparo di una pistola con la mano. Ma mentre Vinz simula soltanto, la colonna sonora inserisce il suono di un vero sparo, e con uno stacco si passa a una dissolvenza dal bianco che introduce la sequenza della presentazione

¹¹⁵ L'anello di Vinz fa anche riferimento a *Fà la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989), che a sua volta cita il tatuaggio sulle dita delle mani di Robert Mitchum in *La morte corre sul fiume* (*Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955); cfr. Ruth Doughty e Kate Griffiths, "Racial Reflection", cit., pp. 125-126.

¹¹⁶ Per un'analisi del ruolo della figura retorica dello specchio come elemento di costruzione di un'identità "in prestito" in questo film cfr. *Ibid.*; nel quinto capitolo parlerò più diffusamente dello specchio come dispositivo di costruzione dell'identità tramite l'analisi di *About Adam*.

di Hubert. In questo modo, la narrazione ci pone accanto a Vinz e al suo mondo onirico, al suo immaginario violento segnato dalla follia e dalla morte.

Ma questa scena sottolinea anche un altro aspetto dell'identità di Vinz: "what is visible in the looking glass is not a sense of origin or true identity, but rather a performance of an identity copied largely from an American context"¹¹⁷, dal momento che il giovane ci viene presentato mentre costruisce la propria identità imitando allo specchio il personaggio di un film statunitense. La sua identità viene configurata esplicitamente come una *performance*, che però non viene utilizzata come traccia su cui creare il proprio modo di inserirsi nel mondo, né per creare una forma di comunità sulla base delle "sfere pubbliche diasporiche" descritte da Appadurai. Al contrario, il modello di Vinz risulta una gabbia statica, un percorso obbligato, seguito in totale solitudine, senza ironia né distacco, che porta alla morte. Il personaggio con cui il giovane si identifica, inoltre, resta uno degli esempi più chiari della crisi della mascolinità bianca nella narrazione degli anni Settanta. Travis Bickle, infatti, veterano affetto da quella che oggi si definisce "sindrome da stress post-traumatico", come altri personaggi della sua generazione lascia esplodere la propria violenza nel tentativo di recuperare quel potere virile che la guerra gli ha sottratto¹¹⁸. Vinz, dunque, ha bisogno di mimare la violenza per non sentirsi definitivamente castrato dalla sua famiglia esclusivamente femminile e dalla sua subordinazione sociale; ma, contemporaneamente, sceglie come modello un uomo dalla virilità problematica e adolescenziale, e altrettanto emarginato nel suo contesto sociale e culturale. Inoltre, nell'imitarlo, non solo non si mostra consapevole della costruzione performativa della propria identità¹¹⁹, ma anzi si fossilizza su questa rappresentazione di falsa potenza, che lo accompagnerà durante tutto il suo percorso.

L'ultimo ad essere presentato è Hubert (Hubert Koundé), anch'egli introdotto da un movimento di macchina in avanti, ma questa volta al rallentatore, in modo da isolare il suo corpo muscoloso mentre colpisce un sacco da pugile. Negli scontri notturni la sua palestra, costatagli due anni di fatica, è stata devastata in modo "incredibile" (come osserva sbalordito Saïd). Vinz, a

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹¹⁸ Per quanto riguarda la crisi della mascolinità bianca nel cinema indipendente statunitense degli anni Settanta, cfr. ad esempio Pam Cook, "Masculinity in Crisis", «Screen», vol. 23, nn. 3-4, settembre-ottobre 1982. Sarà con la saga di *Rambo* degli anni Ottanta che il personaggio del veterano bianco della guerra del Vietnam ritroverà la propria potenza fisica e anche uno scopo patriottico per esercitarla: cfr. Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994. Per quanto riguarda invece brevi cenni alla crisi della mascolinità dei protagonisti de *L'odio*, cfr. Carrie Tarr, "Masculinity and Exclusion in Post-1995 Beur and 'Banlieue' Films", in Phil Powrie, Ann Davies, Bruce Babington, a cura di, *The Trouble With Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, London e New York, Wallflower Press, 2004.

¹¹⁹ Per quanto riguarda il concetto di identità come *performance*, cfr. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), tr. it. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, a cura di Roberta Zuppet, Milano, Sansoni, 2004.

differenza di Saïd, non commenta la distruzione, ma prende il posto di Hubert nel tirare pugni al sacco. Proprio nel sostituirsi all'amico, Vinz mette in luce il proprio ruolo di caricatura vivente di identità ribelli che appartengono ad altri, come sottolinea anche il contrasto fisico fra i due. Anche la sommossa cui ha partecipato la sera precedente è per Vinz l'imitazione di una guerra, come afferma nel dialogo seguente, e non capisce come gli amici possano non sentirsi coinvolti né allettati dalla violenza e dalla vendetta per il pestaggio di "uno dei nostri". E, mentre Hubert ignora completamente la discussione, Saïd sottolinea come non avesse voglia di farsi picchiare per "un teppista qualunque".

In questo scambio, vengono dunque sottolineati due elementi fondamentali per comprendere ulteriormente i nostri personaggi: innanzitutto, il fatto che Saïd rifiuti l'identificazione con gli altri giovani del quartiere, anche *beur* come lui, indica un uguale rifiuto a sentirsi una "vittima" della violenza dell'ordine costituito (la polizia), ovvero un "subalterno" che può solo ribellarsi tramite esplosioni di violenza. In secondo luogo, questo dimostra come le dinamiche di costruzione della comunità all'interno della *banlieue* non siano determinate da vicinanza etnica (come nei ghetti della tradizione cinematografica statunitense), ma siano create dalla condivisione del disagio economico.

Ad dimostrazione di come il film si concentri più sulla frattura sociale che su quella etnica, come ha notato Will Highbee¹²⁰, c'è anche il fatto che sia girato in bianco e nero, cosa che da un lato accentua la pelle scura di Hubert come portatore di differenza anche all'interno del gruppo, ma dall'altro diminuisce il contrasto fra bianchi e *beur*, rendendo soprattutto difficile distinguere i poliziotti *beur* da quelli bianchi senza l'ausilio delle denominazioni nei titoli di testa o di coda. L'appartenenza etnica, dunque, non ha un legame forte con la costruzione di una comunità: è l'ebreo Vinz, e non l'arabo Saïd, a dichiararsi solidale con Abdel; allo stesso modo, mentre uno dei poliziotti *beur* presente nella *banlieue*, Samir, cerca di aiutare Saïd e Hubert, quello che arresta i due giovani nel centro di Parigi li picchia come gli altri.

Ma, al tempo stesso, sempre Highbee sottolinea come sia la bianchezza di Vinz a permettergli di sfuggire ai poliziotti che arrestano Hubert e Saïd una volta usciti dalla casa di Astérix nel centro di Parigi. Inoltre, il suo "colore" e la testa rasata lo rendono visivamente indistinguibile rispetto agli *skinheads* che incontreranno durante le loro peregrinazioni per la città; a confermare questa ipotesi c'è anche il fatto che lo *skinhead* a cui Vinz cercherà di sparare è interpretato dallo stesso Kassovitz, nipote di ebrei ungheresi emigrati in Francia negli anni Cinquanta¹²¹. Anche il campo/controcampo ed il totale di orientamento che formano la scena

¹²⁰ Cfr. Will Highbee, "The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion?", cit., pp. 126-131.

¹²¹ Inoltre in *Metisse*, film di Kassovitz del 1993, il giovane ebreo bianco Félix, povero abitante della *banlieue*, è

costruiscono un insospettabile rispecchiamento fra Vinz e lo *skinhead*, che porta alla messa a nudo dell'infantile vigliaccheria che tutti e due nascondono sotto l'estrema violenza dei gesti.

Queste inquadrature, assieme all'ultima sequenza, mostrano il percorso compiuto dai tre protagonisti, e in particolare da Saïd, durante il loro viaggio dalla *banlieue* a Parigi e ritorno. Nella prima parte del film, infatti, Saïd era fisicamente spesso vicino a Vinz, tanto che, dopo l'episodio in ospedale in cui si fa arrestare, non segue Hubert (che va via infuriato perché Vinz ha portato con sé la pistola trovata durante gli scontri della notte precedente) ma si allontana con Vinz. Tuttavia, condivide con Hubert il disinteresse per gli scontri con la polizia; sarà lui ad essere arrestato con Hubert a Parigi dopo la visita ad Astérix; e alla fine, quando Vinz sembrerà seriamente intenzionato ad uccidere un poliziotto per vendicare Abdel, si schiererà con Hubert, allontanandosi con lui.

Per tutto il film, dunque, Hubert e Vinz saranno presentati come gli estremi opposti che possono scaturire dalla realtà della *banlieue*. Hubert, rispecchiando l'idea di mascolinità proposta dal Black Power negli anni Sessanta¹²², è solitario, silenzioso, consapevole dei limiti da tenere presenti per evitare la galera, e soprattutto consapevole dell'orrore che lo circonda, di quanto sia difficile mantenersi "integri" (secondo l'immagine di atleta ribelle che si è costruita) in una realtà tanto devastata. I suoi ideali di rivolta sono complessi (vorrebbe poter cambiare le cose e non "impazzire" come il fratello, attualmente in prigione), ma seguono codici e rituali statici e ormai decontestualizzati: per questo viene mostrata la sua camera da letto, con i poster di Muhammad Ali e l'immagine del gesto di ribellione di Tommie Smith e John Carlos durante le Olimpiadi del 1968. Per questo, mentre sono in treno diretti nel centro di Parigi, è una soggettiva di Hubert a mostrarci un cartellone pubblicitario con un'immagine satellitare del mondo su sfondo nero che recita "Le Club Paradis. Le monde est à vous". L'inquadratura successiva mostra ancora il primo piano di Hubert, che gira la testa, guarda in macchina, e strizza gli occhi, per riaprirli di botto quando un rumore del treno ricorderà quello di uno sparo. Lo stesso cartellone tornerà in seguito, durante la notte, quando Saïd con lo spray trasformerà la V nella N di "nous". Questa immagine dimostra

interpretato dallo stesso Kassovitz, mentre Vincent Cassel è suo fratello Max.

¹²² Cfr. Robyn Wiegman, *American Anatomies. Theorizing Race and Gender*, Durham and London, Duke University Press, 1995, in particolare capitolo 3, "The Anatomy of Lynching", pp. 85-86: "Black Power discourses in the 1960s, for instance, turned repeatedly to the historical legacy of race and gender in order to define and articulate a strident black masculinity, one that worked specifically to negate lynching and castration's cultural and corporeal effect. (...) Black Power asserted the priority of the black phallus and thereby reclaimed the imposition of feminization that has historically attended power relations between black and white men. (...) In this regard, Black Power's overemphasis on masculinity and black male entitlements might be viewed less as a simple re-creation of patriarchal logic than as an extrapolation and, to some degree, politically resistant intensification of America's intersecting legacy of race, sexuality, and gender. At the same time, of course, Black Power's rhetorical inversion (...) elides black liberation struggle with a universal masculine position, thereby displacing both the specificity and legitimacy of black female articulations of political disempowerment, as well as a variety of claims from African-American sexual minorities".

come Hubert si sia ormai arreso, perché, identificandosi con la posizione del “subalterno” descritta da Spivak, non vede alcuna possibilità di cambiamento nel contesto in cui vive¹²³; al contrario, Saïd pensa di poterlo dominare, come mostra anche l’ultima inquadratura del film, in cui Saïd, a differenza di Hubert in questo caso, non riaprirà gli occhi che ha chiuso prima che risuoni lo sparo.

Vinz non ha invece alcun controllo di sé o della realtà che lo circonda; nella sua stanza ci sono per lo più poster di film d’azione o di arti marziali; il suo ideale, pur essendo di provenienza statunitense come quelli di Hubert, e pur essendo bianco, è il folle Travis Bickle di *Taxi Driver*; è stato condannato per scippo; e viene mostrato spesso dedito a una serie di pratiche piuttosto disgustose, a dimostrare la sua totale mancanza di rispetto per il mondo esterno; infine, Hubert ha un’istruzione, mentre Vinz è fiero della propria abissale ignoranza. Fisicamente sgradevole e costantemente arrabbiato, sembra aver perso lucidità, come ci suggerisce il litigio con Astérix, che partendo da un’imitazione della scena della roulette russa de *Il cacciatore (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978)*¹²⁴ li porta a puntarsi contro a vicenda la pistola. Non per nulla Vinz è legato ad una serie di immagini apertamente oniriche, come il sogno con cui viene presentato, o la fantasticheria in cui spara a due poliziotti della stradale; ma anche ad alcune immagini dallo statuto incerto, come quelle in soggettiva che mostrano una mucca per le strade del quartiere. Tutti questi elementi, assieme all’infantile ossessione di Vinz per le armi e la violenza, ci indicano la sua impotenza, la sua incapacità di controllare il mondo che lo circonda¹²⁵.

La cultura “popolare”¹²⁶ contribuisce quindi ancora una volta a forgiare l’immaginario di chi è povero e senza speranza, come avevamo già visto in *Lamerica*. Questa volta si tratta di film e icone della ribellione e della controcultura statunitense, che connotano il carattere di Vinz e Hubert. Nel corso del film ci saranno anche altri riferimenti, come a una trasmissione televisiva basata sul

¹²³ Cfr. Davide Zoletto, “Spivak. Imparare dal basso”, in «aut aut», n. 329, gennaio-marzo 2006, pp. 47-64 “[È] subalterno (...) chi è escluso da ogni tipo di mobilità sociale”, p. 63.

¹²⁴ Anche questo film risulta fondamentale nel dispiegarsi del rapporto fra la crisi della mascolinità bianca e la guerra del Vietnam nella seconda metà degli anni Settanta. Cfr. *supra*, n. 118 p. 48.

¹²⁵ Yosefa Loshitzky ha collegato l’impotenza di Vinz e il suo odio represso alla sua identità di giovane maschio ebreo europeo contemporaneo. Non condivido però alcune delle conclusioni cui giunge, e soprattutto quella secondo cui l’ebreo sradicato che “porge l’altra guancia” non può che essere una vittima: “The diasporic post-Holocaust Jew is unable to redeem the shame inflicted on the Holocaust Jew by the possessors of absolute power. It is not surprising therefore that in the final scene the Jew returns to his ‘normal’, ‘natural’ place: that of the victim” (p. 142). Ritengo invece che sia l’incapacità di Vinz di accettare la propria identità in quanto fluttuante, in quanto diasporica (nel senso in cui questa parola viene usata nei *cultural studies*) a farne una vittima della violenza del mondo in cui è costretto. Cfr. Yosefa Loshitzky, “The Post-Holocaust Jew in the Age of Postcolonialism: *La Haine* Revisited”, «Studies in French Cinema», vol. 5, n. 2, 2005, pp. 137-147.

¹²⁶ Stuart Hall ha messo in guardia dal considerare l’aggettivo “popolare” associato al termine “cultura” con ingenuità, come sinonimo di “autentica” e “positiva”. Una “decostruzione del popolare”, infatti, porta alla consapevolezza della sua costruzione tramite dinamiche complesse che coinvolgono i rapporti di potere esattamente come avviene con tutte le altre forme culturali. Cfr. Stuart Hall, “Che genere di nero è il ‘nero’ nella cultura popolare nera?”, cit..

sistema della *candid camera*, in cui ci si prende gioco dei personaggi famosi per il divertimento del pubblico; o la discussione che i tre protagonisti intavolano, dopo essersi ritrovati alla stazione del centro di Parigi, sui cartoni animati basati sull'inseguimento di un forte che viene sempre beffato dal presunto debole (Tom e Jerry, Will e BeepBeep, Titti e Silvestro), discussione che esprime ovviamente il desiderio di riscatto di questi tre giovani "deboli" contro la società in cui crescono. Come esprime ancora una volta Appadurai:

Magliette, cartelloni pubblicitari, graffiti, ma anche la musica rap, la *street dance* e le baraccopoli indicano tutti che le immagini dei media sono rapidamente assimilate entro repertori locali fatti di ironia, rabbia, umorismo e resistenza.

E non si tratta solo degli abitanti del Terzo Mondo che reagiscono ai media americani, quanto detto vale altrettanto per le persone di tutto il mondo che reagiscono ai loro media elettronici nazionali. Solo a partire da questo, la teoria dei media come oppio dei popoli dev'essere giudicata con estremo scetticismo. Non è che i consumatori siano attori *liberi* (...) il consumo nel mondo contemporaneo è spesso una forma di asservimento, parte del processo capitalista di civilizzazione. Però dove c'è consumo c'è piacere, e dove c'è piacere c'è azione (*agency*).¹²⁷

I riferimenti alla cultura popolare e ai mass media, dunque, non sono solo tocchi di colore o ammiccamenti al pubblico, ma sono parte integrante della struttura del film, connotazioni forti dei vari personaggi e del contesto da cui sono assorbiti. Pensiamo ad esempio alla scena nel parco giochi abbandonato e all'arrivo della *troupe* televisiva. Le immagini televisive della sommossa con cui i tre personaggi e lo spettatore si sono confrontati fanno già parte del tessuto filmico, e dominano l'immaginario della narrazione. Nel momento in cui i tre saranno avvicinati dai reporter perché parlino del loro coinvolgimento nella sommossa, cosa che la giornalista dà per scontata, ci aspetteremmo un rifiuto: Saïd e Hubert infatti si sono ripetutamente dichiarati estranei e contrari a questo tipo di violenza (di cui Hubert ha anche subito le conseguenze), e Vinz ha troppo da perdere, perché è in possesso della pistola smarrita dal poliziotto. Ma la rabbia che esprimono viene catturata dalla telecamera, la cui inquadratura è mostrata in controcampo, come esempio tipico della violenza e della ghettizzazione che caratterizzano la *banlieue*. Il primo piano è per il viso di Vinz che sputa insulti, accostato a quello di Hubert che entra in campo a tratti, a destra, nel movimento concitato del cameramen che riprende la scena sporgendosi dal finestrino di un'automobile col motore acceso; è da notare come da questo controcampo venga completamente escluso Saïd. Come ha notato Highbee,

¹²⁷ Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 21.

The television crew who want to record Vinz, Saïd and Hubert's reaction to the previous night's rioting are (presumably) too afraid to leave their vehicle, the reporter requesting an interview with the motor still running. Hubert's telling remark that 'this isn't Thoiry' (referring to a safari theme park just outside Paris) displays an understanding of the extent to which the *banlieue* has become a mediatized theme park of *fracture sociale* for the media and French society at large (Vincendeau 2000: 318). However, following this shrewd evaluation of the media's presence in the *cit *, the trio appear to revert to type: hurling stones and insults at the car, they conform to their expected role as the hostile and aggressive yobs for whom the TV reporters have come looking.¹²⁸

È proprio il fatto che Vinz e Hubert, pi  o meno volontariamente, si conformino completamente alle *performances* che gli altri si aspettano da loro a privarli di ogni speranza. Seguendo pedissequamente gli esempi di icone ribelli, si identificano interamente con il "subalterno" costretto alla forclusione di cui parla Gayatri Spivak. In altre parole, scegliendo di incarnare l'Altro assoluto (bianco e/o nero), si condannano entrambi a restare al di fuori della societ  e ad essere cancellati da ogni rappresentazione che si discosti da quelle gi  codificate dalla cultura "dominante". Per questo motivo, la riconciliazione finale, con Vinz che consegna la pistola a Hubert, non pu  che essere solo apparente: l'ordine costituito rifiuta di lasciare spazio a due soggetti tanto "diversi".

Cos , mentre Vinz e Saïd si allontanano fuori fuoco ridendo e raccontandosi barzellette (osservati da Hubert in mezza figura), sopraggiungono dei poliziotti che li fermano e iniziano a picchiare Vinz. I piedi di Hubert, in primo piano, si affrettano verso il gruppo. Il controcampo mostra la nuca di Vinz sulla sinistra dell'inquadratura; al centro, il primo piano del poliziotto che gli punta una pistola alla testa, insultandolo divertito; sulla destra Hubert in mezza figura, che guarda inorridito la scena. Il poliziotto non controlla la mano, e dalla pistola parte uno sparo che uccide Vinz. Dopo uno stacco sull'orologio che ha punteggiato il film e che ora segna il passaggio di un solo minuto rispetto al momento in cui tutto sembrava essere tornato alla normalit , il controcampo mostra un totale dell'automobile. Gli altri poliziotti sono spariti; Vinz   a terra, morto; alle sue spalle, dall'altro lato della macchina, spunta il viso di Saïd. Il poliziotto   di profilo sulla destra dell'inquadratura, Hubert di tre quarti sulla sinistra. Mentre inizia un lento carrello in avanti, Hubert si avvicina al cadavere, poi punta la pistola alla testa del poliziotto, che risponde allo stesso modo. Si ripete la situazione in cui si era trovato Vinz nella lite con Astérix: due uomini che si puntano a

¹²⁸ Will Highbee, "The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion?", cit., p. 130. Il riferimento bibliografico riportato nel testo fra parentesi tonde   a Ginette Vincendeau, "Designs on the Banlieue: Mathieu Kassovitz's *La Haine* (1995)", in Susan Hayward e Ginette Vincendeau, a cura di, *French Film: Texts and Contexts*, Londra, Routledge, 2000, pp. 310-327.

vicenda una pistola alla testa; ma mentre nella sequenza precedente Hubert e Saïd erano intervenuti a dividere i due folli contendenti, in questo caso Hubert è solo davanti alla svolta che non potrà che segnare la sua vita, in un modo o nell'altro.

L'essersi allontanato dalla *banlieue*, sia pure per una notte, aveva finito per dare a Hubert una speranza nuova (aveva espresso ripetutamente il suo desiderio di andarsene durante la mattinata); esserci tornato significa la morte, fisica o metaforica, in quanto lo porta ad infrangere i limiti che si era imposto fino a questo momento. Mentre il carrello in avanti continua, infatti, sentiamo la voce over di Hubert dire: "È la storia di una società che precipita e che mentre sta precipitando si ripete per farsi coraggio: 'Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene. Fino a qui, tutto bene'". Il carrello in avanti ha portato la macchina da presa a superare le pistole incrociate di Hubert e del poliziotto, il cadavere di Vinz, l'automobile, fino a cogliere un primo piano di Saïd, che guarda in macchina. Il ticchettio dell'orologio si fa più forte, e mentre la voce over pronuncia la frase "Il problema non è la caduta", Saïd strizza gli occhi, ora in primissimo piano. Durante lo stacco sul nero, si sente il suono dello sparo, seguito dalle parole di Hubert "[Il problema] è l'atterraggio".

La parabola di morte trova dunque la sua conclusione. I due estremi prodotti della *banlieue* vengono eliminati da una realtà che non accetta chi si identifica in modo statico e monolitico con l'Alterità, rifiutando ogni forma di integrazione. L'unico sopravvissuto è Saïd, il personaggio apparentemente più infantile, tanto da essere abbastanza ingenuo (o ottimista) da pensare comunque che "il mondo è nostro". Ma, soprattutto, Saïd si è mostrato nel corso del film come il più flessibile e adattabile dei tre. Non è mai stato inquadrato nel contesto familiare, dunque lo spettatore non l'ha visto costretto ad adeguarsi alle aspettative delle donne che lo circondano, come era avvenuto per Vinz (ricordiamo la sequenza del litigio con la nonna), né deve sottostare come Hubert alle pressioni di una madre e di una sorella che pensano possa risolvere tutti i loro problemi. Anche Saïd ha una sorella, ma la incontra all'esterno, in un edificio devastato in cui i giovani si riuniscono a chiacchierare e ballare la *street dance*; inoltre, non la vediamo mai con chiarezza, come era stato per le sorelle di Hubert e Vinz; anche quando la rimprovera con (apparente) autorevolezza perché perde tempo con le persone sbagliate ("E poi dice che si perdono le tradizioni!"), sappiamo che si tratta solo di una messa in scena ironica per preservare la sua immagine di fronte agli amici.

Saïd provoca continuamente gli "avversari", ma è sempre pronto a rinnegare il conflitto: basti pensare al momento in cui stringe la mano a Samir, il poliziotto *beur* loro amico che lo fa uscire subito di prigione dopo l'episodio in ospedale da Abdel. Inoltre, è comunque affascinato dalla

vita dei ricchi parigini, come dimostra il suo essere piacevolmente stupito quando un poliziotto del centro a cui aveva chiesto informazioni gli dà del lei. Ma è anche il più “femminilizzato” dei tre, come segnalano le sue infantili vanterie sessuali (tanto eccessive da essere chiaramente fasulle), l’errore nel taglio di capelli fattogli da Vinz e il fatto che non abbia con sé alcun simbolo fallico e di forza, né la pistola di Vinz né i pugni di Hubert. Nella scena dell’arresto da parte della polizia nel centro di Parigi, è molto più rassegnato di Hubert, nonostante protesti perché umiliato “davanti a tutti”. Nella sequenza successiva, durante il pestaggio, Saïd sarà oggetto della derisione sessuale oltre che dell’umiliazione fisica, proprio perché è il meno “duro” e il più “carino”, a detta dei poliziotti. Inoltre, come già detto, è il poliziotto a lui etnicamente più vicino a picchiarli con maggiore durezza, quasi a insegnare i metodi di tortura più efficaci al terzo poliziotto presente che, su una sedia, li guarda scuotendo leggermente la testa (alla visione non è chiaro se disapprovi i metodi che gli vengono esposti, come espresso dalla sceneggiatura¹²⁹, o l’esistenza stessa di Saïd e Hubert).

Moltissime sono le inquadrature che vedono Saïd al centro fra Vinz e Hubert, visualizzando così il suo ruolo di mediatore fra i due opposti, ma ponendolo anche al centro del quadro, mettendolo visivamente in rilievo anche senza motivi diegetici apparenti, come nel caso della composizione che li mostra al loro arrivo nel centro di Parigi su un cavalcavia di ferro, dopo che la macchina da presa, partendo dal totale del viale alle loro spalle si è allontanata rapidamente fino ad arrivare ad un piano americano dei tre, in una vertiginosa unione di zoom indietro e carrello in avanti che simboleggia la loro separazione dal centro della città¹³⁰.

Ma soprattutto, come vediamo nella scena sul tetto di un palazzo nel centro di Parigi, Saïd è ancora capace di sognare, di affrontare la vita con leggerezza. Mentre Hubert e Vinz, di spalle e in mezza figura parlano dell’orrore delle loro vite, e Hubert ripete a Vinz la profetica storia dell’uomo che cade dal palazzo di 50 piani, Saïd balla e canticchia sullo sfondo, interessato solo a godersi lo spinello e a insultare gli *skinheads* che vede in strada e il loro leader LePen. È la sua voce inoltre a esprimere la volontà di spegnere la Torre Eiffel schioccando semplicemente le dita, mentre gli altri due lo prendono in giro chiedendogli se pensi di essere in un film. Ma la Torre si spegne davvero, non appena le loro ombre sfocate avranno abbandonato l’inquadratura.

E Saïd, apparentemente indifferente alla violenza che lo circonda, per cui la vita è un

¹²⁹ Gilles Favier e Mathieu Kassovitz, *Jusq’ici tout va bien... Scénario et photographies du film La Haine*, Arles, Actes Sud, 1995, sequenza 47, p. 125: “Seul dans son coin, le civil 3 ne participe pas à la fête, il ne dit rien, mais on peut voir que dans la situation présente, il a honte d’être flic”; cit. in Tom Conley, “A Web of Hate”, «South Central Review», vol. 17, n. 3, autunno 2000, nota 9 p. 102.

¹³⁰ Cfr. Ruth Doughty e Kate Griffiths, “Racial Reflection”, cit., p. 118.

continuo gioco di equilibrismo e adattamento, nella cui intimità della vita familiare non siamo ammessi, è l'unico a sopravvivere. Nella jungla metropolitana non sopravvive il più forte, ovvero Hubert, e neppure il più violento, Vinz. L'unico a poter chiudere gli occhi di fronte all'orrore finale, e a poterli aprire assieme allo spettatore all'inizio del film, è colui che sa adattarsi al mondo in cui vive, interpretando il ruolo che la società richiede ma senza assorbire mai del tutto nessuna mitologia, e neppure nessun ideale: non vedremo mai i poster nella sua stanza, non lo sentiremo mai citare un film o un programma televisivo, sarà ripreso solo di sfuggita dalla telecamera dei giornalisti, non ne conosciamo né i sogni né le icone. Mentre Hubert e Vinz interpretano il mondo tramite miti e racconti del passato, peraltro identificandosi completamente con personaggi solo apparentemente vincenti, Saïd si è integrato perfettamente nella metropoli contemporanea, grazie alla sua capacità di non farsi mai davvero influenzare da ideali statici (lo vediamo rimproverare la sorella per la perdita delle tradizioni, ma sappiamo che la ragazza non gli darà ascolto) o fossilizzarsi su un'identità unica (è un uomo femminilizzato, e come dimostra il suo rifiuto di essere accostato ad Abdel non ha un senso forte della comunità etnica); in altre parole, Saïd si salva perché è in grado, per tutto il film, di restare malleabile e indeterminato, di vedere la propria vita come "l'ironico compromesso tra quel che potrebbe immaginare e quel che la vita sociale gli permette"¹³¹.

¹³¹ Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 78.

Capitolo 3

Corpi diasporici nella Londra postcoloniale

Come abbiamo visto, *Lamerica* si pone come rappresentazione della mobilità identitaria del mondo degli anni Novanta, e della capacità della “mediazione” di agire per creare nuove prospettive di vita. *L’odio*, a sua volta, unisce il ruolo degli ideali transculturali “popolari” e della loro radicalizzazione in identità statiche con quella che è stata definita *fracture sociale*, termine che pone l’accento più sulle problematiche economiche che su quelle etniche, pur non escludendole completamente¹³². In questo capitolo vorrei invece approfondire l’intreccio fra questioni razziali ed etniche, culturali e di classe; per farlo ho deciso di occuparmi innanzitutto di un film prodotto nella metà degli anni Ottanta, ovvero *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears e Hanif Kureishi, 1985), uno dei primi ad affrontare in modo particolarmente consapevole la questione della Londra “multietnica”. Proprio a questo film fa chiaramente riferimento anche *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), ambientato sempre a Londra, ma durante il giubileo del 1977.

Innanzitutto, vorrei chiarire che l’uso dei termini “etnia” e “razza”, come hanno scritto molti teorici postcoloniali, non è mai da considerarsi ingenuo. In un saggio della fine degli anni Ottanta, ad esempio, Stuart Hall ha sottolineato come non si possa parlare di rapporti fra “etnie” come di “semplici” scontri fra categorie in qualche modo “neutre”, date una volta per tutte e di pari livello fra loro:

L’espressione etnicità riconosce il luogo della storia, del linguaggio e della cultura nella costruzione della soggettività e dell’identità, così come il fatto che ogni discorso è localizzato, posizionato e situato e che ogni sapere non può che essere contestuale. La rappresentazione è possibile soltanto perché l’enunciazione è sempre prodotta all’interno di codici che possiedono una storia, una posizione all’interno delle formazioni discorsive di uno spazio e di un tempo particolari.¹³³

Dunque, è il legame dell’etnia con la cultura, il contesto e il discorso a posizionare la rappresentazione dell’identità individuale, ed entrambi questi film cercano di indagare proprio quel

¹³² Will Highbee, “The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion?”, cit., p. 123, nota 1: “The term ‘*fracture sociale*’ refers not only the perceived disintegration of community and civic responsibility that accompanies exclusion, violence and delinquency but also to the growing divide between rich and poor in French society. The term appears to have entered the popular vernacular in France in the mid-1990s and was repeatedly used by Chirac during the presidential campaign of 1995”. Non per nulla le questioni culturali e razziali che potrebbero invece essere scatenate dagli ideali di Vinz e Hubert sono contenute dal fatto che le citazioni non permettono però di approfondire il discorso in proposito.

¹³³ Stuart Hall, “New Ethnicities” (1988), tr. it. “Nuove etnicità”, a cura di Miguel Mellino, in Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 237.

legame in modo sottile e consapevole. Nessuna delle identità etniche sarà “data”, fissa, stabilmente saldata alla sola comunità culturale di appartenenza del personaggio. Inoltre, l’idea di “etnia” non è legata solo ai personaggi “non bianchi” (nei film si tratta di giovani di origine pakistana e giamaicana), ma anche ai “bianchi”, e in particolare a coloro che sono vicini al National Front; sempre Hall ha infatti sottolineato nello stesso saggio come “l’etnicità, intesa come un significato culturalmente costruito di Englishness e come una forma particolarmente chiusa, esclusiva e regressiva di identità nazionale inglese, rappresenta uno degli aspetti fondamentali del razzismo britannico contemporaneo”¹³⁴. Inoltre, in un saggio del 2000, Hall ha anche evidenziato come i termini “razza” ed “etnia” non siano da considerarsi intercambiabili. La categoria di “razza”, infatti, benché non abbia alcun valore scientifico, è stata usata nella pratica discorsiva per cercare di “fondare le differenze sociali e culturali che legittimano l’esclusione razziale in differenze genetiche e biologiche (...). Questo ‘effetto naturalizzante’ sembra rendere la differenza razziale un ‘fatto’, definitivo, scientifico, immutabile, non suscettibile di interventi di ingegneria sociale riformista”¹³⁵. Perciò, secondo Hall, mentre quando si parla di “etnia” si cerca di accentuare le differenze culturali e religiose, perpetuate secondo il discorso razzista dalla chiusura nella comunità di appartenenza e dal rifiuto di ogni integrazione con il gruppo dominante, parlando di “razza” si stimola invece la diffidenza nei confronti di una differenza fisica, inscritta nel corpo, dunque “naturale”, e perciò ancora più immutabile.

Ovviamente, come sottolineano anche Balibar e Wallerstein, il concetto di “razza” resta una costruzione culturale, usata soprattutto per segnare in senso internazionale il conflitto fra “bianchi” e “non-bianchi” all’interno di uno stesso territorio¹³⁶. Nel caso dei film scelti, il territorio è la Londra segnata dalla “diaspora” dei “nativi” delle colonie e delle ex-colonie; in questo senso, la “diaspora” diviene soprattutto quella condizione di sradicamento e ricerca di un equilibrio in un ambiente percepito come “nuovo” ed “estraneo”, ovvero che si configura in quanto tale non per essenza ma a causa del conflitto identitario che lo anima¹³⁷. Ma, come ha scritto Judith Butler in una sua breve riflessione sul lavoro portato avanti da vari studiosi a proposito della decostruzione o rielaborazione di questo concetto, “la ‘razza’ è in parte prodotta come effetto della storia del razzismo, (...) i suoi confini e i suoi significati sono costruiti nel tempo non solo al servizio del

¹³⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁵ Stuart Hall, “La questione multi-culturale”, cit., p. 299.

¹³⁶ Cfr. Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Race nation classe. Les identités ambiguës* (1988), tr. it. *Razza nazione classe. Le identità ambigue*, a cura di Olga Vasile, Roma, Edizioni Associate, 1996, pp. 57-58 e 256-258.

¹³⁷ Per una riflessione sul ruolo del “nativo” nell’ambito della realtà “occidentale”, cfr. Rey Chow, “Dove sono finiti tutti i nativi?”, in *id.*, *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 23-58.

razzismo, ma anche al servizio della contestazione del razzismo”¹³⁸. In altre parole, sia il razzismo che la “controcultura” antirazzista adottano in modo più o meno consapevole quella “costruzione” che è la “razza” come fulcro del discorso di posizionamento nelle dinamiche del potere contemporaneo¹³⁹.

Anche Rey Chow ha proposto una simile interpretazione, usando il termine “razza” in modo non neutrale, ma perché “indica il retaggio storico principale del colonialismo, vale a dire, le ingiustizie e le atrocità commesse contro le ‘genti di colore’ in nome della loro inferiorità razziale. Il termine ‘razza’ in quanto tale è, allora, racchiuso nella storia del razzismo”¹⁴⁰. In questo senso, Chow cita la definizione di “razza” data da Mishra e Hodge:

La razza non è parte di un continuum problematico accanto a categorie discorsive come rottura linguistica, sincretismo, ibridità, ecc. In tutti i tipi di postcolonialismo di resistenza (dentro e fuori gli stessi paesi colonizzatori) la razza ha fatto parte di una più ampia battaglia per il rispetto di sé. Il post-coloniale è il solo fenomeno più importante nel quale la razza abbia giocato un ruolo così decisivo.¹⁴¹

Parlando dell’Inghilterra, ad esempio, le pratiche discorsive razziste tendono a segnare come esterni alla nazione, e dunque all’identità comune, coloro che sono portatori della differenza sul proprio corpo, anche se burocraticamente cittadini inglesi. Di conseguenza, entrambi i termini sono stati usati nell’ambito di una pratica discorsiva razzista, che nella maggior parte dei casi fonde le due “accuse”. Michael Wieviorka a questo proposito scrive che “[il razzismo esiste] dove è presente un’associazione di queste due strategie principali, la cui specifica combinazione dipende dalle peculiarità delle esperienze, dal contesto storico e dalle preferenze individuali”¹⁴². Nel discorso razzista, ma anche in quello portato avanti dai film di cui ci occuperemo, che quella pratica discorsiva razzista vorrebbero decostruire, le categorie di “razza” ed “etnia” si intrecciano, nei corpi dei protagonisti come nelle loro azioni. Nonostante l’apertura proposta da entrambi i film, però, “razze” o “etnie” non divengono un magma indistinto; non viene adottata la visione secondo la quale “non c’è differenza” fra bianco e nero, fra pakistano (o giamaicano) e inglese, fra socialista e

¹³⁸ Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), tr. it. a cura di Simona Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, n. 17, pp. 188-189.

¹⁴⁰ Rey Chow, “La politica dell’ammissione: la forza sessuale femminile, l’incrocio tra razze e la formazione della comunità in Frantz Fanon”, in *id.*, *Il sogno di Butterfly*, cit., pp. 59-89, in particolare n. 7 p. 85.

¹⁴¹ Vijay Mishra e Bob Hodge, “What is post(-)colonialism?”, «Textual Practice», vol. 5, n. 3, pp. 399-414, ora in Patrick Williams e Laura Chrisman, a cura di, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 276-290, citato in Rey Chow, “La politica dell’ammissione”, cit., n. 7, p. 85.

¹⁴² Michel Wieviorka, “It’s so Difficult to be an Anti-Racist?”, in Pnina Werbner e Tariq Modood, a cura di, *Debating Cultural Hybridity*, Londra, Zed Books, 1997, citato in Stuart Hall, “La questione multi-culturale”, cit., p. 301.

neoliberista.

Ciò non toglie che la “differenza” che permane non è quella più radicale, binaria ed oppositiva, ma quella che ha delineato Homi Bhabha, di cui abbiamo parlato nell’introduzione¹⁴³, e che anche Stuart Hall definisce “posizionale, condizionale e congiunturale, vicina alla nozione di *différance* di Derrida, per quanto non possa essere definita esclusivamente nei termini di un infinito slittamento del significante se vogliamo impegnarci nel mantenere una posizione politica”¹⁴⁴. Si tratta di un’idea di differenza che non è mai compiuta, definita secondo una semplice serie di opposizioni nette e irriducibili, ma che intreccia queste opposizioni fra le varie categorie, consapevole del fatto che “c’è sempre qualcosa che ‘eccede’”¹⁴⁵ rispetto a ogni significato che possa essere dato. Ma questa “eccedenza” non deve impedire di prendere una posizione ed impegnarsi affinché le pratiche discorsive razziste vengano decostruite, e di conseguenza modificate, come entrambi i film che stiamo per affrontare cercano di dimostrare.

I due film che analizzerò in questo capitolo, infatti, si concentrano su una rappresentazione del tutto particolare della differenza culturale ed etnica nel contesto della metropoli post-coloniale. Per quanto, come ne *L’odio*, vengano rappresentati quartieri “periferici” (se non geograficamente, almeno per composizione sociale), la rappresentazione dell’alterità nel loro ambito è più complessa e variegata. La costruzione dell’identità dei personaggi, infatti, non avviene tanto tramite l’imitazione di modelli statici, fissati in un poster o in un riflesso autoreferenziale nel proprio specchio. Al contrario, ogni personaggio si riflette nel volto e nei gesti degli altri, e il percorso di *bildung* comunque presente in entrambi i racconti potrà avere proprio per questo uno sbocco vitale.

Inoltre, entrambi i film intrecciano in modo più radicale che ne *L’odio* le questioni sulla differenza etnica o culturale con una messa in scena complessa di quella sessuale e di gender, che porta a scelte audaci nella rappresentazione sia dei rapporti omosociali che di quelli omosessuali maschili. La struttura omosociale, che Eve Kosofsky Sedgwick ha sottolineato essere alla base di molta narrativa in lingua inglese¹⁴⁶, segna soprattutto i due gruppi contrapposti rappresentati in *My Beautiful Laundrette*: quello della famiglia allargata di origini pakistane, e quello degli squatters bianchi razzisti. Il rapporto omosessuale fra i due protagonisti, ognuno appartenente a uno dei due gruppi, aiuta a scardinare ogni codice di rappresentazione tradizionale proposto dalla struttura omosociale, infrangendo soprattutto il tabù del desiderio omoerotico insito al suo interno. Per di

¹⁴³ Cfr. *supra*, pp. 5-6.

¹⁴⁴ Stuart Hall, “Nuove etnicità”, cit., p. 237-238.

¹⁴⁵ Stuart Hall, “Identità culturale e diaspora”, cit., p. 253.

¹⁴⁶ Cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

più, questo rapporto viene configurato visivamente tramite il contatto fisico fra i corpi dei protagonisti e il rispecchiamento reciproco dei loro volti, creato all'interno dell'inquadratura o grazie all'uso insistito del campo/controcampo, dando vita a una retorica visiva estremamente raffinata. Sia in *My Beautiful Laundrette* che in *Young Soul Rebels*, inoltre, il rapporto omosessuale è anche "interrazziale", e si fa portatore di una riflessione sull'intreccio fra differenza sessuale, posizionamento culturale e messa in scena del *gender* come *performance* che tanto peso ha avuto nelle teorie sulla rappresentazione dell'identità degli ultimi trenta anni.

Infine, elemento fondamentale di *Young Soul Rebels* è quello sonoro-musicale: ogni incontro fra i personaggi viene infatti elaborato non solo tramite scelte visive ma anche dalle canzoni, diegetiche ed extra-diegetiche. È la musica a garantire la comunicazione fra "diversi", a permettere il contatto; da notare soprattutto come le canzoni scelte nel film non si configurino come parola articolata ma come atto di comprensione reciproca, codice di comunicazione fra il Sé e l'Altro. Proprio per questo ruolo preponderante svolto dal contatto fra i corpi e dalla mediazione della musica mi sembra utile associare questi film ad alcune riflessioni di Emmanuel Lévinas sull'etica come "forma di lotta atta a evitare che paura e ansia [che l'aggressione cerca di reprimere] si trasformino in azioni omicide" nella lettura fattane recentemente da Judith Butler¹⁴⁷. Mi riferisco in particolare all'idea per cui l'unica possibilità di incontro con l'Altro consiste nell'ascoltarne la chiamata, senza cercare di renderlo oggetto di conoscenza tramite lo sguardo soggettivo¹⁴⁸. Secondo Butler, inoltre, questo "suono della lingua che sfugge al suo senso"¹⁴⁹ si riassume nella figura del "volto", da intendersi non tanto in senso letterale ma quanto espressione della "vita" dell'Altro. È proprio il confronto con la vitalità dell'Altro a creare le condizioni sia per la violenza (il tentativo di cancellarne l'Alterità) che per il desiderio (di comprensione e comunione reciproca). Ed è proprio questo doppio movimento ad essere presente in entrambi i film analizzati, come fusione desiderante e come violenza fisica e psicologica che cerca di annullare la reciproca diversità.

1. *My Beautiful Laundrette*: il contatto, la comprensione, l'assimilazione.

L'intreccio fra questioni sociali, etniche/razziali e di *gender*¹⁵⁰ si impone all'attenzione fin dal

¹⁴⁷ Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, tr. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, a cura di Olivia Guaraldo, Roma, Meltemi, 2004, p. 16.

¹⁴⁸ Cfr. Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity*, cit., p. 171: "For Lévinas, the encounter between Self and Other is grounded on an «ethics of caring», whereby the Self does not turn the Other into an object of visual knowledge, but listens to his/her «call». Thus, the French philosopher privileges «the act of saying» over «the said»".

¹⁴⁹ Judith Butler, *Vite precarie*, cit., p. 162.

¹⁵⁰ Mi riferisco all'idea (che affronterò in modo più dettagliato in seguito) proposta da Judith Butler nei suoi scritti

prologo di *My Beautiful Laundrette*. L'apertura mostra infatti Salim (Derrick Branche), giovane yuppie pakistano, che caccia con l'aiuto di alcuni giamaicani un gruppo di *squatters* bianchi da un palazzo occupato. La contrapposizione razziale appare netta in questo prologo, ribaltando però la rappresentazione più convenzionale. Ad essere senz'altro dai vestiti laceri sono i giovani bianchi¹⁵¹, mentre Salim è pulito e ben vestito, e abbastanza ricco da permettersi dei dipendenti. L'abbigliamento determina anche una sorta di gerarchia interna a coloro che sono "eticamente caratterizzati" dal colore della loro pelle: Salim porta degli occhiali da sole e un cappotto di cammello, mentre i giamaicani indossano abiti sportivi e poco costosi.

Durante lo sgombero, Johnny (Daniel Day Lewis), nonostante le velleitarie intenzioni del suo amico Genghis, evita ogni violenza, occupandosi di portare via l'amico (fisicamente, dal momento che lo deve sorreggere) assieme alla biancheria stesa ad asciugare nel cortile. È proprio questa inquadratura a contestualizzare anche la questione di *gender*: come ha notato László Sári¹⁵², Johnny viene presentato fin dall'inizio come una persona che lava la biancheria e aiuta un uomo, ovvero si colloca in una posizione tradizionalmente ritenuta legata alle "capacità di cura" della femminilità. Lo stesso ruolo viene immediatamente affidato anche a Omar (Gordon Warnecke) nella sequenza successiva ai titoli di testa: il giovane pakistano viene infatti mostrato in mezza figura, di spalle, mentre lava a mano della biancheria nel bagno di un appartamento che dà sulla ferrovia¹⁵³.

Il prologo e le prime sequenze delineano perfettamente la posizione dei due protagonisti all'inizio del film. Johnny, come abbiamo visto, fa parte di un gruppo di giovani *punk* che vivono di espedienti e occupano gli appartamenti; ma, mentre il gruppo si fa portatore di varie forme di violenza (dalla semplice occupazione – e devastazione – degli edifici occupati alla volontà di Genghis di rispondere fisicamente agli uomini che sono venuti a cacciarli, fino al tentativo di aggressione di Omar, Salim e Cherry), Johnny ne resta parzialmente distaccato, rifiuta con ragionevolezza un confronto da cui uscirebbero necessariamente sconfitti, e si preoccupa solo di portare via intatte le sue cose e il suo amico. Omar, a sua volta, fa parte di un gruppo familiare quasi

degli anni Novanta, secondo la quale i processi identitari si definiscono in quanto "pratiche sociali e performative". Cfr. Veronica Pravadelli, "Feminist Film Theory e Gender Studies", cit.

¹⁵¹ Cfr. Leonard Quart, "The Politics of Irony: The Frears-Kureishi Films", «Film Criticism», vol. 16, nn.1-2, 1991/1992, p. 35: "In fact, the whites [punks and skinheads] are seen as the real victims of Thatcherism in *Laundrette*".

¹⁵² László Sári, "The Intersection of Race, Class and Sexuality in Stephen Frears's *My Beautiful Laundrette*; or Whose Dirty Laundry is it?", in *Gender in Film and Media: East-West Dialogues*, a cura di Elzbieta H. Olesky, New York, Peter Lang, 2000, pp. 104-108. Cfr. in particolare p. 106 e nota 3, p. 108.

¹⁵³ Come in *L'odio*, anche in questo caso la ferrovia svolge un ruolo visivamente molto rilevante; ma mentre in questo film è collegata ad eventi fondamentali per l'evolversi e il progresso della narrazione, ne *L'odio* la ferrovia è solo parte del circolo vizioso che riporta i giovani protagonisti costantemente al punto di partenza, in una struttura narrativa bloccata che conduce solo alla morte. Approfondirò nel settimo capitolo il ruolo dei mezzi ferroviari in rapporto alla rappresentazione dello spazio e del tempo nel cinema europeo degli anni Novanta.

esclusivamente maschile, si prende cura del padre alcolista e del tutto inadeguato, Hussein (Roshan Seth), e si sottomette volentieri alla volontà dello zio Nasser (Saeed Jaffrey) e di conseguenza del suo braccio destro Salim. Dunque, tanto Johnny è responsabile e consapevole pur conducendo una vita senza scopo, quanto Omar è irresponsabile, irrispettoso e infantile nei confronti di una vita protetta ma anche programmata prima dal padre (deve andare al college, studiare, sposare una ragazza pakistana) e poi da Nasser (che vuole farne un uomo d'affari).

In questo quadro, dunque, Johnny e Omar si pongono in una posizione “eccedente” rispetto al gruppo di appartenenza; ma questa loro “eccedenza” è posizionale, in quanto dettata dalla consapevolezza dei ruoli da interpretare per essere accettati nel gruppo. Così, il loro aspetto e il loro abbigliamento si conformano ai codici delle rispettive identità (quella del *punk* neonazista bianco e dello yuppie pakistano); ma non si può dire la stessa cosa per il loro comportamento, come vedremo nel corso dell'analisi.

La vera contrapposizione fra due identità è invece affidata ai personaggi dei due fratelli Nasser e Hussein, fisicamente e moralmente opposti all'interno del variegato gruppo dei pakistani emigrati a Londra. Hussein è reso pallido e magro dall'alcolismo, si alza raramente dal letto, è dipendente da Omar e rifiuta completamente l'Inghilterra e “l'ideologia occidentale”. Nasser, basso, grasso e gaudente, ha assorbito completamente l'ideologia del thatcherismo, o almeno quella parte che Hall ha definito “l'etica dell'individualismo possessivo e della concorrenza spietata”¹⁵⁴; secondo Nasser, infatti, in Inghilterra chiunque può ottenere ciò che desidera, purché sappia “to squeeze the tits of the system”, come dice a Omar. Nasser e il suo primo protetto Salim hanno assorbito persino il razzismo di cui l'ideologia conservatrice dell'epoca era impregnata, ma al contrario: accettano persone non-pakistane esclusivamente se ritengono di poterle sfruttare e se si lasciano sottomettere. Ma, nonostante Nasser sia complessivamente presentato in modo più positivo rispetto ad Hussein¹⁵⁵, il film mostra entrambe le posizioni come fuorvianti, sia pure per ragioni diverse. Hussein, infatti, ha scelto di aderire incondizionatamente all'immagine dell'intellettuale socialista intrappolato nell'Inghilterra postcoloniale dominata da Margaret Thatcher (all'epoca già al secondo mandato), basata sull'ideale della “Englishness” tradizionale e sul rifiuto delle minoranze etniche. Costantemente deluso da quella classe operaia in cui riponeva le proprie speranze rivoluzionarie, si è ritirato da ogni attività (non solo professionale), rinchiudendosi nei ricordi e nel passato. Il suo personaggio, dunque, mette in scena le dinamiche di cui parla Hall a

¹⁵⁴ Stuart Hall, “The Toad in the Garden: Thatcherism among Theorists” (1998), tr. it. “Il rospo nel giardino: l'irruzione del thatcherismo nella teoria”, a cura di Miguel Mellino, in Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 147.

¹⁵⁵ Cfr. Leonard Quart, “The Politics of Irony”, cit..

proposito di quella visione dell'identità culturale legata alle prime lotte postcoloniali. Egli è infatti il prodotto di una delusione, a partire però dalla ricerca "appassionata" di "un'era bellissima e splendente che ci riabilita, al tempo stesso, di fronte a noi stessi e di fronte agli altri"¹⁵⁶. Hussein ha vissuto questa riscoperta dell'identità del sottomesso, ha lottato prima in Pakistan e poi in India, è stato fra gli intellettuali leader della pratica rivoluzionaria; ma la sua illusione, la sua ignoranza di quanto non basti rivelare la "verità" alle povere masse ignoranti o manipolate o dormienti¹⁵⁷ per portare uguaglianza e giustizia, lo ha portato a scontrarsi con l'Inghilterra economicamente depressa e ideologicamente conservatrice degli anni Settanta e Ottanta, che lo ha lasciato incapace di affrontare un mondo che non si conforma ai propri schemi mentali. Resta solo la ferita, la "perdita di identità" del soggetto diasporico, l'impossibilità di ricongiungersi con il passato ormai scomparso¹⁵⁸, e il senso permanente di un'assenza, di un vuoto, che non può essere più colmato e che è la sola cosa a dare un senso alla sua esistenza, assieme all'alcol.

Al contrario, Nasser (come Salim, sua giovane replica) ha deciso di integrarsi a tutti i costi nella realtà economica inglese, ma contemporaneamente cerca di mantenere una parvenza di tradizione rispetto alla propria identità culturale. Per quanto dichiara "I'm a professional businessman, not a professional Pakistani", viva in un elegante sobborgo e mantenga un'amante bianca, il suo modo di condurre i rapporti familiari e sociali vorrebbe rispettare una qualche immaginaria tradizione pakistana. Il compito di preservare questa "tradizione", come vedremo, è affidato da Nasser (e dal film) alle donne di famiglia. Ed è proprio durante uno scambio con queste donne che Omar si pone invece in modo esplicito come "diverso", sia rispetto all'Alterità assoluta incarnata dal padre, sia rispetto all'integrazione-nella-differenza di cui si fa portatore Nasser.

Quando il giovane, già esteticamente segnato dalla vicinanza con Nasser e Salim (veste in giacca e cravatta e guida una decappottabile, con grande orrore del padre), viene presentato alle donne della famiglia, ha un significativo dialogo con la moglie pakistana di Salim, Cherry (Souad Faress):

CHERRY: Ha proprio gli zigomi della sua famiglia! Vedo spesso i tuoi parenti a Karachi.

OMAR: Tu ci sei stata?

CHERRY: Santo Cielo, che domanda stupida! Quella è casa mia! Credi che qualcuno di noi potrebbe chiamare

¹⁵⁶ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, tr. it. *I dannati della terra*, Torino, Edizioni di Comunità, 1962; citato in Stuart Hall, "Identità culturale e diaspora", cit., p. 245.

¹⁵⁷ Cfr. l'analisi fatta da Stuart Hall dell'idea tradizionale di "falsa coscienza" ne "Il rospo nel giardino", cit., pp. 156-160.

¹⁵⁸ Cfr. la riflessione sul tempo diasporico fatta da Homi Bhabha in "DissemiNazione", cit., di cui parlerò in modo più approfondito nel quarto capitolo.

casa questa squallida isoletta europea?! Tutti i giorni, a Karachi, i tuoi zii e i tuoi cugini vengono a casa nostra per giocare a bridge, bere, e guardare film.

BILQUIS: Cherry, il mio piccolo nipote non sa niente della vita laggiù!

CHERRY: Oddio! Sono così stufo di queste incertezze etniche! Bisogna decidere da quale parte stare!¹⁵⁹

In questo scambio, Omar viene innanzitutto isolato in quanto unico uomo del gruppo; in secondo luogo, in quanto unico presente a non essere mai stato “a casa”, in quanto “in-between”, incerto, “ibrido”¹⁶⁰. Questa “ibridità”, nonostante l’interpretazione proposta da Cherry, è però strutturale rispetto all’identità che Omar cerca di costruirsi. Non solo infatti il ragazzo è cresciuto a Londra, ma ha anche abbracciato la cultura neoliberista, rifiutandone però contemporaneamente la contrapposizione con chi è “diverso”, ovvero l’altrettanto “ibrido” Johnny. (Sotto)proletario per nascita, cresciuto secondo la dottrina socialista di Hussein quando da bambino frequentava Omar, Johnny è poi passato al mondo *punk*, che negli anni Ottanta si era in parte fuso con il movimento degli *skinheads* e aveva iniziato a gravitare attorno al National Front; contemporaneamente, nutre sogni borghesi di scalata sociale, vicini a certa ideologia thatcheriana; ma oltre a ciò instaura (o forse riprende) il rapporto omosessuale e “interrazziale” con Omar.

Ed è proprio la relazione fra i due protagonisti ad essere il giro di vite che permette di stravolgere ogni pretesa di stabilità identitaria. Il loro primo incontro è messo in scena in modo particolarmente significativo. Omar è in automobile con Cherry e Salim, quando un gruppo di neonazisti li assale. Tutti si comportano come da copione, finché lo sguardo di Omar non si posa, in soggettiva, su Johnny. Il gesto del tutto anticonvenzionale di Omar di scendere dall’auto per avvicinarsi al suo amico di infanzia infrange la recita ben consolidata di aggrediti e aggressori, privandoli di ogni possibilità di azione. Una volta avvicinatosi, è Omar a cercare immediatamente un contatto fisico con Johnny, porgendogli la mano, che l’altro prende malvolentieri. Il tono di Johnny nel rispondere alle domande di Omar è sprezzante, e nel suo primo piano largo è in campo anche la testa di Omar, sulla sinistra, mentre il viso di Johnny è sul lato destro dell’inquadratura, leggermente spostato; il controcampo di Omar è invece un primo piano stretto frontale, da solo, ad indicare la sincerità del suo desiderio di rivederlo ancora. Johnny sarà inquadrato in primo piano stretto frontale come quello di Omar solo quando dirà che gli telefonerà presto. Quando Omar inizia ad allontanarsi, avremo un primo piano anche di Genghis, dall’aspetto insoddisfatto; questa inquadratura, unita al prologo, ci fa comprendere il forte legame omosociale (e omoerotico)

¹⁵⁹ God! I’m seek about hearing of this in-betweens! People should make up their minds what they are!

¹⁶⁰ Per il concetto di *in-between*, cfr. Homi K. Bhabha, “Culture's in Between”, "ArtForum International", vol. 32, n. 1, settembre 1993, reperibile sul sito http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v32/ai_14580143, ultimo accesso febbraio 2009, ma anche *I luoghi della cultura*, cit., p. 12.

esistente fra Genghis e Johnny.

Allo stesso modo si configura il rapporto fra Salim e Omar, fin dal loro primo incontro: è Salim che guarda Omar fare il suo ingresso nel garage, e l'interesse reciproco passa attraverso l'automobile di Salim, bene prezioso che questi gli concede di lavare. In questo modo, dice Salim, daranno a Omar la possibilità di stare "with your own people" e "Mrs. Thatcher will be happy with me" (perché Omar non dovrà più ricevere il sussidio di disoccupazione). A ulteriore conferma dell'attrazione di Salim per Omar troviamo due elementi: il fatto che Salim non smetta mai di guardarlo, e che sullo sfondo dell'inquadratura del loro dialogo ci sia una grande locandina di *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), in cui però il volto di Marilyn Monroe è in buona parte coperto da uno strofinaccio, e restano bene in vista solo Tony Curtis e Jack Lemmon *en travesti*.

Anche nella sequenza della festa a casa di Nasser, quando Omar entrerà nella stanza da letto in cui sono riuniti gli uomini, Salim dichiarerà il suo interesse per il giovane, creando peraltro un triangolo di sguardi. Mentre gli uomini parlano di Hussein e del suo fallimento esistenziale, infatti, dietro i vetri della finestra posta di fronte a Omar appare Tania (Rita Wolf), la figlia di Nasser. La ragazza decide di divertire Omar esibendosi per lui. Mentre continua una serie di raccordi di sguardo fra Omar e Tania, gli adulti continuano a parlare, dimostrando di considerare Omar un ragazzino da sottomettere prima di poterlo accettare nel gruppo, ma Salim interviene in sua difesa, dichiarando "I like him. He's our future", e concludendo la frase con un ambiguo cenno della mano. Il controcampo mostra un primo piano di Omar, che non guarda più Tania, come aveva fatto durante tutta la conversazione precedente, ma ricambia lo sguardo di Salim, sorridendo.

In questo modo, se da un lato abbiamo un legame di dipendenza fra Johnny e Genghis, dall'altro se ne instaura uno di dominio e sottomissione fra Salim e Omar. Ad aggiungere un elemento ulteriore nei triangoli di questo gruppo esclusivamente maschile troviamo Tania, giovane moderna soffocata dalla famiglia strettamente patriarcale in cui si trova¹⁶¹. Quello che Tania cerca nell'offrirsi sia a Johnny che a Omar però non è un marito, forse neppure un amante, poiché la giovane è consapevole fin dall'inizio del legame fra i due. Quando Johnny viene presentato a casa di Nasser, è Tania ad osservarli mentre Omar gli accarezza una guancia. E quando Omar le chiede ripetutamente di sposarlo, la ragazza rifiuta: ha solo bisogno di aiuto per fuggire dal padre e dalla famiglia, non di essere messa definitivamente in trappola. Tania rivede probabilmente in un

¹⁶¹ Nel suo primo incontro da sola con Omar, si lamenta di come il padre non le chiederà mai di occuparsi dei suoi affari; quindi, gli chiede di Rachel e del suo rapporto col padre; infine, quando viene interrotta dalla madre, conclude: "Families... I hate families".

eventuale matrimonio con Omar la ripetizione della gabbia in cui si è trovata sua madre nel matrimonio con Nasser; sa che Omar è avido come suo padre, ha il suo stesso comportamento autoritario nei confronti delle donne, e il suo rapporto con Johnny ricalca il legame nascosto fra Nasser e Rachel. L'unica cosa che Tania vorrebbe da Omar sono i soldi per fuggire, ma il giovane glieli nega; in parte non può certo offendere così lo zio, in parte è completamente disinteressato al destino della ragazza, con cui non trova alcuna identificazione.

Per le donne, almeno per quelle indipendenti che vorrebbero essere padrone della propria vita, non c'è alcun posto nel mondo omosociale descritto da *My Beautiful Laundrette*: Tania è costretta a fuggire, e la madre di Omar, completamente soffocata dalla rabbiosa impotenza di Hussein, ha scelto di morire gettandosi sotto un treno. Allo stesso modo, Rachel lascerà Nasser, come vedremo meglio in seguito. Le uniche a cui sarà concesso di restare nella vita di questi uomini saranno Bilquis, quasi priva di parola e di identità, che si configura come personaggio rilevante solo in quanto portatrice della "tradizione" della comunità pakistana in Inghilterra; e Cherry, alla quale è concessa una maggiore rilevanza visiva nel corso del film in quanto moglie di Salim (che vede Omar come potenziale rivale nel cuore del marito¹⁶²), ma che per il resto è rappresentata prevalentemente come perfetta padrona di casa e futura madre. Dunque, sarà permesso di restare nella famiglia solo alle donne che si fanno portatrici delle tradizioni e della conservazione.

D'altra parte, sempre Stuart Hall ha sottolineato come gli assi di differenza attorno a cui si articola la lotta "si rifiutano di essere allineati ordinatamente, sono semplicemente irriducibili gli uni agli altri, resistono alla loro coalizione intorno a un unico asse di differenziazione"¹⁶³. Ovvero, quell'identità che può portare all'emancipazione della mascolinità "nera" rispetto alla sottomissione cui è stata costretta da quella "bianca", può essere altrettanto oppressiva per le donne o per le persone omosessuali, e così via.

In *My Beautiful Laundrette* l'approfondimento delle dinamiche nella comunità maschile multietnica e multirazziale comporta dunque una certa superficialità nel trattamento delle figure femminili, che siano portatrici di conservazione e quindi possano rimanere all'interno del gruppo, o che ne siano espulse a causa della loro trasgressione. Abbiamo già visto come sia articolata la posizione di Tania, sia rispetto alla famiglia soffocante che detesta, sia rispetto al triangolo che compone con Omar e Johnny; poiché però non può trovare uno spazio autonomo nel mondo

¹⁶² Questo spiegherebbe peraltro l'altrimenti incomprensibile astio della donna nei confronti del giovane, non solo in quel loro primo dialogo, ma anche quando gli permette di mostrarsi ad una cena importante che si sta tenendo a casa di Salim con una barba finta addosso (che in realtà contiene droga), lasciando così che si renda ridicolo davanti a Salim e lo deluda.

¹⁶³ Stuart Hall, "Che genere di nero è il 'nero' nella cultura popolare nera?", cit., p. 276.

omosociale delineato dal film, Tania sceglie di scomparire dietro un treno in corsa, sotto gli occhi del padre e dello zio. Infine la madre di Omar è solo una foto che intrappola Hussein nel proprio letto e nella propria disperazione.

Rachel è invece un personaggio più complesso e interessante. Viene introdotta al fianco di Nasser ben prima di sua moglie, e soprattutto, subito dopo la sua prima apparizione, vengono mostrati mentre fanno l'amore. Ma Rachel in realtà non può uscire dalla stretta cerchia della vita lavorativa di Nasser; e nel momento in cui incontrerà Tania durante l'inaugurazione della lavanderia, la sua fortuna avrà fine. Lo scambio fra le due donne è particolarmente significativo; è Johnny ad accogliere Tania e presentarle, mentre Nasser osserva il dialogo da lontano, assieme a Omar, così come fa Salim da un altro punto della lavanderia:

JOHNNY [mezza figura con Rachel a sinistra e Tania a destra, di profilo, e Johnny al centro di spalle]: Bene, non vi conoscete, vero?

TANIA: Finalmente!

RACHEL: Ciao.

TANIA: Dopotutto, lei fa parte della famiglia

NASSER [in primo piano, con la spalla e la testa di Omar a sinistra]: Porta Tania subito qui!

RACHEL [in primo piano frontale]: Tania, mi sembra di conoscerti da sempre.

TANIA [in primo piano frontale]: Per fortuna non è così.

NASSER [come sopra]: Sposatela! [primo piano di reazione di Omar, divertito] Mi hai detto che ti piace, no?!

[Nasser come sopra] Il mio è molto più che un consiglio!

TANIA [come sopra]: Sa, non m'importa che mio padre abbia un'amante.

RACHEL [come sopra]: Ti ringrazio cara, sei molto generosa.

TANIA [come sopra]: Né m'interessa che lui spenda i nostri soldi per lei.

RACHEL [come sopra] Sei davvero altruista.

NASSER [sul primo piano di Omar] Cerca di essere carino con lei! [primo piano di Nasser come sopra] Toglimi questa spina dal culo!

TANIA [come sopra]: E il fatto che stia con lei invece che con mia madre non mi riguarda.

[JOHNNY, in primo piano di profilo, imbarazzato, con il cappello di Rachel sul lato sinistro dell'inquadratura]

NASSER [in primo piano come sopra]: Il tuo pene funziona bene?

[OMAR, in primo piano frontale, ride]

TANIA [come sopra]: Ma non mi piacciono le donne che si fanno mantenere.

NASSER [come sopra]: Avanti, muoviti!

TANIA [come sopra]: È una cosa disgustosa, da parassiti, non è d'accordo?!

[RACHEL, come sopra]

[TANIA, come sopra]

[NASSER, come sopra, spinge Omar verso le donne]

[SALIM, in primo piano frontale, segue Omar con lo sguardo]

OMAR [di spalle sul lato destro dell'inquadratura, quasi fuori quadro; sul lato sinistro la spalla di Johnny; al centro, quasi frontale, Tania]: Tania, vieni a vedere le centrifughe, ti piaceranno.

[Tania e Omar si muovono verso sinistra, seguiti dalla macchina da presa, fino a un'inquadratura in cui a sinistra si vedono la spalla di Omar e la testa di Tania di spalle, a destra la spalla e il mento di Johnny e al centro, frontale, Rachel]

RACHEL: Solo una domanda. Chi è che mantiene te?

[TANIA in primo piano, quasi frontale, abbassa lo sguardo per la prima volta. Sullo sfondo, fuori fuoco, si distingue Nasser.]

RACHEL [primo piano frontale]: Cara, devi capire una cosa: noi apparteniamo a generazioni diverse, a classi sociali diverse; tu forse potrai avere tutto la vita, mentre l'unica cosa che la vita mi ha dato è stata tuo padre.

[Mezza figura di Johnny sulla sinistra, Tania al centro e Omar a destra. Johnny e Omar si guardano, mentre Tania abbassa di nuovo lo sguardo]

La successione di queste inquadrature e del dialogo dimostra che il film considera pari la forza di carattere delle due donne: ognuna sfida l'altra ad abbassare lo sguardo per prima. Ma è Rachel ad uscire vittoriosa da questo scambio, perché Tania è costretta a riconoscere di essere una mantenuta del padre esattamente come Rachel. Inoltre, poiché appartiene a una famiglia della borghesia imprenditoriale, Tania ha tutta una serie di possibilità davanti a sé, mentre la proletaria Rachel (ci viene detto che era amica della madre di Johnny) ha potuto sfruttare solo le possibilità offerte dal suo corpo. Proprio grazie all'umiliazione subita da Rachel, Tania troverà il coraggio di rifiutare il matrimonio con Omar e fuggire verso una vita indipendente.

Ma questo dialogo non è solo un confronto oppositivo fra Tania e Rachel; è anche una chiave per comprendere ulteriormente il rapporto fra Omar e Johnny. Infatti, mentre Johnny è al fianco di Rachel già prima del suo confronto con Tania, e vi assisterà da vicino, imbarazzato e dispiaciuto, Omar è accanto a Nasser, e non si oppone all'ordine di sposare Tania; e in ben due sequenze successive a questa Omar chiederà davvero a Tania di sposarlo, pur senza molta convinzione. In questo modo, il film associa ancora una volta da un lato i rampanti yuppies pakistani, l'anziano maestro e il giovane allievo che sembra desiderare lo stesso destino dello zio, apparentemente integrati nell'Inghilterra thatcheriana; dall'altro i due inglesi proletari, la donna di mezza età e il giovane sbandato, entrambi sottomessi al potere del denaro ma anche al fascino della virilità autorevole (e autoritaria) dei rispettivi amanti.

Il parallelismo fra Johnny e Rachel, e Omar e Nasser, è stato già reso esplicito nella sequenza precedente, grazie a una delle inquadrature più belle del film: subito prima

dell'inaugurazione della lavanderia, la macchina da presa mostra Omar e Johnny che fanno l'amore nell'ufficio buio. Al di là del vetro a specchio che separa l'ufficio dalla lavanderia, invece, ci sono Nasser e Rachel che ballano e si baciano; in campo lungo, la fila delle persone che aspetta di entrare, e osserva i due ballare. I tre spazi separati, inquadrati insieme in profondità di campo, ci confermano come le due relazioni siano alla pari, entrambe clandestine, entrambe con un dominante e un sottomesso (i cui ruoli non sono mai statici, come si comprende in modo chiaro nel finale). La struttura a vetri, però, ci dice anche che, mentre la relazione fra Nasser e Rachel può comunque essere esposta agli sguardi degli sconosciuti, quella fra Johnny e Omar non potrebbe sopravvivere nella stessa situazione, quindi hanno bisogno di nascondersi dietro a un vetro che all'esterno rimanda solo l'immagine di Nasser e Rachel, equivalente ma diversa.

Allo stesso modo, nella sequenza in cui Salim e il gruppo di *punk* osservano (separatamente) Johnny e Omar lavorare fuori dalla lavanderia, quello che è loro possibile vedere è "solo" un abbraccio fra i due, un gesto potenzialmente di amicizia, e voluto da Omar più che da Johnny. Quello che Salim non può vedere, ma che Omar ostenta davanti ai *punk*, è il fatto che metta del denaro nel taschino di Johnny, dimostrando il suo potere nella coppia. Ma solo allo spettatore è concesso vedere che, durante l'abbraccio, Johnny lecca sorridendo il collo di Omar. Il fatto che la relazione fra Omar e Johnny debba restare nascosta agli sguardi degli altri personaggi non vuol dire che sia altrettanto nascosta agli occhi dello spettatore, né che gli uomini e le donne che li circondano ne siano inconsapevoli. Anzi, ogni volta che allo spettatore viene mostrato un gesto di vicinanza erotica fra i due giovani, segue una reazione degli altri personaggi che ne mette a dura prova il rapporto.

La complessità del legame fra Omar e Johnny è data anche dalle dinamiche che si instaurano fra di loro, che partono da una continua negoziazione della propria identità di fronte all'altro, oltre che in rapporto a quel gruppo di appartenenza rispetto al quale restano entrambi "eccentrici". Come ho esposto, sono divisi da differenze etnico-razziali e di classe, il che li porta a riprodurre le dinamiche di dominio e sottomissione messe in scena già da numerosi testi legati all'esperienza coloniale e post-coloniale. Ma questo non implica semplicemente che il bianco prevalga sul nero, e il ricco sul povero, o viceversa: al contrario, quella di dominante o di sottomesso è una posizione che entrambi i personaggi sono portati a condividere, sia in alternanza che contemporaneamente. Ad esempio, Omar fa del male a suo padre pur di restare con Johnny (anche fisicamente: per rispondere a una sua telefonata gli ferisce un dito del piede con le forbici con cui gli stava tagliando le unghie), e rifiuta Tania (infliggendo un dolore anche a Nasser). Ma Omar ricorda in due sequenze quanto

Johnny abbia a sua volta ferito lui e suo padre, rinnegandoli per unirsi al National Front, e marciare con mattoni, bottiglie e la Union Jack a caccia di immigrati. Non ha dimenticato l'umiliazione subita, e la rende parte del rapporto attuale, senza per questo smettere di cercare il suo amante. In entrambe queste sequenze, la macchina da presa privilegia Omar, i cui primi piani sono quantitativamente maggiori e più lunghi rispetto a quelli di Johnny; ma i volti dei due sono inquadrati allo stesso modo, dimostrandone la sostanziale parità. Inoltre, la seconda sequenza di confronto fra i due è divisa in due parti: la prima è girata con un campo-controcampo che mette a confronto i due volti dei giovani; la seconda parte è invece un two shot in cui i due iniziano a spogliarsi a vicenda.

È questa a mio parere una delle sequenze-chiave del film, in quanto rende visibile quel rapporto particolare fra diversità delineato da Judith Butler sulla base delle teorie di Emmanuel Lévinas cui accennavo all'inizio del capitolo. In questa sequenza, infatti, le parole pronunciate sono di accusa e sottomissione; ma i gesti dei due ragazzi vengono parificati, a dimostrazione del fatto che al centro del loro rapporto non ci sia tanto il linguaggio verbale (strutturato secondo la logica del dominio reciproco) quanto il contatto fisico, segnato dalla resa di ognuno all'Altro, al Diverso. Scrive infatti Butler:

The body is, in certain ways and even inevitably, *unbound*, in its acting, its receptivity, in its speech, desire, and mobility. (...) It exists in a condition of exposure, dependency. (...) Survival depends less on the established boundary to the self than to the *constitutive sociality of the body*. (...) Of course, that one's body is never fully one's own, bounded and self-referential is the condition of passionate encounter, of desire, of longing and of those modes of address and addressability upon which the feeling of aliveness depends.¹⁶⁴

Secondo la filosofa, dunque, è proprio la labilità del confine fra il proprio corpo e quello dell'Altro, il fatto che si sia continuamente esposti alle manipolazioni e al contatto con il mondo esterno che crea le condizioni del desiderio e dell'interpellazione reciproci. Il riconoscimento della "precarietà" che caratterizza ogni essere umano, così come era già stato individuato da Lévinas, è alla base di ogni rapporto; solo il riconoscimento della violenza resa implicita dall'assenza di confini fra i corpi, ovvero la loro costante vulnerabilità, permette al soggetto di entrare nella "sfera dell'etica": "Il volto dell'altro, nella sua precarietà e assenza di difesa, è per me al tempo stesso la tentazione di uccidere e l'appello alla pace, il 'Non uccidere'"¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Judith Butler, "Vulnerability, Survivability", intervento alla giornata di studio *Sovranità, confini, vulnerabilità*, Università degli Studi "Roma Tre", Roma, giovedì 27 marzo 2008. Corsivo mio.

¹⁶⁵ Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini: dialogues avec Philippe Nemo*, tr. it. *Etica e infinito*, Roma, Città Nuova, 1982; citato in Judith Butler, *Vite precarie*, cit., p. 163.

A questo dialogo chiarificatore fra Johnny e Omar fa seguito l'inquadratura in profondità di campo in cui il rapporto clandestino fra i giovani viene equiparato a quello fra Nasser e Rachel. Ma, mentre il rapporto fra questi ultimi è destinato a frantumarsi a causa dello sfruttamento reciproco, che porta all'incomunicabilità e all'umiliazione, quello fra Omar e Johnny può proseguire, perché avviene fra corpi parificati e fusi insieme. La sequenza, infatti, si chiude con un'altra inquadratura particolarmente significativa: dopo che i clienti hanno finalmente fatto il loro ingresso nella nuova lavanderia, accolti da Johnny mentre Omar nell'ufficio mette nel mangianastri della musica d'atmosfera, Johnny si muove verso il vetro a specchio che separa i due ambienti, al di là del quale si trova Omar. Ma mentre in una precedente occasione l'aveva fatto solo per sistemarsi i capelli, in questa inquadratura Johnny si pone esattamente di fronte a Omar, sorridendogli come se lo vedesse. In questo modo, al suo viso si sovrappone perfettamente il riflesso di quello di Omar, altrettanto sorridente e complice. I due giovani sembrano dunque aver trovato il punto di fusione, aver superato ogni confine che li divideva, prima tramite il contatto fisico reciproco, poi tramite la sovrapposizione dei loro volti. Viene riconosciuta la loro momentanea equivalenza, come dominanti e dominati insieme, bianchi e neri, ricchi e poveri, immigrati e indigeni, senza un confine netto a separarli se non una sottile superficie riflettente.

La fusione fra i due volti di Omar e Johnny permette loro di superare momentaneamente il passato, e soprattutto di interrompere la battaglia che stanno portando avanti, raggiungendo quel momento di consapevolezza necessario per trasformare la violenza in affetto¹⁶⁶. Questo non implica però che i due giovani abbiano raggiunto una stabile parità, una pacificazione definitiva nella trasformazione degli impulsi di lotta in atti d'amore. Nell'interpretazione di Butler, la messa in discussione dei confini che comporta il rapporto con il viso e il corpo dell'Altro è anche ciò che espone alla violenza, e il punto di passaggio fra estremo "pacifismo" ed estremo conflitto (la tortura fisica e psicologica, l'omicidio, anche la disumanizzazione della rappresentazione della vittima che impedisce l'indignazione e la compassione) è sempre altrettanto labile, altrettanto in discussione¹⁶⁷. È proprio la labilità di questo confine che porta un rovesciamento di ogni atto d'amore in uno di violenza, in un tentativo di sopraffazione. Ma è anche il meccanismo di "convocazione"¹⁶⁸ reciproca che spiega il parallelismo fra due sequenze fondamentali nel dispiegamento del rapporto fra Omar e Johnny.

La prima delle due sequenze ha luogo dopo l'inaugurazione della lavanderia. Il montaggio

¹⁶⁶ Cfr. László Sári, "The Intersection of Race, Class and Sexuality in Stephen Frears's *My Beautiful Laundrette*", cit., p. 106.

¹⁶⁷ Cfr. Judith Butler, "Vite precarie", in *Vite precarie*, cit., pp. 157-181.

¹⁶⁸ Cfr. *ibid.*, p. 158.

alterna il dialogo fra Omar e Tania durante il quale il giovane le chiede di sposarlo, e la ragazza risponde che lo farà in cambio del denaro necessario per fuggire dal padre, e quello fra Genghis e Johnny in cui il primo lo accusa nuovamente di non difendere più l'Inghilterra, di non credere più nella "Englishness". Salim, che ha assistito in secondo piano allo scambio fra Omar e Tania, riferisce i progetti di Omar a Johnny, che, ferito, si allontana con gli altri *punk*. Più tardi, Omar lo raggiungerà nell'appartamento che Nasser ha dato a Johnny, e ha inizio un litigio. Johnny accusa Omar di essere diventato avido, e Omar gli risponde di voler riscattare anni di sofferenze e persecuzioni usando il potere del denaro che può guadagnare contro i razzisti: "A scuola tu e i tuoi amici mi trattavate come un pezzo di merda, e adesso che cosa fai? Lavi i miei pavimenti. E non sai quanto mi piace". Omar ordina a Johnny di tornare al lavoro, pena il licenziamento, e gli dice anche che non si vedranno per un po', perché ha bisogno di riflettere. A questo punto, su un primo piano di Omar di profilo, che guarda verso sinistra, entra in campo Johnny sul lato destro dell'inquadratura, alle spalle dell'altro. Senza toccarlo, dice "Io credevo che oggi fosse stato un giorno perfetto"; a questo, Omar risponde: "Già; è stato un giorno *quasi* perfetto". La variazione presente nella ripetizione della frase da parte di Omar segna la differenza incolmabile di cui si fanno portatori i loro corpi. Differenza che però, seguendo le posizioni di rispecchiamento e apertura reciproci delineate dall'etica di Lévinas, può essere rielaborata in funzione del riconoscimento e della "convocazione" reciproca.

Infatti, i due si riappacificheranno già nella sequenza successiva, quando Omar gli dirà "I want *you*"; ma la stessa situazione si ripeterà ancora nell'ultima sequenza del film, perfettamente ribaltata. Dopo essere stato picchiato da Genghis, Johnny vuole fuggire, e rifiuta il contatto con Omar, irritato dalle sue parole e dal suo stesso sorriso teso. Ma, dopo essere uscito dall'ufficio, Johnny si appoggia alla porta della lavanderia, inquadrato in mezza figura, di $\frac{3}{4}$, mentre guarda verso il lato destro dell'inquadratura. Alle sue spalle sopraggiunge Omar; questa volta il giovane non gli parlerà, non cercherà di esprimere a parole il suo desiderio, ma lo toccherà piano alla base del collo con la punta delle dita, finché Johnny non gli permetterà di baciare. Le parole cariche di senso sono inutili nel rapporto fra i due, e possono portare alla violenza reciproca; la possibilità di sopravvivenza del legame risiede invece nel contatto dei corpi, nel riconoscere l'assenza di confine fra quello scuro e raffinato dell'uno e quello massiccio e bianco dell'altro. Solo dopo che Omar avrà letteralmente ritrovato il contatto con Johnny il film ci potrà mostrare i due, in piano americano e di profilo, che si lavano, si accarezzano e si schizzano reciprocamente nell'ufficio della lavanderia, soli e felici. I suoni che emettono non hanno significato, come invece lo ha la posizione speculare in

cui sono posti, di due esseri umani che riconoscono l'incolmabile differenza che li divide e contemporaneamente la superano grazie al rispecchiamento di ognuno nel corpo ferito dell'altro.

Come Omar aveva aperto dal buio la porta che dava sulla stanza di Nasser la sera in cui lo zio gli ha offerto la gestione della lavanderia, dando il via agli eventi narrati dal film, così ora una mano invisibile chiude la porta su questo nuovo gruppo che si è creato, del tutto opposto a quello tradizionalista e monoculturale della casa di Nasser. I corpi non sono più intrappolati negli eleganti abiti da uomini d'affari, né in quelli stracciati che connotano l'appartenenza al movimento *punk* (e razzista); anche se i segni della violenza restano bene impressi, c'è ancora speranza per un legame che oltrepassi i confini prestabiliti.

2. *Young Soul Rebels*: il desiderio, la violenza, la performance.

Percorsi simili rispetto a quelli delineati dai film analizzati finora si riflettono anche in *Young Soul Rebels*, sia pure con sostanziali ed interessanti variazioni. Ancora una volta vengono portate avanti una serie di dinamiche conflittuali fra soggetti appartenenti a culture "differenti", che si dipanano però su vari livelli e si intrecciano a creare un quadro complesso della Londra multietnica del 1977, quasi a cercare le radici multiple delle problematiche contemporanee.

Si tratta ancora una volta della messa in scena di personaggi consapevolmente "subalterni", tenendo presente sempre che, come nel caso de *L'odio*, ci si riferisce alla visione della subalternità delineata da Spivak¹⁶⁹. Anche in questo caso, i due protagonisti e i giovani che li circondano si richiamano a una serie di modelli di riferimento, sempre legati a forme di "contro-cultura" o comunque a rappresentazioni dell'identità in qualche modo "alternative" rispetto a quelle dominanti. Pur essendo stato girato nel 1991, il film fa inoltre riferimento a una cornice politico-ideologica simile a quella di *My Beautiful Laundrette* (è ambientato infatti nel primo periodo del thatcherismo), dunque la "normalità" londinese resta quella della borghesia bianca, eterosessuale e individualista delineata nel paragrafo precedente. Tutti i personaggi presentati in *Young Soul Rebels*, però, appartengono alle classi più povere (l'intero film si svolge nell'East End) e a minoranze etniche o culturali. L'aspetto più interessante risiede nel fatto che l'economia del film, pur basandosi apparentemente sulla dialettica binaria (bianco-nero, uomo-donna, omosessuale-eterosessuale ecc.) della struttura cinematografica "classica"¹⁷⁰, è complicata dalla continua

¹⁶⁹ Cfr. Davide Zoletto, "Spivak. Imparare dal basso", cit.: "[È] subalterno (...) chi è escluso da ogni tipo di mobilità sociale", p. 63.

¹⁷⁰ Mi riferisco in questo caso a un'accezione ampia del termine "classico", ovvero la stessa su cui si basa Thomas Elsaesser per elaborare la sua riflessione sul cinema narrativo "post-classico", in Thomas Elsaesser e Warren

mutevolezza della catena di significanti sui vari livelli, portando a una serie di contraddizioni interne che permettono il superamento di ogni essenzialismo.

Un esempio interessante di questi spostamenti continui si trova già nei titoli di testa del film, che scorrono su campi lunghi del panorama londinese al tramonto; la *voice over* di un dj ci informa che stiamo ascoltando la Soul Patrol, una radio pirata che trasmette “esclusivamente” musica *funk*. Come racconta lo stesso regista in un’intervista¹⁷¹, la musica *funk* nella Londra proletaria degli anni Settanta era considerata elemento fondamentale della ribellione dei giovani neri (i *soul boys*), e in quanto tale contrapposta al *punk rock*, che legava invece i bianchi, e che in quel periodo era ancora politicamente vicino al pensiero anarchico o a quello socialista (come abbiamo visto anche in *My Beautiful Laundrette*, negli anni ’80 il movimento *punk* si legherà sempre di più a quello neonazista). Ma fra le due canzoni *funk* mandate in onda dalla Soul Patrol¹⁷² in questa sequenza spunta anche *Identity* degli X-Ray Spex, uno dei gruppi *punk* più in vista del periodo. Quello che mi interessa notare nella successione delle canzoni è il fatto che, fin dai titoli di testa, il film propone di osservare gli ambiti culturali ed etnici non per il loro potenziale di semplice contrapposizione, ma dal punto di vista delle possibilità portate avanti dall’inclusione e dalla relazione fra movimenti e posizioni. E, come suggerivo all’inizio del capitolo, la musica diviene significativa immateriale di commistione e comunione fra i personaggi, punto di contatto che mantiene le differenze senza per questo né omologarle né renderle opposte. In questo modo, le singolarità vengono esaltate pur nella appartenenza ad un gruppo, e la fusione di identità apparentemente conflittuali non porta alla neutralizzazione delle differenze in un amalgama inconsistente.

Così, il contesto culturale in cui si svolge la narrazione viene reso in tutta la sua complessità, e dunque il passato recente non viene delineato secondo le convenzioni della “nostalgia”, nel senso che del termine dà Fredric Jameson¹⁷³ di “accosta[rsi] al «passato» attraverso la connotazione stilistica, convogliando la «passatezza» del passato mediante le caratteristiche di lucentezza dell’immagine”¹⁷⁴. In altre parole, il 1977 rappresentato in *Young Soul Rebels* non è soltanto un’atmosfera, un insieme di stili più o meno “superficiali”¹⁷⁵; non si tratta neppure di una sorta di

Buckland, *Studying Contemporary American Film*, cit., e non a quella stilistica, specifica della seconda metà degli anni Trenta, proposta da Veronica Pravadelli in *La grande Hollywood*, cit..

¹⁷¹ bell hooks e Isaac Julien, “States of Desire. Critic bell hooks and British filmmaker Isaac Julien on sex, style, and cinema”, «Transition», n. 53, 1991, pp. 168-184, in particolare pp. 180-181.

¹⁷² Si tratta di *P-Funk (Wants to Get Funked Up)* dei Parliament e *Rock Creek Park* del gruppo The Blackbirds.

¹⁷³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), tr. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989; cfr. in particolare pp. 38-51.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁵ Mi riferisco ancora una volta al concetto di “superficialità” portato avanti da Jameson nello stesso saggio; cfr. *ibid.*, pp. 24-25.

Eden perduto, un momento in cui i movimenti culturali “alternativi” erano in qualche modo “innocenti” ed esclusivamente positivi. La resa di questa complessità è data inoltre dalla possibilità di una lettura stratificata del film, ad esempio proprio attraverso le lenti di *My Beautiful Laundrette*, che quasi dieci anni prima aveva già mostrato come il nichilismo alla base del movimento *punk* avesse portato a una fascinazione nei confronti del neonazismo, e di quanto i rapporti di potere fossero rilevanti anche nei legami fra “diversi”; ma anche attraverso i richiami – sia pure in assenza di citazioni esplicite – a *Jubilee* (Derek Jarman, 1977), in cui Londra viene rappresentata come in preda alla violenza e priva di ogni forma di “normalità” quotidiana o di “innocenza”, sia pure apparenti¹⁷⁶. Sulla base di questi precedenti, oltre che di molta letteratura e molti altri film sull’esplosiva Londra degli anni Ottanta (pensiamo ad esempio alle rappresentazioni della guerriglia urbana in *Sammie e Rosie vanno a letto*, *Sammie and Rosie Get Laid*, Stephen Frears e Hanif Kureishi, 1987), la messa in scena del movimento *punk* o di quello dei *soul boys* non manca di zone d’ombra, in modo da rendere problematica la questione dell’appartenenza a qualunque gruppo da parte dei vari personaggi.

Inoltre, nonostante la presenza di numerosi riferimenti al momento storico in cui è ambientato il film, non viene mostrata alcuna immagine “ufficiale” delle celebrazioni del Giubileo (ad eccezione dell’audio di un frammento del discorso della Regina Elisabetta II); è l’avvenimento storico stesso ad entrare nella narrazione come una gabbia di *patriotticness* che pesa sulle vite dei singoli appartenenti a una qualche “minoranza”. In linea con la teoria di Jean-François Lyotard per cui i *grands récits*, ovvero le narrazioni universali “a funzione legittimante”¹⁷⁷, non hanno più credibilità di fronte alla contemporaneità, per raccontare il passato recente resta solo la consapevolezza dell’impossibilità di spiegarlo, di comprenderne cause e conseguenze in una linea di verità. Perciò, il Giubileo del 1977 contribuisce a dare vita agli eventi narrati nel film, allo stesso modo in cui contribuiscono il confronto fra gruppi etnici, quello fra movimenti culturali o la divisione sociale del periodo; ma nessuno di questi elementi, e neppure la loro somma, permette di spiegare completamente le azioni dei personaggi o le situazioni in cui si trovano. Non ci può essere una “verità” assoluta da dimostrare in un finale pacificatore: anche se gli spettatori scoprono l’identità dell’assassino il cui omicidio dà origine alla narrazione del film, non ne vengono però

¹⁷⁶ Per un primo riferimento alla visione apocalittica del “futuro recente” nel cinema e nella letteratura inglese del periodo, cfr. Stephen Brooke e Louise Cameron, “Anarchy in the U.K.? Ideas of the City and the *Fin de Siècle* in Contemporary English Film and Literature”, «Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies», vol. 28, n. 4, inverno 1996, pp. 635-656.

¹⁷⁷ Cfr. Jean-François Lyotard, “Postmoderno come delegittimazione dei metaracconti”, estratto da *Il postmoderno spiegato ai bambini*, tr. it. Di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 27-30, ora in Gaetano Chiurazzi, a cura di, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 129-131; e *ibid.*, “Lyotard: il postmoderno come incredulità nei confronti delle meta narrazioni”, pp. 36-40.

spiegati i moventi, lasciando un senso di incertezza e pericolo; nonostante l'amicizia fra i protagonisti sembri ricomparsa nell'ultima sequenza, non vuol dire che le loro vite possano ricominciare in serenità come se non ci fossero mai stati scontri fra di loro, o come se non ci fossero più differenze. Niente può spiegare fino in fondo la violenza che erompe nel corso della narrazione, nonostante ci si trovi di fronte a un racconto lineare e in parte causale. È invece la resa del mondo nella sua complessità che permette di dare vita a un'ultima speranza: quella di una convivenza più o meno pacifica, della possibilità di lottare, non insieme in quanto "diversi", ma fianco a fianco in quanto individui, per la sopravvivenza comune.

Le possibilità di cui questa prospettiva di inclusione si fa portatrice vengono messe in scena nel corso del film non solo dalla colonna sonora, ma soprattutto grazie alle traiettorie dei vari personaggi, portatori di varie "differenze" in deflagrazione fra loro e con il contesto in cui si muovono. Ognuno di essi diviene dunque un perno attorno al quale si articolano varie posizioni e prospettive sulle questioni di gender, etnia, classe sociale, posizione politica ecc..

Protagonisti del film, quasi didascalici nella loro caratterizzazione individuale, sono i due *soul boys* Chris e Caz: il primo è eterosessuale ed apparentemente disposto a scendere a patti con "il sistema" per avere uno spazio nella società (e in particolare nel mondo delle radio istituzionali), ma, nel corso della narrazione, si opporrà con forza all'idea di *Englishness* a cui si dovrebbe adeguare per uscire dall'anonimato di una radio pirata e si farà portatore di una forte diffidenza nei confronti del movimento *punk*; Caz invece è omosessuale, più oppositivo e disincantato, ma contemporaneamente pronto a mettere in discussione ogni classificazione di fronte al suo desiderio per il *punk* bianco Billibudd. Quello che impedisce di fare di Chris e Caz una sorta di manifesto programmatico della controcultura *funk* è il fatto che l'appartenenza al gruppo è sempre resa complessa e variegata dall'assenza di un'adesione incondizionata alle idee e ai modelli prescelti. Ad esempio, la messa in scena del desiderio di entrambi non si propone attraverso la struttura binaria che personaggi tanto netti farebbero supporre; al contrario, nonostante sia veicolata tramite l'uso dello sguardo e della soggettiva, rende problematica qualunque applicazione automatica del paradigma delineato negli anni Settanta da Laura Mulvey nel suo "Piacere visivo e cinema narrativo"¹⁷⁸.

Come ha spiegato Veronica Pravadelli, secondo la teorica della Feminist Film Theory "lo sguardo è vettore del funzionamento dell'apparato, del rapporto spettatore/schermo e delle

¹⁷⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", tr. it. "Piacere visivo e cinema narrativo", in «nuova dwf», n. 8, luglio 1978, pp. 26-41; vedi anche *id.*, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", tr. it. "Le ambiguità dello sguardo", in «Lapis», n. 7, marzo 1990, pp. 38-42.

dinamiche diegetiche del testo filmico. (...) Nel film classico ‘il piacere di guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile’: la funzione della donna è puramente erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell’azione narrativa”¹⁷⁹. Anche in questo film viene riproposta la scissione fra chi guarda, ed è quindi portatore attivo del desiderio, e chi è guardato, oggetto passivo desiderato; la deviazione rispetto al paradigma sta nel fatto che non sempre chi è portatore del desiderio erotico è il soggetto virile, motore dell’azione. Consideriamo infatti due momenti piuttosto interessanti in questo senso: l’incontro fra Chris e Tracy, e quello successivo fra Caz e Billibudd. Entrambe queste scene si articolano attraverso un campo-controcampo basato su inquadrature ravvicinate dei personaggi coinvolti.

Nel primo caso, Chris si è recato nella sede della Metropolitan Radio, importante stazione radiofonica, per incontrare Jeff, dj di un programma settimanale basato sulla musica *soul*; fra i due inizia un dialogo, in campo-controcampo, nell’ingresso della stazione, ai piedi di una scalinata:

1. Primo piano di Jeff; sul lato destro si vede un’immagine a grandezza naturale della Regina, con un braccio meccanico che saluta; sul lato sinistro, un paio di gambe femminili scendono le scale.
2. Controcampo di reazione di Chris, in primo piano, per la prima volta non più concentrato esclusivamente sul viso di Jeff; il giovane infatti guarda per qualche secondo verso la donna che scende le scale. Torna a guardarla dopo aver finito di pronunciare la battuta che rivolge a Jeff.
3. Primo piano di Jeff con alle spalle il viso di Tracy, che guarda seria verso Chris. Quando Jeff si accorge della ragazza, scambiano qualche parola (è stata mandata dai suoi superiori a chiamare Jeff). L’uomo si rivolge a Chris, dicendogli che deve andare, ma che è disposto ad incontrarlo ancora.
4. Chris saluta Jeff, entusiasta per il fatto che l’uomo che ammira lo sta prendendo sul serio; appena questi si allontana, però, torna a guardare inebetito Tracy.
5. Mezza figura di Tracy, che sorride nel momento in cui un breve carrello in avanti la porta in primo piano. Non si tratta di una soggettiva di Chris poiché la ragazza non guarda in macchina, ma il movimento in avanti farebbe pensare a una falsa soggettiva desiderante.
6. Mezza figura stretta di Chris che le sorride di rimando.
7. Primo piano di Tracy che sorride ancora ed esce dall’inquadratura a destra.
8. Mezza figura stretta di Chris che la guarda allontanarsi.
9. Figura intera di Tracy di spalle che sale le scale.

L’incontro fra Caz e Billibudd, durante una festa in un club privato organizzata dalla Soul Patrol, è più breve:

¹⁷⁹ Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 24.

1. Totale dall'alto del club in cui Caz e Chris fanno i dj; al centro dell'inquadratura si intravede Billibudd, scarsamente illuminato; mentre guarda verso il palco, un leggero carrello in avanti lo rende più evidente nella folla.
2. Piano americano di Caz, solo sul palco, chino sui piatti, mentre solleva distrattamente lo sguardo verso la folla per controllarne la reazione alla musica scelta; l'ingresso in campo dal basso di diverse teste, in controluce e fuori fuoco, fa pensare che si tratti di una soggettiva di Billibudd.
3. Totale della folla che balla, sempre con il volto di Billibudd al centro dell'inquadratura una giovane *punk* gli si avvicina, e si scambiano un bacio.
4. Raccordo sull'asse verso un primo piano stretto di Billibudd, che sta ancora salutando la ragazza, per poi girarsi nuovamente a guardare Caz.
5. Primo piano di Caz che alza gli occhi e guarda Billibudd, sorridendo appena.
6. Primo piano stretto di Billibudd, che sorride e ammicca verso Caz.
7. Primo piano di Caz, che abbassa lo sguardo e sorride compiaciuto.

In entrambi i casi, i personaggi coinvolti sono sia soggetto che oggetto consapevole dello sguardo dell'altro, in una interessante reciprocità del desiderio; ma possiamo notare delle differenze sostanziali nella messa in scena dei due incontri.

Innanzitutto, Chris e Tracy si incontrano nell'ordinato ambiente "istituzionale" della Metropolitan Radio (sul tetto dell'edificio, in seguito, avranno anche il loro primo rapporto sessuale); entrambi fanno richieste a Jeff legate all'ambito lavorativo, quasi usando l'uomo (più anziano e dalla pelle più scura) come tramite simbolico del reciproco desiderio. Ma la parte di Tracy che per prima entra in campo sono le lunghe gambe; eppure, sono fuori fuoco. Si tratta di una variazione sul tema di una delle presentazioni della donna più comuni del cinema "classico", quella che vede la macchina da presa scoprirne il corpo di una donna a partire dalle gambe mentre scende una scala¹⁸⁰. Il fatto che le gambe non siano a fuoco, e non siano neppure il fulcro dell'inquadratura, impedisce però di considerare la donna come sia guardata che mostrata¹⁸¹; in altre parole, allo spettatore viene negato quel piacere che caratterizza la convergenza fra il suo sguardo, quello della macchina da presa e quello del personaggio maschile, convergenza che struttura l'apparato del cinema narrativo¹⁸². Pur non escludendo la rappresentazione della bellezza femminile, dunque, la macchina da presa ne impedisce l'oggettificazione, rendendola parte attiva nel successivo scambio di sguardi desideranti; ciò non toglie che il carrello in avanti dell'inquadratura 5, messa in scena del desiderio, appartiene al punto di vista di Chris. Di conseguenza, entrambi i personaggi sono sia

¹⁸⁰ Forse la più famosa resta l'inquadratura sulle gambe di Barbara Stanwyck mentre scende le scale nel ruolo di Phyllis Dietrichson in *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944).

¹⁸¹ Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo", cit., p. 32.

¹⁸² Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 24.

desideranti che desiderati, sia attivi che passivi, e il leggero squilibrio a favore di Chris dato dal carrello in avanti sembrerebbe più legato al fatto che sono le vicende del ragazzo ad essere al centro del film che a un tentativo di sottomettere allo sguardo maschile la minaccia incarnata dalla femminilità¹⁸³.

Il primo incontro fra Caz e Billibudd, invece, avviene nell'ambiente ludico del club, in cui il primo si propone come "attore" e il secondo assume il ruolo dello "spettatore"; non ci sono scambi verbali fra i due, e non ci saranno neppure nel momento in cui, in una sequenza successiva, si incontreranno in automobile (si parleranno solo in seguito, nel parco). Eppure, l'"attore" Caz è oggetto inconsapevole dello sguardo desiderante di Billibudd; ricambierà solo nella quinta inquadratura. Inoltre, Billibudd ha uno sguardo molto più aggressivo, come indica tutto il suo atteggiamento, la postura del corpo, il suo ammiccare quando finalmente Caz si accorgerà di lui; Caz ha invece una reazione di timidezza di fronte alla seduzione, quasi a riprodurre la sottomissione "femminile" allo sguardo "virile"¹⁸⁴. Anche in questo caso, però, ad essere oggetto del desiderio è la persona nella sua interezza, non un corpo frammentato e sottomesso allo sguardo "conquistatore"; di conseguenza, anche il rapporto fra Caz e Billibudd è strutturato come un rapporto fra pari, come dimostreranno anche le sequenze successive. Se infatti Caz, oltre ad esporsi come oggetto dello sguardo, è anche pronto a mettere in crisi l'unico rapporto stabile che ha nel mondo in cui lo vediamo inserito, ovvero la sua amicizia con Chris¹⁸⁵, per portare avanti la sua relazione con il *punk* bianco, questo non vuol dire che si sottometta completamente alla sua volontà. Al contrario, soprattutto dopo il litigio con Chris, lo spettatore osserva Billibudd sempre attraverso lo sguardo "situato" di Caz, in modo da dimostrare come la provocazione politica del *punk* sia ritenuta superficiale; ed è proprio questa superficialità a rendere Billibudd incapace di considerare la

¹⁸³ Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo", cit., pp. 34-36.

¹⁸⁴ Questa posizione di cacciatore e preda ribalta quella proposta in *Billy Budd* di Melville, che Julien ha dichiarato essere alla base del suo personaggio (cfr. bell hooks e Isaac Julien, "States of Desire", cit., p. 184); nel romanzo, infatti, il "Bel Marinaio" Billy Budd è oggetto inconsapevole del violento desiderio del maestro d'armi Claggart; la vicinanza fra l'eroe eponimo del romanzo e il personaggio del film risiede invece nella comune "innocenza" di fronte al mondo. Cfr. Herman Melville, *Billy Budd, sailor*, tr. it. *Billy Budd*, a cura di Sandra Pettrignani e Mariella Segre, Roma, l'Unità, 1993. Per quanto riguarda il desiderio omoerotico presente nel romanzo, cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, "Some Binarisms: *Billy Budd*: After the Homosexual", in *id.*, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 91-130; David Greven, "Flesh in the Word. *Billy Budd, Sailor*, Compulsory Homosexuality, and the Uses of Queer Desire", «Genders», n. 37, 2003, http://www.genders.org/g37/g37_greven.html, ultimo accesso gennaio 2009; e Kathy J. Phillips, "*Billy Budd* as Anti-Homophobic Text", «College English», vol. 56, n. 8, dicembre 1994, pp. 896-910. Per il concetto di innocenza, cfr. Wendell Glick, "Expediency and Absolute Morality in *Billy Budd*", «PMLA», vol. 68, n. 1, marzo 1953, pp. 103-110, e James E. Miller, Jr., "Billy Budd: The Catastrophe of Innocence", «Modern Language Notes», vol. 73, n. 3, marzo 1958, pp. 168-176.

¹⁸⁵ Mentre Chris, infatti, ha una madre e una sorella, con cui sembra avere un rapporto profondo, Caz ha un legame esplicito solo con Chris; se su esclude la nascente relazione con Billibudd, interagisce con altri personaggi quasi esclusivamente tramite Chris.

possibilità di essere davvero oggetto di violenza da parte di chi lo circonda. Ad esempio, quando, durante le celebrazioni per il Giubileo nel cortile del caseggiato in cui vivono, i neonazisti gettano una lattina piena sulla testa di Billibudd (che cerca di vendere una rivista socialista e internazionalista agli ostili patrioti presenti), Caz non lo difende, poiché dal suo punto di vista (e di conseguenza anche per lo spettatore) la reazione dei neonazisti era prevedibile di fronte all'esplicita provocazione messa in atto dal giovane *punk*; ma, pur rimproverandolo, lo consola e lo cura.

Per la varietà di posizioni occupate nel corso del film dai soggetti, possiamo dire che il testo si fa portatore di una visione del desiderio vicina alle teorie dei *gender studies*, almeno per come si sono configurate negli scritti di Judith Butler degli anni Novanta¹⁸⁶. La filosofa ha infatti dimostrato nei suoi due saggi come le “posizioni sessuate” non siano mai date, e neppure stabili, ma siano legate alla performatività; con questo non si intende una sorta di volontaria “rappresentazione” di un'identità di *gender*, ma la “pratica citazionista reiterata attraverso la quale il discorso produce gli effetti che esso nomina”¹⁸⁷. In altre parole, il soggetto si inserisce in una struttura sociale da cui deve essere riconosciuto in quanto soggetto per poter esistere al suo interno; questo riconoscimento avviene tramite la reiterazione delle norme sociali, ovvero la citazione della legge, che però divengono tali per il fatto stesso di essere reiterate e citate. In un circolo vizioso coercitivo, ogni soggetto viene nominato in rapporto a una serie di istanze normative che lo materializzano, fra le quali c'è anche il sesso¹⁸⁸. Di conseguenza,

Le “posizioni sessuate” non sono dei luoghi, ma pratiche citazionali istituite entro un ambito giuridico – un ambito di costrizioni costitutive. L'incarnazione del sesso sarebbe una sorta di “citazione” della legge, ma si può dire che né il sesso, né la legge preesistono alle loro varie incarnazioni e citazioni¹⁸⁹.

Nel contesto di *Young Soul Rebels*, potremmo dire ad esempio che la “citazione” incarnata nell'abbigliamento inserisce Chris, Caz, Tracy e persino Jill (l'amica bianca di Tracy) nella società “alternativa” dei *soul boys* e Billibudd in quella dei *punk*; e la legge citata è proprio quella di diverse forme di “devianza” rispetto alla norma sociale corrente, e soprattutto di “devianza” sessuale, dal momento che entrambi i tipi di abbigliamento rifiutano programmaticamente di adeguarsi ai modelli dominanti di “maschile” e “femminile”. Dunque, il paradigma di Butler viene confermato nel momento in cui l'appartenenza dei protagonisti non è legata al gruppo “dominante”

¹⁸⁶ Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., e *id.*, *Corpi che contano*, cit..

¹⁸⁷ Judith Butler, *Corpi che contano*, cit., p.2.

¹⁸⁸ Cfr. *ibid.*, nota 1, p. 185.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 100.

ma proprio a quello che alle norme imperanti si oppone; pensiamo, ad esempio, all'uso di tessuti e colori sgargianti, solitamente riservati alle donne, da parte dei *soul boys*.

Perché sia possibile la citazione della legge che dà vita all'incarnazione del soggetto, c'è bisogno del ripudio di alcune forme identitarie; ovvero, è necessario che qualcosa venga escluso dal mondo della legalità. Di conseguenza, perché nell'ambito della socialità si crei il soggetto è indispensabile la forclusione, che porta all'abiezione¹⁹⁰. Il rifiuto del legame fra Caz e Billibudd si spiega proprio in questo senso: la provocazione anarchica e assoluta del mondo *punk* non appare utile ai fini delle rivendicazioni dei *soul boys*; inoltre, il desiderio nei confronti di un uomo bianco viene interpretato come un "tradimento" anche da Chris, apparentemente tollerante nei confronti dell'omosessualità dell'amico. Il bianco, in tutte le sue forme, diviene dunque l'elemento che deve essere "forcluso" perché l'alternativa nera dei *soul boys* possa sopravvivere; scopo del film sembra invece dimostrare come questa struttura basata sull'esclusione non debba mai essere assoluta, per garantire la sopravvivenza pacifica di tutti. Al contrario, la "femminilità" è performata in tutte le sue espressioni, da parte degli uomini come delle donne, dal momento che l'estetica *funk* si basa proprio su una commistione dei ruoli sessuali (soprattutto per quanto riguarda i codici d'abbigliamento) che rende eternamente instabili le categorie di *gender*.

La pratica performativa tramite cui si istituisce il soggetto, infatti, non è mai data una volta per tutte, ma al contrario ha bisogno di essere continuamente reiterata e confermata in rapporto a ciò che deve essere ripudiato e rifiutato per delimitare l'ambito "legittimo" della soggettività.

Di conseguenza, il soggetto non è mai coerente, né identico a se stesso, proprio perché fondato e, dunque, continuamente ri-fondato, attraverso una serie di preclusioni e repressioni delimitanti che ne costituiscono la discontinuità e l'incompletezza¹⁹¹.

In questo continuo ri-fondarsi, nella necessità di continue conferme della "posizione sessuata" del soggetto si creano le premesse per degli scivolamenti di posizione, per delle infinite variazioni in una continua negoziazione della relazione fra identificazione e desiderio. Ritengo sia proprio questo scivolamento a caratterizzare i rapporti fra i personaggi in *Young Soul Rebels*. Nessuno dei protagonisti, infatti, si adegua semplicemente al ruolo che gli viene conferito; abbiamo già visto come le dinamiche fra le due coppie comportino un continuo spostamento fra il desiderare e l'essere desiderato, fra il dominio e la sottomissione, l'attività e la passività. Ma questa stessa variabilità si

¹⁹⁰ Cfr. *ibid.*, nota 2, p. 185.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 132.

riflette nell'intera economia dei personaggi, su diversi aspetti della loro rappresentazione, mettendo in scena il fatto che “il soggetto è il luogo in cui convergono relazioni di potere non univoche”, in quanto interarticolazione di tali relazioni¹⁹².

Non sempre l'operazione di aprire le porte a relazioni di potere alternative da parte della narrazione si può dire pienamente riuscita. Al contrario, diversi aspetti restano ambigui, oscuri. Basti pensare al modo in cui viene affrontato il personaggio di Billibudd in relazione agli altri; per quanto sia oggetto del desiderio di Caz (portando come abbiamo detto una significativa “deviazione” rispetto al modo in cui viene descritto lo schema comportamentale di un *soul boy*), non per questo il giovane nero ne rispetta le prospettive politiche, al contrario se ne mostra infastidito. Inoltre, sia il personaggio di Chris che quello di Tracy smontano spesso le sue affermazioni, opponendosi al suo rapporto con Caz e alle sue semplificazioni politiche e culturali (si pensi ad esempio al battibecco fra Tracy e Billibudd sulla maglietta firmata da Vivienne Westwood indossata dal ragazzo). Ne risulta una dialettica articolata, talvolta contraddittoria, in cui però lo spettatore viene posto via via al fianco di un personaggio diverso, mostrando così come il vero “pericolo” siano le posizioni statiche (politiche, etniche, culturali o sessuali che siano).

A dare maggior forza a questa visione dinamica dell'identità sono il personaggio di Carlton, proprietario del garage che ospita la Soul Patrol, e soprattutto quello di Ken. Carlton, infatti, non si configura propriamente come un *soul boy* (ad esempio lo vediamo indossare sempre abiti da lavoro, sporchi e grigi), ma il suo personaggio viene comunque delineato in base alle caratteristiche del nero discriminato che si oppone con aggressività al mondo che lo circonda. Secondo l'identità “subalterna” che era stata già messa in scena da Hubert ne *L'odio*¹⁹³, questi personaggi denunciano la loro esclusione dalla struttura sociale rivendicandola, ma contemporaneamente reiterano la struttura dialettica binaria su cui quella esclusione si basa. In altre parole, se da un lato svelano la “forclusione” che è alla base della struttura sociale dominante, dall'altro la replicano nel momento in cui si identificano con l'immobilismo della lotta del “diverso” contro il “conforme” (in questo caso, ad esempio, la replicano nello speculare rifiuto del bianco). Inoltre, come accadeva già ne *L'odio*, l'“identità nera” a cui Carlton fa riferimento è basata sulla visione del potere (nero) comunque legato a una mascolinità eterosessuale dominante¹⁹⁴. Da qui deriva il suo aspro scontro

¹⁹² *Ibid.*, pp. 171-172.

¹⁹³ Cfr. *supra*, pp.48-54.

¹⁹⁴ Cfr. Robyn Wiegman, *American Anatomies*, cit. *supra*, n. 122, p. 50, e *id.*, “Feminism, ‘The Boyz’, and Other Matters Regarding the Male”, in Steven Cohan e Ina Rae Hark, a cura di, *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 173- 193. Per un esempio dell'omofobia talvolta presente (almeno fino agli anni '70) nelle teorie sull'identità nera che vogliono analizzare e ribaltare il discorso razzista, si veda Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, cit. in particolare n. 44, p. 180, in “Il Negro e la psicopatologia”.

con Caz, sul desiderio che questi e TJ condividevano nei confronti non solo di altri uomini, ma soprattutto di uomini bianchi. Il loro tradimento per Carlton è doppio: “sviliscono” ai suoi occhi la mascolinità nera tramite il loro desiderio omosessuale, e “rinnegano” anche la loro gente cercando incontri sessuali con i bianchi nel parco pubblico¹⁹⁵.

La comunità nera rappresentata dal film, dunque, non è mai semplicemente “una comunità”, ma propone posizioni diverse di opposizione alla norma, che vanno dall’estrema mobilità etnica e sessuale di Caz all’assoluta staticità nera eterosessuale di Carlton, con tutta una serie di sfumature fra i due estremi. Nonostante dunque i quattro protagonisti siano in grado di confrontarsi, più o meno consapevolmente, con rappresentazioni variabili della sessualità, e di conseguenza si facciano portatori di dinamiche parzialmente “liberatorie” rispetto alla società che li circonda, questo non comporta infatti un coinvolgimento di tutti i personaggi del film nella retorica della molteplicità.

Ancora più importante in questo senso è il personaggio di Ken, l’assassino bianco di TJ. La messa in scena del suo desiderio nei confronti dei giovani neri che lo circondano è particolarmente significativa, in quanto fa dialogare le posizioni esposte da Frantz Fanon¹⁹⁶ con una particolare articolazione del fuoricampo come luogo della minaccia, e con la struttura dello sguardo come tramite del desiderio delineato dalle teoriche della Feminist Film Theory. Nella sua acuta analisi delle posizioni di Fanon nei confronti del legame fra sessualità e formazione della comunità¹⁹⁷, Rey Chow ha mostrato come nella sua indagine sul desiderio e la sessualità delle donne nere il teorico abbia riproposto una lettura fortemente eterosessista, per cui le donne (nere e bianche – l’identità sessuale in questo caso prevale su tutte le altre¹⁹⁸) non possono che desiderare l’uomo bianco per precedere verso la “lattificazione” della stirpe, anche se per il loro innato masochismo desiderano contemporaneamente di essere stuprate dall’uomo nero”. Quello che mi interessa della descrizione che Chow propone delle teorie di Fanon è soprattutto la connotazione negativa del desiderio nei confronti dell’uomo nero: “nella sua analisi precedente mostra che la donna bianca ‘vuole’ essere stuprata da un negro (poiché tutte le donne ‘vogliono’ lo stupro), ora mostra che anche le donne di colore, ‘vogliono’ il negro socialmente inferiore a loro”, o almeno “considerato come tale”¹⁹⁹. In

¹⁹⁵ In questo senso, il disprezzo di Carlton per Caz e TJ riproduce quello di Fanon per le donne nere o meticcie delle Antille che, come vedremo, hanno a suo parere per obiettivo la “lattificazione” della razza. Cfr. Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, cit., in particolare “La donna di colore e il Bianco”, pp. 37-55.

¹⁹⁶ È lo stesso Julien a suggerire l’uso delle analisi di Fanon per comprendere il personaggio di Ken; cfr. bell hooks e Isaac Julien, “States of Desire”, cit., p. 183.

¹⁹⁷ Rey Chow, “La politica dell’ammissione”, cit., pp. 59-89. Cfr. in particolare il paragrafo “Cosa vuole la donna di colore?”, pp. 70-76.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 74: “Con una spiegazione che in definitiva minimizza se non addirittura cancella le differenze etniche e razziali tra le donne di colore e le bianche, Fanon descrive la sessualità delle donne caratterizzata nel complesso da un desiderio attivo, sadomasochista, di essere violentate, di auto-violentarsi, di auto lacerarsi apertamente”.

¹⁹⁹ *Ibid.*

questo senso, il desiderio femminile nei confronti del “negro” è doppiamente condannabile, doppiamente perverso: perché il “negro” è “socialmente inferiore”, e perché si delinea attraverso una fantasia sado-masochistica di stupro.

Anche il desiderio di Ken per i ragazzi neri si configura in un’economia simile a quella delineata da Fanon a proposito della femminilità, ed è connotato dalla stessa negatività; ma l’aggressività, anziché rivolgersi verso se stesso, viene rivolta verso l’Altro, come esemplifica l’omicidio di TJ. In questo modo, la questione sessuale si fonde con la presentazione fatta da Fanon del razzismo dell’uomo bianco contro il nero come capro espiatorio culturale, sociale ma anche appunto sessuale²⁰⁰. Ken desidera dei corpi da lui ritenuti inferiori per razza, cultura e probabilmente classe; ma, nel suo considerarli inferiori, li riduce ad oggetti, li desidera senza poter accettare che il suo desiderio venga ricambiato. Per questo motivo, nel suo incontro con TJ, o nel suo osservare di nascosto Chris e Carlton, la macchina da presa si uniforma al suo sguardo, mettendo in scena la sua economia del desiderio. Il modo in cui vengono inquadrati i corpi di TJ, di Chris e di Carlton riproduce la costruzione dello sguardo desiderante sul corpo femminile descritta dalla Feminist Film Theory, in cui questo corpo non solo è osservato, ma è anche mostrato, e soprattutto smembrato in una erotizzazione delle sue parti che impediscono di configurarlo come intero e appartenente a un individuo. Nella famosa analisi di *Gilda* (Charles Vidor, 1946) proposta da Mary Ann Doane²⁰¹, ad esempio, il gioco di inquadrature e l’illuminazione del corpo femminile sono visti come finalizzati proprio alla sua frammentazione, in funzione di una feticizzazione del corpo stesso che da un lato permette il differimento della minaccia di castrazione di cui quel corpo viene caricato, ma dall’altro la rafforza. Citando Roland Barthes, infatti, la teorica sottolinea come “la funzione dello spogliarello è quella di rendere naturale la nudità femminile, neutralizzando in tal modo la minaccia che questa rappresenta”²⁰²; il fatto che *Gilda* non appaia mai nella sua nudità, nella sua innocenza, ne rafforza invece la minaccia, rendendola contemporaneamente oggetto di fascinazione erotica. Stessa funzione hanno le inquadrature in *Young Soul Rebels* sui corpi di TJ, Chris e Carlton visti da Ken: la retorica della macchina da presa, che si identifica con lo sguardo di Ken, li smembra e li erotizza, connotando il desiderio nei loro confronti come legato a una minaccia che i giovani automaticamente incarnano.

Nell’incontro con TJ, inoltre, il soggetto che guarda (che solo nel finale del film scopriremo essere Ken) non entra mai completamente in campo (se ne vedono una spalla, le mani, la zona

²⁰⁰ Cfr. Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, cit., in particolare “Il Negro e la psicopatologia”, pp. 125-181.

²⁰¹ Mary Ann Doane, “*Gilda*: epistemologia come spogliarello”, in *Donne Fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi* (traduzione parziale di *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*), Parma, Pratiche, 1995, pp. 45-73.

²⁰² *Ibid.*, p. 55.

pelvica, ma mai l'uomo nella sua interezza), come nel caso delle soggettive su Chris non viene mai inquadrato il personaggio a cui appartengono. Questa tecnica ovviamente tende a riprodurre la struttura della suspense in cui la minaccia viene dal fuoricampo²⁰³, ed esplicita la caratterizzazione sessuale (e sessuata) del pericolo. In altre parole, pur rimanendo Ken soggetto dello sguardo, è il suo desiderio perverso a rendere minacciosi i corpi che guarda, e non i corpi stessi in quanto tali. Con una complessa economia degli sguardi, dunque, la macchina da presa costruisce il desiderio di Ken come basato sulla struttura dominante che vede una dicotomia netta fra attività e passività (dello sguardo e del desiderio), in cui la passività è costretta ad essere tale dall'attività perché percepita come minaccia. In altre parole, Ken si pone nel tessuto visivo della narrazione come soggetto maschile che osserva e desidera dei corpi, rendendoli completamente oggetto del suo sguardo (a loro insaputa). Nel momento in cui questi corpi ricambiano lo sguardo in modo consapevole, scatta la violenza, in quanto soggetti inferiori che lo degraderebbero con il loro tocco. Il fatto che Ken non appartenga a nessun gruppo²⁰⁴, infatti, lungi dall'essere un segno di molteplicità identitaria diviene al contrario indice della sua incapacità relazionale. Gli unici rapporti che contempla sono quelli segnati dalle dinamiche binarie di dominio e sottomissione, quindi le persone con cui più spesso lo vedremo sono i neonazisti; ma non è in grado di accettare di sottomettersi a nessuno, dunque non appartiene neppure alla loro schiera.

Young Soul Rebels sceglie comunque di distruggere queste posizioni monolitiche. Il terrore del “diverso”, incarnato secondo modalità differenti da Carlton e da Ken, viene comunque sconfitto: Ken muore mentre cerca di uccidere Chris, e Carlton viene messo a tacere in una lite con Caz. Nell'ultima inquadratura, Chris, Caz, Tracy, Billibudd e Jill potranno ballare insieme al suono della musica *funk*. Questo non vuol dire però che il “bene” abbia vinto e si possa serenamente procedere verso un futuro migliore. Durante il concerto nel parco organizzato dalla Soul Patrol, infatti, si scatenano gli scontri fra *punk* e *soul boys* da un lato contro i neonazisti dall'altro, arrivati armati di molotov e bastoni. Inoltre, nella riunificazione dei personaggi alla fine dei tafferugli, il campo-controcampo mostra come il rapporto fra Caz e Billibudd venga incrinato dalla riappacificazione del protagonista con Chris (al *two shot* di Chris e Caz, infatti, corrisponde una mezza figura di Billibudd, da solo). Per quanto, fin dai titoli di testa, le due anime sovversive dei *soul boys* e dei

²⁰³ Cfr. ad esempio l'analisi di Veronica Pravadelli sulla soggettiva “sessuata” e la costruzione della suspense in *Notorius. L'amante perduta* (*Notorius*, Alfred Hitchcock, 1946), in *id.*, *Alfred Hitchcock – Notorius*, Torino, Lindau, 2003. Nella citata intervista di bell hooks, infatti, viene sottolineata proprio la qualità hitchcockiana della suspense nella prima sequenza nel parco; cfr. bell hooks e Isaac Julien, “States of Desire”, cit., p. 183.

²⁰⁴ Ken si aggira letteralmente attorno ai neonazisti, ai *punk* e ai *soul boys*, ma non si identifica mai con nessuno di loro, come si può notare anche dal suo abbigliamento, solo parzialmente anticonformista e comunque privo dei codici identificativi di questi tre movimenti.

punk abbiano cercato di fondersi mantenendo le proprie singolarità, e per quanto nel parco lottino insieme, le circostanze non permettono che questa unione prenda concretamente vita.

L'impossibilità di un rispecchiamento profondo era già stata affermata nella sequenza in cui Caz e Billibudd fanno l'amore per la prima volta. Non solo la sequenza si svolge nell'ambiente protetto della stanza di Billibudd (mentre la scena d'amore fra Chris e Tracy può avere luogo nell'ambiente "pubblico" del tetto della Metropolitan Radio), ma è soprattutto la scelta della colonna sonora a mettere in chiaro le posizioni. All'ingresso dei due ragazzi nella stanza, infatti, si sente la musica *punk* che esce dalla radio accesa; Billibudd la cambia con della musica *funk*, pensando di far felice Caz, ma questi gli dice di spegnere. Sembra dunque che, nel momento della fusione fra i due corpi, nessuna delle due identità debba prevalere; non potendo esistere contemporaneamente dal punto di vista sonoro, dovrebbero essere rappresentate esclusivamente dai due corpi che si toccano. Ma ecco che interviene la musica extradiegetica, che afferma la supremazia del *funk* all'interno della narrazione tramite il commento fornito da *You Make Me Feel Mighty Real* di Sylvester.

Mentre in *My Beautiful Laundrette*, dunque, Johnny e Omar possono riconoscersi completamente l'uno nell'altro, assumendo ugualmente posizioni sempre diverse ed "eccedenti" rispetto a ogni comunità di appartenenza, la proposta di *Young Soul Rebels* è più contraddittoria. I due personaggi davvero "eccessivi", ovvero Caz e Billibudd, danno vita a un rapporto estremamente precario, che probabilmente si è già infranto prima della fine del film e che comunque vede il prevalere costante delle posizioni culturali, politiche, razziali e sessuali di Caz.

In entrambi i film, comunque, il contatto con l'Altro può riuscire solo momentaneamente ed a livello personale, mentre il "gruppo" continua a reagire con violenza di fronte al desiderio che potrebbe unire le diversità. In altre parole, entrambi i film analizzati nel corso del capitolo, così come *L'america* e *L'odio*, cercano di dimostrare come la struttura sociale e relazionale dominante nell'Europa contemporanea sia ancora basata su una logica binaria, che non può che portare a opposizione e violenza: io contro Altro, bianco contro nero, uomo contro donna, eterosessuale contro omosessuale, dominante contro subalterno ecc.; eppure, ognuno di questi film mostra anche una possibilità alternativa di incontro e confronto problematico attraverso il rispetto e soprattutto l'affetto e la comprensione fra i singoli individui.

Vedremo nei prossimi capitoli come questa struttura si riproporrà in forme diverse e con approcci diversi anche in altri film del periodo, proponendo una visione del mondo plurale, basata su identità sempre più consapevoli della propria specificità e soprattutto della propria molteplicità.

Talvolta, come abbiamo visto, l'incontro con questa molteplicità genera la violenza più efferata, soprattutto nel momento in cui ci si identifica esclusivamente con la sicura staticità di un'identità unica e radicale (che sia "dominante" o "subalterna" è quasi irrilevante); ma, in alcuni casi, dà vita a splendidi sogni di convivenza pacifica e armonica fra le differenze, dentro e fuori da sé.

PARTE II

FAMIGLIA E COMUNITÀ: RETI E CIRCOLI

Nella prima parte, ho iniziato a sviluppare l'ipotesi secondo la quale il cinema europeo degli anni Novanta presenta alcuni tratti comuni, anche in presenza di film diversi fra loro per genere, ambientazione o forme narrative. Si è visto come questi film presentino le stesse tendenze, sia nella visione delle comunità come aperte al rapporto con un immaginario mediatico (cinematografico, televisivo, musicale, politico ecc.) sempre più presente, sia nel proporre l'identità personale come molteplice, aperta all'incontro fra culture ed appartenenze. Attraverso le analisi delle "sfere pubbliche diasporiche" proposte da Appadurai e delle figure della "subalternità" di Spivak, infatti, ho affrontato l'interazione fra personaggi non solo "eccedenti" rispetto alla "norma" dominante del maschio bianco, borghese ed eterosessuale, ma spesso anche in conflitto con "la diversità" stessa. Con l'affermarsi di una nuova visibilità anche per i gruppi "alternativi", infatti, si è delineata una situazione per cui qualunque forma di appartenenza ad un gruppo richiede comunque la "citazione" della Legge e la forclusione dell'abietto, come ha mostrato Judith Butler. Di conseguenza, anche coloro che si identificano con la "subalternità" rischiano di fossilizzarsi in una reiterazione della dialettica fra opposti, a meno che non portino avanti una posizione di riconoscimento dell'Alterità basata sulla comune vulnerabilità dei corpi che si incontrano. In modo più o meno articolato, i film analizzati propongono tutti una visione per cui solo questo riconoscimento reciproco, ovvero il rifiuto di ogni opposizione aprioristica, permette una sopravvivenza nella complessa rete di relazioni fra soggetti nel mondo contemporaneo.

Mentre il secondo capitolo è stato dedicato all'analisi di rapporti sociali più casuali e labili, come possono essere quelli di "lavoro" fra Michele e Gino in *Lamerica* o quelli di "amicizia" fra disperati ne *L'odio*, nel terzo capitolo ho iniziato ad affrontare la questione dei rapporti amorosi e sessuali; in ogni caso, tutti i film scelti privilegiano come si è visto i legami omosessuali o omosociali maschili, con tutta una serie di conseguenze nella rappresentazione di *gender*. Lo stesso accade anche in molto altro cinema europeo contemporaneo (e non solo): pensiamo, solo per fare qualche esempio, alla struttura quasi esclusivamente maschile dei film di Gabriele Salvatores, o a numerosi thriller scandinavi, che spesso hanno per protagonisti uomini in crisi, come *Il guardiano di notte* (*Nattevagten*, Ole Bornedal, 1994) o *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg, 1997). Come abbiamo visto, in questo modo viene portata avanti anche una nuova riflessione sulla rappresentazione della mascolinità, con un interessante intreccio fra "tradizionalismo" e "trasgressione", sia nel delinearsi

dei vari personaggi sia (nei casi più interessanti) all'interno dello stesso personaggio. Ovviamente questa ambiguità e questa indeterminatezza fanno parte di un quadro più ampio nella società "occidentale", e fanno anche riferimento alla "crisi della mascolinità" studiata a partire dagli anni Ottanta²⁰⁵.

Come vedremo in modo più specifico in questa seconda parte, in altri film europei dello stesso periodo la rappresentazione della "crisi della mascolinità" si intreccia però con quella altrettanto ambigua ed affascinante dei personaggi femminili, oltre che con diverse questioni di appartenenza culturale. Quello che mi interessa non è, come scrive Butler, "mettere in relazione la razza, la sessualità e il genere, come se fossero assi di potere completamente separati"²⁰⁶, ma cercare di comprendere come alcuni film, fra cui quelli che analizzerò in dettaglio, mettano in scena dei personaggi la cui identità si configura come "incontro di domande discorsive (...) simile a un 'bivio', per usare il termine impiegato da Gloria Anzaldúa, un bivio di forze discorsive culturali e politiche, (...) il nesso, il non-luogo della collisione culturale"²⁰⁷. E, per affrontare al meglio questo tipo di soggettività, risultano particolarmente utili proprio le teorie di Gloria Anzaldúa, soprattutto quelle esposte nel suo *Terre di confine/La frontera*²⁰⁸. Da questo testo partono quelli che vengono chiamati *border studies*, nati in seno a quel particolare contesto che è la frontiera fra Messico e Stati Uniti, e che lavorano sull'identità di chi attraversa ed è attraversato dai confini, riflettendo sulle possibilità di elaborazione di una nuova "coscienza" che vada oltre ogni opposizione duale, in favore della "curiosità" e del "meticcio" (culturale o fisico che sia).

Ed è l'idea di una molteplicità identitaria a far convergere, sia pure in contesti e con modalità diverse, alcuni elementi della riflessione teorica di Butler (di cui ho parlato nel capitolo precedente), quella di Anzaldúa (*la conciencia de la mestiza*) e quella di Édouard Glissant, che, partendo da un'altra "zona di confine", parla di identità rizomatica²⁰⁹. Se Butler lavora però sul concetto di *performance*, ed elabora una posizione teorica assolutamente opposta a ogni appartenenza radicale e a ogni essenzialismo, Anzaldúa è più legata all'idea delle "radici culturali" come base identitaria, pur nella loro mescolanza e molteplicità; a sua volta, Glissant rifiuta il

²⁰⁵ Cfr. ad esempio «Screen», vol. 23, nn. 3-4, settembre-ottobre 1982 e «Screen», vol. 23, n. 5, novembre-dicembre 1982, oltre a Steven Cohan e Ina Rae Hark, a cura di, *Screening the Male*, cit., Rachel Adams e David Savran, a cura di, *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell, 2002, e Phil Powrie, Ann Davies, Bruce Babington, a cura di, *The Trouble With Men*, cit..

²⁰⁶ Judith Butler, *Corpi che contano*, cit., p. 108.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

²⁰⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderland/La frontera* (1987), tr. it. *Terre di confine/La frontera*, a cura di Paola Zaccaria, Bari, Palomar, 2000.

²⁰⁹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (1996), tr. it. *Poetica del diverso*, a cura di Francesca Neri, Roma, Meltemi, 1998.

concetto di “radice” (in quanto lega l’individuo a una profondità assoluta) in funzione di quello di “rizoma”, termine preso in prestito da Deleuze e Guattari e usato nel senso di una “radice che si estende [orizzontalmente] verso l’incontro con altre radici”²¹⁰. In questa prospettiva, l’identità diviene una struttura molteplice, e dipende da quello che Glissant chiama “fenomeno di creolizzazione”, che “esige che gli elementi eterogenei messi in relazione ‘si intervalorizzino’, che non ci sia degradazione o diminuzione dell’essere, sia dall’interno che dall’esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi”²¹¹.

Queste prospettive fanno dunque riferimento a una visione dell’identità come molteplice, variabile, fecondamente contraddittoria, che nel corso delle analisi dei film che seguiranno vorrei accostare alla posizione sul cinema europeo degli anni Novanta di Thomas Elsaesser, e in particolare al concetto di *double occupancy*²¹² da lui elaborato. Quella di *double occupancy* è un’idea che lo stesso Elsaesser definisce provocatoria, che funge da punto di mediazione fra l’identità e la diversità culturale. Uno degli aspetti interessanti dell’idea proposta da Elsaesser risiede nel fatto che, a differenza di quelle espresse nei *border studies* o di quelle della creolizzazione, la *double occupancy* è una caratteristica dell’identità personale che fin dalle sue origini va oltre una connotazione geografica prestabilita. Senza il confine fra Messico e Stati Uniti, o senza la realtà caraibica, le teorie di Anzaldúa e Glissant si sarebbero sviluppate quanto meno diversamente; di conseguenza, danno frutti maggiori se applicate a realtà simili, pur nella differenza (ad esempio, quelle delle comunità “etnicamente caratterizzate” all’interno dell’Europa). Al contrario, l’idea di Elsaesser nasce già nell’ambiente “dominante” dell’Europa contemporanea, ma come vedremo prevede una posizione “diasporica” come necessaria per tutti suoi abitanti.

Vorrei dunque, nel corso dei capitoli seguenti, far interagire queste diverse posizioni sull’identità con quattro film europei, di genere diverso e con radici diverse: vorrei partire con il lavoro di molteplicità consapevole portato avanti da registi come il turco-tedesco Fatih Akin (di cui analizzerò *La sposa turca*, *Gegen die Wand*, 2004) e l’anglo-indiana Gurinder Chadha (con *Bhaji on the Beach*, 1993 e *Sognando Beckham*, *Bend It Like Beckham*, 2002), lavorando sulla messa in scena dei rapporti fra identità sessuali, generazionali, culturali ecc. all’”interno” di una comunità diasporica (quella turca in Germania e quella indiana in Inghilterra); nel quinto capitolo vorrei invece analizzare il modo in cui le aperture, le ibridazioni e le creolizzazioni possano lavorare anche nell’ambito del gruppo etnico e culturale ritenuto dominante in Europa, ovvero la media borghesia

²¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹¹ *Ibid.*, p. 16.

²¹² Thomas Elsaesser, “Double Occupancy and Small Adjustments. Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s”, in *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, cit., pp. 108-130.

bianca, irlandese, nel caso di *About Adam* (Gerard Stembridge, 2000), o italiana nel caso di *Pane e tulipani* (Silvio Soldini, 2000).

Capitolo 4

Creolizzazione, ibridazione, meticciano

Si è già visto come la costruzione dell'identità nell'Europa contemporanea sia segnata dalla molteplicità etnica, culturale ecc., e in che modo questo abbia influito sulla rappresentazione che viene fatta in diversi film delle comunità omosociali maschili. Nel corso di questo capitolo, invece, vorrei affrontare l'intreccio fra cultura e *gender* a cui danno vita fenomeni come la creazione di una famiglia "atipica" come quella de *La sposa turca* o la lotta per la realizzazione dei propri desideri portata avanti dalle adolescenti e dalle giovani donne messe in scena da Gurinder Chadha in *Bhaji on the Beach* e *Sognando Beckham*.

In questi film le problematiche di *gender* si intrecciano con quelle generazionali, lavorando ancora una volta in modo interessante in rapporto alle questioni dell'appartenenza, intesa sia in senso etnico o culturale che in senso personale, di legame affettivo ed erotico con altri individui. Il film di Akin e quelli di Chadha, infatti, riflettono sui cambiamenti che intercorrono nel modo di vivere sia la cultura della propria famiglia che quella della società in cui si vive da parte di personaggi di generazioni diverse. Ma l'aspetto più interessante risiede nel fatto che non c'è necessariamente un legame tra libertà-sessualità-apertura e la giovinezza o uno dei due sessi, né tradizionalismo-repressione-rifiuto appartengono soltanto ai personaggi maschili o più anziani; al contrario, questi film elaborano una rappresentazione problematica di questi aspetti della vita degli appartenenti a "gruppi etnici" nell'ambito delle realtà europee.

Proprio per questo motivo, vorrei affrontare l'analisi dei film e dei personaggi in questione utilizzando, come ho già accennato, le teorie elaborate fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta da Gloria Anzaldúa ed Édouard Glissant. Entrambi i teorici hanno infatti lavorato in ambiti culturali e soprattutto geografici "di confine" (rispettivamente il territorio fra Stati Uniti e Messico e i Caraibi francofoni), ambienti che in un certo senso possono ritrovarsi nelle dinamiche delle realtà metropolitane europee, in cui vengono spesso riproposti lo stesso confronto-scontro fra realtà etniche e culturali e simili rapporti di potere. Le riflessioni portate avanti da Anzaldúa e Glissant hanno inoltre dei punti di contatto fra loro, benché talvolta si contrappongano nella scelta terminologica, creando un interessante cortocircuito teorico.

La *border theory*, nell'ambito del suo lavoro sull'identità, ha infatti dato vita a

Una figura-intersezione, simbolo di resistenza e intelligenza (voler conoscere la lingua altrui non è semplicemente un tradimento, ma indice di apertura e curiosità) in cui corpo e anima, eros e spiritualità, terra

d'origine e terra del conquistatore vengono presentate non come parti separate, ma *impastate* e tanto la vergine di Guadalupe come la Malinche sono raffigurate come figure ibridate, luoghi di traduzione culturale, ovvero di frontiera²¹³.

Quello dell'"impasto" (*amasamiento*) è uno dei concetti più importanti nell'ambito della scrittura di Anzaldúa, proprio per la sua capacità di rendere il senso della compresenza attiva e consapevole di elementi identitari diversi, talvolta contraddittori e mutualmente esclusivi, nell'ambito della stessa persona, la *mestiza* in cerca di una nuova coscienza. Al contrario, Glissant si oppone fortemente all'idea del meticciato, ritenendo che

Gli effetti del meticciato si possono calcolare. Si possono calcolare gli effetti del meticciato di piante attraverso talee o di animali attraverso incroci, si può calcolare che piselli rossi e piselli bianchi, incrociati per innesto, daranno un tale risultato in una generazione e un risultato diverso in un'altra. La creolizzazione è il meticciato con il valore aggiunto dell'imprevisto²¹⁴.

La scelta di Glissant è dunque quella di intendere il termine "meticcio" in un senso biologico-genetico, e quindi di leggerne i risultati come prevedibili nel momento in cui l'incrocio viene consapevolmente manipolato. All'opposto lo studioso pone il concetto di "creolizzazione", che nasce dalla realtà delle lingue creole presenti nei Caraibi, "i cui elementi costitutivi sono eterogenei fra di loro" e si sono mescolati in modo "assolutamente imprevedibile"²¹⁵. Ritengo però che Glissant nella sua riflessione assolutizzi la posizione dei *border studies*, la essenzializzi ingiustamente. Il *mestizaje* proposto da Anzaldúa, infatti, non ha nulla di programmato o volontario; al contrario, è il risultato impreveduto (e probabilmente neppure desiderato) di una storia di colonialismo, lacerazioni, frontiere lunga quanto quella dei Caraibi. In particolare, non condivido la scelta di Glissant di fare riferimento, col termine "creolizzazione", esclusivamente alle francofonie creole; e soprattutto ritengo inopportuno il suo rifiuto di ogni paragone con ciò che è avvenuto in circostanze simili a partire dall'inglese, sostenendo che quelle rielaborazioni linguistiche (come la nascita del *pidgin* in Giamaica) partano dalla lingua inglese come unico elemento costitutivo su cui si è costruito un percorso ragionato e volontario di modifica²¹⁶.

Pur non volendo entrare in questioni che si rivelerebbero poco utili ai fini della mia analisi,

²¹³ Paola Zaccaria, "Border Studies", in Michele Cometa, a cura di, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, p. 92.

²¹⁴ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 16.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

mi sembra però che la posizione di Glissant abbia più a che fare con una chiusura basata sul timore della diffusione di un inglese “universale”, alienante e uniformante, passivamente accettato nelle varie realtà²¹⁷, che con una riflessione approfondita sulla linguistica. Di conseguenza, più che sull’uso specifico del termine “creolizzazione”, vorrei riflettere su un concetto che mi sembra molto più interessante nell’ambito della riflessione sull’identità europea, quello di identità “rizomatica”, che ritengo possa essere fatto dialogare in modo fecondo con la proposta di “una nuova coscienza” portata avanti da Anzaldúa.

Nella sua scrittura fatta di ripetizioni sotto l’egida di infinite varianti, infatti, Glissant mostra come l’identità “rizomatica” permetta di affrontare il soggetto come continuo intrecciarsi di posizioni, retroterra, culture, linguaggi. Anche Anzaldúa propone un’identità istituita sul “bivio”, non nella sua configurazione di strada che prevede ed esige una scelta, ma in quanto incrocio, punto di intersezione e mescolamento, *amasamiento*. La *mestiza* non è dunque portatrice di una scelta fra culture, ma è l’atto stesso del loro intersecarsi, con tutto ciò che questo può significare in termini di relazioni di potere, ma anche di accettazione del molteplice come strutturazione stessa dell’individuo.

A partire da questi presupposti, vorrei nel corso di questo capitolo affrontare le diverse configurazioni dell’identità “ibrida” portate avanti da film talvolta lontani nel tempo (oltre dieci anni passano fra *Bhaji on the Beach* e *La sposa turca*) e nello spazio (Germania da un lato, Inghilterra dall’altro), ma con interessanti punti di convergenza. Mi sembra dunque sia possibile far interagire la proposta di Glissant basata sul rizoma con le configurazioni dell’identità e del desiderio messe in scena nel film di Akin, soprattutto a partire dalla traiettoria della protagonista femminile attraverso lo spazio e le culture. In particolare, vorrei analizzare il rapporto fra l’uso da parte di Akin dei codici di rappresentazione, con la posizione di Glissant per cui l’identità rizomatica si mette in relazione con l’estetica barocca. In questo modo, vorrei dimostrare innanzitutto come le riflessioni di Glissant non siano necessariamente collegate al contesto (etnico, culturale, linguistico) caraibico, e come invece la sua proposta possa portare a un modello importante di interpretazione della quotidianità contemporanea.

Allo stesso modo, mi interessa far interagire le problematiche sollevate da Anzaldúa nel

²¹⁷ Il dibattito a proposito del cosiddetto “World English” è stato piuttosto vivace, soprattutto a partire dagli anni Novanta; un esempio si può trovare in «boundary 2», vol. 26, n. 2, estate 1999, con i saggi di Wlad Godzich (“L’anglais mondial et les stratégies de la diglossie”, pp. 31-44), Joseph A. Buttigieg (“Teaching English and Developing a Critical Knowledge of the Global”, pp. 45-57) e Terry Cochran (“The Linguistic Economy of the Cosmopolitical”, pp. 59-72), che si concentrano sulle strutture di potere in cui sono coinvolti insegnamento ed apprendimento del “World English”, in particolare nell’ambito dei Paesi postcoloniali. Per la posizione di Glissant, cfr. *Poetica del diverso*, cit., p. 33.

contesto del confine fra Stati Uniti e Messico con quelle che nascono nell'ambito della realtà delle comunità indiane in Inghilterra, lavorando in particolare sul modo in cui si possa configurare l'idea di *mestizaje* e di una nuova coscienza (soprattutto femminile) anche nell'Europa contemporanea. In questo senso, vorrei affrontare il rapporto fra le dinamiche di messa in scena di Chadha e le problematiche dell'appartenenza "inderogabile" a un gruppo su cui riflette Anzaldúa, pur in presenza di soggettività che si configurano in modo altrettanto necessario come "eccentriche" rispetto a quello stesso gruppo. In questo modo, vorrei far emergere l'apertura delle possibilità sia identitarie che interpretative portate avanti da una parte del cinema europeo contemporaneo, che riflettono e modellano le metamorfosi sociali e culturali del contesto di riferimento.

1. *La sposa turca*: i limiti e i rischi di fallimento dell'identità rizomatica

Fin dal prologo, *La sposa turca* si pone come un film dall'identità molteplice. La lingua del titolo e gran parte delle case di produzione, infatti, sono legate alla Germania, ma la prima inquadratura che vediamo è quella di un'orchestra, in campo medio su una spiaggia, con alle spalle il panorama di Istanbul. Quello dell'orchestra è un elemento fondamentale nella costruzione del film, dal momento che si pone come esplicita punteggiatura all'interno della narrazione; inoltre, le canzoni utilizzate e la scarsa gestualità dei musicisti e della cantante, che sembrano raccontare una storia già vissuta, un fato già scritto, li configurano come narratori intradiegetici della storia che ci viene proposta. Ma due sono gli elementi della canzone immediatamente eccedenti rispetto alla linearità dei legami narrativi: il fatto che la storia sia raccontata da un punto di vista femminile, e che parli del dolore di un amore non corrisposto²¹⁸. In questo modo, infatti, il prologo si scontra con la prima sequenza del film, che termina con una dissolvenza al nero (quasi a fare da secondo prologo) e che è ambientata ad Amburgo, vede l'uso di una canzone post-punk (*I Feel You* del gruppo inglese Depeche Mode) e ha per protagonista un uomo, Cahit (Birol Ünel).

Tramite questo doppio prologo, dunque, il film propone una serie di elementi interessanti, primo fra tutti lo "scontro" fra Turchia e Germania, apparentemente basato su una dialettica binaria ed oppositiva: da un lato il femminile, il sentimento, l'immobilità (che troviamo nell'uso della macchina fissa e nei pochi gesti di coloro che sono inquadrati), la luce, l'ampiezza del paesaggio, la musica popolare tradizionale; dall'altro il maschile, l'incapacità di esprimere le emozioni, la violenza, il buio, gli ambienti chiusi (persino una delle inquadrature più lunghe in automobile è

²¹⁸ Esaminerò in seguito il ruolo delle canzoni cantate da Idil Oner nell'ambito della struttura complessiva del film.

ambientata in un tunnel), la musica contemporanea “trasgressiva” ed “elitaria” (quel tipo di post-punk ha successo solo in alcune aree del Nord Europa e solo presso alcuni gruppi culturali). Ma, persino in questo dualismo, ci sono degli elementi che devono farci dubitare di una opposizione netta fra queste due realtà: da un lato, il fatto che l’orchestra della prima inquadratura non è turca e neppure tradizionale, bensì si tratta di una famosa orchestra romena diretta da Selim Sesler²¹⁹; dall’altro, gli incontri, sia pure infruttuosi, di Cahit prima con Seref (Güven Kiraç) e poi con Maren (Catrin Striebeck), che segnalano come l’uomo non sia necessariamente solo e incapace di esprimere emozioni, ma al contrario è stato in grado di istituire dei rapporti di amicizia.

Inoltre, questa ipotetica opposizione istituisce un importante precedente che darà vita alla struttura stessa del film, ovvero la continua oscillazione fra inquadrature distanziate, statiche, di lunga durata, con i personaggi in posizioni attentamente coreografate, e inquadrature brevi, ravvicinate, unite da un montaggio ricco di *jump cuts* (e talvolta anche di *freeze frames*), che raffigurano i personaggi mentre si muovono in modo scomposto. Questa dicotomia non vede però un’alternanza costante fra i due tipi di approccio, che anzi sono persino compresenti all’interno di una stessa sequenza; e, come vedremo meglio in seguito, è legata alla veicolazione di un certo tipo di costruzione narrativa. In altre parole, la presenza di un montaggio frammentato è legata a quei picchi emotivi che sono l’irrazionale motore della storia, e determinano una narrazione sempre più caotica e priva di causalità (basti pensare alla serie di mezze figure e primi piani di Cahit che balla in modo folle nel momento in cui si scopre innamorato di Sibel, poche sequenze prima che questi uccida Niko).

In questo modo, le dinamiche visive ed emotive del film riflettono in modo consapevole il caos che connota i movimenti identitari della protagonista, rizoma sperduto in un mondo di radici che la costringono, la martirizzano, la fermano e cercano di ricondurla alla crescita in un’unica direzione, quella della profondità. Ritengo che questa sia una delle prospettive più interessanti da cui guardare ad un film molto discusso, che è stato ritenuto una sorta di manifesto delle nuove generazioni tedesche di origine turca, e le cui posizioni sono state ampiamente dibattute (soprattutto, ci si è chiesto se sia “conservatore” o “trasgressivo”)²²⁰. Quello che mi propongo di fare in questo paragrafo è cercare di andare oltre le definizioni più semplicistiche, cercando di

²¹⁹ Per quanto riguarda il dualismo nelle scelte musicali proposte dal film, nonché l’ambiguità che non porta a una semplice contrapposizione fra i due generi musicali in favore di una crescente ibridità, cfr. Polona Petek, “Enabling Collisions: Re-Thinking Multiculturalism Through Fatih Akin’s *Gegen die Wand/Head On*”, «Studies in European Cinema», vol. 4, n. 3, 2007, pp. 182-183.

²²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 179-181; ma anche Giovannella Rendi, “Il ‘nuovo’ cinema tedesco è ancora turco?”, in Olaf Möller e Giovanni Spagnoletti, a cura di, *Oltre il muro. Il cinema tedesco contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 117-130, e in particolare pp. 123-125.

rendere un quadro complesso delle possibilità proposte dal film tramite l'analisi dei rapporti fra i personaggi e della messa in scena delle situazioni.

Mi sembra infatti che, anziché cercare di andare alla “radice” del problema dell'incontro fra culture e posizioni diverse, il film si sforzi di rimanere sulla “superficie”, ovvero nell'ambito della performatività quotidiana dei suoi protagonisti, senza attribuire mai un significato univoco a nessuna delle sue manifestazioni. Il continuo movimento a cui vorrebbero aderire i personaggi, e soprattutto Sibel (Sibel Kekilli), si attualizza dunque anche nelle inquadrature più statiche, o addirittura nell'assenza di rappresentazione (ad esempio nel caso degli invisibili rapporti sessuali della donna al di fuori del matrimonio). Pensiamo ad esempio al primo incontro fra Cahit e Sibel, nella seconda (macro-)sequenza. Dopo alcuni dettagli di un interno piuttosto squallido inquadrato con la macchina a mano, che scopriremo appartenere al reparto psichiatrico in cui Cahit e Sibel sono stati ricoverati, ci viene mostrato il dettaglio delle mani fasciate di una donna, da cui la macchina da presa si solleva verso il primo piano largo, frontale. In questo modo, Sibel viene introdotta tramite il dualismo che già segna la superficie del suo corpo: da un lato il dolore dei suoi polsi tagliati, dall'altro la fiducia e la sicurezza contenuti nel suo sorriso e nel suo sguardo mobile e diretto. Questo dualismo non è un'opposizione, ma un movimento di emozioni e posizioni diverse di questa donna nel mondo; non per nulla la macchina da presa si alza a collegare le due parti del suo corpo, separate nello spirito ma necessariamente compresenti: due aspetti della stessa donna, che si articoleranno in ulteriori ramificazioni della sua personalità. Anche nelle due occasioni in cui vedremo Sibel tagliarsi le vene, la sua identità rimarrà molteplice: se da un lato seguirà il consiglio di Cahit sul modo “corretto” di tagliarle per uccidersi (per lungo e non di traverso, come aveva fatto la prima volta), dall'altro il suo desiderio di annullamento è indissolubilmente legato alla sua costante brama di vivere appieno la vita. Non solo la morte diviene parte della vita stessa, e non l'assenza di vita, ma soprattutto il tentativo di morire, sempre messo in atto in modo da essere rinviato (nel primo caso il suicidio avviene in pubblico, dunque non può che essere evitato; nel secondo, è la stessa Sibel a fermare l'emorragia con un asciugamano), è di conseguenza una forma di ribellione alle gabbie imposte dalla struttura sociale in cui è costretta.

Scopriremo ben presto che Sibel ha tentato il suicidio la prima volta per liberarsi dalle restrizioni che le impongono il padre e il fratello, musulmani tradizionalisti che non accettano l'idea che frequenti degli uomini. Per questo motivo, Akin è stato accusato di riprendere gli stereotipi “occidentali” della visione delle famiglie turche in Europa e di proporre ancora una volta l'opposizione turco-musulmano-arcaico-represso contro tedesco-non religioso-moderno-libero. Ma

la presentazione della famiglia di Sibel viene fatta attraverso un totale dei suoi membri seduti a un tavolo nella mensa dell'ospedale²²¹; l'intero discorso del padre e poi quello del fratello non sono sviluppati tramite un campo-controcampo, ma una serie inquadrature con distanze variabili e da due prospettive diverse che mantengono in campo tutti e quattro i personaggi, e talvolta anche Cahit che li osserva da un altro tavolo. Nonostante il desiderio espresso da Sibel di uscire dalla sua famiglia, di essere indipendente, la giovane sa di farne comunque parte, e non vuole allontanarsene del tutto; per questo motivo, sei mesi dopo il matrimonio, convincerà Cahit a partecipare a una serata con il fratello, i suoi amici e le loro mogli. E, nel momento in cui Cahit avrà ucciso Niko, e Sibel dovrà sfuggire a Ylmaz che probabilmente vuole ucciderla per salvare l'onore della famiglia, la fuga sarà costruita inizialmente da una serie di panoramiche a schiaffo fra i due, per proseguire in un two shot su due piani in profondità di campo; solo alla fine avremo un campo-controcampo fra Sibel e Ylmaz. Questa successione determina con precisione il momento in cui Sibel non può più ritenersi parte della sua famiglia, ed è anche il momento in cui ha nuovamente inizio la sua auto-distruzione.

Di conseguenza, la protagonista del film non è costruita semplicemente dall'opposizione fra una cultura di appartenenza, "altra", arcaica, tradizionalista, codificata, a cui opporsi tramite l'ingresso in una cultura di acquisizione, "occidentale", moderna, libera, aperta. Il film stesso, al contrario, propone il comportamento di Sibel come un tentativo di liberarsi di ogni contrapposizione, e di far convivere attraverso il suo corpo e i suoi comportamenti aspetti diversi di culture diverse, come il legame con la famiglia (un valore ritenuto "tradizionale"), il tentativo di formare un matrimonio diverso rispetto alle abitudini, il desiderio di apertura al mondo (che comprende anche la promiscuità e l'uso di droghe e alcol, ma anche i piaceri della cucina, della bellezza, dell'amicizia) e la consapevolezza di non essere isolata. Soprattutto per quanto riguarda gli accordi con cui mette in piedi il suo matrimonio con Cahit, e di conseguenza le sue relazioni extraconiugali, Sibel ricorda il modo in cui è costruita la protagonista di *Nuit et jour* (Chantal Akerman, 1991), pur trattandosi di un film molto diverso rispetto a quello di Akin, con una consapevolezza da parte della regista tutta indirizzata a decostruire le convenzioni sulla rappresentazione dei rapporti amorosi. Eppure, in entrambi i casi, la protagonista porta avanti

The attempt to experience reality outside of representation, that is to free [herself] from the dominant images of love, marriage and the nuclear family, in favour of desire *per se*. [Her] utopic search is fostered by the belief that is possible to think the self as an entity whose desires are not regulated, but follow an instinctive pleasure

²²¹ Si tratta, oltre che di Sibel, della madre Birsen (Aysel Iscan), del padre Yunus (Demir Gökgöl) e del fratello Ylmaz (Cem Akin).

principle²²².

Pur nelle differenze fra i due film, che comprendono il fatto che in *Nuit et jour* il matrimonio fra Julie e Jack è assolutamente felice, e i due sono follemente innamorati, Julie e Sibel condividono la stessa ricerca del desiderio e del piacere al di fuori di ogni regolamentazione, senza però vivere il raggiungimento del loro scopo come una trasgressione: “The film shows that it is not a matter of juxtaposing the “norm” to its “transgression”, but of placing, side by side, two different forms of transgression. (...) No laws applies to Julie, since she is perpetually enthralled by her sexual desire”²²³. Sia il matrimonio che le relazioni al di fuori di esso si propongono come “trasgressioni” alla regola eterosessuale monogama, che ha per modello la famiglia nucleare borghese moderna. Ma mentre il film di Akerman decostruisce in modo radicale il dualismo fra “legge” e “desiderio” che è alla radice di ogni messa in forma dell’amore romantico, nel caso di Akin abbiamo una posizione molto più ambigua, come dimostra il fatto che quello fra i protagonisti sia solo un matrimonio di convenienza, e che l’ingresso dei sentimenti nella sfera sessuale porta alla gelosia e alla violenza. Ma il sogno da cui partono sia Julie che Sibel è lo stesso: scardinare le posizioni tradizionaliste, annullando la validità di ogni “norma” e rifiutando ogni scala di valori prestabilita (fra cui quella per cui il tradimento sessuale è un “peccato”, o quanto meno una “colpa”).

Per questo rifiuto di ogni accettazione di un’unica scala di valori, ritengo che l’identità di Sibel possa essere associata all’“identità rizomatica” proposta da Édouard Glissant. Il concetto di “rizoma” è stato elaborato da Deleuze e Guattari²²⁴ per designare un tipo di pensiero filosofico che vada contro la verticalità trascendentale della profondità, in favore di una sua ramificazione nell’“immanenza assoluta” della superficie, in un continuo movimento circolare che impedisce ogni strutturazione e ogni istituzionalizzazione²²⁵. Glissant riprende questo concetto per lavorare però sull’identità nelle più complesse realtà contemporanee. In particolare, riflette sulla molteplicità delle culture che danno vita ai soggetti post-coloniali, proponendo una visione che si sviluppi non più verso lo scontro fra “dominanti” e “dominati”, ma verso una compresenza relazionale delle culture stesse. In questo senso, propone l’idea di una “identità come rizoma, (...) come radice che si incontra con altre radici”, in cui “gli elementi culturali più lontani ed eterogenei possano, in alcune circostanze, essere messi in relazione. Con risultati imprevedibili”²²⁶. Il mondo intero potrebbe

²²² Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity*, cit., p. 259.

²²³ *Ibid.*, p. 265.

²²⁴ Gilles Deleuze e Felix Guattari, “Rizoma”, *Millepiani*, sez. I, cit..

²²⁵ Per una breve discussione del concetto di “rizoma”, cfr. Salvo Vaccaro, “Rizomatica”, in Michele Cometa, a cura di, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 351-356.

²²⁶ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 19.

dunque essere segnato dalle reti di “identità relazionali”, aperte all’altro senza per questo annullarsi in un adeguamento acritico alle posizioni diverse dalla propria²²⁷; in questo modo, la compresenza armonica delle differenze viene garantita dal fatto che le varie posizioni non si propongono in nessun modo come privilegiate, come le uniche legittimate in una prospettiva trascendentale da un mito fondatore unico, da una Genesi divina.

Nessun dominio e nessuna sottomissione assoluta, da parte degli individui come delle culture molteplici che ne formano l’identità: proprio questo mi sembra il sogno proposto da *La sposa turca* attraverso il personaggio di Sibel. Per questo motivo, l’“occidentalizzazione” della donna non è mai assoluta, dal momento che resta legata alla sua famiglia; ma, allo stesso modo, rifiuta di adeguarsi passivamente alle prospettive “tradizionaliste” da questa proposte. Ancora, per questo motivo il suo matrimonio con Cahit è possibile, dal momento che egli stesso non appartiene alla comunità turca pur rimanendo in contatto con essa tramite il suo legame con Seref, e dal momento che non si tratterà mai di un matrimonio tradizionale, ma di una transazione, un contratto stipulato per il bene di entrambi. Eppure, come vedremo, il fatto che Cahit appartenga alla generazione precedente gli impedisce di aderire al sogno di molteplicità di Sibel; al contrario, è “ancora” preda del dualismo culturale e sessuale, dando origine alla fine del matrimonio come del sogno di libertà di cui è portatore.

Come abbiamo iniziato a vedere, il testo stesso si pone però come un testo rizomatico, relazionale; da un lato, infatti, la struttura a capitoli dettata dalla presenza dell’orchestra permette una sistematizzazione del racconto, assieme al rispetto del succedersi cronologico degli eventi. Ma dall’altra parte, le ellissi e la debolezza del legame di causa-effetto dal punto di vista narrativo (quanto tempo passa fra l’incontro fra Cahit e Sibel e il loro matrimonio? Cosa gli ha fatto scegliere di accettare la proposta di Sibel? Quanto tempo trascorre Cahit in prigione dopo l’omicidio? Chi è il compagno di Sibel a Istanbul? Queste sono solo alcune delle domande che restano senza una risposta esplicita da parte della narrazione), e soprattutto la compresenza di modi diversi di messa in scena anche all’interno della stessa sequenza, ci impediscono di portare avanti un’analisi che spieghi in modo completo tutti gli aspetti e i sensi del testo. *La sposa turca* fa dunque parte di quei racconti che secondo Glissant segnano proprio le società “di creolizzazione”²²⁸, e che per questo

²²⁷ In un altro passo dello stesso testo, la Relazione viene definita come “apertura e relatività”; *ibid.*, p. 81.

²²⁸ Ho già esposto i miei dubbi per quanto riguarda l’uso del termine “creolizzazione” e il suo esclusivo riferimento alle realtà creole dei Caraibi francofoni nell’introduzione di questo capitolo; ciò non toglie che ritengo interessanti gli sviluppi che possono discendere dal significato che questo termine assume (quello di una realtà caratterizzata dalla molteplicità rizomatica delle identità). Per questo motivo, oltre che per una maggiore semplicità di esposizione, continuerò ad usarlo, pur mantenendo le mie perplessità e il desiderio di non escludere realtà linguistiche o culturali diverse.

motivo rifiutano ogni legame con una Genesi trascendente in funzione di una compresenza di storie diverse senza che nessuna prevalga sulle altre:

Per quanto riguarda le società in cui non esiste un mito fondatore, se non come prestito – sto quindi parlando di società composite, di società di creolizzazione – la nozione di identità si realizza intorno alla rete della Relazione che comprende l'altro come colui che opera un processo di deduzione. Queste culture cominciano direttamente dal racconto che, per paradosso, è già una pratica della deviazione. Il racconto devia in questo modo dalla propensione a collegarsi a una Genesi, dall'inflessibilità della filiazione, dall'ombra delle legittimità fondatrici. E quando l'oralità del racconto continuerà nella fissazione della scrittura (...) manterrà questa deviazione a raggiera che determinerà un'altra configurazione dello scritto, da cui sarà eliminato l'assoluto ontologico. Cosa sarà dunque la coscienza storica, se non la pulsione caotica verso le congiunzioni di tutte le storie, ma senza che nessuna di esse, e questa è una delle qualità migliori del caos, possa prevalere con una legittimità assoluta?²²⁹

In questo brano, oltre alla molteplice varietà e validità di tutti i racconti proposti, emerge un altro elemento particolarmente interessante nella teoria di Glissant, ovvero la sua posizione sul caos, che lo porta a parlare della realtà contemporanea come di “caos-mondo”²³⁰. Partendo dalla riflessione scientifica sui “sistemi deterministi erratici”, in cui il moltiplicarsi delle variabili e soprattutto l'introduzione della variabile tempo determinano una “legge dell'imprevedibilità”, Glissant “sogna” un mondo in cui il “pensiero dell'ambiguità” permetta di “adattarsi poeticamente” all'imprevedibilità delle relazioni, dando vita a un immaginario tramite il quale il soggetto può essere costantemente in relazione con le altre diversità del mondo, indipendentemente dalla sua posizione spazio-temporale (“vivere in un luogo eppure essere in relazione con la totalità-mondo”). Ovvero, in un mondo in cui le erranze e l'imprevedibilità sono legge, non ha più senso cercare di organizzare la realtà e i rapporti in un sistema trascendentale e gerarchico prevalente sugli altri (come nella modernità); al contrario, un immaginario basato sulla Relazione, sull'intreccio pur nel mantenimento della diversità, in cui ogni parte è alla pari col tutto e i sistemi di valori “fluttuano” con consapevolezza, potrebbe portare a una convivenza fertile e vivace fra le varie realtà.

Da qui un possibile quadro della realtà contemporanea nel concetto di “caos-mondo”:

Chiamo caos-mondo (...) lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i

²²⁹ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, cit., p. 48.

²³⁰ L'esposizione della riflessione sul “caos-mondo”, da cui sono tratti la terminologia e i passaggi citati in seguito, è contenuta nel capitolo “Il caos-mondo: per un'estetica della Relazione”, *ibid.*, pp. 61-81. La “teoria del caos” è stata usata, a proposito della costruzione di modelli di interpretazione del mondo contemporaneo, anche da Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., pp. 68-70.

conflitti fra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea. Di conseguenza, la definizione o, diciamo, l'approccio che propongo a questa nozione di caos-mondo è molto precisa: si tratta di una mescolanza culturale, che non è semplicemente un *melting-pot*, attraverso cui la totalità-mondo è realizzata.

Questa mescolanza culturale complessa, stratificata, segnata da valori fluttuanti e potenzialmente equivalenti, si riflette in una poetica, in un'estetica della Relazione che si fa portatrice del cambiamento d'immaginario. Glissant propone per questo un'estetica della "dismisura", che accosta al barocco in quanto pensiero in cui non esistono più valori universali:

Ogni creolizzazione è una forma di barocco all'opera o in azione, [in quanto] il pensiero barocco dice che non esistono pensieri universali [ma che] ogni valore è un valore particolare e che, conseguentemente, non c'è alcuna possibilità che uno qualunque di essi possa legittimamente considerarsi o presentarsi o imporsi come valore universale²³¹.

Ancora una volta, *La sposa turca* tramite Sibel non propone alcuna gerarchia di valori, non ritiene la "tradizione turca" superiore al "progresso occidentale" in quanto tale, ma relativizza le due posizioni, sottolineando come entrambe possano avere degli elementi vitali o possano essere portatrici di morte allo stesso modo: il rischio di indurre all'auto-distruzione è insito in entrambe nel momento in cui si configurano come esclusive e totalitarie. Anche dal punto di vista strettamente linguistico, mi sembra che l'assenza di una strutturazione rigida – per cui la narrazione si sviluppa secondo dinamiche emotive, irrazionali e talvolta contraddittorie – rientri in questa "poetica della Relazione" vicina al pensiero barocco.

Pensiamo ad esempio a tre momenti esteticamente molto simili, che arrivano in punti diversi della narrazione e che portano emozioni e significati del tutto opposti fra di loro: la sequenza in cui Sibel balla con Cahit, mostrandogli il suo piercing all'ombelico; la sequenza nel pub di Istanbul in cui balla e beve fino all'incoscienza, per essere poi stuprata mentre è ancora svenuta; e la sequenza di montaggio che mostra Cahit, a Istanbul, in attesa di una telefonata di Sibel. Tutte e tre le sequenze sono basate su inquadrature brevi di dettagli o primissimi piani, montate tramite *jump cuts*, e/o da inquadrature (sempre brevi) in figura intera o in totale montate tramite dissolvenze incrociate. Nel primo caso, i primissimi piani dei due protagonisti montati tramite *jump cuts*, segnati anche da alcuni *freeze frames* sul viso di Cahit mentre urla "Punk is not dead", esprimono la gioia incontenibile per la libertà caotica garantita dalla loro unione ancora agli inizi. La seconda sequenza

²³¹ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, cit., pp. 39-40; vd. anche pp. 70-72.

è divisa a metà: una prima parte è fatta dai primi piani di Sibel che beve e balla²³², uniti con frenetici stacchi, ed esprime la disperazione e la solitudine che la portano ai limiti dell'auto-distruzione; la seconda parte è costituita da una serie di brevi totali del pub vuoto, montati in dissolvenza incrociata, col corpo esanime di Sibel mentre viene stuprata dal proprietario del pub, inquadrature che segnano lo squallore e la degradazione in cui si ritrova. La terza sequenza proposta, invece, mostra una serie di inquadrature di Cahit in figura intera, in una serie di scene di vita quotidiana, montate con dissolvenze incrociate tanto lunghe da diventare quasi sovrimpressioni vere e proprie, a dare il senso dell'attesa che pervade anche il personaggio²³³.

Di conseguenza, mentre la scelta della colonna sonora si lega alle emozioni implicite nella narrazione, stabilendo connessioni significanti con altre sequenze, le scelte fatte per quanto riguarda le inquadrature e il loro montaggio rivelano dei significati molto diversi in presenza della stessa tipologia, o, nel caso della seconda sequenza proposta, tipologie molto diverse per la stessa emozione. Le singole scelte non propongono una scala di valori, una posizione estetica costante, misurata, coerente con il tutto, ma una visione del linguaggio come soggetto ad influenze diverse, da parte della narrazione ma anche del contesto in cui si viene a trovare. Ad esempio, è notevole nel montaggio della prima e dell'inizio della seconda sequenza citata l'influenza del ritmo della musica post-punk; allo stesso modo, molti dei campi medi e lunghi sui panorami di Istanbul presenti nella seconda parte del film sono segnati dal silenzio, o da lente melodie tradizionali turche scelte come colonna sonora; questa dicotomia, però, non è mai stabile e definitiva, ma è ambigua e sempre pronta a ribaltarsi, e non associa dei significati simbolici definitivi neppure alle tipologie musicali²³⁴. Potremmo quindi dire che *La sposa turca* cerca di riflettere narrativamente e stilisticamente quel caos-mondo che dall'esistenza delle realtà relazionali dipende, divenendo a sua volta un testo rizomatico, portatore di sensi molteplici in un caos pur sempre "comprensibile" grazie alla presenza di una linea narrativa.

Lo stesso tipo di mescolanza creativa è presente anche nelle scelte sul linguaggio verbale. La famiglia di Sibel, infatti, parla quasi esclusivamente turco (anche con Cahit), con l'eccezione di Ylmaz, che talvolta parla in tedesco (scivolando da una lingua all'altra anche nello stesso discorso); Cahit parla quasi esclusivamente tedesco, tranne che con Seref, che parla soltanto turco; Sibel e

²³² La musica presente nella prima parte della sequenza è *I Feel You* dei Depeche Mode, che avevamo sentito già nella sequenza iniziale in cui Cahit aveva tentato il suicidio, e di cui sentiremo ancora l'incipit come colonna sonora di un incubo di Cahit, subito prima della sequenza di montaggio.

²³³ Durante la sequenza di montaggio ascoltiamo invece l'incipit di *Life's What You Make It*, nella versione del gruppo tedesco Zinoba, suonato al pianoforte dallo stesso Cahit (come scopriamo nell'ultima inquadratura della sequenza), canzone che sarà presente anche durante i titoli di coda.

²³⁴ Cfr. *supra*, n. 219, p. 97.

Cahit parlano tedesco fra di loro, tranne che nel momento in cui si vedono in carcere prima della fuga di Sibel a Istanbul, quando lei gli dice in turco che lo aspetterà. Ma l'aspetto che mi sembra più interessante di questo intreccio di linguaggi, è l'uso della lingua inglese. Se infatti tutti i personaggi, ad eccezione forse di Maren²³⁵, sono bilingue, e parlano con la stessa sicurezza il turco e il tedesco, solo in tre sequenze viene usato l'inglese: nel momento in cui lo psichiatra cita la frase di una canzone ("If you can't change the world, change your world"²³⁶); nella sequenza citata in precedenza in cui viene pronunciato lo slogan "Punk is not dead"; e quando Cahit parlerà con Selma ad Istanbul dei suoi sentimenti per Sibel.

Si tratta in tutti e tre i casi di sequenze molto intense, segnate da un progresso emotivo dei personaggi coinvolti; ma, contemporaneamente, il fatto che nelle prime due venga usato per citare dei testi o degli slogan pre-esistenti, influisce sul fatto che Cahit lo usi per aprire la sua anima a Selma. Innanzitutto, la progressione cronologica degli eventi farebbe pensare che le parole dello psichiatra, unite al consiglio di rendersi utile agli altri, influiscono sulla successiva decisione di Cahit di sposare Sibel per aiutarla. Nel secondo caso, lo slogan urlato, unito alle scelte di messa in scena di cui ho parlato in precedenza, segna la liberazione di entrambi i protagonisti dal desiderio di morte, e l'inizio di un rapporto di complicità fra i due. Ma, al contempo, questo momento del film sottolinea anche la distanza di Sibel dal "marito", a causa della ricerca per la realizzazione "innocente" del proprio desiderio che Cahit non condivide. In una sequenza di poco successiva, infatti, nel momento in cui l'uomo torna a casa dalla discoteca in cui sono andati insieme, e da cui Sibel si è allontanata con un altro uomo, nella solitudine inizia a distruggere sistematicamente l'ordine che la donna ha imposto nella casa, fino a sparare con un fucile ad aria compressa all'immagine di lei nella loro foto di nozze.

Ma è soprattutto nella terza sequenza che l'uso di una lingua "estranea" alle abitudini dei personaggi si segnala come momento di distanziamento dalla loro vita più intima, creando così la possibilità di mettere davvero a nudo i loro bisogni e desideri. Se nel primo caso dunque la proposta era di cambiamento, e nel secondo la messa in scena del tentativo estremo di mantenere in vita un rapporto del tutto "eccessivo" e anomalo, nel terzo caso troviamo delle frasi "banali", tanto da sembrare a loro volta delle "citazioni"²³⁷. Uno degli elementi particolarmente interessanti di questo

²³⁵ Con lei Cahit e Sibel parlano solo tedesco, e il suo nome è di origine ebraica, ma la vediamo anche giocare a *backgammon* con Cahit; di conseguenza, non possiamo stabilirne con certezza le origini culturali.

²³⁶ In realtà, la frase della canzone *Lonely Planet*, del gruppo The The, dice "If you can't change the world, change yourself", con un interessante spostamento di significato.

²³⁷ SELMA: Si è rifatta una vita. Ora è felice. Ha avuto una figlia, ha un compagno. Di te non ha più bisogno. [in turco]
CAHIT: Come fai a esserne sicura? [pausa] Quando ho incontrato Sibel per la prima volta, ero morto. Per la verità, ero morto già molto prima di conoscerla [in inglese]. Non sapevo più chi ero. Ero completamente smarrito [in

dialogo risiede nello scivolamento costante da parte di Cahit dal turco all'inglese al tedesco, come se ognuna delle lingue fosse comunque inadeguata, ogni codice linguistico estraneo rispetto alle emozioni che vorrebbe veicolare. In questo modo, ancora una volta non si stabilisce una gerarchia fra le lingue, così come non si è stabilita nel resto del film. Il turco, usato da Sibel per dire a Cahit che lo avrebbe aspettato, comunque non diviene la lingua delle emozioni, ma al massimo dei codici di comportamento prestabiliti: non per niente è la lingua di Selma (dedita esclusivamente al lavoro dal momento in cui ha divorziato), è la lingua che regna nella famiglia tradizionalista di Sibel, ed è la lingua con cui Seref mette continuamente in guardia Cahit dalle donne – che vogliono solo intrappolare gli uomini nel matrimonio – e in particolare da Sibel. Ma neppure l'inglese, pure presente in momenti molto importanti nella narrazione, riesce ad essere fino in fondo la lingua delle emozioni, dimostrando a sua volta la sua valenza di codice rigido, che non permette la creazione di nuove espressioni in funzione dei cambiamenti nella vita dei personaggi, ma solo “citazioni” del “già detto”. Il tedesco, infine, si rivela la lingua della quotidianità, dunque altrettanto abusata dell'inglese, tanto da introdursi in questo stesso dialogo per definire lo “smarrimento” di Cahit, oltre che a segnare l'accento stesso con cui parla l'inglese.

Non esiste dunque un linguaggio privilegiato, né una corrispondenza assoluta fra scelte formali e significati, e anche questo elemento riflette l'intera impostazione del testo. D'altra parte, che questo film volesse dichiarare fin dal principio la distanza, o meglio l'inconciliabilità fra le varie possibilità di codificazione linguistica e qualunque ipotetica “realtà” è chiaro fin dall'inizio, dal momento che viene fatta la scelta di partire con l'inquadratura dell'orchestra sullo sfondo da cartolina di Istanbul. Oltre a esplicitare il fatto che si tratta solo di una narrazione, di una storia costruita tramite appunto una serie di codici, questa cornice dichiara anche come questi codici siano molteplici e facciano parte di una serie di immaginari differenti, compresenti e tutti ugualmente validi.

La prima canzone cantata da Idil Üner (*Saniye'm*), infatti, racconta la disperazione di una donna che non vede ricambiato il suo amore²³⁸; ma, nel capitolo racchiuso fra questa e la canzone successiva, di amore non si parla affatto; e la disperazione da cui sono afflitti sia Sibel che Cahit non li induce a “lasciarsi trasportare dalla corrente”, ma al contrario ad agire in modo anche

tedesco]. E alla fine è arrivata lei, è piombata dentro la mia vita. E mi ha ridato l'allegria, il coraggio di andare avanti [in inglese] Lo capisci? [in tedesco] Capisci cosa significa? Sei davvero così forte, Selma? Tanto forte da poterti mettere fra me e Sibel? [in inglese]

SELMA: E tu sei tanto forte da distruggere la sua vita? [in inglese]

CAHIT: No, non più [in turco]

²³⁸ Abbandonata alla corrente io vado / i pesci scrutando tra i flutti tempestosi / Ma sei tu che mi rendi inquieta / Tu, mio amato Saniye, / le chiome scosse dal vento / Mi rattrista il tuo sguardo / che il mio amor non ricambia.

violento nel tentativo di liberarsi dei propri fantasmi. Di conseguenza, la canzone delinea un'atmosfera che sarà del tutto disattesa nel corso di questa prima parte del film. Anche la seconda canzone (*Penceresi yola karşı*) è una sorta di “depistaggio” narrativo, dal momento che è l'espressione dell'amore e dell'ammirazione da parte di un uomo per la donna che sta per sposare²³⁹. Ma, sebbene prepari in questo caso alla scelta di Cahit di accettare di sposare Sibel, e per quanto Cahit possa essere fisicamente attratto da Sibel (ce lo potrebbe far pensare soprattutto il campo/controcampo fra i primi piani stretti dei due durante la presentazione ufficiale e la proposta di matrimonio di Cahit), l'amore e l'ammirazione non hanno quasi nulla a che fare con il legame che Sibel e Cahit scelgono di instaurare, dal momento che la loro è una sorta di transazione d'affari (Sibel pagherà anche metà dell'affitto della casa, pur non avendo ancora un lavoro). Da questo momento in poi, gli altri tre interventi dell'orchestra saranno esclusivamente musicali, segnati dalla drammaticità dei toni, fino alla sequenza immediatamente precedente ai titoli di coda, e che si conclude con l'inchino generale. Anche in questo caso, però, la canzone (*Şu karşiki dağda bir fener yanarı*) si configura come una scelta oscura e ambigua: la voce femminile racconta infatti di una tristezza infinita che l'ha indotta a perdere la ragione²⁴⁰. Ma il finale “aperto” del film mostra Cahit che parte da solo verso Mersin, sua città natale, e per quanto possa essere triste, non è certo reso folle dall'assenza di Sibel. Allo stesso modo, Sibel sceglie di rimanere col compagno e la figlia a Istanbul, ma non per questo può essere lei la voce della canzone.

Molto più legata allo sviluppo della narrazione è invece quella che Seref canta a Sibel, nella notte che passa a casa sua dopo l'omicidio, per consolarla mentre piange disperata (*Ne ağlarsın – Bu da gelir bu da geger aglama*)²⁴¹. Ma anche in questo caso, le emozioni vengono veicolate attraverso citazioni di parole già scritte, di gesti già compiuti, peraltro in una sorta di previsione di quello che accadrà nel finale del film. Nel suo viaggio a Istanbul, infatti, Sibel raggiunge nuovi abissi di auto-distruzione, da cui riuscirà a sopravvivere a stento; ma non ci verrà mostrato il processo di recupero della donna, e non vedremo mai la sua nuova famiglia unita, quasi a segnalare come questa “primavera” venuta dopo l'”inverno” sia ingiustificata al punto da non essere

²³⁹ Lei ha la finestra / che dà sulla strada / Gettano sassolini i suoi ammiratori / Colei che amo è adorna di splendide sopracciglia / Trova anche tu una fanciulla da amare / e fa' di lei la tua sposa.

²⁴⁰ Lassù in cima alla montagna / c'è un faro che brucia / Volteggiano i falchi sopra quel bagliore / A coloro che amano e a chi l'amore ha perduto / è accaduto, come a me, di uscir di senno? / Lassù in cima alla montagna / c'è un faro che brucia / La mia tristezza è infinita / Restino accecati i miei nemici / Per sempre ho smarrito la ragione / Possano le montagne gioire in vece mia.

²⁴¹ Bellezza dalla chioma corvina / perché piangi? / Tutto ciò che ora sembra perduto / un giorno tornerà. / Asciuga dunque il pianto. / Anche se il tuo lamento / giunge fino in Paradiso / tutto ciò che ora sembra perduto / un giorno tornerà. / Asciuga dunque il pianto. / Qualsiasi cosa accada / all'inverno seguirà la primavera. / Tutto ciò che ora sembra perduto / un giorno tornerà. / Asciuga dunque il pianto.

necessariamente un “lieto fine”.

Il viaggio verso Istanbul, infatti, non è un “ritorno a casa”, un tentativo di ripartire dalle proprie radici. Come abbiamo visto, il tentativo utopico di Sibel ad Amburgo era di tenere insieme le sue radici multiple, che si intrecciavano fra loro: quella del desiderio di libertà, quella “occidentale” della vita di una giovane donna in una metropoli tedesca, ma anche quella della propria famiglia, da cui vuole fuggire senza però interrompere i rapporti. Ma, dopo l’omicidio, è la sua stessa famiglia a ripudiarla: Ylmaz la insegue per strada per ucciderla, e il padre ne brucerà le fotografie. Il suo ultimo incontro con la madre prima della partenza è privo di parole e di suono (si sente solo la *voice over* di Seref che continua la sua canzone), ed è mostrato tramite un totale del pianerottolo in cui le due donne si abbracciano prima della separazione definitiva. Tutte le radici vengono dunque tagliate prima dell’arrivo di Sibel ad Istanbul, come i suoi capelli: oltre alla famiglia di origine, ed oltre a Cahit, nel suo esilio abbandona anche la propria femminilità, intesa come esibizione ludica del corpo in quanto oggetto del desiderio e dello sguardo degli altri. Se infatti nel primo e nel secondo capitolo l’avevamo vista indossare abiti sportivi ma che ne sottolineavano la figura, coronati dal piumino bianco che indossa anche sull’abito da sposa, e nel terzo sfoggiare un abbigliamento sempre più indirizzato alla seduzione (gonne e stivali, assieme al lungo cappotto scuro e sfiancato che mettono in risalto il corpo), al suo arrivo ad Istanbul la giovane indossa abiti mirati a nascondere il corpo: un bomber e dei pantaloni sformati verde militare, che, assieme ai capelli corti, segnano la fine del suo tentativo di rendere il desiderio un gioco.

Ma, soprattutto, Istanbul non è in alcun modo la sua “patria”. Sibel la preferisce a Zonguldak, da cui proviene la sua famiglia, perché a Istanbul troverà Selma, la cugina divorziata che aveva fatto da testimone di nozze, e soprattutto che aveva ripetuto esattamente le stesse parole di Birsen nel momento in cui aveva conosciuto Cahit (“Almeno potevi trovartene uno un po’ meglio”), rivelando il ruolo “materno” – protettivo ma che rischia di essere anche repressivo – che riveste nei confronti di Sibel. Ma in realtà Sibel si rivela incapace di vivere secondo i dettami di Selma, che includono esclusivamente il lavoro, e la sua ribellione la porta nuovamente all’auto-distruzione, esattamente come la presenza della madre non l’aveva protetta dal tentativo di suicidio avvenuto prima dell’inizio del film. I blandi tentativi di emancipazione di Birsen, che possiamo solo ipotizzare, messi in atto probabilmente tramite la menzogna (“Gli uomini possono essere ingannati”, le dice durante l’incontro nella mensa dell’ospedale), e quelli di Selma tramite la carriera lavorativa non bastano a Sibel, che ricerca infantilmente una forma di felicità assoluta, segnata dal movimento continuo. In questo, comprendiamo come Sibel sia simile alla descrizione

che Maren fa della prima moglie di Cahit, Katharina: “Era una ragazza piena d’allegria. Come una bambina. Era molto divertente. Rideva sempre. Era simpatica a tutti. Anche a me piaceva molto”.

Ma, da quello che possiamo comprendere, il matrimonio di Cahit e Katharina non era stato complicato da questioni di origine, dal momento che Cahit sembra aver rifiutato completamente le sue radici (non conosce neppure il significato del suo nome). Al contrario, per Sibel essere come una bambina non può proteggerla dalle problematiche relative alla propria cultura, tanto che il modo diretto di rivolgersi agli uomini ad Istanbul la caratterizza immediatamente come “estranea”, osservata da tutti con diffidenza, fino ad essere sfruttata e violentata dal proprietario del pub che le ha offerto la droga. E mentre con Cahit aveva sperimentato la cocaina, droga che provoca nella maggior parte dei casi euforia e senso di onnipotenza, a Istanbul Sibel si imbatte nell’oppio, la droga che non solo avvolge nei sogni ma risveglia anche gli incubi peggiori. E fra gli incubi di Sibel c’è la stessa Istanbul, che avverte come una prigioniera, e viene rappresentata in queste sequenze come una città grigia e piovosa di giorno, buia e aggressiva di notte, fatta di vicoli dove si annidano lo squallore e il pericolo.

Anche nella parte finale del film, il viaggio di Cahit a Istanbul è legato soprattutto alla presenza di Sibel, e il desiderio di tornare dov’è nato è contraddittorio e sofferto. Cahit sa di non voler restare a Istanbul, ma dichiara di non avere fretta di andarsene; eppure chiede a Sibel di partire con lui il giorno seguente. Nel rincontrarsi sono entrambi segnati da una forma di sospensione della propria vita: la scelta da parte di Sibel di rivederlo è dovuta a un desiderio inarrestabile più che a una consapevolezza delle conseguenze (quando Selma le chiede “Sei sicura di quello che stai facendo?”, risponde “Ho paura di no”). Asuman Sune ha parlato in proposito di *kara sevda*, espressione che traduce con *dark passion*, un amore intenso, appassionato ma anche “incurabile”²⁴², tipico della tradizione narrativa turca, che viene esorcizzato nel momento in cui potranno fare l’amore a Istanbul.

Mi sembra però che i loro rapporti sessuali, mostrati a lungo e intervallati da brevi dialoghi proprio sull’eventuale viaggio a Mersin, si ricolleghino a un’altra sequenza: quella in cui, ad Amburgo, Sibel aveva fermato Cahit mentre facevano l’amore perché sarebbe stato “un errore” “diventare” in questo modo “marito e moglie”. Di conseguenza, poiché peraltro non sappiamo se i due hanno divorziato mentre Cahit era in carcere (Selma parla di un nuovo “compagno” di Sibel, non di un marito), in realtà questa sequenza metterebbe in scena proprio il loro “diventare marito e moglie” che era stato rimandato per tutto il film. Eppure, Sibel non parte con Cahit, sceglie di non

²⁴² Asuman Sune, “Dark Passion”, «Sight & Sound», vol. 15, n. 3, marzo 2005, pp. 18-21.

“appartenergli” secondo la visione tradizionale del rapporto fra i coniugi. La giovane non appartiene neppure al nuovo compagno, dal momento che non li vedremo mai insieme ma sentiremo solo la sua voce e la sua risata mentre gioca con la bambina. E non appartiene neppure a Selma, con cui pure ha ricostruito un rapporto in questa sua nuova vita.

Nonostante tutto, a Istanbul Sibel è dunque riuscita a far funzionare il suo sogno, ma solo in parte: ha dovuto sacrificare il suo edonismo ludico per tenere insieme quello che è stato con quello che sarà. Una volta “divenuta moglie” di Cahit sceglie dunque di non vivere con lui, senza appartenere a nessuno, a nessun gruppo familiare, ma di abbracciare la sua “identità rizomatica”, “forever in some form of transit between two cultures, unable ever to arrive in the static idyll as we know it from the *Heimatfilm*”²⁴³. In altre parole, in altri film del periodo (affrontati anche in un saggio di Daniela Berghahn), come *Solino* (Fatih Akin, 2002), o *Hamam – Il bagno turco* (Ferzan Özpetek, 1997), il viaggio nella terra d’origine è un “ritorno a casa”, un ricongiungersi con una vita più adatta alle proprie esigenze, e soprattutto il ritorno a un luogo dell’anima, i cui valori sono “superiori” rispetto a quelli del mondo in cui ci si è trovati a vivere, solitamente segnato dal consumismo e dall’arrivismo. Al contrario, ne *La sposa turca*, come abbiamo visto, Amburgo e Istanbul si propongono come realtà differenti ma ugualmente problematiche, in cui nessuna “liberazione” è possibile a meno che non si accettino i compromessi che la vita impone. È Sibel a cambiare prospettiva dopo il suo viaggio a Istanbul, ma non sapremo mai come questo percorso è avvenuto: come dimostra il titolo originale del film, la narrazione la mostra soltanto mentre continua a sbattere “contro il muro”, quello del tradizionalismo come quello della gelosia di Cahit e degli altri uomini nella prima parte, quello della “normalità” come quello della degradazione personale nella seconda; e non è detto che abbia davvero trovato un equilibrio, come Selma lascia intendere a Cahit. È più probabile che abbia scelto soltanto di vivere, con tutta la quotidianità che questa parola comporta, e di ristabilire i legami con alcune persone (il compagno, la figlia, Selma, Cahit) riuscendo questa volta a non appartenere a nessuno di loro.

In questo modo, potremmo dire che Sibel riesce, sia pure in modo parziale e “nascosto”, a realizzare il sogno della molteplicità personale che ha fatto da motore al film: senza più ostentare la propria libertà individuale, continua però a rifiutare di fare parte di un unico mondo, lasciandosi la possibilità di aprirsi a tutte le scelte, senza pregiudizi. A questo punto, è Cahit che deve imparare a riprendere in mano la propria libertà, ma in questo senso il suo percorso risulterà probabilmente più complesso; fin dalla sua prima apparizione nel film, infatti, l’uomo è stato rappresentato come

²⁴³ Daniela Berghahn, “No Place Like Home? Or Impossible Homecomings in the Films of Fatih Akin”, «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», vol. 4, n. 3, 2006, p. 156.

spezzato, davvero diviso fra la cultura di appartenenza che vorrebbe ripudiare (a differenza di Sibel, che è nata ad Amburgo, Cahit è nato in Turchia) e quella di acquisizione, tanto da parlare in turco con Seref ma di non portare alcuna traccia di una qualche “tradizione” su di sé. Anche nel momento in cui incontra Sibel, mentre abbiamo visto che la macchina da presa si muove assieme alla molteplicità della ragazza, Cahit è inquadrato in modo statico, con i capelli a nascondergli il viso (caratteristica che gli appartiene per tutta la prima parte del film) e in una posa rigida, a sottolineare il gesso attorno al collo spezzato. È la vita stessa di Cahit ad essersi spezzata, nel momento in cui la moglie tedesca non è più al suo fianco a sostenerne la scelta culturale. E il suo desiderio e la sua riluttanza ad entrare nella famiglia tradizionalista di Sibel sono altrettanto duplici, segnano la stessa frattura; non per nulla è presente nelle inquadrature in totale della famiglia riunita nella mensa dell’ospedale, ma in seguito si opporrà attraverso una serie di campi-controcampi alle posizioni statiche e schematiche delle figure maschili della famiglia di Sibel. Per questo motivo Sibel nel finale non potrà tornare con Cahit, pur essendo legata a lui ed essendo finalmente “diventata sua moglie”: perché l’uomo è diviso e duale, si fa portatore di un’opposizione netta fra “tradizione turca” e “modernità tedesca” che Sibel non può accettare, dal momento che rifiuta ogni costrizione imposta alla sua molteplicità. Come Francesco ne *Il bagno turco*, Cahit torna davvero alla “sua” terra: “Voglio andare a Mersin. Dove sono nato”, dice a Sibel. E forse, come Francesco ne *Il bagno turco*, che a Istanbul riscopre valori “arcaici” ma più “umani” rispetto a quelli “occidentali” (fra questi ultimi possiamo individuare la velocità della vita, l’aggressività reciproca, la competitività e il guadagno contro la lentezza, il piacere, l’ospitalità), anche Cahit a Mersin troverà la pace dell’appartenenza a un qualche luogo; ma è improbabile che ci riesca, dal momento che il film si fa portatore della condizione (talvolta solo straziante, talvolta soprattutto aperta alle possibilità) dell’impossibilità di mettere radici da parte del soggetto diasporico contemporaneo.

Anche *La sposa turca* mette dunque in forma sia la condizione di “divisione” fra due culture, di cui il significante privilegiato è Cahit, sia il sogno della molteplicità, portato avanti da Sibel. Entrambe le possibilità rivelano i loro limiti, ma mentre il caso di Cahit è quello di un uomo che continuerà per sempre a desiderare di appartenere a qualcosa (una donna, una cultura, una posizione), quello di Sibel rivela anche le aperture della molteplicità, sia pure ottenute a caro prezzo, e la possibilità di un equilibrio nella libertà. Il desiderio stesso, motore della narrazione, e il linguaggio con cui viene rappresentato si fanno sempre più informi, contraddittori, molteplici, come il confine fra culture e posizioni che Sibel introietta per renderlo incoerente e frastagliato, in un’apertura delle possibilità di smarrimento e ritrovamento continuo di se stessi.

Per questo, guardando l'andamento complessivo delle sequenze del film, la loro struttura si fa sempre meno codificata: pensiamo al fatto che le musiche suonate dall'orchestra che fa da punteggiatura non sono più accompagnate da parole, se non quelle oscure e ambigue della canzone finale; o alla totale scomparsa delle dissolvenze al nero, che segnano le macrosequenze narrative della prima parte, in favore dell'uso di dissolvenze incrociate e sovrimpressioni nell'ambito della stessa sequenza, o di sequenze comunque sempre più brevi e di difficile demarcazione nella seconda parte. In questo senso, mi sembra si possa dire che il film stesso aderisca a quella identità rizomatica di cui Sibel è portatrice, "privilegiando" una narrazione sempre meno codificata e sempre più segnata dall'assenza di una gerarchia fra inquadrature, a segnare anche l'assenza di ogni catena causale (o anche soltanto cronologica) solida e accertata fra gli avvenimenti. Il parziale fallimento del tentativo di Sibel, dunque, non inficia il principio, dal momento che il testo si fa portatore di sensi molteplici tramite la progressione verso un uso caotico dei codici linguistici.

2. Gurinder Chadha: differenza culturale e *amasamiento*

Sempre più spesso a partire dagli anni Ottanta il cinema inglese si è dedicato a storie che affrontano il rapporto fra culture ed etnie diverse, in particolare nella realtà metropolitana londinese. Se i film di Frears e Kureishi citati nel terzo capitolo hanno dato vita a tutto un filone che riflette sul mondo delle omosocietà maschili presenti nelle comunità anglo-indiane²⁴⁴, e quelli di Isaac Julien si inseriscono nella produzione dei gruppi indipendenti, come il Sankofa Film and Video Collective di cui Julien fa parte assieme ad altri artisti di origine giamaicana²⁴⁵, ci sono anche alcuni film diretti da registe, che lavorano soprattutto sull'intreccio fra differenza etnica-culturale e identità sessuale o di *gender*. Particolarmente interessanti in questo senso sono i due lungometraggi di Gurinder Chadha *Bhaji on the Beach* (1993) e *Sognando Beckham (Bend it Like Beckham)*, 2002, che ha avuto un maggiore successo commerciale anche al di fuori dell'Inghilterra).

Bhaji on the Beach racconta il giorno di vacanza a Blackpool di nove donne, tutte di origine indiana e appartenenti a famiglie borghesi, ma con età e problematiche molto diverse. *Sognando Beckham*, invece, narra le vicende di due adolescenti di famiglia borghese, Jules (bianca) e Jess (di origine indiana), e la loro uguale ribellione contro i ruoli culturali e di *gender* che famiglia e società

²⁴⁴ Filone proseguito anche dai romanzi di Kureishi e dalle serie televisive che da essi si sono sviluppate, come *The Buddha of Suburbia* (1990, tr. it. *Il Budda delle periferie*, a cura di Ivan Cotroneo, Milano, Bompiani, 2001), trasformato in una miniserie per la BBC nel 1993.

²⁴⁵ Per una breve panoramica e una bibliografia essenziale sulle realtà cinematografiche "indipendenti" nell'Inghilterra degli anni Ottanta e Novanta, cfr. Anne Ciecko, "Representing the Spaces of Diaspora in Contemporary British Films by Women Directors", «Cinema Journal», vol. 38, n. 3, primavera 1999, pp. 67-90.

cercano loro di imporre. Ma, mentre il primo dei due film rispetta le unità di tempo e luogo e attraverso un uso regolare del montaggio alternato crea una struttura abbastanza organica tramite cui raccontare i conflitti e le ribellioni delle protagoniste, disperdendosi “solo” nella molteplicità dei racconti, il secondo presenta una struttura formale più complessa e articolata, che permette di portare avanti una riflessione approfondita sul *gender* non solo all’interno della comunità anglo-indiana, ma anche in quella “inglese”, oltre ad analizzare le relazioni fra le culture rappresentate.

Fin dal prologo, *Sognando Beckham* pone degli elementi che diverranno sempre più importanti nel corso della narrazione, ovvero lo scontro generazionale e culturale fra madre e figlia, e il sogno di un mondo in cui non ci siano più determinazioni identitarie statiche ma in cui chiunque possa dimostrare le proprie capacità indipendentemente dalla propria collocazione in ambito sociale, culturale o sessuale. Le prime inquadrature infatti mostrano una partita del Manchester United, squadra di calcio molto popolare in tutta la Gran Bretagna e in quegli anni in vetta alla classifica nel campionato inglese. Ma la “realtà” del calcio come sport “bianco e maschile”, apparentemente proposta dalla radiocronaca, viene immediatamente sovvertita dalla “normalità” della presenza in campo di Jess Bhamra (Parminder Nagra), giovane donna di origini indiane, di cui i commentatori decantano le doti, parlandone come la speranza della nazionale inglese. Questo sogno di completa integrazione viene però bruscamente interrotto quando i commentatori interpellano Mrs. Bhamra (Shaheen Kahn), madre di Jess, che inveisce contro la figlia che col suo comportamento getta la vergogna sulla famiglia. A questo punto, constatiamo che quello che ci è stato mostrato era un sogno ad occhi aperti di Jess, l’adolescente protagonista del film, infranto dalla consapevolezza del tradizionalismo e della chiusura della propria famiglia.

Mrs. Bhamra si pone subito come presenza oppositiva rispetto alla “normalità” del programma televisivo proposta dal prologo, nel suo essere donna in un ambiente popolato da uomini ma soprattutto “indiana” in un mondo di “inglesi”, come indicano il suo sari e il suo linguaggio segnato da un forte accento e dallo scivolamento continuo nel *punjabi*. Di conseguenza, Jess suppone di dover lottare non tanto contro la società inglese, apparentemente pronta ad accettare una donna in un ruolo che tradizionalmente non le appartiene (anche se, come vedremo, non è così), ma soprattutto nei confronti della famiglia e della loro scelta di “preservazione” culturale contro ogni tentativo di “colonizzazione” da parte della modernità occidentale. Un esempio di questa (op)posizione è il racconto che farà Mr. Bhamra (Anuram Kher) del suo arrivo in Inghilterra e della sua cacciata dalla squadra di cricket “bianca”; a questa umiliazione ha fatto seguito la scelta di non giocare più, ovvero la scelta di “subire” gli eventi (come lo stesso Mr. Bhamra dice in una delle

ultime sequenze) anziché combattere per i propri desideri.

Quello che mi interessa sottolineare è come siano le posizioni culturali assunte dai vari personaggi a determinare il loro ruolo nell'ambito della narrazione. Infatti, come avveniva già ne *La sposa turca*, anche questo film non propone semplicemente un'opposizione fra genitori-tradizione-rifiuto della modernità contro adolescenti-occidentalizzazione-modernità: se è vero infatti che in casa Bhamra ha fatto il suo ingresso un computer solo per volontà di Jess, è vero anche che alla festa di fidanzamento di Pinky (Archie Panjabi) tutti hanno un telefono cellulare costantemente acceso, anche le donne più anziane. Il problema, in *Sognando Beckham* come in *Bhaji on the Beach*, nasce sì nel rapporto fra "cultura indiana d'origine" e "cultura inglese d'acquisizione", ma viene sviluppato secondo due direttrici, strettamente collegate fra di loro: da un lato, viene sottolineata la distanza fra la cultura che i migranti di prima generazione hanno portato con sé e l'India contemporanea; dall'altro viene invece introdotta la questione dell'"intraducibilità culturale", messa in scena soprattutto tramite l'uso della lingua *punjabi*.

Come ha rilevato Anjali Gera Roy in un suo saggio sul film²⁴⁶, la presenza di un inglese fortemente accentato (quello che viene genericamente definito "Indian english") che spesso scivola nel *punjabi*, e in particolare la scelta di non sottotitolare o tradurre in alcun modo questi dialoghi, oltre all'accentuazione della mimica corporea da parte di Shaheen Kahn²⁴⁷ sottolinea "the 'untransferability' of meaning". Infatti, "Mrs. Bhamra's loud exclamations vocalize her sense of being adrift in a world where her Sikh values are as out of place as her Punjabi idiom", ma soprattutto "Punjabi and Punjabi English that estrange Mrs. Bhamra in the British public sphere (...) also enable her to exclude the non-Punjabi other"²⁴⁸. La madre di Jess, così come le altre donne "anziane" della comunità (come accade anche in *Bhaji on the Beach*) si fanno portatrici non solo di una tradizione intoccabile, ma soprattutto della contrapposizione fra questa tradizione (e il passato a cui è legata²⁴⁹) e l'ambiente in cui vivono, che percepiscono come una minaccia²⁵⁰. Come sottolinea

²⁴⁶ Anjali Gera Roy, "Translating Difference in *Bend it Like Beckham*", «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», vol. 4, n. 1, 2006, pp. 55-66.

²⁴⁷ È da notare che la stessa attrice in *Bhaji on the Beach* interpreta Simi, la giovane femminista che gestisce il Saheli Asian Women's Group, e che indossa alcuni vestiti e gioielli tradizionali assieme a un giubbotto di pelle nera. I suoi personaggi non potrebbero dunque essere più opposti, dal momento che la "ribelle" sostenitrice della lotta contro il patriarcato diviene, otto anni dopo, la tradizionalista che vuole impedire ogni forma di emancipazione dai ruoli previsti per la femminilità; in questo modo ritengo che Chadha sottolinei ulteriormente la questione dell'identità come posizione, come assunzione più o meno consapevole di un ruolo, e non come "essenza".

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁴⁹ Cfr. *ibid.*, n. 5 p. 59, ma anche l'articolato studio sul tempo diasporico proposto da Homi K. Bhabha in "DissemiNazione", cit..

²⁵⁰ Anche in altri film sullo stesso argomento ci sono donne che si fanno portatrici della tradizione del paese d'origine; abbiamo visto come questo sia il ruolo di Bilquis e Cherry in *My Beautiful Laundrette*, ma questa posizione è assunta anche dalla nonna del protagonista in *Jalla! Jalla!*, dello svedese-libanese Josef Fares (2000). Ma ci sono altrettanti film in cui è il padre a rifiutare ogni commistione con il paese in cui vivono, come nel caso di *Kebab*

la stessa Jess parlando con Joe (Jonathan Rhys Meyers), il suo allenatore irlandese, “Vogliono proteggermi. (...) Il calcio mi allontana dal loro mondo”: per questo motivo i genitori le vietano di giocare. Mrs. Bhamra si propone dunque come una guardiana della cultura, una cultura che però esiste solo nella sua comunità diasporica, esattamente come accade in *Bhaji on the Beach*. In quel caso, il conflitto fra la generazione delle donne più anziane e quella delle donne più giovani era “mediato” dalla figura di Rekha (Souad Faress²⁵¹); l’indiana, infatti, si presenta vestita in modo formale ma occidentale (tailleur e tacchi a spillo), contro il sari tradizionale indossato dalle donne anziane e i vestiti sportivi delle più giovani. Inoltre, sottolinea come quelle donne che parlano tanto dell’India e delle sue tradizioni non la vedono da decenni, mentre lei che ci vive sa quanto Bombay possa non essere affatto diversa da Blackpool. Le donne più anziane continuano dunque a vivere in un’India “immaginaria”, ovvero “in the anachronic time of the homeland at odds with the nation time that the second and third generation must negotiate the moment they leave the reconstructed home”²⁵². Allo stesso modo, le ragazze più giovani devono elaborare una posizione che non sia di semplice rifiuto delle origini e adeguamento passivo ai codici culturali inglesi, ma permetta loro di essere parte del confine fluido fra le varie proposte culturali incontrate.

Questa negoziazione fra “differenze culturali” può essere invece portata avanti dalla figura dell’ibrido, come proposto da Homi Bhabha. Lo studioso parte dalle riflessioni sul concetto di “multiculturalismo” di Charles Taylor, il quale propone una visione delle minoranze come “confine interno” o “corpo estraneo” della società, stabilendo dunque una posizione “dialogica” (utilizzando un termine di Michail Bachtin) fra la minoranza e la società in cui è inserita²⁵³. Ma Bhabha sottolinea come si tratti ancora di una riflessione che oppone comunque un “noi” a un “loro”, eliminando inoltre l’elaborazione che lo stesso Bachtin fa del concetto di “ibrido”. Secondo la lettura portata avanti da Bhabha, infatti, l’“ibrido” di Bachtin ha due voci, due accenti, due linguaggi, due coscienze individuali ma soprattutto vive in due epoche, che portano con sé punti di vista diversi sul mondo. Bhabha elabora ulteriormente la proposta di Bachtin, in funzione di un superamento della dialettica binaria:

In my own work I have developed the concept of hybridity to describe the construction of cultural authority within conditions of political antagonism or inequity. Strategies of hybridization reveal an estranging

Connection (Anno Saul, 2004), *Shouf Shouf Habibi* (Albert Ter Heerd, 2004) o *East is East* (Damien O’Donnell, 1999).

²⁵¹ Si tratta della stessa attrice che interpretava il ruolo di Cherry in *My Beautiful Laundrette*.

²⁵² Anjali Gera Roy, “Translating Difference”, cit., p. 61.

²⁵³ Charles Taylor, *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*, cit.. È Bhabha a individuare le teorie di Bachtin come punto d’origine per quelle di Taylor, in Homi K. Bhabha, “Culture’s in Between”, cit..

movement in the “authoritative”, even authoritarian inscription of the cultural sign. At the point at which the precept attempts to objectify itself as a generalized knowledge or a normalizing, hegemonic practice, the hybrid strategy or discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. Such negotiation is neither assimilation nor collaboration. It makes possible the emergence of an “interstitial” agency that refuses the binary representation of social antagonism. They deploy the partial culture from which they emerge to construct visions of community, and versions of historic memory, that give narrative form to the minority positions they occupy: the outside of the inside; the part in the whole²⁵⁴.

Quella dell’ibridità è dunque una strategia discorsiva, finalizzata a modificare la staticità del discorso autorevole o autoritario, e in particolare ad evitare che si trasformi in una pratica normalizzante, per introdurre invece negli interstizi di questo discorso dei significati “alternativi” a quelli egemonici, in funzione non di un’opposizione binaria ma di una moltiplicazione del senso. Questo processo avviene grazie alla lettura delle “tracce” lasciate da “tutti quei discorsi disciplinari” e da “quelle istituzioni conoscitive che costituiscono le condizioni e i contesti della cultura”²⁵⁵, ovvero dall’interpretazione della molteplicità di cui le culture da cui siamo tutti abitati si fanno portatrici:

Uso la parola “tracce” per suggerire un particolare tipo di trasformazione discorsiva richiesta dall’analisi della differenza culturale: immergersi nell’interdisciplinarietà dei testi culturali – attraverso l’anteriorità del segno arbitrario – significa poter contestualizzare l’emergere di una forma culturale spiegandola nei termini di una qualche causalità o origine pre-discorsiva. Possiamo sempre lasciare aperto uno spazio supplementare per lo sviluppo di conoscenze culturali che sono adiacenti ed aggiuntive, ma non necessariamente cumulabili, teleologiche o dialettiche. La “differenza” di conoscenza culturale che “si aggiunge a” ma non “si somma” è nemica dell’*implicita* generalizzazione conoscitiva o dell’*implicita* omogeneizzazione esperienziale²⁵⁶.

Le culture, nella loro “differenza”, non possono dunque essere scambiate l’una con l’altra in virtù di una qualche “traducibilità”, sommate fra di loro grazie a una qualche equivalenza omogeneizzante, o livellate tramite una loro decontestualizzazione. Per evitare che si oppongano dialetticamente, portando necessariamente all’assunzione totalitaria di una sola posizione culturale, è necessario un gesto performativo di negoziazione continua, di messa in relazione creativa fra le posizioni possibili.

E ritengo che nei suoi due film Chadha cerchi proprio di mettere in forma la ricerca di questa ibridazione fra culture “differenti” ma non “diverse”, ovvero non necessariamente opposte.

²⁵⁴ *Ibid.*.

²⁵⁵ Homi K. Bhabha, “DissemiNazione”, cit., pp. 501-502.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 502.

La negoziazione viene ricercata anche tramite la rappresentazione di diverse posizionalità da parte dei personaggi, nel tentativo di costruire un equilibrio fra le varie espressioni culturali che li caratterizzano. Penso in particolare a personaggi come Ginder (Kim Vithana) e Simi in *Bhaji on the Beach*, e ovviamente Jess e Tony (Ameet Chana) in *Sognando Beckham*: si tratta di individui che cercano di tenere insieme più realtà contemporaneamente, di vivere il tempo della comunità diasporica assieme a quello della loro quotidianità. Le loro azioni si inseriscono nella “scissione”, di cui parla Homi Bhabha, “fra la temporalità continua e cumulativa del *pedagogico* e la strategia ripetitiva e ricorsiva del *performativo*”, scissione che dà vita all’“ambivalenza concettuale attraverso cui la società moderna diventa il luogo di *scrittura della nazione*”²⁵⁷. Lavorando sugli interstizi fra queste due temporalità – quella della storia, cronologica e lineare, e quella della quotidianità, fatta di ripetute citazioni di leggi e comportamenti – che danno vita alla comunità, i personaggi di Chadha possono scardinare dall’interno le opposizioni fra culture, e porsi come mediatori che danno vita a un nuovo progetto nazionale, quello del sogno di un’Inghilterra (e in particolare una Londra) molteplice, consapevole della performatività che dà vita ai ruoli identitari e dunque in continua trasformazione.

Ma, come accennavo all’inizio del paragrafo, la questione della differenza culturale non è l’unica ad attanagliare la vita dei personaggi di Chadha, dal momento che ad essa si aggiungono anche le aspettative per quanto riguarda i ruoli sessuali; e, in questo, la battaglia non è solo legata al mondo della diaspora indiana, ma anche a quella stessa realtà inglese contemporanea che si vuole libera e plurale. Infatti, la ribellione di Jess e Tony contro la femminilità e la mascolinità tradizionali previste dalla comunità indiana è condivisa anche da Jules (Keira Knightley) e Joe, i due “bianchi”. Se in *Bhaji on the Beach* la questione dei ruoli di *gender* è elaborata solo all’interno della femminilità e della comunità indiana, in particolare attraverso Ginder, donna picchiata dal marito che arriva a lasciarlo e chiedere il divorzio, e da Hashida (Sarita Khajuria), figlia modello che però aspetta un figlio da un ragazzo nero di origine giamaicana²⁵⁸, che suscitano con il loro comportamento l’ira e lo sdegno delle donne anziane²⁵⁹, in *Sognando Beckham* la problematica viene articolata attraverso direttrici molteplici.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 478.

²⁵⁸ Interpretato da Mo Sesay, che due anni prima era stato Caz in *Young Soul Rebels*.

²⁵⁹ Particolarmente interessante è il fatto che l’infrazione dei codici comportamentali stabiliti dalla comunità da parte delle due ragazze viene articolata da Asha, in due sequenze oniriche, attraverso le codificazioni della “corruzione occidentale” fatte dal cinema indiano del periodo; in questo modo, Asha utilizza una narrazione “dominante” per “normalizzare” i comportamenti delle giovani ed evitare di dover ammettere che gli istinti di ribellione fatti emergere da Ginder e Hashida sono condivisi anche da lei, come diviene evidente nell’ultimo dei suoi sogni ad occhi aperti; sul rapporto fra i sogni di Asha e il cinema indiano cfr. Anne Ciecko, “Representing the Spaces of Diaspora”, cit., p. 76.

Fin dalla seconda sequenza, in cui Pinky trascina Jess a fare acquisti per la sua festa di fidanzamento, viene posto un problema che accomuna Jess e Jules, e che è una delle tematiche fondamentali del film: il rapporto fra lo sport e la femminilità, e in particolare il fatto che entrambe le loro madri vedono lo sport come una contraddizione rispetto alla femminilità²⁶⁰. L'ossessione delle madri per il seno delle figlie è una costante del film, a partire da questa sequenza, in cui la madre di Jules vuole comprarle un reggiseno imbottito, come in seguito Mrs. Bhamra darà istruzioni alla sarta perché il sari di Jess sia abbastanza attillato da far risaltare il suo scarso seno. Per Mrs. Bhamra e Mrs. Paxton, il seno è l'indicatore della femminilità e della seduzione, e dunque lo strumento privilegiato per raggiungere la felicità (attraverso il matrimonio); di conseguenza, le due madri si propongono come custodi di una tradizione della femminilità evidentemente comune ad entrambe le culture, che si configura come ruolo universale. In entrambi i casi, cioè, la felicità e la realizzazione femminile passano attraverso l'esibizione del proprio corpo ai fini della seduzione dell'uomo; la differenza sta nel fatto che nel caso della famiglia di Jess il fine è esclusivamente matrimoniale, e l'oggetto del desiderio deve essere un uomo di origine indiana (per questo, Jess deve anche imparare a cucinare un'intera cena *punjabi*, vegetariana e non), mentre la madre di Jules non parla mai esplicitamente di matrimonio, ma semplicemente di relazioni, e non sembra porre limiti etnici alla scelta della figlia, ma solo sessuali²⁶¹.

Gran parte degli equivoci del film, infatti, giocano proprio sulla lettura del rapporto fra Jess e Jules come omosessuale, sia che si tratti di una paura nel caso della madre di Jules, di un'accusa per Pinky, o di un sogno erotico da parte dei ragazzi che giocano a calcio con Jess nel parco. E la narrazione stessa lavora in modo consapevole sul rapporto fra le due ragazze e sul loro comune desiderio per Joe proprio in funzione di una forte confusione sulle possibili definizioni del desiderio. Se infatti l'ipotesi di un legame omosessuale fra Jess e Jules viene verbalmente sconsigliata da parte di entrambe, ciò non toglie che le scene che mostrano il consolidarsi del loro legame sostituiscono quelle in cui Jess si confidava con il poster di Beckham, a sottolineare come a una infatuazione se ne sia sostituita un'altra. Inoltre, nell'epilogo le due ragazze sono ancora

²⁶⁰ È da notare inoltre come sia Mrs. Bhamra che Mrs. Paxton (Juliet Stevenson) rifiutino di utilizzare per le figlie i diminutivi "asessuati" con cui tutti le conoscono, chiamandole invece con i nomi per esteso, ovvero Jesminder e Juliette.

²⁶¹ Nella sua invettiva contro lo sviluppo muscolare della figlia, la donna sottolinea ad esempio come non sia un caso che la "Sporty Spice" sia l'unica a non avere una relazione con un uomo, traducendo le problematiche della femminilità attraverso i codici del fenomeno mediatico rappresentato dal gruppo musicale delle Spice Girls. Per una breve riflessione sul rapporto fra *Sognando Beckham*, le Spice Girls e il fenomeno del "girl power", cfr. Justine Ashby, "Postfeminism in the British Frame", «Cinema Journal», vol. 44, n. 2, inverno 2005, pp. 127-133. Il vero terrore di Mrs. Paxton, però, è che la figlia sia lesbica e innamorata di Jess come conseguenza diretta della sua passione per il calcio.

insieme, unite dal desiderio per il calcio e per la libertà di vivere senza definizioni che le costringano. E se Jess può finalmente amare Joe, accettato anche dalla sua famiglia (nel finale il ragazzo gioca a cricket con Mr. Bhamra), lo lascia comunque indietro, in Inghilterra, per partire con Jules. Mi sembra quindi che il fine del film sia proprio far saltare le definizioni etniche come quelle sessuali, eliminare le rigidità e i confini netti, e lavorare invece sulle possibilità di commistione e fluidità.

In questo senso, ritengo utile far interagire le posizioni dei personaggi (e in particolare di Jess) con l'elaborazione teorica di Gloria Anzaldúa sul concetto di identità *mestiza*. In *Terre di confine/La frontera*, del 1987, la scrittrice *chicana* riflette proprio sulla pluralità della sua identità, che comprende le definizioni di “scrittrice femminista chicana tejana *patrlache* (parola Nahuatl per lesbica) di Rio Grande Valley, nel Sud del Texas”²⁶². Come sottolinea Paola Zaccaria nella sua introduzione, si tratta di una serie di definizioni che sottolineano la molteplicità geografica, sessuale, culturale della scrittrice, lavorando sulla mescolanza linguistica che ne segna la vita quotidiana. Talvolta, nel linguaggio di Anzaldúa e nella sua ricerca di definizioni per la propria identità, si percepisce un certo essenzialismo nella “ricerca delle radici” (che siano quelle indie, spagnole, inglesi o di altra natura)²⁶³; per questo motivo, la sua riflessione si discosta da quella di Édouard Glissant di cui ho parlato nel paragrafo precedente, e che è tesa a un totale “sradicamento” del soggetto in funzione di una sua esistenza nel caos-mondo contemporaneo. Ovviamente, bisogna tenere conto del momento in cui questo testo è stato scritto, ben prima che i *Border Studies* (dei quali è uno dei testi fondatori) sviluppassero una riflessione sulla questione dei “confini” interni o esterni all'individuo, e precedente anche dell'elaborazione di Bhabha citata sopra; inoltre, la raffinatezza espositiva di Anzaldúa permette di leggere il suo progetto culturale anche oltre la ricerca delle radici e delle definizioni, possibilità che talvolta è presente *in nuce* nelle sue stesse parole.

Innanzitutto, le varie identità che compongono chi vive “sul confine” non sono mai semplicemente accostate, in una somma sterile, ma vanno a comporre una nuova soggettività che sa

²⁶² Gloria Anzaldúa, *Terre di confine/La frontera*, cit., p. 5.

²⁶³ Ad esempio, riflette spesso su come la mescolanza identitaria che la caratterizza la privi di una “casa”, di un luogo culturale in cui essere accettata, e di conseguenza come debba ancora lottare per affermarsi. Penso in particolare a due brani, in cui dichiara il suo desiderio di lavorare per costruire un proprio ambito culturale a cui appartenere: “Voglio la libertà di incidere e cesellare il mio viso, di arrestare il sangue con la cenere, di modellare i miei dei personali con le mie interiora. E se tornare a casa mi è negato, devo sollevarmi e reclamare il mio spazio, costruendo una nuova cultura – una cultura *mestiza* – con la mia legna, i miei mattoni e il mio mortaio e le mie architetture femministe”, *ibid.*, p. 51; e ancora: “...la lotta delle identità continua, la nostra realtà è ancora quella della lotta, dei confini. Un giorno la lotta interiore avrà fine e si realizzerà una vera integrazione. Nel frattempo, *tenémos que hacer la lucha*”, p. 102.

metterle in relazione e ricavare nuove prospettive dal movimento costante fra codici culturali e linguistici diversi:

I confini e i muri che dovrebbero tener fuori le idee indesiderate sono solo schemi radicati di comportamento, abitudini e modelli che diventano il nemico interno. Rigidità significa morte. Solo restando flessibili [*sic*], la *mestiza* può estendere la psiche orizzontalmente e verticalmente (...). Deve muoversi verso un pensiero divergente che si allontana da modelli e fini costituiti per cercare una prospettiva più ampia, che include anziché escludere (...). Cercando di elaborare una sintesi, l'io aggiunge un terzo elemento che è maggiore della somma delle sue parti separate²⁶⁴.

Inoltre, nonostante quella base di essenzialismo, la riflessione di Anzaldúa non è mai tesa a mettere in contrapposizione fra di loro le prospettive culturali che costituiscono il soggetto, e neppure oppone in modo semplicistico l'identità *mestiza* con quelle "dominanti" che la circondano. Al contrario, Anzaldúa riflette proprio sulle possibilità aperte dall'abbandono del dualismo, in funzione della fusione fra i vari aspetti dell'esistenza. In un'immagine metaforica di provenienza azteca²⁶⁵, che vede nascere la presenza umana in Messico dall'apparizione di un'aquila nel cui becco si contorce un serpente, la scrittrice sottolinea come "viene un momento, nella creazione di una nuova coscienza, in cui dobbiamo allontanarci dalla riva opposta, risanare in qualche modo la scissione che separa i due combattenti, per riuscire a collocarci nello stesso tempo su entrambe le rive ed a vedere contemporaneamente con gli occhi del serpente e con gli occhi dell'aquila"²⁶⁶. Proprio grazie a questa scelta di abbracciare tutte le prospettive e le posizioni possibili, con coraggio e consapevolezza, deriva la capacità della *mestiza* di far fronte alla propria molteplicità, talvolta conflittuale, senza implodere, ma anzi dando vita a una nuova "malleabilità", che rifiuta di abbracciare un'unica cultura in funzione della mescolanza di più scale di valori, che vengono rifondate per dare vita a un nuovo mondo:

In quanto *mestiza*, non ho paese, la mia patria mi ha esclusa; eppure tutti i paesi mi appartengono, perché di ogni donna sono la sorella o l'amante potenziale (in quanto lesbica non ho razza, il mio stesso popolo non mi riconosce; ma sono tutte le razze, perché in ogni razza c'è il diverso in me). Sono senza una cultura perché, in quanto femminista, sfido le credenze collettive cultural/religiose di origine maschile tanto degli indo ispanici quanto degli *anglos*; eppure sono piena di cultura perché partecipo alla creazione di una cultura ulteriore, di una nuova storia che spieghi il mondo e la nostra presenza in esso, di un nuovo sistema di valori le cui

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁶⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 31-32.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

immagini e simboli ci connettono le une alle altre ed al pianeta. *Soy un amasamiento*, sono l'atto di impastare, di unire e di mettere insieme, da cui ha preso forma una creatura che appartiene sia al buio, sia alla luce, ma anche una creatura che mette in discussione la definizione di luce e di buio e ne cambia il significato²⁶⁷.

Il termine *amasamiento* diviene dunque la metafora più potente, in quanto significa non solo il risultato della mescolanza, ma l'atto stesso tramite il quale è possibile mettere in discussione tutti i codici prestabiliti, in funzione della ricerca di "nuovi" sensi e significati, più adatti alla molteplicità e alla mobilità contemporanee. E ritengo che Jules e Jess si facciano portatrici nei confronti della società in cui vivono proprio di questo *amasamiento*, di questo gesto performativo di modifica e di movimento costanti, sia nei confronti della caratterizzazione etnico-culturale che di quella di *gender*, dal momento che entrambe si ribellano contro le posizioni e i ruoli a cui le varie tradizioni le vogliono costringere.

Ma, per poter portare avanti il sogno della mescolanza e del meticcio, non possono restare nella terra in cui sono nate e cresciute; nonostante le premesse, infatti, in Inghilterra non è ancora possibile essere giocatrici professioniste: i ruoli sessuali, come dimostra anche la madre di Jules (e lo stesso fenomeno citato delle Spice Girls) sono ancora troppo statici. Il "*girl power*", che Justine Ashby ritiene alla base del film, infatti, prevede ancora la seduzione e l'ammiccamento sessuale come strumento principale per il raggiungimento della realizzazione personale²⁶⁸; ma è proprio contro questo ruolo che le due ragazze si scagliano, ed è contro questo ruolo che la narrazione stessa si pone. Quando infatti Jules e Jess si vestono in modo particolarmente provocante per andare a ballare dopo la partita ad Amburgo, la loro amicizia rischia di infrangersi, ed entrambe rischiano anche di perdere Joe. Alla fine della sequenza che vede il montaggio alternato fra la festa della sera precedente al matrimonio di Pinky e gli allenamenti di Jules per la finale del campionato femminile, durante la quale Jess indossa il sari tradizionale ed è truccata e pettinata in modo elaborato, la giovane è costretta a dire addio a Joe, che pure ricambia i suoi sentimenti; lo stesso avviene anche nella sequenza che vede Jess e Joe dopo la partita, quando la ragazza, ancora in sari, va a dargli la notizia che ha il permesso dei suoi genitori per partire per gli Stati Uniti. Al contrario, la piena realizzazione dei rispettivi desideri (partire per gli Stati Uniti per frequentare l'università e giocare da professioniste, baciare finalmente Joe e persino vedere Beckham) avviene all'aeroporto, quando entrambe sono vestite in modo pratico e sportivo, prive di ogni accessorio ritenuto finora necessario

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 123-124.

²⁶⁸ Cfr. Justine Ashby, "Postfeminism in the British Frame", cit.: "When the Spice Girls proclaimed (...) that all girls needed were 'strength and courage and a Wonderbra', (...) the 'girl power' logic somehow managed to link being sexy with being ballsy", p. 129.

per la seduzione di un uomo.

In altre parole, le due ragazze devono trovare i propri codici di comportamento per potersi realizzare, unendo la tradizione familiare da cui provengono con la realtà in cui vivono, ovvero portando avanti una prospettiva alternativa senza per questo abbandonare le culture a cui appartengono. Mentre in *Bhaji on the Beach* la realizzazione della speranza di uscire dai ruoli assegnati, condivisa da tutte le donne più giovani, comporta l'uscita dal gruppo, e l'unica a scegliere davvero di cambiare la realtà (Hashida, che decide di continuare il proprio rapporto con Oliver) è anche l'unica a non tornare a casa con le altre²⁶⁹, in *Sognando Beckham* entrambe le ragazze possono cercare di raggiungere i propri scopi, con l'approvazione del gruppo di appartenenza. Inoltre, *Sognando Beckham* propone uno scardinamento dei ruoli assegnati anche per la mascolinità, sia pure in modo più sommario e meno articolato. Joe e Tony, infatti, compiono a loro volta un percorso di "liberazione" dalla staticità dei ruoli imposti dalle famiglie e dalle culture.

Joe sente di aver deluso suo padre a causa dell'infortunio al ginocchio che lo ha costretto ad abbandonare il calcio giocato, poiché in questo modo sembra aver assecondato la "debolezza" del suo corpo; inoltre, pensa di averlo deluso nuovamente nell'allenare la squadra femminile e non quella maschile. Ma ama il suo lavoro, tanto che alla fine rinuncerà a fare carriera nella squadra maschile, per continuare ad allenare le ragazze e trasformarle in una squadra di professioniste, e soprattutto troverà il coraggio di comunicarlo al padre. In questo modo, dimostra di avere bisogno del sostegno della propria famiglia proprio come Jess e Jules, senza però rinunciare ai propri sogni per ottenerlo. Il percorso di Tony è ancora meno sviluppato, dal momento che non rivelerà mai al resto della comunità di essere gay, come ha fatto con Jess. E la stessa Jess, al momento della confessione, reagisce esclamando "ma sei indiano!"; in questo modo, viene evidenziato come anche una ragazza ribelle alle convenzioni possa essere legata ai ruoli che il gruppo di appartenenza ha stabilito per femminilità e mascolinità, rifiutando la possibilità che un ragazzo indiano possa non desiderare di amare una donna indiana. Eppure, Tony comunica a Jess il proprio desiderio, dandogli vita e rendendolo così realizzabile. Ma l'eventuale realizzazione dei due ragazzi non viene messa in scena come avviene per Jess e Jules; inoltre, entrambi appaiono esclusivamente in funzione delle ragazze, in campi-controcampi di sostegno e *two shot* di complicità.

Ad ogni modo, l'appagamento dei desideri di Jess e Jules avviene a prezzo di una nuova

²⁶⁹ Anche Ginder sceglie di non tornare dal marito, ma in questo caso riceve l'approvazione delle altre donne del gruppo, e anche l'intervento attivo di Asha; ma questo è possibile perché il marito la picchia selvaggiamente e cerca di rapire il figlio Amruk davanti a tutte, suscitando anche la disapprovazione del fratello Manjit. Di conseguenza, il comportamento di Ginder è giustificato in funzione della protezione del figlio, oltre che della propria integrità fisica. Hashida invece suscita ancora dei commenti crudeli quando le donne più anziane la vedono con Oliver mentre le saluta (forse per l'ultima volta).

migrazione, quella per gli Stati Uniti, che però si configurano come un luogo di sogno perché privo di tensioni e conflitti etnico-culturali, sociali e di *gender*. In altre parole, gli Stati Uniti di cui si parla in *Sognando Beckham* non hanno nulla a che vedere con quelli reali, come indica il fatto che noi non vedremo mai la vita di Jules e Jess a Santa Clara; il territorio delle promesse è mostrato solo come fotografia o video, dunque è un luogo dell'immaginario. D'altro canto, tutta l'ultima parte del film è caratterizzata da un forte senso di "irrealtà". Nel momento in cui Jess ottiene dal padre il permesso per lasciare il matrimonio della sorella per andare alla partita, infatti, inizia un montaggio alternato veloce, metaforico e complesso fra la partita di Jess e il matrimonio di Pinky. Inoltre, quando Jess sta per tirare un rigore, vede le ragazze della barriera trasformarsi in alcune donne in sari (la sorella, la madre e altre tre donne anziane della famiglia), sul suono della famosa aria della *Turandot* "Vincerò"; in seguito al calcio la scena del rigore si sviluppa attraverso una serie di alternanze al rallentatore fra i primi piani vari personaggi e un'inquadratura dal punto di vista del pallone²⁷⁰. In questo modo, non solo viene proposta l'equivalenza fra il matrimonio e il successo nello sport per la realizzazione personale, ma soprattutto viene instaurato un regime di "irrealtà", che contagia le sequenze successive con la propria caratterizzazione onirica e con il proprio sviluppo "inverosimile" (nel senso di un'accentuazione dell'impossibilità del punto di vista, in particolare tramite la soggettiva "animista" del pallone). Ad aumentare questo senso di "irrealtà" troviamo anche la macro-sequenza che comprende gli addii all'aeroporto e il montaggio fra le due famiglie che ricevono le lettere di Jules e Jess. Nella prima parte, infatti, l'atteso bacio fra Joe e Jess porta all'apparizione nell'aeroporto di Beckham in persona, che fino ad allora era stato solo un'immagine nei sogni e nella stanza di Jess; inoltre, la partenza delle due ragazze si cristallizza in un fermo immagine del primo piano largo di entrambe, mentre salutano le famiglie prima di affrontare il loro futuro. Infine, il montaggio finale vede Pinky incinta che sistema la foto della squadra di Jess, come prima avevano fatto i genitori di Jules, e soprattutto Joe giocare a cricket con

²⁷⁰ Nell'ordine, le inquadrature sono: totale dall'alto di Jess che sta per tirare; articolato movimento di dolly dall'alto della barriera che si schiera, fino a un totale frontale; primissimo piano di Jess; dettaglio del pallone nell'erba; primo piano largo di Jess; articolato dolly dal totale frontale della barriera, con le ragazze trasformate nelle donne in sari, che si muove verso un piano sempre più ravvicinato; primo piano largo di Jess; totale della barriera tornata normale; primo piano largo di Jess; piano americano di Pinky e Titu che ballano; primo piano di Joe; totale della tribuna, in cui si vedono i genitori di Jules; primo piano di Tony; primo piano di profilo di Jules fra le ragazze della barriera; primo piano largo di Jess; totale dall'alto del campo; dettaglio sul piede che calcia la palla; movimento di dolly a imitare quello del pallone che si solleva dall'erba e supera la barriera curvando; primo piano di profilo di Mel; mezza figura delle ragazze della barriera che seguono la palla con lo sguardo, con Jules in primo piano; primo piano di Joe; movimento di dolly a imitare la palla che supera il portiere e entra in rete; dettaglio della palla che entra nella rete; piano americano di Pinky sollevata da Titu; primo piano di Jules che esulta; primo piano di Mel che esulta; mezza figura di Joe che esulta; primissimo piano di Tony che esulta; totale dall'alto delle ragazze che corrono verso Jess per sollevarla in trionfo; mezza figura di Pinky sollevata da Titu; mezza figura di Jess sollevata dalle compagne; totale delle ragazze che esultano; mezza figura di Joe che applaude.

Mr. Bhamra. Infine, i titoli di coda sono accompagnati da una serie di inquadrature del cast e della troupe; alcune sono scene sbagliate, altre vedono le attrici che interpretano le donne anziane giocare a calcio in sari, altre ancora vedono le varie persone inquadrare ballare e cantare al ritmo di *Hot Hot Hot* di Alphonse Cassell, in una versione che mescola inglese e *punjabi*.

In queste inquadrature, dunque, il sogno di realizzazione e di molteplicità proposto dalla narrazione si manifesta in quanto tale; ma il valore positivo attribuito a questo sogno è determinato anche dalla struttura stessa del film. Infatti, la punteggiatura più rilevante è costituita da campi medi delle case del sobborgo in cui vivono Jules e Jess sorvolate da un aereo, oppure da inquadrature degli aerei in movimento. L'aereo diviene dunque metafora di potenzialità da esprimere liberamente²⁷¹, anche mettendo a rischio tutto quello a cui si appartiene per raggiungere l'appagamento del proprio desiderio. In quanto tale, si iscrive nel testo, come ho detto, come inquadratura che funge da punteggiatura (come avveniva con l'inquadratura dell'orchestra ne *La sposa turca*), cercando di mettere ordine in un film le cui sequenze sono estremamente irregolari, e segnate dal ripetersi del montaggio alternato fra le vicende di Jess e della sua famiglia e quelle di Jules, o dal montaggio ellittico che condensa in poche inquadrature avvenimenti dalla durata ben più lunga (è il caso, ad esempio, della lunga sequenza di montaggio che mostra Jess mentre si destreggia fra gli allenamenti, le partite e le lezioni di cucina della madre). In questo modo, la struttura narrativa sottolinea non solo alcune similitudini fra le esperienze delle due ragazze, ma porta avanti un racconto delle "differenze" culturali che evidenzia le possibilità che emergono nel momento in cui si accettano la commistione e la molteplicità, pur nella consapevolezza di come i ruoli sociali non possano che influire sulle proprie scelte. Chadha sviluppa così lo stile narrativo già utilizzato in *Bhaji on the Beach*; ma mentre in *Bhaji* il montaggio alternato riguarda solo le vicende delle varie donne appartenenti alla comunità indiana, segnalando dunque la molteplicità di posizioni possibili all'interno però di un gruppo etnicamente e sessualmente omogeneo (si tratta sempre di donne eterosessuali di origine indiana, anche se con posizioni culturali diverse), in *Sognando Beckham* la fluidità dei rapporti e dei ruoli possibili si estende a personaggi appartenenti ad etnie diverse, lavorando allo scardinamento dei ruoli culturali e sessuali per tutti.

²⁷¹ Per una puntuale riflessione sull'aereo come simbolo di potere e sul suo rapporto con la cultura inglese del Novecento cfr. Gillian Beer, "L'isola e l'aereo: il caso di Virginia Woolf", in Homi K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, cit., pp. 429-467.

Capitolo 5

Famiglie allargate, rotture di gender

Nel capitolo precedente, abbiamo visto come alcuni film prodotti nell'Europa contemporanea mettano in scena la ricerca, da parte dei soggetti diasporici ed “eticamente caratterizzati”, di un'identità che oltrepassi il dualismo fra la cultura di appartenenza e quella dell'ambiente in cui vivono. In particolare, si è visto come in questo cinema si cerchi di elaborare una narrazione che dia vita a dei legami non tradizionali fra i personaggi, sia pure senza ignorare le problematiche di cui i cambiamenti nelle relazioni si fanno portatori. Si deve considerare in questo senso il genere molto diverso a cui i film affrontati fanno riferimento, ovvero il melodramma nel caso di Akin e la commedia nel caso di Chadha; in entrambi i casi, comunque, la protagonista femminile cerca di individuare un nuovo modo di vivere le relazioni amorose e sociali, in funzione della propria dichiarata molteplicità identitaria.

Nel melodramma *La sposa turca* il processo resta problematico, e la traiettoria incompleta: Sibel riesce a non appartenere a nessuno, a costruire una famiglia alternativa rispetto sia a quella tradizionale dei genitori e del fratello, sia a quella del tutto trasgressiva a cui aveva dato vita con Cahit, ma deve scendere a compromessi e non vivere fino in fondo il proprio desiderio. In *Sognando Beckham*, invece, grazie alle dinamiche della commedia, la giovane protagonista non solo riesce felicemente ad integrare il fidanzato irlandese all'interno della famiglia indiana tradizionale di appartenenza, ma riesce addirittura a svincolarsi dall'idea stessa di una famiglia. Il suo legame con Joe resta comunque secondario rispetto a quello con Jules e con la professione di calciatrice, ovvero rispetto alla realizzazione di un sogno individuale. Jess riesce a costruire una narrazione della femminilità che non rientra più nella dicotomia trasgressione/appartenenza alla legge, ma scardina il concetto stesso di legge, proponendo un mondo in cui il desiderio individuale e la realizzazione personale trionfano su ogni altro percorso. Al contrario, nel più problematico *Bhaji on the Beach*, la femminilità poteva infrangere impunemente le regole tradizionali del gruppo culturale di appartenenza solo tramite il ruolo di madre che deve proteggere il proprio figlio da un marito violento; Hashida, che invece decideva di seguire il fidanzato nero Oliver, era costretta ad uscire dalla cultura indiana tradizionale.

Le famiglie “trasgressive” rispetto a quella monorazziale (per lo più bianca, ma non solo), borghese, eterosessuale e basata su ruoli predefiniti e statici per il maschile e il femminile, sono dunque spesso costrette a scendere a compromessi per poter esistere. Anche nei capitoli precedenti,

le coppie che si formavano erano necessariamente precarie, segnate dal rifiuto da parte della società in cui si inserivano. Il caso più palese, quello di Omar e Johnny in *My Beautiful Laundrette*, vedeva la costruzione di una coppia relativamente solida come conseguenza dell'accettazione della precarietà dell'Altro, secondo l'interpretazione che Judith Butler ha fatto di Lévinas. Ma questo legame fra io ed Altro è esclusivo, non prevede alcuna relazione con il mondo esterno; è un rapporto a due, in cui è l'Altro a presentarsi a me, senza lasciare possibilità di scelta. In questo caso, il riconoscimento dell'esistenza dell'Altro in quanto corpo vulnerabile impedisce la violenza all'interno della coppia, ma la scatena nel sociale, in quanto la dinamica del gruppo non permette il riconoscimento della precarietà della vita. Di conseguenza, il finale di *My Beautiful Laundrette*, per quanto lasci immaginare una prosecuzione del legame omosessuale, interrazziale e potenzialmente interclassista fra i due protagonisti, non prevede invece il loro inserimento nella società, ovvero l'integrazione della coppia che si è formata nell'ordine costituito, ma al contrario la sua espulsione dalla società in una vita autosufficiente ma autarchica e isolata.

Nel corso di questo capitolo vorrei invece affrontare esempi di coppie parzialmente trasgressive rispetto a quella tradizionale, e inserite in un contesto sociale senza dover scendere a compromessi (come nel caso di Sibel) o essere costrette alla separazione fisica (come quella di Jess e Joe). Per farlo, però, è necessario considerare soprattutto film in cui le problematiche di formazione della coppia non sono tanto legate alla questione della razza/etnia, della classe sociale o dell'orientamento sessuale, quanto a quella della cultura di riferimento e delle posizioni assunte dalla femminilità e dalla mascolinità nelle dinamiche di potere contemporanee. Ovviamente, esistono esempi anche di coppie interrazziali che nel panorama della commedia come genere d'integrazione (della coppia nella società)²⁷² riescono a sopravvivere nonostante la trasgressione a cui danno vita: penso in particolare alla coppia che non è una coppia, ma un *ménage à trois*, costituito dai tre protagonisti di *Métisse* di Mathieu Kassovitz (1993). In questo film, il giovane nero figlio di diplomatici Jamal (Hubert Koundé) e il giovane ebreo sottoproletario Felix (Mathieu Kassovitz) dapprima si contendono la paternità del bambino aspettato dalla loro ragazza proletaria e mulatta Lola (Julie Mauduech), per terminare dopo una serie di peripezie – che mettono in discussione la rispettiva percezione della mascolinità – in una riconciliazione generale nel letto d'ospedale della giovane madre. Nonostante vengano messi in discussione il tabù della *miscegenation* e quello della mescolanza fra classi sociali, e nonostante venga superata la monogamia dei rapporti eterosessuali, in *Métisse* non è presente alcuna vera trasgressione dei ruoli

²⁷² Per quanto riguarda la commedia come genere d'integrazione, cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 87.

sessuali, e viene inoltre data una rappresentazione profondamente tradizionalista della maternità.

Altri film mettono invece in discussione la questione dei ruoli sessuali, configurando esplicitamente il *gender* dei protagonisti come *performance* che ha il fine di scardinare le dinamiche di potere dominanti, secondo le teorie di Judith Butler. Si tratta ad esempio del cinema *queer* di Pedro Almodóvar e di Ferzan Özpetek, che lavorano sui codici del linguaggio melodrammatico mescolandolo talvolta alla commedia, ai fini di una messa in scena trasgressiva dei ruoli sessuali come di quelli sociali. I due esempi più significativi in questo senso sono *Tutto su mia madre* (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999) e *Le fate ignoranti* (Ferzan Özpetek, 2001); entrambi i film presentano l'inserimento di una donna matura, che ha subito un grave lutto (il figlio, il marito) in una comunità che si presenta soprattutto come riscrittura della propria vita per entrambe. In nessuno di questi due casi, però, viene posta al centro della narrazione la formazione di una coppia trasgressiva, ma quella di una comunità solidale più ampia, che può anche fungere da famiglia allargata per le donne in questione, da famiglia di elezione, ma non si concentra sulla questione del desiderio erotico nelle dinamiche della sua costruzione.

I film che propongo in questo capitolo invece si caratterizzano proprio per la messa in scena della formazione di una coppia, bianca, eterosessuale, borghese, ma senza la fissità prevista per i ruoli sessuali, e persino senza la monogamia che, nel caso di *About Adam*, viene considerata un limite alla libertà di ruolo degli individui. Quello che mi interessa notare in questi film è soprattutto una scrittura cinematografica che, pur rifacendosi alla costruzione della narrazione “classica”²⁷³, non ha alcun legame con la formazione della coppia eterosessuale nell'ambito delle dinamiche edipiche del desiderio che Raymond Bellour aveva individuato negli anni Settanta come fulcro attorno a cui si elabora questo tipo di racconto. In un famoso studio su *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)²⁷⁴, Bellour ha analizzato la struttura della ripetizione con variazione delle traiettorie narrative interne alla sequenza, e il modo in cui queste dinamiche riflettono quelle del film nel suo insieme:

Il carattere indiretto dell'effetto di simbolizzazione è proprio ciò che fa la sua forza. Molto più pregnante,

²⁷³ Sarebbe forse più appropriato in questo caso parlare di modello “post-classico”, secondo la proposta di Thomas Elsaesser per cui parte del cinema contemporaneo rielabora in modo consapevole le strutture del racconto classico. Ma i film a cui faccio riferimento in questo capitolo non riprendono propriamente i paradigmi del cinema “post-classico”, o quanto meno non esauriscono all'interno di quel modello il ruolo che hanno all'interno del cinema europeo contemporaneo. Di conseguenza, ho scelto di fare riferimento al concetto più esteso di “cinema classico” in quanto modo di produzione dominante nel cinema narrativo fino agli anni Sessanta. Cfr. Thomas Elsaesser, “Classical/post-classical narrative (*Die Hard*)”, in Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film*, cit., pp. 26-79.

²⁷⁴ Raymond Bellour, “Le blocage symbolique”, in *L'analyse du film* (1979), tr. it. “Il blocco simbolico”, in *L'analisi del film*, a cura di Carla Capetta e Abderrazak Chaoui Aziz, Torino, Kaplan, 2005, pp. 107-205.

poiché è continuo, incontenibile, non cessa di produrre e riprodurre, e di produrre perché la riproduce, la grande rima del racconto, della storia diventata racconto. Come il racconto, si risolve perché ripete, e ripete perché risolve, andando costantemente nel suo senso, a partire dal suo minimo di senso. Esso è il racconto, nella sua massa parcellare, inscrivendo in ognuno dei suoi punti la strutturazione simbolica con un andirivieni e una sovrapposizione senza fine²⁷⁵.

La traiettoria edipica del protagonista Roger Thornill (Cary Grant), diviene dunque la matrice attorno a cui si strutturano le sequenze, anche grazie al ruolo assunto dai mezzi di trasporto in quanto simboli fallici e/o di castrazione. Nelle parole di Bellour, la rete di ripetizioni di questa traiettoria edipica diviene un “blocco simbolico”, una messa in scena del rapporto fra Legge e desiderio a cui i personaggi non possono sfuggire; di conseguenza, i personaggi sono destinati al superamento (più o meno completo o problematico) dell'Edipo e alla formazione della coppia eterosessuale sancita socialmente tramite il matrimonio. Come dice il teorico,

Il movimento di andirivieni che porta la rima generalizzata dal grado zero all'assoluto del sistema e il battito del simbolico, ordinato dal suo inizio verso la fine del significante del desiderio sottomesso alla legge che lo regola. Fa sentire, come da una vibrazione continua, il destino dell'Edipo e della castrazione fin nella minima operazione testuale, nel più piccolo scarto della similitudine. L'Edipo: la differenza del racconto, la sua stessa ripetizione assegnando il suo destino (psicologico) alla ripetizione. Per un effetto che non è paradossale che in apparenza, la forza che produce il racconto permette di fermarlo; essa non cessa con uno stesso movimento, di aprirlo e chiuderlo, di riprodurlo per determinarlo e determinarsi, questo movimento continuo che gerarchizza come all'infinito la produttività del testo filmico. Si può definire questo effetto “il blocco simbolico”²⁷⁶.

Il movimento continuo di ripetizione crea il racconto in funzione del desiderio e della sottomissione alla Legge paterna, sulla base della castrazione e del dramma edipico. Ogni narrazione classica, sottolinea Bellour, si articola attorno alla traiettoria edipica in funzione del superamento delle problematiche del desiderio.

I film che analizzo in questo capitolo, pur contenendo elementi che potrebbero essere analizzati nella prospettiva del “blocco simbolico” e delle strutture del desiderio, mi interessano però in funzione della trasgressione che mettono in atto rispetto alla formazione della coppia i cui ruoli sociali e sessuali sono sanciti dal matrimonio tradizionale. In particolare, la protagonista di *Pane e tulipani* (Silvio Soldini, 2000) riesce a dare vita a un legame amoroso con Fernando e a inserirsi in una rete familiare allargata e alternativa rispetto a quella matrimoniale, seguendo il

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 180.

²⁷⁶ *Ibid.*.

proprio desiderio. La trasgressione di Rosalba non si concretizza semplicemente in una relazione extraconiugale, ma si articola in un percorso che le permette di raggiungere la consapevolezza della molteplicità dei ruoli e delle identità possibili. Uscendo dalle dinamiche tradizionali in cui è inserita quando è a Pescara o a Paestum con la sua famiglia, Rosalba compie un viaggio che le permette di entrare in relazione con personaggi dall'identità contraddittoria. Tramite l'analisi dei ruoli che i personaggi assumono, secondo l'idea di identità performativa proposta da Judith Butler, e attraverso il concetto di "etica del rispetto" di cui parla Paul Ricœur in un saggio del 1954, vedremo come il film costruisce delle dinamiche che trasgrediscono le posizioni tradizionali della mascolinità e della femminilità sia all'interno della coppia che del gruppo sociale. Si vedrà in che modo il linguaggio verbale utilizzato dai personaggi rientri in questa trasgressione, sia perché mette in gioco una serie di citazioni che fanno da matrice per una riscrittura ironica, sia perché introduce e implica una sfera culturale di riferimento che si differenzia fra i vari personaggi e si presenta in alcuni casi come contraddittoria.

In *About Adam* (Gerard Stembridge, 2000), viene ripresa la questione della riscrittura citazionista, in questo caso come matrice delle dinamiche fra maschile e femminile. Il film, che riprende gli stessi eventi da quattro punti di vista diversi, risulta diviso in quattro capitoli, con un prologo e un epilogo. Questa costruzione riflette la molteplicità strutturale del cinema e del suo approccio rispetto alla "realtà", che come vedremo rende impossibile individuare il "vero" o il "falso" ma, secondo la recente riflessione di Paolo Bertetto²⁷⁷, può configurarsi solo in una simulazione più o meno verosimile:

L'immagine filmica non è il mondo, né un'immagine specchio, ma è il risultato di un lavoro di messa in scena che produce un simulacro (del) visibile, Insieme, l'immagine filmica è inserita in una rete comunicativa e mediatica, è segnata da una doppia riflessività, è immersa nel tempo, e costituisce una forma interpretativa. Non è mai l'oggetto che mostra in assenza, ma una sua configurazione differenziale²⁷⁸.

In particolare, *About Adam* mette in scena esplicitamente "le identità dell'umano" che "si moltiplicano e si frantumano, perdendo in forza e in credibilità, acquisendo nuove configurazioni simboliche, fratturate e dinamiche, smembrate e complesse"²⁷⁹; ovvero, delle soggettività performative, basate sulle dinamiche dell'identificazione analizzate da Teresa De Lauretis o sulla trasgressione nella citazione della norma proposta sempre da Judith Butler. In questa prospettiva,

²⁷⁷ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

About Adam non solo infrange le dinamiche edipiche della narrazione “classica”, ma lega anche questa infrazione, ancora una volta, alla trasgressione radicale della coppia eterosessuale, bianca, borghese, monogamica tradizionale.

1. *Pane e tulipani*: la commedia dell’eterosessualità e l’etica del rispetto

Pane e tulipani è una commedia che pone fin dall’inizio la questione del rapporto fra individuo e comunità, sia nel senso dell’appartenenza del primo alla seconda, sia della sua esclusione, ma lavora anche sul linguaggio verbale e sulla costruzione narrativa come rappresentazione di un immaginario determinato. I titoli di testa, infatti, anziché precedere o seguire in modo netto il prologo, ne sono parte integrante: a partire dal titolo del film in sovrimpressione sul cielo azzurro, una panoramica verso il basso ci mostra uno dei templi di Paestum, verso cui si dirige un gruppo di turisti; mentre una guida turistica descrive con una serie di luoghi comuni l’incontro avvenuto in quel luogo fra “l’idealismo greco, civiltà della musica e della filosofia” e “il pragmatismo romano, civiltà del diritto e della razionalità”, che hanno dato vita alla “cultura italiana”, i titoli rossi sul cielo blu si alternano a inquadrature dei vari personaggi.

Nella sua prima sequenza, dunque, *Pane e tulipani* si propone immediatamente come riflessione sui codici del racconto (quello fatto dalla guida sulla nascita della “cultura italiana”) e sul rapporto fra parola e immagine (l’alternanza fra titoli e presentazione dei volti degli ascoltatori); inoltre, pone fin da subito la questione del racconto come incentrato su degli individui e sul loro rapporto con gli altri, sul loro modo di essere in comunità, per caso o per scelta. Dopo un totale del gruppo di turisti, infatti, e un primo piano della guida (un uomo che parla con accento dialettale ma che usa la lingua correttamente), la presentazione dei personaggi avviene tramite un carrello laterale che li mostra in successione mentre ascoltano attenti nella luce accecante del sole: si parte dalla mezza figura di Mimmo e del figlio Salvo, per passare a Ketty, con accanto la figlia Sami, poi Nancy, e approdare infine a Rosalba, con il figlio Nic al margine sinistro dell’inquadratura²⁸⁰. In questo movimento di macchina sono riassunte molte delle tematiche che domineranno il rapporto fra i personaggi del film: il legame fra padre e figlio in quanto determinato da un atteggiamento comune nei confronti del mondo, le posizioni diverse assunte dalla femminilità, e il legame fra

²⁸⁰ Nel soggetto del film, gli autori Doriana Leoneff e Silvio Soldini scrivono in proposito: “Il suo nome è Rosalba. Ma c’è chi la chiama Rosi e chi Alba. Tra questi suo marito Mimmo, un quarantacinquenne con la pancia e l’andatura da cowboy. Ci sono anche i figli, Salvo e Nic, diciotto e sedici anni. La sorella Ketty con il marito Lello e la figlia Sami. E la suocera Nunzia detta Nancy. Nessun nome ha avuto la fortuna di sopravvivere per intero nella sua famiglia”. In Silvio Soldini e Doriana Leoneff, *Pane e tulipani. Il soggetto, la sceneggiatura*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 7.

madre e figlio che ne scaturisce.

In questo carrello viene innanzitutto sottolineata la fisicità di queste donne, la loro qualificazione tramite il corpo, e per questo mezzo vengono proposti due tipi di rappresentazione e interpretazione della femminilità: da un lato, quella di Ketty e Nancy, dall'altro quella di Rosalba. Ketty (Vitalba Andrea) è la prima ad essere presentata, e anche nelle inquadrature successive sarà la prima ad essere mostrata in un primo piano; cognata di Mimmo e sua amante, si presenta come una donna che cerca di incarnare l'idea classica della femminilità in quanto bellezza, corpo da esibire per il piacere dello sguardo (rifiuta infatti di farsi toccare dal marito). Il suo corpo però non è costruito dal film come oggetto dello sguardo e del desiderio per la macchina da presa o per lo spettatore, ma come esibizione volgare, sottolineata dal coordinato leopardato indossato da Ketty. Come ho già detto nel corso del terzo capitolo, a proposito della messa in forma dei corpi desiderati in *Young Soul Rebels*, Laura Mulvey e le teoriche della Feminist Film Theory hanno dimostrato fin dagli anni Settanta come il corpo femminile diventi oggetto del desiderio nel momento in cui diviene fulcro dello sguardo congiunto del personaggio, della macchina da presa e dello spettatore²⁸¹; inoltre, come ha sottolineato Mary Ann Doane, la messa in scena del desiderio viene spesso veicolata dalla frammentazione del corpo stesso ai fini della feticizzazione delle sue parti²⁸². Al contrario, per quanto Ketty si proponga come corpo iper-femminile, non viene mai mostrata allo spettatore in quanto tale. La sua rappresentazione porta invece a una complicità fra lo sguardo dello spettatore e quello della macchina da presa a discapito del desiderio, e in favore di una forte presa di distanza nei confronti della messa in scena della femminilità tradizionale in quanto “naturale” oggetto “passivo” del desiderio maschile.

L'ironia nei confronti di questa visione della femminilità viene ribadita attraverso il personaggio di Nancy (Lina Bernardi), che si propone a sua volta come corpo da esibire, come dimostra nuovamente l'abbigliamento appariscente; ma la suocera di Rosalba è una donna ormai anziana, e di conseguenza il cappello e gli occhiali da sole divengono simboli della sua inadeguatezza rispetto a una posizione tradizionalmente riservata alla giovinezza. Proprio per il tentativo del tutto infruttuoso di mostrarsi giovane e bella, il corpo di Nancy accentua ulteriormente la posizione ironica della macchina da presa sull'idea di femminilità come corpo da esibire, in particolare nel momento in cui questa posizione diviene l'unica identità che questi personaggi desiderano e considerano come propria.

Rosalba (Licia Maglietta), al contrario, viene inquadrata assieme al figlio Nic; di

²⁸¹ Cfr. *supra*, capitolo 3, pp. 77-78.

²⁸² Cfr. *supra*, capitolo 3, pp. 84-85.

conseguenza, anziché chiudersi in un'identità concentrata sulla costruzione del proprio corpo, e che rifiuta di relazionarsi con il mondo esterno, viene immediatamente rapportata a un'altra persona, anche se questo avviene tramite l'idea della maternità tradizionale. Inoltre, il suo aspetto, sia pure poco elegante, non raggiunge la volgarità legata all'offerta sessuale esplicita delle altre due donne; al contrario, il suo abbigliamento ricco di colori contrastanti e scelto più per la comodità che per motivi estetici, denota un disperato tentativo di sentirsi a proprio agio in un corpo che si ribella continuamente alla volontà del soggetto. I movimenti goffi e l'aspetto poco curato e sciatto di Rosalba, però, non sono connotazioni di un'identità scelta e perseguita con determinazione, com'è invece il caso di Nancy e Ketty con cui è messa a confronto, ma derivano dal ruolo che le è stato assegnato nell'ambito della famiglia, sia nel senso della famiglia nucleare composta da marito e figli, sia di quella allargata di cui fanno parte anche Nancy e Ketty (con marito e figlia).

Il ruolo di *nurturing mother* che le è stato assegnato è segnalato soprattutto dalla sua marginalità rispetto all'inquadratura: se i primi ad essere inquadrati sono Mimmo e Salvo, solo alla fine del movimento di macchina potremo vedere l'altra metà di questa famiglia nucleare bianca e borghese, ovvero Rosalba e Nic. Inoltre, anche nelle inquadrature successive, questi ultimi si propongono come marginali rispetto al gruppo, anche a quello dei turisti: a una battuta stupida di Mimmo, saranno infatti gli unici a non ridere. Nella sequenza sul pullman la loro posizione nei confronti del gruppo si fa ancora più esplicita, con Rosalba che fa da tramite fra un gruppo a cui pure sa di non appartenere e il figlio del tutto isolato, ancora una volta inquadrato solo con la madre e al margine sinistro dell'inquadratura (oltre ad essere isolato acusticamente dalla musica che ascolta in cuffia). Al contrario, Salvo gira con Sami per il pullman con la telecamera, Mimmo parla del suo nuovo cellulare con Lello e Ketty parla con Nancy di nuovi modelli di reggiseno e di pentole.

Le geometrie visive che contribuiscono a tessere i rapporti fra i personaggi, dunque, corrispondono alle posizioni che questi assumono nella rete delle relazioni familiari e sociali, così come vengono proposte dalla “norma dominante eterosessuale”, ovvero quella che Judith Butler ha definito “commedia dell'eterosessualità”²⁸³. Come ho già detto nel corso dell'analisi di *Young Soul Rebels*, infatti, la filosofa ha mostrato nei suoi studi sul rapporto fra sesso e *gender* l'intreccio che nella società occidentale contemporanea sta alla base della definizione dei ruoli sociali e sessuali. In *Scambi di genere*, uno dei testi fondativi dei *Gender Studies*, Butler ha dimostrato come il ruolo sessuale, e il sesso stesso, siano assunti dai soggetti esattamente come i ruoli sociali, in una

²⁸³ Cfr. Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., pp. 172-173.

“mascherata”²⁸⁴ basata sulla riproduzione della norma dominante tramite cui viene strutturata la coppia (e la famiglia) eterosessuale (in particolare, aggiungerei, quella bianca e borghese, proposta nell’immaginario come il modello di tutte le altre). Di conseguenza, l’assunzione del *gender* si basa su una *performance* dell’identità che deve essere costantemente ribadita dai soggetti per mantenere il dominio della legge. Ma, sottolinea Butler, nel momento in cui la *performance* viene ripresa tramite la parodia o il *pastiche* nell’ambito dei contesti omosessuali, la sua ripetizione devia dalla traccia eterosessuale, e potrebbe portare a una perversione della legge ai fini di un suo rinnovamento:

In un certo senso, la significazione [del soggetto] ha luogo nell’orbita della compulsione a ripetere; l’“agenzia” va allora individuata nella possibilità di una variazione su quella ripetizione. Se le regole che governano la significazione non solo limitano, ma anche permettono l’affermazione di sfere alternative di intelligibilità culturale – ovvero di nuove possibilità di genere che contestino i rigidi codici dei binarismi gerarchici –, la sovversione dell’identità è possibile solo *all’interno* delle pratiche di significazione ripetitiva. L’ingiunzione di *essere* un dato genere produce fallimenti necessari, un insieme di configurazioni incoerenti che, nella loro molteplicità, superano e sfidano l’ingiunzione da cui vengono generati²⁸⁵.

In altre parole, l’identità di *gender* si configura tramite l’attenersi del soggetto alle regole del potere, alla norma che divide il mondo fra maschio e femmina, attivo e passivo, desiderante e desiderato ecc.; ma la stessa ripetizione a oltranza comporta il rischio, la possibilità, la necessità di una deviazione dalla norma stessa, mettendo in luce i meccanismi che stanno alla base della sua costruzione. In questo modo, Butler mostra come la riproduzione delle strutture di potere non stia alla base solo dell’identità omosessuale, in quanto tentativo impossibile di riproporre la “natura intrinseca” dei rapporti sessuali; inoltre, sottolinea la non esistenza di una “natura” a cui fare riferimento per la costruzione dell’identità di *gender*, ma solo una *performance* dettata dalla costruzione sociale contemporanea. Non c’è un sesso “naturale”, che forma l’identità “prima” del sociale; di conseguenza, non si può supporre – come è stato spesso fatto – una “bisessualità” primigenia poi “costretta” dal sociale ad esprimersi esclusivamente attraverso l’eterosessualità, o ad essere esclusa dal sociale nelle forme dell’omosessualità:

La bisessualità che si trova “fuori” del Simbolico e funge da luogo di sovversione è, in realtà, una costruzione

²⁸⁴ Per la differenza fra la “mascherata” proposta dalle femministe e da Judith Butler e il concetto di *mimicry* di Homi Bhabha che ho esposto in precedenza, cfr. Diana Fuss, *Identification Papers*, cit., pp. 146-147, ma anche *supra*, capitolo 1, pp. 17-18.

²⁸⁵ Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., p. 209.

nei termini di quel discorso costitutivo, la costruzione di un “fuori” che è nondimeno del tutto “dentro”, non una possibilità oltre la cultura, bensì una possibilità culturale concreta rifiutata e ridescritta come impossibile. Quanto resta “impensabile” e “indicibile” nei termini di una forma culturale esistente non è necessariamente quanto viene escluso dalla matrice dell’intelligibilità in quella forma (...). L’“impensabile” è dunque totalmente dentro la cultura, ma totalmente escluso dalla cultura *dominante*²⁸⁶.

Quello che mi sembra interessante di *Pane e tulipani* è il fatto che metta in scena esattamente questa contrapposizione fra “dominante” e “sovversivo” all’interno del mondo eterosessuale, bianco e borghese dell’Italia del 2000, cioè del gruppo sociale e sessuale privilegiato. In altre parole, mentre in *Young Soul Rebels* coloro che si facevano portatori della sovversione erano anche parte della differenza etnica e/o culturale, e quindi si ponevano necessariamente ai margini della struttura sociale (“impensabili”) ancora prima di caratterizzarsi in quanto tali in funzione della *performance* del *gender*, in questo caso ci troviamo di fronte a dei personaggi che deviano dalla norma dominante pur facendone apparentemente parte.

Rosalba, infatti, si caratterizza in prima istanza in quanto moglie e madre, o meglio è una moglie in quanto è una madre: come ho già detto, la sua prima apparizione è al fianco del figlio Nicola, che sarà anche il protagonista degli incubi in cui esprime il proprio senso di colpa per averlo “abbandonato”. Ma questa donna è anche assolutamente insoddisfatta del ruolo che ricopre, si sente oppressa dalla struttura sociale in cui è inserita. Rifiutando l’immagine della donna come oggetto del desiderio a cui si sono conformate Ketty e Nancy, le resta solo il ruolo di madre comprensiva e asessuata, ma non riesce comunque a ricoprirlo in modo adeguato, ed è lontana dai desideri e dagli ideali del marito e dei figli. Mimmo infatti la rimprovera con lo sguardo quando, in pullman, rompe una scatola di porcellana acquistata come souvenir; ma questo gesto goffo diviene simbolo della rottura della gabbia in cui è inserita, e il successivo rifiuto di Nicola di comunicare con lei conferma la sua inadeguatezza e insofferenza nei confronti del ruolo che le è stato assegnato. Così, un altro gesto goffo (la caduta dell’orecchino nel water dell’autogrill, che le impedisce di tornare sul pullman prima che riparta) le apre la strada per una nuova libertà.

Ma perché Rosalba si conceda la possibilità di ripetere in modo nuovo le regole in cui è inserita è necessario l’incontro con un’anima affine ma opposta, ovvero il ripetuto incontro con l’Altro. Il primo personaggio con cui si confronta in questi termini è una donna (Daniela Piperno) a cui chiede un passaggio per tornare a casa. Mentre Rosalba è seduta sui gradini fuori dall’autogrill e lotta per appendere gli occhiali da sole alla scollatura della casacca, un altro paio di occhiali da sole

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

le cade ai piedi, portando una breve competizione verbale sul primato di incapacità fra lei e la proprietaria degli occhiali:

DONNA : Scusi, sono un disastro!

ROSALBA: Lo dice a me...

DONNA: No, le assicuro, non ho rivali!

Le due donne, messe una di fronte all'altra dal campo-controcampo, si connotano entrambe come goffe; ma, mentre Rosalba, inquadrata in primo piano largo, è rannicchiata su se stessa per la vergogna che prova per la propria inadeguatezza, l'altra donna, inquadrata in una mezza figura larga che mette in risalto l'abbigliamento stravagante e colorato, è divertita dai propri gesti maldestri, quasi fiera di "non avere rivali" in questo campo.

Nel dialogo in automobile che segue viene messo in scena il primo rispecchiamento fra io e altro come matrice per lo scivolamento dell'identità da normativa a sovversiva proposto dal film. Se Rosalba è infatti intrappolata nella maternità come unico ruolo possibile (così come Ketty e Nancy si identificano esclusivamente con la donna oggetto del desiderio), la donna che incontra si fa portatrice di una femminilità "diversa", mostrando la possibilità di una scelta. Si tratta di una donna che lavora e che ha rinunciato volontariamente alla maternità (ha abortito almeno due volte), e che ha scelto di vivere la propria sessualità al di fuori dei legami familiari; in altre parole, non solo l'esatto opposto di Rosalba, ma anche qualcuno che ha assunto almeno due ruoli contemporaneamente (quello di lavoratrice come quello di amante). Il campo-controcampo, però, le propone già come pari: sono infatti entrambe inquadrate in primo piano, leggermente di $\frac{3}{4}$, attraverso il vetro dell'automobile. L'incontro fra queste due identità si configura dunque nei termini dell'incontro con l'altro così come è stato proposto da Paul Ricœur in contesto decisamente diverso rispetto a quello che sto affrontando, ma che, con le dovute differenze, può essere utile a spiegare i meccanismi alla base della relazione fra questi personaggi.

Nel saggio del 1954 "Simpatia e rispetto. Fenomenologia ed etica della seconda persona"²⁸⁷, Ricoeur propone un modello teorico per la comprensione dell'altro basato sull'etica kantiana del rispetto. Il filosofo, infatti, ritiene che il rischio nella riflessione sulla conoscenza dell'altro stia nel considerarlo come un "oggetto" passivo della propria indagine filosofica; questa posizione unilaterale, infatti, non tiene conto del conflitto con l'altro né della sua autonomia in quanto

²⁸⁷ Paul Ricœur, "Sympathie et Respect. Phénoménologie et éthique de la seconde personne" (1954), tr. it. "Simpatia e rispetto. Fenomenologia ed etica della seconda persona", in Emmanuel Lévinas, Gabriel Marcel e Paul Ricœur, *Il pensiero dell'altro*, a cura di Franco Riva, Roma, Edizioni Lavoro, 2008, pp. 13-38.

individuo, del suo essere “radicalmente diverso” – e dunque anche potenzialmente opposto. Di conseguenza, un’indagine fenomenologica dell’altro nelle forme della sua “rappresentazione”, del suo apparire, lo renderebbe oggetto di una curiosità “vana”²⁸⁸. Mentre altri filosofi prima di lui avevano proposto come chiave per la comprensione dell’altro il sentimento della “simpatia”, Ricœur lo ritiene inadeguato dal momento che non rende conto delle conflittualità e delle opposizioni che invece stanno spesso alla base del rapporto con il “diverso”²⁸⁹. Al contrario, quello che è necessario per “riconoscere” l’altro è un “atto di autolimitazione giustificante”:

Io non posso limitare il mio desiderio obbligandomi, senza porre il diritto dell’altro ad esistere in qualche maniera; reciprocamente, riconoscere l’altro significa obbligarmi in qualche modo. (...) Di conseguenza, (...) la posizione dell’altro in quanto altro – il riconoscimento di una pluralità e di un’alterità reciproca – non può non essere etica. Non è possibile che io riconosca l’altro in un giudizio di esistenza brutta che non sia un consenso del mio volere all’uguale diritto di un volere estraneo²⁹⁰.

Per conoscere un’altra persona, è necessario prima riconoscerla in quanto uguale a sé eppure radicalmente diversa nella sua esistenza estranea alla propria; è necessario, in una parola, il “rispetto” per la sua esistenza, ovvero per la sua volontà e il suo desiderio, che si configurano come equivalenti rispetto a quelli del soggetto che desidera conoscere. Solo assumendo questa posizione etica, spiega Ricœur, il soggetto che si propone come “io” diviene consapevole del fatto che è solo una posizione, un “posto vuoto”²⁹¹ che può essere riempito da qualunque identità allo stesso modo, in una reciprocità del desiderio di conoscenza.

Per quanto la riflessione di Ricœur sia profondamente distante dalle posizioni di Butler sul soggetto e sull’identità, mi sembra che la categoria da lui proposta del “rispetto” dell’altro possa contribuire a spiegare la posizione assunta dall’individuo nel momento in cui si confronta con ruoli diversi dal proprio e li indaga allo scopo di identificarsi in essi e farsi così guidare alla scoperta di nuove possibilità e di nuove posizioni. Nella prospettiva di Butler, infatti, non c’è un’imitazione volontaria di una regola (o della sovversione della stessa) che segue a una scelta di un individuo già formato, ma ogni soggetto è già preso nella rete delle “citazioni” della norma da cui hanno origine il gesto sovversivo come quello dominante. Ma, perché questo avvenga, è necessario entrare in relazione con gli altri, riconoscendone sì il ruolo all’interno della società regolata dalle dinamiche del potere, ma anche “rispettandoli” nella loro singolarità di individui, come propone Ricœur. Si

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 18-20.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 21-24.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

²⁹¹ “Giustizia, amore e responsabilità. Un dialogo tra Emmanuel Lévinas e Paul Ricœur”, in *ibid.*, p. 87.

tratta di due piani diversi della riflessione, ma non incompatibili fra loro: da un lato si affrontano le dinamiche che sottostanno ai rapporti fra individuo e società, dall'altro quelle che stanno alla base del legame fra individuo e individuo; in entrambi i casi, l'identità del soggetto è forgiata dall'incontro in atto così come dalle forme dell'immaginario.

Se Rosalba non incontrasse la donna a cui chiede il primo passaggio, e poi via via altri personaggi tanto diversi da lei, non diventerebbe mai consapevole di come il ruolo di madre che ha assunto, al quale pure sa di non essere adeguata, sia una costruzione culturale a cui è stata costretta dalla citazione della norma dominante; ma l'incontro con l'altro da sé le permette di tornare a citare la norma apportandovi però dei cambiamenti sovversivi. Questo primo incontro "fra pari", segnato dal rispetto reciproco per la posizione e la volontà dell'altro, diviene la matrice per tutti gli incontri successivi, permettendo non solo che non ci sia mai la semplice contrapposizione o il rifiuto nei confronti di ruoli diversi dal proprio, ma dando anche vita a una nuova consapevolezza della possibilità di assumere più ruoli contemporaneamente, anche nel momento in cui sembrano contraddittori fra loro. Incontrando una donna che ha scelto una posizione tanto diversa dalla propria, Rosalba può iniziare a modificare consapevolmente la propria identità, lasciando emergere le contraddizioni che la caratterizzano. L'incontro successivo, infatti, la mette di fronte a un giovane che le chiede di guidare la propria auto in modo che lui possa dormire un po'; le inquadrature di Rosalba al volante rimano perfettamente con quelle precedenti sulla donna senza nome, che diviene così soprattutto un punto di passaggio verso l'assunzione di nuove posizioni in funzione dell'accettazione delle proprie contraddizioni.

Inoltre, mentre si trova alla guida dell'auto del giovane diretta verso Pescara, una soggettiva di Rosalba ci mostra un bambino in un'altra automobile che espone un cartello su cui ha scritto, come fosse un fumetto che esce dalla sua bocca, "cercasi nuovi genitori"; a questo incontro farà seguito la decisione improvvisa di non tornare a Pescara ad attendere il ritorno della sua famiglia, ma di andare a Venezia da sola. Il desiderio del bambino di non confrontarsi più con i propri genitori dimostra a Rosalba come tutti possano essere inadeguati al ruolo che sono stati costretti ad assumere, mentre l'incontro precedente le ha già dimostrato come sia possibile tenere insieme più posizioni contemporaneamente. Così, ha inizio un percorso alla scoperta delle possibilità riservate a chi sceglie di non omologarsi alle regole della comunità a cui appartiene, che ci è stata mostrata durante le prime sequenze come ottusa e basata sull'assunzione di un unico ruolo per ogni individuo. Al contrario, il viaggio a Venezia permette alla protagonista di entrare in relazione con personaggi che tengono insieme più culture e più identità, mantenendosi in equilibrio fra posizioni

diverse.

Di questi personaggi, ovviamente, il più importante e interessante per quanto riguarda la questione dell'identità e della sua rappresentazione è Fernando (Buno Ganz), che si pone in opposizione diretta rispetto a Mimmo (Antonio Catania). Tanto quest'ultimo è rumoroso, chiassoso e infantile, tanto Fernando è sobrio, silenzioso e maturo; ma, soprattutto, mentre Mimmo si è costruito come uomo monolitico, che divide i suoi interessi esclusivamente fra il lavoro (inteso ai fini della ricchezza che porta, e di conseguenza del prestigio sociale) e l'amante, Fernando si propone come sovversivo a partire dall'uso del linguaggio. La prima impressione che lo spettatore ha di lui è semplicemente quella di un comune cameriere, forse solo un po' troppo cerimonioso e corretto²⁹²; ma l'uso che fa dell'italiano va ben oltre la forma richiesta a un cameriere dalla buona educazione. Se nella prima inquadratura, che lo mostra in un totale del ristorante in cui lavora, lo sentiamo dire "È mio dovere informarla che la cuoca ha avuto un attacco di appendicite. Quindi ci troviamo nella spiacevole situazione di poterle offrire solo dei piatti freddi", via via che la narrazione procede il suo personaggio diviene sempre più importante, così come il suo modo di parlare.

Di origini islandesi, Fernando si configura come l'incarnazione perfetta del cittadino europeo contemporaneo, così com'è stato delineato da Thomas Elsaesser nel recente saggio a cui ho già fatto cenno in precedenza, "Double Occupancy and Small Adjustments. Space, Place and Policy in the New European Cinema". Elsaesser ha proposto di rileggere il brano in cui Tom Ungerer descrive la vita nell'Alsazia degli anni Quaranta come la sensazione di essere *tojour occupé* in funzione dell'Europa multietnica. In questo senso, il teorico ricorda come la molteplicità identitaria all'interno del territorio europeo non sia certo nata con le migrazioni di massa contemporanee:

Tojour occupé keeps in mind the fundamental issue of the nation states' of Europe's own ethnicities and ethnic identities which, when looked at historically, strongly suggest that there has rarely been a space that can be defended against an outside of which "Europe" is the inside. There is no European, in other words, who is not already diasporic in relation to some marker of difference – be it ethnic, regional, religious or linguistic – and whose identity is not always already hyphenated or doubly occupied²⁹³.

²⁹² Nel soggetto, viene definito così: "Il cameriere che la serve ha l'aria imperturbabile. Avrà poco meno di cinquant'anni. Ha i modi gentili, si esprime con vocaboli ricercati talvolta un po' ridicoli". *Pane e tulipani*, cit., p. 9.

²⁹³ Thomas Elsaesser, "Double Occupancy and Small Adjustments", cit., p. 108. Nel convegno internazionale "Europe and its Others", tenutosi presso la St. Andrews University dal 6 all'8 luglio 2007, Elsaesser ha proposto di trasformare il termine *double occupancy* in quello di *multiple occupancy*, in modo da evitare ogni eventuale ripetizione dell'opposizione binaria fra culture all'interno dello stesso soggetto.

In questo senso, gli individui che abitano il territorio europeo non possono più dividersi in due gruppi, gli “europei” e i “migranti” (o gli “extracomunitari”, secondo un neologismo tutto italiano). Al contrario, presentando tutti i soggetti come legati a culture diverse, può nascere una relazione in base alla comune molteplicità piuttosto che una divisione a partire dalle diversità culturali. Fernando, che viene dall'Islanda e ha un figlio (italiano?) a Oslo, è già un rappresentante perfetto della diaspora interna alle nazioni europee; ma la sua identità si configura come molteplice da un punto di vista culturale e di *gender* prima ancora che nazionale. L'uomo diviene una delle tante incarnazioni presenti nel cinema europeo di cui ci stiamo occupando di identità che incarna, come ha scritto Elsaesser parafrasando Wittgenstein, “the sign of the co-extensiveness of two perceptions in a single representational space”²⁹⁴. In altre parole, Fernando si configura come molteplice, dunque incapace di assumere ruoli statici e precisi nelle dinamiche sociali rappresentate.

Questa caratteristica molteplice viene indicata anche tramite l'uso del linguaggio verbale di Fernando, che sembra aver imparato l'italiano dal doppiaggio dei film classici hollywoodiani e dalle vecchie traduzioni dei romanzi classici, a cui viene associato in più occasioni: la sua casa è infatti piena di vecchi libri²⁹⁵, e Rosalba guarda in televisione *Le catene della colpa* (*Out of the Past*, Jacques Tourner, 1947), notando le peculiarità del linguaggio del doppiatore come prima aveva notato quelle di Fernando. La scelta del film è particolarmente significativa: anche Fernando come Jeff (Robert Mitchum) ha un passato oscuro, di cui nessuno conosce nulla e che lo perseguita nella forma di una colpa che non riesce ad espiare, dal momento che quando incontra Rosalba è in procinto di suicidarsi. Eppure, Fernando ha un rapporto profondo con il nipote Eliseo, con cui cerca di riscattare gli errori commessi con il figlio Alan, e ha instaurato un legame anche con Adele, la madre di Eliseo; di conseguenza tiene insieme contemporaneamente il desiderio di espiare le colpe del passato, quello di vivere il presente con Rosalba e quello di morire. Il linguaggio formale e straniante che utilizza diviene un'ulteriore significante per le contraddizioni che animano la sua identità, in quanto si tratta di un codice ormai in disuso che viene utilizzato peraltro in situazioni in cui sembra inadeguato, e che talvolta si unisce a termini ben più moderni e prosaici. Si pensi ad esempio alle espressioni utilizzate per narrare l'omicidio che ha commesso in passato: “Ho affondato una lama nel ventre di un uomo. Era un caro amico. L'ho sorpreso *a letto* con mia moglie”, dove l'espressione quotidiana e contemporanea usata per parafrasare il rapporto sessuale risulta dissonante rispetto alla prima frase. Questo tipo di linguaggio trova però uno specchio ancora

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁹⁵ L'unico che ci venga mostrato in modo chiaro è un'edizione per ragazzi del romanzo di Mark Twain *Huckleberry Finn*, letto da Rosalba.

più evidente nel nipote Eliseo; questi usa lo stesso linguaggio arcaico e ricercato del nonno unito a una terminologia molto più quotidiana: dopo la partenza di Rosalba, gli chiederà “Nonno, che cos’è che ti consuma? (...) So che le tue parole mi suoneranno oscure, ma un giorno capirò. Me lo dici sempre!”, dando un tono sbrigativo all’ultima frase; e in precedenza aveva anche usato un’espressione dialettale (“Mamma, mi ‘go fame”). Questo italiano arcaico ed elevato, dunque, si configura come espressione della codificazione del linguaggio, che non veicola mai soltanto un contenuto ma significa anche a seconda del modo in cui viene espresso.

Fernando è perfettamente consapevole dell’importanza del linguaggio e delle sue forme, e lo usa sia per coprire la propria sofferenza passata che per esporla in modo codificato e ragionato. Se infatti nella conversazione con Rosalba lascia che quel “l’ho sorpreso a letto con mia moglie” scivoli per dare il segno dell’incapacità a contenere le emozioni e la reazione che ne è scaturita e che lo ha portato all’omicidio, ha raccontato a se stesso la vicenda in un altro modo, ovvero filtrandola attraverso un testo letterario, l’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Questo poema, oltre a raccontare una storia di tradimento e conseguente follia, è anche scritto nell’italiano poetico del Cinquecento, e per tutta la vita l’autore l’ha sottoposto a continue rielaborazioni linguistiche che hanno portato a diverse edizioni prima di quella definitiva. Allo stesso modo, Fernando ha proceduto per continui aggiustamenti della propria identità tramite le continue rielaborazioni della propria storia, fino a codificare la propria rabbia tramite i versi che descrivono la follia di Orlando alla scoperta del tradimento di Angelica, che recita in parte a Rosalba nella balera²⁹⁶. Di conseguenza, Fernando si propone come un individuo che ha forgiato la propria identità secondo citazioni progressive, di cui noi conosciamo solo l’ultima in ordine di tempo: in precedenza è stato un marito appassionato la cui moglie lo ha tradito, un assassino per amore, un cantante sulle navi da crociera e un padre inadeguato per Alan; nel presente del film ha rinunciato a cantare, fa da padre sostitutivo e adeguato per Eliseo e desidera la morte e la moglie di un altro uomo; in futuro (nel finale) sarà un finto cantante in playback, amante della moglie di un altro uomo e desidererà solo una vita piena per tutti coloro a cui è legato.

Mimmo, al contrario, resta uguale a se stesso per tutto il film, la maschera di un uomo “realizzato” secondo i canoni dominanti, ovvero marito e padre, amante, lavoratore, borghese, che ha uno specchio perfetto nel figlio Salvo. Le sue attività principali sono lamentarsi dei torti subiti da

²⁹⁶ “Pel bosco errò tutta la notte il conte; / e allo spuntar della diurna fiamma / lo tornò il suo destin sopra la fonte / dove Medoro insculse l’epigramma. / Veder l’ingiuria sua scritta nel monte / l’accese sì, ch’in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira e furore. / Tagliò lo scritto e ‘l sasso, e sin al cielo / a volo alzar fe’ le minute schegge. / Infelice quell’antro et ogni stelo / in cui Medoro e Angelica si legge!”, *Orlando furioso*, canto XXIII.

altri – e in particolare da Rosalba – e vantarsi degli acquisti intelligenti fatti con il denaro guadagnato, deridendo gli altri per acquisti che ritiene invece inutili; il suo linguaggio è spesso dialettale, comunque aggressivo e non ammette repliche. Nel ritenere il proprio ruolo come l'unico adatto ad un uomo, non prevede altre possibilità, altri modi di vivere; ovvero, non ammette l'esistenza dell'altro, non ammette la reciprocità nei suoi rapporti, e rifiuta quella categoria del "rispetto" proposta da Ricœur che ho descritto in precedenza. In questa sua posizione, non solo è opposto a Fernando, ma si contrappone a chiunque non veda il mondo nella sua stessa prospettiva, e di conseguenza può apparire nella stessa inquadratura solo con Ketty, Nancy o Salvo, che sono altrettanto monolitici e refrattari all'incontro con l'altro. Solo nella prima sequenza ci sono delle inquadrature in cui lo vediamo al fianco di Rosalba; ma in quel caso la donna non è ancora consapevole della possibilità di entrare in relazione con l'altro e assumere dei ruoli diversi da quelli a cui si è destinati dai rapporti di potere dominanti. Durante la cena successiva al suo ritorno a casa, invece, mentre una panoramica laterale collega Salvo a Mimmo, e Mimmo a Nicola (e viceversa), Rosalba è quasi sempre inquadrata in primi piani frontali che la mostrano mentre segue la conversazione con lo sguardo senza riuscire ad intervenire. Persino nell'inquadratura che li mostra insieme nel letto matrimoniale, Mimmo è girato dal lato opposto rispetto a Rosalba; dopo averle detto "Fai conto che per me non è successo niente", spegne la luce accesa sul suo comodino, cancellandosi dall'inquadratura tramite il buio. Inoltre, con quella frase Mimmo si esclude definitivamente dalla vita di Rosalba, che non può più tornare all'identità singola che aveva all'inizio del film e fare finta che nulla sia accaduto, ma vuole essere molte altre cose oltre che una madre. Sostenendo che per lui "non è successo niente", esprime ancora una volta la sua mancanza di "rispetto", ovvero il suo rifiuto a limitare il proprio desiderio per far posto al desiderio dell'altro²⁹⁷. Ma Rosalba ha ormai conosciuto quel "rispetto" che in precedenza le era stato negato, e ha imparato a costruire delle relazioni fra soggetti multipli nell'identità e nel ruolo che ricoprono; perciò non può tornare ad ignorare le dinamiche del potere in cui è inserita senza sentirsi in trappola, come dimostra il vaso rotto mentre pulisce la casa, che rima con la scatola di porcellana rotta nel pullman che ha dato il via alla sua evasione.

La comunità in cui Rosalba ha scoperto la libertà di essere quello che desidera, anche se si tratta di interpretare molti ruoli contemporaneamente, non è costituita solo da Fernando e dalla sua "famiglia" (Adele ed Eliseo), ma anche da altri personaggi: il fioraio anarchico Fermo (Felice Andreasi), Grazia Reginella (Marina Massironi) "estetista e massaggiatrice olistica", e Costantino

²⁹⁷ Paul Ricœur, "Simpatia e rispetto", cit., p. 25; cfr. anche il saggio introduttivo di Franco Riva, "Una possibilità per l'altro. Lévinas, Marcel, Ricœur", pp. LV-LIX.

Caponangeli/Angelo Costantin/Vittorio Alfieri, detective/idraulico interpretato da Giuseppe Battiston. Fermo è il primo a mostrare a Rosalba un'identità "diversa" per se stessa, collegandola a Vera Zasulič, giovane rivoluzionaria ("libertaria", la definisce Fermo) che nel 1878 sparò al governatore di San Pietroburgo. Anche se il suo ruolo è limitato nel corso del film, con questo parallelo Fermo instilla in Rosalba la consapevolezza del proprio desiderio di libertà, permettendo la sua identificazione con una donna tanto diversa da lei da arrivare ad uccidere per affermare la propria indipendenza. Il fatto che invece Rosalba lo colleghi a suo nonno (perché anche lui, racconta, mangiava l'aglio come Fermo), e a suo padre (giardiniere alla Reggia di Caserta), rende la stravaganza di Fermo una realtà "familiare" e riporta la donna a un mondo precedente al suo matrimonio e ai figli, in cui ancora la sua identità non si era fossilizzata nella commedia dell'eterosessualità del matrimonio borghese. L'incontro fra un commerciante che però rifiuta questa qualifica nel momento stesso in cui vende i fiori²⁹⁸, e una donna che non vuole più essere al servizio di nessuno nel momento stesso in cui si impiega come commessa e dipendente in un negozio, mostra tutta l'ironica contraddittorietà delle identità che in questo film prendono vita.

Anche Grazia è un personaggio sviluppato esclusivamente in funzione di Rosalba, per proporle l'immagine di una donna che lavora, ma che non per questo ha rinunciato all'amore, anche se dagli uomini è stata ripetutamente ingannata. In questo senso viene elaborato anche il rapporto di Grazia con Costantino, che le si presenta con il nome di Vittorio Alfieri, creando un gioco linguistico sull'idea di romanticismo e rivelando la passionalità e l'ardore che Costantino ha finora nascosto dietro le sue paure e il rifiuto di scindere il legame asfissiante con la sicurezza della città in cui vive. Questo non vuol dire che uno dei due rinuncerà alla propria identità per adeguarsi a quella dell'altro, ma al contrario, ognuno incorpora una parte delle posizioni dell'altro in sé, anche se si tratta di posizioni contraddittorie fra loro. Grazia rinuncerà alla propria diffidenza e al proprio cinismo verso gli uomini, scegliendo di credere a Costantino quando le rivela la propria identità. Costantino, invece, troverà il coraggio di rifiutare gli aspetti della sua vita che vorrebbero costringerlo in un unico ruolo, quello maschile "dominante" di figlio e fidanzato devoto con un lavoro fisso che permetta di mantenere una famiglia.

Il percorso di Costantino si rivela dunque parallelo a quello di Rosalba, come viene sottolineato dal fatto che il primo piano che lo mostra appena fuori dalla stazione di Santa Lucia rimi perfettamente con quello che mostra lo stupore di Rosalba di fronte alla Basilica di San Marco.

²⁹⁸ Uno degli scambi più divertenti del film avviene tra Fermo e una cliente che desidera degli iris per un anniversario; l'uomo rifiuta di venderglieli, dal momento che "i giaggioli, per chiamarli con il loro vero nome" non hanno nulla a che vedere con gli anniversari: "Ma per chi mi ha preso, per un commerciante? Anche lei crede che i fiori sono lì per i nostri comodi?", le urla contro irato.

Le due inquadrature non hanno solo la stessa distanza, angolazione e illuminazione, ma la rima si estende anche alla mimica facciale degli attori; e, soprattutto, in nessuno dei due casi viene mostrato l'oggetto della loro meraviglia (la Basilica è solo il riflesso in un vetro alle spalle di Rosalba). In questo modo, Venezia si configura non come la città turistica reale, che viene lasciata come sottotesto e si concretizza solo in quella che Fernando chiama "penuria degli alloggi", ma come luogo della mente, separato dalla razionalità della terraferma e dalle dinamiche del potere che danno vita alla società dominante. Nella sua separatezza, nella sua invisibilità, diviene un'atmosfera, un contesto in cui è possibile scoprire che si possono avere identità molteplici e si possono assumere ruoli contraddittori. In altre parole, diviene l'espressione perfetta di quello che Édouard Glissant ha definito "pensiero arcipelagico", in cui ogni espressione culturale è un'"isola aperta" all'altro, "un pensiero non sistematico, induttivo, che esplora l'imprevedibile della totalità-mondo e che accorda la scrittura con l'oralità e l'oralità con la scrittura"²⁹⁹. Non solo Venezia è letteralmente un arcipelago, ma viene costruita come luogo per eccellenza di questo "pensiero arcipelagico", in cui il linguaggio verbale e scritto si armonizzano nell'arcaicità di Fernando come nella semplicità di Rosalba, dimostrando, come abbiamo visto, che ogni individuo è già multiplo e imprevedibile in sé, ed entra in "relazione" ("rispetta") altri individui altrettanto molteplici e contraddittori, senza dover rinunciare a nessun aspetto di ciò che è stato o di ciò che sarà.

Quanto Venezia è un luogo libero, esotico, mostrato sia tramite gli interni stravaganti e colorati³⁰⁰ che tramite gli esterni ambientati in luoghi poco noti ai turisti, e per questo ancora più avvolti in un'aura di mistero e impossibilità di individuazione, e come abbiamo detto luogo dell'anima che lascia spazio alle contraddizioni, tanto Pescara è una città invisibile in quanto tale. Tutte le sequenze ambientate a Pescara si svolgono in interni³⁰¹; ma, soprattutto, si tratta di luoghi socialmente connotati in funzione della "commedia dell'eterosessualità", ovvero la casa di Rosalba, di cui viene mostrato soprattutto il soggiorno, ambiente in cui la famiglia si dovrebbe trovare riunita (non per nulla è uno degli ambienti maggiormente presenti nelle sit-com televisive), e l'ufficio di Mimmo, nella sua doppia veste di luogo di lavoro e di alcova per gli incontri fra lui e Ketty. In questi ambienti dominano i colori neutri del bianco e del legno e i mobili sono lineari e moderni; ma, in assenza di Rosalba, Mimmo e i suoi figli sembrano incapaci di gestire lo spazio, tanto da

²⁹⁹ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, cit., pp. 34-35.

³⁰⁰ La stanza della Pensione Mirandolina in cui Rosalba si ferma la prima notte è arredata secondo i gusti degli anni Cinquanta, tappezzeria color senape compresa; la casa di Fernando è una commistione di stili che si fermano agli anni Settanta, in cui dominano i colori primari – soprattutto il rosso; quella di Grazia è moderna e ricca di colori pastello e candele profumate.

³⁰¹ L'unica sequenza in esterni ambientata a Pescara è quella fuori dalla casa di Costantino al momento della sua partenza per Venezia.

usarlo in modo inadeguato, come dimostrano l'accappatoio da bagno e lo strofinaccio da cucina che sono stati messi nell'ingresso. Al contrario, al ritorno della madre, la casa è ordinata e pulita, ma è la donna in questo caso a non riuscire a controllare il rapporto fra il proprio corpo e lo spazio che la circonda, come mostra il vaso che rompe mentre fa le pulizie.

Al contrario, Mimmo è perfettamente in grado di armonizzarsi con l'ambiente del suo ufficio, poiché è il regno maschile del lavoro e del sesso extraconiugale; ma, in assenza di Rosalba, anche questo spazio viene minacciato. Nella sequenza in cui lo vediamo con Ketty, infatti, non solo la brandina su cui hanno fatto l'amore si rompe, ma soprattutto l'uomo finisce per portare nel mondo chiuso del rapporto con la cognata i suoi problemi familiari, lamentandosi di aver rotto la caffettiera e di non avere più camicie stirate, suscitando anche le ire di Ketty nel momento in cui le chiede di intervenire. La donna, ligia alla propria interpretazione della femminilità solo come corpo disponibile per il desiderio maschile, rifiuta la possibilità di infrangere i ruoli codificati, rispondendogli: "Mimmo ma sei scemo? Guarda che io sono la tua amante, mica sono tua moglie, sa'!?".

La codificazione dei ruoli familiari dominanti viene amplificata al ritorno di Rosalba "ai suoi doveri", come scrive nella lettera a Fernando: non solo viene mostrata mentre pulisce la casa e stira i panni, ma soprattutto mentre guarda rapita una soap opera in televisione, come in precedenza con Grazia aveva guardato *Le catene della colpa*; ma mentre in quel caso aveva notato la qualità del linguaggio verbale dei personaggi, in perfetta armonia con quello utilizzato da Fernando, ora non si rende conto della banalità dei dialoghi, che risuonano sciatti e convenzionali. A sottolineare la trappola in cui è caduta interviene la telefonata di Grazia, a cui Rosalba risponde soltanto che "la mia vita è qui", ribadendo la sua assunzione di un ruolo unico come soluzione per sopravvivere all'interno della famiglia nucleare borghese.

Ma la telefonata non può essere veritiera né risolutiva: per tutto il film, infatti, il telefono è stato costruito come uno strumento per legare gli altri a un'identità monolitica, codificata dalla tecnologia in un rapporto sterile e privo di comprensione e relazione. Il telefono, infatti, è lo strumento di Mimmo: la prima telefonata che ci viene mostrata è quella dell'uomo a Rosalba, abbandonata nell'autogrill. Durante questa telefonata Mimmo viene inquadrato attraverso la telecamera digitale di Salvo, che media lo sguardo dello spettatore impedendogli ulteriormente di identificarsi con l'uomo, e sottolineando inoltre la sua costruzione in quanto personaggio, in quanto marito aggressivo che considera la moglie come un peso morto a cui si deve badare come fosse una bambina. I rimproveri che le urla sono quelli di un genitore impaziente contro la figlia ribelle; e la

stessa situazione si ripeterà nella loro seconda telefonata, quando Rosalba lo chiamerà dalla Pensione Mirandolina, e Mimmo sarà nuovamente inquadrato dalla telecamera di Salvo e non direttamente dalla macchina da presa. Ma Rosalba si è ormai confrontata con la possibilità di agire in modo indipendente per liberarsi dal ruolo di moglie e madre incapace in cui è stata confinata; di conseguenza, non accetta i rimproveri di Mimmo, e chiude il telefono prima che la conversazione abbia termine. Da questo momento in poi, Rosalba rifuggirà il telefono come strumento di comunicazione diretta, privilegiando le lettere e le cartoline, ovvero usando come Fernando la scrittura per comunicare. Al contrario, Mimmo continuerà a usare il telefono per urlare contro il suo avvocato e contro Costantino così come in precedenza aveva urlato contro Rosalba. Ma anche Costantino si ribellerà alla tirannia della sua voce, nonché a quella della madre, chiedendo di gettare via il cellulare per dimostrare il suo desiderio di sganciarsi dal mondo ottuso e asfittico di Pescara, in modo da provare a sua volta nuove *performance* dell'identità nell'esotica Venezia.

Nelle ultime sequenze, la contrapposizione fra Pescara e Venezia si fa netta e incolmabile: dopo aver rotto il vaso, infatti, Rosalba viene posta di fronte a un parallelo con il figlio Nicola (Tiziano Cucchiarelli). Abbiamo visto come fin dalla prima inquadratura la donna era stata ripetutamente associata al figlio, che però ha sempre rifiutato ogni contatto, chiudendosi in un mondo privato di cui non sappiamo nulla. Ma nelle ultime sequenze, i due iniziano a parlare dell'insoddisfazione di Nicola per il mondo in cui è costretto a vivere. Ancora una volta, il *gender* viene mostrato come una pratica sociale che intrappola i personaggi, in quanto il personaggio maschile che non riesce a rapportarsi con l'idea di un'identità che si limita alla ricerca del guadagno economico. Il ragazzo rifiuta l'istituzione scolastica, che vive solo come una negazione del piacere e una limitazione del desiderio, preludio al mondo del lavoro, in cui nessuno "riesce a fare quello che gli piace". Nicola è privo di ogni speranza per il futuro, e non ritiene di potersi adeguare ai ruoli che ci si aspettano da lui, come fa invece perfettamente Salvo, specchio di Mimmo. Nel momento in cui il figlio le descrive l'*Orlando furioso* come "quello che impazzisce e il cervello gli schizza sulla Luna", Rosalba si rende conto di quanto la vita del figlio sia priva di codici di riferimento che non siano le dinamiche sociali e di potere dominanti; a questo punto, è finalmente pronta a costruire una nuova comunità, lontana da Pescara e dalle convenzioni che limitano il desiderio.

Nel momento in cui, nel parcheggio del supermercato in cui è andata a fare spese con Nicola, si trova di fronte Fernando, Rosalba accetta la sfida linguistica dell'uomo e si cala nei panni dell'eroina di un poema epico salvata dal cavaliere innamorato. Fernando, su consiglio di Grazia, ha infatti deciso di riscrivere il finale dell'*Orlando furioso*: anziché lasciarsi andare nuovamente alla

folia, come quando aveva ucciso l'amante della moglie, sceglie di "calare negli Abruzzi e ricondurre qui Rosalba. Due compagni mi accompagneranno nell'impresa". Fernando, Grazia e Costantino, novelli cavalieri, mettono in scena una nuova *queste* alla ricerca della donna amata; e se nell'*Orlando furioso* quasi nessun personaggio riesce a condurre a termine il proprio viaggio e a ottenere quello che desidera, in questo caso la citazione viene riscritta e recitata secondo le opportune modifiche. Così, quando Fernando si presenta nel parcheggio con un mazzo di fiori, dicendole "Rosalba, da quando lei è partita la vita è una palude / la notte mi tormenta, il giorno mi delude. / Se ho fatto questo viaggio vi è un'unica cagione / che lei torni a illuminar la mia magione", la donna non rifiuta la proposta, rispondendo soltanto "Fernando, che sorpresa... Mi coglie impreparata". L'uso delle parole di Rosalba si è fatto più ricercato rispetto a quello quotidiano e familiare, l'accento dialettale è più sfumato e serve solo a dare musicalità a quello che si rivela un verso, a cui Fernando può rispondere ancora una volta in rima: "La colgo a far la spesa, lo so che è indaffarata". A questo punto, Fernando non può che ottenere l'oggetto del suo desiderio, ovvero Rosalba; ma perché il suo desiderio non annulli quello della donna, che resta pur sempre una madre, è necessario includere Nicola nella comunità che ha creato intorno a sé. Con la presentazione di Fernando e Nicola, e la brevissima conversazione che ne scaturisce, la relazione è definitivamente sancita: quando Fernando dichiara il suo amore a Rosalba, la donna viene inquadrata in primo piano assieme al figlio, e poi in primo piano da sola, felice.

Pane e tulipani presenta dunque un doppio movimento: dalla famiglia alla comunità, per tornare alla famiglia, in modo però da includere infine un nuovo membro nella comunità allargata. E se la prima avventura di Rosalba a Venezia si era conclusa con i festeggiamenti per il compleanno di Eliseo, in cui la prima comunità (composta da Rosalba e Fernando, Grazia e Costantino, Adele ed Eliseo) si era riunita su un isolotto deserto della laguna per ascoltare Rosalba suonare la fisarmonica, l'ultima sequenza prevede una struttura sociale più complessa. Mentre nel primo caso venivano messi in scena i legami amorosi, privati dei protagonisti, l'ultima sequenza mostra molti più personaggi riuniti per una festa in un campiello di Venezia. La musica è fornita da un giradischi, e permette a molte coppie di ballare in armonia: fra queste, vengono messe in evidenza la coppia formata da Grazia, in avanzato stato di gravidanza, con Costantino; quella dei due vecchietti che avevamo visto ballare nella balera in cui Fernando aveva recitato per la prima volta l'*Orlando furioso* a Rosalba; una composta da un ragazzo bianco e una ragazza nera sconosciuti; un'altra da Fermo e una donna anziana; e quella, stravagante, dei due (ex) "sbandati" Adele e Nicola.

Ma, soprattutto, la musica del tango sembra provenire dalla fisarmonica di Rosalba e dalla

voce di Fernando, in una ripresa del passato che entrambi avevano abbandonato. Anche questo ritorno al passato è però una messa in scena ludica delle proprie identità: il tango proviene da un vecchio disco, come viene rivelato nel momento in cui i due scendono dal palco per unirsi alle coppie danzanti; di conseguenza, diviene una messa in scena anche l'abbigliamento altamente codificato dei due: Fernando indossa per la prima volta giacca e cravatta, in una perfetta messa in scena della mascolinità "rispettabile"; Rosalba è invece pesantemente truccata e indossa un vestito lungo seducente, in una elaborata "mascherata" della femminilità come travestimento di un corpo che vuole essere oggetto del desiderio. Ma il loro legame sentimentale e sessuale non si basa sul dominio di una mascolinità attiva su una femminilità passiva, dal momento che entrambi si sono dimostrati inadeguati in confronto ai ruoli tradizionali, ma sul rispetto del desiderio reciproco; entrambi, quindi, sono consapevoli della messa in scena del *gender* che stanno attuando, e il ballo si configura come una festa carnevalesca³⁰², in cui i ruoli sociali costruiti in base al sesso sono stati definitivamente abbandonati in funzione della costruzione di una comunità aperta a tutte le differenze culturali, sociali e di *gender*. Le inquadrature in totale dell'inizio sul gruppo dei turisti a Paestum, che si muovevano ordinati secondo i legami familiari e si erano raccolti attorno alla guida come se potesse proferire la "verità" sull'"identità italiana", si trasforma in una comunità allargata, in cui tutti fanno parte di un'unica famiglia e a nessuno è possibile prevalere sull'altro, ma solo entrare in "relazione" secondo l'etica del "rispetto" di un'identità che si configura come *performance* eternamente cangiante.

2. *About Adam*: identificazione, desiderio, identità

Anche *About Adam* è una commedia che mette in forma l'integrazione di un individuo dall'identità multipla in una comunità, in questo caso una famiglia già esistente. Questo film ha una struttura narrativa più complessa rispetto a quella di *Pane e tulipani*: mentre in quel caso, infatti, veniva presentata una divisione netta fra la commedia dell'eterosessualità messa in scena a Pescara e la *performance* ludica su cui si basa la creazione di una comunità nel rispetto reciproco, *About Adam* presenta quattro prospettive diverse sull'ingresso di Adam nella comunità costituita dalla famiglia Owen; e, soprattutto, mentre *Pane e tulipani* presenta una narrazione lineare, cronologica, in cui i ricordi sono espressi nella forma del racconto orale, e la molteplicità delle identità viene quindi

³⁰² Per l'analisi tradizionale del carnevalesco come sovversione dei ruoli sociali prestabiliti, cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi, 1979.

raggiunta tramite un percorso di consapevolezza individuale e collettivo al tempo stesso, *About Adam* presenta invece una narrazione temporale sfasata, in cui gli stessi avvenimenti si ripetono fino a quattro volte, e la molteplicità è costruita tramite i punti di vista discordanti e talvolta contraddittori delle tre sorelle Owens (Lucy, Laura e Alice) e del fratello David, che vanno a formare i quattro capitoli del film.

Dopo un breve prologo concentrato su Lucy e Laura, abbiamo il racconto dell'incontro con Adam da parte di Lucy fino alla proposta di matrimonio; le stesse vicende sono quindi presentate dal punto di vista di Laura, poi da quello di David, che riparte dalla sera della proposta di matrimonio per arrivare al giorno precedente il matrimonio stesso (ma ha un minutaggio nettamente inferiore rispetto ai racconti delle sorelle); infine, il racconto di Alice comprende tutte le vicende già narrate e introduce l'epilogo, ovvero il matrimonio. Ogni capitolo è preceduto da un cartello, accostato a un'immagine in bianco e nero di Adam, e contiene una sequenza in cui viene raccontata la storia della Jaguar di Adam e una ripetizione della sequenza della proposta di matrimonio fatta durante il compleanno della madre Peggy. Un aspetto molto interessante risiede nel fatto che ogni personaggio, oltre ad aggiungere dettagli diversi alla stessa storia, influenza con il proprio punto di vista il linguaggio stesso del film: così, il racconto di Lucy è costruito da *long takes*, qualche pianosequenza e movimenti di macchina complessi a seguire i personaggi o riprodurre le emozioni della protagonista, soprattutto tramite l'uso del dolly e della gru; il punto di vista di Laura si articola secondo la struttura del campo-controcampo e tramite i raccordi sull'asse, uniti a un uso abbondante delle soggettive; il linguaggio che segna il capitolo dedicato a David si basa su inquadrature ravvicinate e decentrate e movimenti di macchina veloci fin quasi all'incomprensibilità (soprattutto panoramiche a schiaffo); la visione di Alice invece è ricca di inquadrature con specchi e superfici riflettenti, primissimi piani e movimenti semicircolari della macchina da presa attorno ai personaggi. L'epilogo, che come vedremo esclude David, unisce in modo armonico i tre stili che hanno contraddistinto le sorelle, segnando il consolidamento di una comunità femminile che vede come fulcro l'eroe eponimo Adam.

Ma questa struttura tanto complessa non è soltanto una sorta di edizione cinematografica degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau per la letteratura e di Matt Madden per il fumetto³⁰³, ma diviene una riscrittura dello stesso avvenimento tramite avvicinamenti progressivi a una "verità" che è inafferrabile per lo spettatore come per i singoli personaggi. I racconti contraddittori dello

³⁰³ Cfr. Raymond Queneau, *Excercices de style* (1947), tr. it. *Esercizi di stile*, a cura di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008 (ultima edizione); Matt Madden, *99 Ways to Tell a Story: Exercises in Style*, tr. it. *Esercizi di stile. 99 modi di raccontare una storia*, a cura di Isabella Zani, Bologna, Black Velvet, 2007.

stesso evento (in particolare la sequenza del compleanno di Peggy, ripetuta quattro volte) e l'impossibilità di ricostruire una linea cronologica certa degli avvenimenti inficiano alla base l'idea di un racconto anche solo verosimile, ostacolando il patto di "sospensione dell'incredulità"³⁰⁴ che sta alla base della narrazione cinematografica "classica". Ostacolando, ma non impedendolo del tutto: ogni singolo racconto, infatti, si sviluppa secondo codici rigidi al suo interno, e ogni personaggio è convinto di aver scoperto "la verità su Adam", come viene segnalato dai cartelli che introducono i capitoli; di conseguenza, di volta in volta si presentano le condizioni ideali perché lo spettatore "creda" a quello che vede, anche nel momento in cui si presenta come una contraddizione rispetto a quello che è avvenuto in precedenza. In questo modo, però, vengono posti due problemi contemporaneamente: da un lato, quale sia la "verità" che può essere costruita tramite la narrazione, che risponde alla domanda "chi è Adam?"; dall'altro, ci si chiede quali modelli identitari vengano proposti.

Per poter dipanare questi due nodi problematici, è necessario considerare come *About Adam* faccia riferimento a tutta una serie di film basati sulla ricostruzione dell'identità di un personaggio a partire dai racconti altrui, fra cui *Eva contro Eva* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), del quale cita anche il titolo (il titolo di lavorazione era infatti *All About Adam*), con un'interessante inversione di *gender* per quanto riguarda l'oggetto dell'indagine e della ricerca: da Eva si passa ad Adamo, dalla ricerca sulla donna che ha dato origine al peccato si passa a quella sull'uomo. Già in *Eva contro Eva* però non si aveva una "semplice" indagine sadica sulla donna del tipo individuato da Laura Mulvey alla base delle dinamiche di alcuni film di Hitchcock³⁰⁵, dal momento che la struttura del film metteva ampiamente in discussione la dicotomia classica fra femminile-oggetto passivo e maschile-soggetto attivo tramite la messa in scena ambigua dell'identità. Ma in *About Adam* viene messa in discussione l'idea stessa di identità come unica e stabile³⁰⁶, e, come avveniva già in *Tutto su mia madre* (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999), che pure citava esplicitamente *Eva contro Eva*, viene esplicitata ancora una volta l'idea di soggettività come *performance* variabile e pratica sociale.

Adam emerge dunque come soggetto dall'identità performativa, che viene messa in forma

³⁰⁴ Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), tr. it. *Cinema e psicanalisi*, a cura di Daniela Orati, Venezia, Marsilio, 2002, in particolare il paragrafo "Strutture della credenza", pp. 85-88, ma anche Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 44-50.

³⁰⁵ Cfr. Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo", cit..

³⁰⁶ Lo stesso procedimento è anche alla base di un altro film, non citato esplicitamente come *Eva contro Eva*, che ha tuttavia fatto da matrice a tutti i film successivi incentrati sulla ricostruzione dell'identità di un personaggio a partire dai ricordi e dai racconti di altri personaggi, ovvero *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940); per quanto riguarda la rappresentazione dell'io come molteplice e diviso in questo film, cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., in particolare pp. 170-171 e 217-219.

tramite progressive identificazioni con l'oggetto del desiderio di chi racconta: con ambiguità interne anche alle singole rappresentazioni, diviene il fidanzato romantico e sensibile di Lucy, l'anima tormentata con cui vivere una grande passione per Laura, il modello di mascolinità per David e l'amante cinico e indefinibile di Alice; in questo modo, come vedremo, Adam rispecchia anche i personaggi in cui le tre donne e il ragazzo si identificano. Inoltre, mentre l'identità di Eve Harrington (Anne Baxter) viene descritta come costruzione progressiva e relativamente lineare di un'identità fittizia, e la transessuale non operata Agrado (Antonia San Juan) in *Tutto su mia madre* metteva letteralmente in scena il *gender* come *performance*, Adam è strutturalmente molteplice, dal momento che i quattro racconti si sovrappongono nella linea temporale, e la sua *performance* abbraccia tutti gli ambiti della sua personalità sottolineandone il ruolo nella costruzione della rete sociale.

Il primo legame che viene messo in scena è quello di Adam (Stuart Townsend) con Lucy (Kate Hudson), dopo che il prologo del film ha già mostrato la separazione fra Lucy e l'ex-fidanzato Simon. Nella terza sequenza, mentre Lucy canta *The Man I Love* di Cole Porter nel ristorante in cui lavora come cameriera, la sua *voice over* ci dice come desidera solo che "a new face would pop up"; il suo sguardo, tradotto in un movimento di macchina che va ad inquadrare i ragazzi presenti in sala, si ferma in quel momento su Adam. Così, mentre nella diegesi la sua voce canta il desiderio di una donna di incontrare un uomo da amare, e la *voice over* racconta lo stesso desiderio allo spettatore, la macchina da presa mostra l'interesse della ragazza per Adam. In questo modo, il film si costruisce secondo la struttura della commedia sentimentale classica³⁰⁷, che vede la contrapposizione fra una coppia inadeguata (Lucy e Simon) e una coppia ideale (Lucy e Adam); ma mette anche in scena una dicotomia "essenziale" fra maschile e femminile, che però ribalta i rapporti tradizionali in una costruzione del dualismo basata su femminile-attivo e maschile-passivo. È infatti Lucy a guardare Adam, aggiungendo il proprio desiderio al montaggio che unisce la coppia; e sarà ancora lei a muoversi per andare verso di lui e a chiedergli di vedersi ancora. La ragazza interpreta la ritrosia di Adam come timidezza, apprezzando la differenza che incarna rispetto alla mascolinità tradizionale, sessualmente aggressiva.

Il sentimentalismo e la sensibilità di Adam, che le porta dei fiori al primo appuntamento, fa da baby-sitter per la sorella e accompagna la madre nelle sue amate passeggiate in campagna, lo inserisce perfettamente nella comunità familiare di Lucy, mostrata in questa prima parte come unita

³⁰⁷ Per una descrizione particolareggiata delle strutture della commedia classica, di cui parlerò ancora in seguito, cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., in particolare il terzo capitolo "Ordine, parola, razionalità: l'apogeo del modello classico", pp. 79-119.

e affettuosa. Nella presentazione di Adam alla famiglia, che avviene già al primo appuntamento, i membri vengono inquadrati spesso tutti insieme, mentre chiacchierano e si stuzzicano a vicenda, con l'eccezione di Laura, che legge in disparte. Quest'ultima viene integrata nel gruppo nella sequenza successiva, un articolato pianosequenza³⁰⁸ che vede Laura e Lucy insieme al caffè letterario, con la macchina da presa che tiene spesso entrambe nell'inquadratura. Nelle sequenze successive, Lucy parla ancora di Adam con tutti i membri della famiglia, e in particolare con la madre Peggy (Rosaleen Linehan). Con lei, Adam sembra aver sviluppato un particolare legame, tanto da raccontarle la storia della sua Jaguar mentre passeggiano insieme per la campagna. L'automobile era già stata oggetto di commenti positivi da parte di Lucy e Peggy nel corso della sequenza della presentazione, e nel corso del film diviene sempre più un simbolo del ragazzo e di quello che via via viene a significare. Per Lucy, è innanzitutto un simbolo dell'amore filiale di Adam; infatti, questa è la storia che Peggy riferirà a Lucy in presenza di Adam:

PEGGY: A very simple, lovely story. Even though he was very young when his mummy and daddy died, Adam always remembered, as a little fella, that when they went for walks they passed by this big fancy car sales place. His dad had a big thing about this particular car – a Jaguar.

ADAM: “Just look at that Jag”, he'd say. I thought it must be the most wonderful thing in the world.

PEGGY: His dad was always promising his mum that when they had money to splash out, he'd buy her one. Do you know what this little beauty did?

ADAM: Peggy...

PEGGY: Years after, when he turned eighteen and got the bit of money that was left to him, he used all to buy this car to remember them by.

Adam segue la conversazione in modo contraddittorio: da un lato apporta delle modifiche di prima mano, dall'altro cerca di schermirsi quando Peggy sembra elogiarlo in modo troppo esplicito. In ogni caso, Lucy si commuove per il racconto, e l'amore che i due giovani nutrono l'uno per l'altro si alimenta con la timidezza e il sentimentalismo di Adam, come dimostra il *two shot* in mezza figura con cui vengono mostrati. Come segnala anche l'immagine di Adam in primo piano frontale che affianca il cartello di introduzione al capitolo, Lucy è convinta dell'onestà di Adam, della sua apertura a lei; e la crisi il giorno del matrimonio avverrà proprio perché Lucy non vuole tenergli nascosto nulla. Quello che Adam dimostrerà nel corso del film invece è che non solo non è necessario conoscere tutti i segreti di qualcuno per stabilire un legame, ma soprattutto che i rapporti

³⁰⁸ In realtà non si tratta di un pianosequenza vero e proprio, dal momento che contiene almeno uno stacco di montaggio; ma il taglio è nascosto nel passaggio dietro una scaffalatura, dunque l'impressione resta quella di una sequenza priva di montaggio visibile.

possono costruirsi tranquillamente sulle menzogne, purché tutti interpretino il proprio ruolo a dovere.

Il rapporto fra Lucy e Adam si sviluppa quindi secondo i binari della commedia romantica, che

risolve razionalmente il problema del desiderio e della sessualità, sostenendo la necessità dell'istituzione matrimoniale nel mantenimento dell'ordine sociale. Tale soluzione sottintende una nozione di soggettività pre-freudiana, non marcata dalla mancanza, ma dalla pienezza, dall'idea che il desiderio possa essere soddisfatto. La commedia si basa anche su una nozione del rapporto maschile/femminile in cui è assente il conflitto e vige, unico tra i generi, una sostanziale uguaglianza fra i sessi³⁰⁹.

La tendenza alla promiscuità di Lucy, di cui ha parlato Laura nel prologo, viene dunque immediatamente riportata nei binari tradizionali di un rapporto monogamo, basato sul sentimento prima che sulla passione erotica e che soddisfa pienamente il soggetto. Inoltre, permette a Lucy di continuare ad essere il soggetto attivo della narrazione e del desiderio, dirigendolo però esclusivamente nei confronti di Adam, fino a chiedergli di sposarla dopo aver cantato *You Do Something To Me*. Per i primi 21 minuti, quindi, il film mette in scena la traiettoria lineare di una coppia bianca eterosessuale, turbata solo dal momentaneo ritorno di Simon in una breve sequenza; ma anche questa deviazione, come da tradizione, serve solo a far capire a Lucy di essere innamorata di Adam e di volerlo sposare, in quella che ritiene essere la piena approvazione della sua famiglia. Quando finalmente avrà fatto la sua proposta, e Adam avrà risposto (ancora una volta in un primo piano frontale che ne segnala la felicità e la sincerità) "I'd love to", la coppia si bacia in primissimo piano, con Lucy che guarda fuori campo, verso la madre che applaude, Alice che ride e Laura che piange.

In questo momento si passa al racconto di Laura (Frances O'Connor), introdotto da una tendina laterale; la metà sinistra dell'inquadratura è occupata da un primo piano largo di Adam di $\frac{3}{4}$, con gli occhiali, che legge concentrato e pensoso; nella metà destra la scritta "Laura: ... I think Adam has some deep tragedy lurking underneath the surface...". Mentre il racconto di Lucy aveva come riferimento un intero genere cinematografico, ovvero la commedia sentimentale, il capitolo dedicato a Laura si propone fin dall'inizio nel segno di citazioni molto precise, che contribuiscono alla costruzione sia di Laura che di Adam: i primi due testi di riferimento prendono spunto dal nome della protagonista, ovvero *Laura* di Otto Preminger (il cui titolo nella versione italiana è *Vertigine*,

³⁰⁹ Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 94.

1944), uno dei primi *noir*, e il poema romantico di Christina Rossetti *Goblin Market*, che ha per protagoniste le due sorelle Lizzie e Laura. In un campo-controcampo fra un primo piano di Adam frontale con la nuca di Laura e uno della ragazza di $\frac{3}{4}$ da sola, Adam cita dei versi di Rossetti³¹⁰ per poi parlare della sensualità repressa nella sua poesia, entrando di peso nel mondo della ragazza.

Il *noir* diviene il riferimento per lo stile nel capitolo dedicato a Laura, non tanto per quanto riguarda le tecniche di illuminazione o l'ambientazione, quanto per la posizione che questo genere assume nei confronti dell'esperienza della visione soggettiva. Come ha sottolineato Veronica Pravadelli nel citato studio sul cinema hollywoodiano, il film *noir* esprime visivamente l'esperienza del soggetto alienato, duale, scisso fra il desiderio e la legge³¹¹. Il soggetto del *noir* è legato a un passato insuperabile e a una ricerca per una verità spesso inconoscibile in tutte le sue sfumature. Come ne *Le catene della colpa* (ironicamente citato in *Pane e tulipani*) in cui il passato del protagonista gli impedisce di vivere il proprio presente e il proprio desiderio in maniera lineare e integrata nella società, portandolo ad incarnare un'identità trasgressiva rispetto all'ordine in cui è inserito, *Laura* presenta un'indagine sulla femminilità e sul desiderio maschile che rende problematica la composizione finale della coppia e la scoperta dell'assassino e della "verità"³¹²; infatti, la femminilità della protagonista Laura (Gene Tierney) si configura come potenzialmente peccaminosa, nonostante nel finale venga parzialmente riconciliata in una integrazione nella struttura sociale tramite il matrimonio con il poliziotto McPherson (Dana Andrews). Peraltro, nel *noir* in generale il peccato della donna viene presentato tramite il punto di vista del protagonista maschile, che in ogni caso non riesce ad affrontare la visione soggettiva come scoperta della verità, ma finisce per essere offuscato nella sua prospettiva sulla donna come in quella sulla realtà³¹³.

In *About Adam* il paradigma della visione ribalta invece quello tradizionale del *noir*: è Adam ad essere l'oggetto dello sguardo e dell'indagine della donna durante il capitolo dedicato a Laura, anche tramite una serie di soggettive. Nella seconda sequenza di questo segmento Laura incontra casualmente Adam in biblioteca; il giovane fugge nella sua Jaguar e finisce per raccontarle quel "segreto" del proprio passato che ancora lo tormenta e lo induce a comportamenti irrazionali.

³¹⁰ She cried "Laura", up in the garden / "Did you miss me? / Come and kiss me. / Never mind my bruises, / Hug me, kiss me, suck my juices / Squeezed from goblin fruits for you.

³¹¹ Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., in particolare il capitolo "Il soggetto maschile del *noir*: tra sguardo impotente e desiderio di conoscenza", pp. 121-155.

³¹² "Nel *noir* il soggetto maschile compie una ricerca sul mondo, e spesso (...) sulla donna, che sostituisce la ricerca sull'io e sul proprio desiderio", *ibid.*, p. 123.

³¹³ A questo proposito, Pravadelli parla di "*embodied subjectivity*, ovvero una soggettività (...) materiale, in cui il corpo diventa materia sulla quale si incidono i segni dell'identità e dell'esperienza sensoriale", *ibid.*, p. 130. In *Laura*, una delle inquadrature più famose è quella della comparsa della protagonista tramite una soggettiva di McPherson, che assume uno statuto ambiguo fra sogno, immagine prodotta dall'uomo e realtà.

L'espressione di questo tormento si concretizza nella seconda versione della storia della Jaguar, ovviamente legata in questo caso al rapporto con il padre, all'assenza della madre, e di conseguenza a un ipotetico complesso di Edipo irrisolto e devastante:

ADAM: My mother died when I was young. (...) Too young to remember, that's not the thing. But... So, for years it was just my dad and me. As soon as I was old enough to drive he taught me, and made me do the test. I passed it, and the very next day he bought me this car.

LAURA: Just like that?

ADAM: Oh, yeah, out of the blue. I'd say he spent his last penny on it. Then, the day after that, he disappeared, and I never heard from him again. (...) I still don't know why he ran away. I mean, I had understand the sort of man he was. He – he had great passions.

LAURA – *voice over*: Oh my God!

ADAM: Yeah. He was always likely to do something extreme. But I can't get rid of the fear that it was all my fault.

Mentre Adam parla, dopo un campo-controcampo fra i loro primi piani mentre fumano una sigaretta (accessorio irrinunciabile per la coppia perversa del *noir*), abbiamo un'inquadratura in mezza figura attraverso il parabrezza di entrambi seduti in auto, da cui parte un lento carrello indietro fino a comprendere l'intera automobile. La Jaguar diviene quindi il simbolo, visivo e narrativo, del dolore di Adam, del suo senso di abbandono, della "tragedia che si nasconde sotto la superficie" di un'auto di lusso. Il passato, come in ogni *noir* che si rispetti, torna a braccare il personaggio maschile, impedendogli di appagare il proprio desiderio. Ma, se pure è possibile procedere con un'analisi psicoanalitica di questo capitolo secondo i metodi della Feminist Film Theory, mi sembra più interessante in questo caso rilevare invece le dinamiche di identificazione messe in scena e le variazioni rispetto ai codici linguistici e narrativi di riferimento che, come avveniva in *Pane e tulipani*, permettono ai personaggi di modificare i ruoli tradizionali a cui sembrano destinati. In questo modo, non solo viene riproposta quella citazione sovversiva dei ruoli di *gender* auspicata da Judith Butler, ma viene ulteriormente evidenziato il fatto che si tratta solo di *performance*.

La struttura visiva e narrativa, infatti, rovescia la trama del *noir* degli anni Quaranta, rendendola una citazione imparziale, o meglio una riscrittura: non solo l'indagine viene svolta da Laura su Adam, ma la donna non viene neppure punita per il proprio desiderio attivo come Alicia (Ingrid Bergman) in *Notorius* (Alfred Hitchcock, 1946)³¹⁴; desiderio inarrestabile e perverso perché porta a un doppio tradimento: non solo appartiene a un'altra donna, ma questa donna è la sua stessa

³¹⁴ Cfr. Veronica Pravadelli, *Alfred Hitchcock. Notorius*, cit..

sorella.

In questo il *noir* si intreccia con il poema femminile romantico: come la protagonista del *Goblin Market*, infatti, Laura mette a rischio la felicità della sorella e il loro rapporto per appagare i propri sensi. Ma il legame fra Laura e Adam ha ancora un altro punto di riferimento, vuole riscrivere un altro testo romantico: *Cime tempestose* di Emily Brontë, di cui Laura legge ad Adam un lungo brano³¹⁵ mentre fanno l'amore in un flashback della ragazza. L'indizio più importante della ricostruzione radicale a cui viene sottoposta la storia d'amore già scritta appare nelle parole di Adam che risponde alla domanda di Laura se voglia riferire a Lucy la loro relazione:

God, no! Your whole family would disown you, shun you. You'd be denounced as a Jezebel, a diend. Oh, God, Laura... I couldn't bear to see you treated that way. I'm crazy about you. But what I feel... It's like you said. It's not about settling down and planning our whole life together. It's a different kind of passion.

Mentre Adam pronuncia queste parole, la macchina da presa passa, tramite i raccordi sull'asse, da un campo medio dall'alto del colonnato della biblioteca a un totale, poi a una mezza figura stretta di entrambi; qui inizia un primo piano di $\frac{3}{4}$ di Adam con la nuca di Laura a sinistra; ma la sequenza termina con il ritorno al *two shot* in mezza figura stretta. La scala dei piani riproduce quello che Laura vede come l'intensificarsi della passione nel discorso di Adam, in una riproduzione verbale (da notare l'uso di termini arcaici e il richiamo a Jezebel) e formale della struttura della narrazione romantica.

Anche il racconto di David (Alan Maher) si situa esplicitamente nell'ambito della riscrittura, ma si rifà al linguaggio televisivo contemporaneo dei programmi per adolescenti e dei video musicali. Le inquadrature oblique e decentrate, l'immaginario erotico che frammenta il corpo femminile e si lega a una violenta omofobia, i colori accesi segnano il breve capitolo destinato al ragazzo e al suo punto di vista su Adam. La distorsione delle immagini non è soltanto una citazione, un riferimento intertestuale che acquista senso in funzione di altri testi³¹⁶, ma interviene a modificare le dinamiche fra i personaggi e il modo di affrontare la soggettività. L'abbondante presenza di colori fluorescenti e di superfici plastificate, il tutto inquadrato come abbiamo detto da prospettive oblique e non antropomorfe, accentua la bidimensionalità dell'immagine, la sua

³¹⁵ Il brano citato è la famosa dichiarazione che la protagonista Catherine fa alla cameriera Nelly: "If all else perished, and *he* remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn into a mighty stranger. I should not seem a part of it. (...) My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff – he's always, always in my mind – not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself – but, as my own being"; Emily Brontë, *Wuthering Heights*, London, Penguin, 1995, p. 82.

³¹⁶ Per quanto riguarda l'uso dell'intertestualità, cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 72 e 120.

costruzione in una superficie che simula soltanto una profondità geometrica che non le è propria. Allo stesso modo, rende caricaturali i volti e i corpi dei personaggi, in particolare le soggettive di David sulle donne della famiglia con cui viene introdotto il capitolo a lui dedicato. Gli individui dunque perdono a loro volta di profondità come lo spazio che li circonda, in un agire che non ha nulla di psicologico o psicoanalitico ed ha come fulcro il possesso del corpo femminile tramite il rapporto sessuale, anche nel caso di Adam.

David infatti lo considera un maestro dell'arte amatoria, un ideale di mascolinità, con cui andare alla toilette e guardare le partite di calcio. A conferma di questa prospettiva di David c'è la versione che Adam prepara per lui dell'acquisto della Jaguar, basata su una scala di valori maschilista e patriarcale: "My dad always said, Rolls Royce for class, Mercedes for comfort, but a Jaguar is sex on wheels. I never liked my dad much, but he was right about that". David ha bisogno di una figura maschile con cui identificarsi, da cui imparare ad essere "un uomo"; ma colloca questa figura nell'ambito della posizione tradizionale della mascolinità come agente e soggetto del desiderio verso il corpo femminile "disponibile". Adam si adegua a questa prospettiva, ponendosi come guida in quanto uomo d'azione, che sa come manovrare la femminilità e renderla schiava del desiderio maschile, parlandogli della Jaguar come strumento per l'appagamento del desiderio e preparando un piano perché David riesca finalmente a fare l'amore con la fidanzata Karen (Kathleen Bradley). Da questo punto di vista, la prospettiva di David si colloca nell'ambito di quella di Lucy, per cui il desiderio può essere appagato; ma, in questo caso, il desiderio si rivela come puramente fisico, e l'identità non ha né sfumature né emozioni: il "vero uomo" è colui che in ogni azione è guidato dal sesso.

Questa struttura rischia però di crollare nella sequenza in cui i due finiscono a dormire nello stesso letto in casa di Karen perché il piano non è andato a segno, con Adam che si china su David e lo accarezza mentre lo riempie di elogi cercando di consolarlo del mancato rapporto sessuale con Karen e finendo per procurargli un'erezione. Il campo-controcampo, improvvisamente basato su inquadrature centrate, in mezza figura stretta e senza angolazioni particolari, introduce David nel mondo di Lucy e della sua attrazione fisica ed emotiva per Adam. Di conseguenza il ragazzo, già turbato dal rifiuto opposto da Karen, sente la propria mascolinità vacillare. Ma, mentre nel mondo di Lucy il desiderio femminile diviene il motore dell'azione, segnando una sovversione nella struttura della commedia sentimentale classica, in quello di David il desiderio maschile che dà origine all'azione è quello fisico per il corpo femminile, e la possibilità dell'omosessualità diviene

una tragedia, che può portare solo all'uccisione dell'oggetto del proprio desiderio e/o al suicidio³¹⁷.

Il punto di vista di David si rivela dunque molto più tradizionalista e conservatore rispetto a quello delle sorelle, e, anche se viene messo in discussione dal suo improvviso desiderio sessuale per un uomo, e dal suo timore che Adam abbia addirittura introdotto il sentimento nella sua vita³¹⁸, la norma eterosessuale viene immediatamente ristabilita dalle successive inquadrature sul corpo frammentato di Karen che fanno da preludio al loro rapporto sessuale. In una rielaborazione delle dinamiche presentate nello studio di Mary Ann Doane, in questo frammento che precede il rapporto sessuale di David e Karen troviamo un'alternanza fra il primissimo piano di David e, in successione, le mani di Karen che si accarezza il collo, i suoi occhi, le mani che stuzzicano il bordo della vestaglia lasciando intravedere il seno, il ginocchio che si solleva, ancora le sue mani vicino al seno e i piedi avvolti in pantofole a forma di maialino rosa. Quest'ultimo dettaglio permette di inquadrare tutto il capitolo di David in un contesto ironico, per cui le sue posizioni maschiliste e omofobe e la sua visione della donna solo come corpo sessuato vengono contestualizzate in funzione di un soggetto che vuole inserirsi perfettamente nella "commedia dell'eterosessualità" di cui parla Judith Butler, ma che può riuscirci solo tramite il passaggio attraverso la confusione sessuale. David, dunque, si pone nella posizione di chi assume "un'identità di genere definita in maniera oppositiva", in cui, secondo la lettura di Butler, "l'omosessualità maschile sconosciuta culmina in una mascolinità accresciuta o consolidata, una mascolinità che mantiene il femminile come l'impensabile e l'innominabile"³¹⁹. Ma il suo ritorno alla "norma dominante" dopo la deviazione comporta l'esclusione quasi definitiva di David dalla narrazione, dal momento che questa propone invece come costruttiva l'idea di un'identità come *performance* che può alterare le dinamiche del potere.

Il fatto che Adam presenti tante possibilità diverse di rappresentazione della mascolinità (un ragazzo timido e insicuro per Lucy; un'anima tormentata dal passato e dalla passione per Laura; l'uomo d'azione che appaga il proprio desiderio sessuale senza emozioni per David), assieme al fatto che il capitolo dedicato a David occupa solo 13 minuti dell'intero film, conferma infatti l'ipotesi che la narrazione si ponga proprio nella prospettiva della ripetizione "perversa" della norma eterosessuale ai fini della sua sovversione proposta da Butler:

³¹⁷ Il mattino dopo, la *voice over* di David ci dice: "You bastard. You've ruined my life. You screwed up my girlfriend and turned me into a homosexual. I might as well kill myself. Or kill you, maybe. Yeah. God, I hope I'm not in love with you, you shit."

³¹⁸ In precedenza, aveva spiegato il suo legame con Karen solo in base al fatto che non era riuscito ad appagare il suo desiderio fisico; al contrario, nel momento in cui pensa di essere "queer", teme di essere innamorato di Adam.

³¹⁹ Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., pp. 98-99.

Se la sessualità è culturalmente costruita all'interno delle relazioni di potere esistenti, il postulato di una sessualità normativa che esiste "prima", "fuori" o "al di là" del potere è un'impossibilità culturale e un sogno politicamente irrealizzabile, un sogno che rinvia il compito concreto e contemporaneo di ripensare le possibilità sovversive della sessualità e dell'identità nei termini del potere stesso. Questo compito critico presume, naturalmente, che operare nella matrice del potere non equivalga a replicare acriticamente le relazioni di dominazione. Offre la possibilità di una ripetizione della legge che non ne rappresenti il consolidamento, bensì il dislocamento. Al posto di una sessualità "identificata con il maschio", in cui il "maschio" funge da causa e significato irriducibile di quella sessualità, potremmo sviluppare una nozione di sessualità costruita in termini di relazioni falliche di potere capaci di replicare e ridistribuire le possibilità di quel fallicismo proprio attraverso l'operazione sovversiva delle "identificazioni" che sono, nel campo di potere della sessualità, inevitabili³²⁰.

La ripetizione con (sostanziale) variazione delle dinamiche della commedia sentimentale classica, del *noir* e del racconto romantico divengono citazioni sovversive perché comportano un'identificazione "perversa" rispetto alle posizioni previste dalla norma dominante. Se nella commedia romantica classica (con le dovute eccezioni³²¹) era la donna a cambiare in funzione dell'uomo, e la traiettoria della costruzione della coppia era irta degli ostacoli creati dal desiderio femminile, nel capitolo dedicato a Lucy il desiderio della ragazza diviene invece il motore dell'azione, e le dinamiche divengono quelle dell'integrazione di Adam nella comunità familiare allargata della ragazza e non quelle della coppia nella struttura patriarcale ed eterosessuale dominante. Nel *noir* e nel racconto della femminilità romantica (quella proposta dai modelli di Christina Rossetti e delle sorelle Brontë), la donna può essere soggetto del desiderio e della passione, ma per questo viene ripetutamente punita, spesso con la morte; nel capitolo dedicato a Laura, la ragazza non solo desidera attivamente Adam, come viene mostrato tramite l'uso delle soggettive, ma si libera anche del timore della punizione; la passione non consuma, il desiderio non porta alla morte, ma permette di vivere un'avventura dietro l'altra, rendendo la vita "exhilarating".

L'identificazione delle narratrici con dei personaggi codificati, sia pure con le dovute modifiche per creare una narrazione sovversiva, mette in pratica la posizione di Teresa De Lauretis sulla soggettività come costruzione basata sulla "relazione tra narrazione, senso e desiderio, (...) un soggetto per l'appunto *ingenerato* proprio dal processo del suo coinvolgimento nei generi narrativi"³²². In altre parole, Lucy e Laura si costruiscono come soggetti in rapporto a una

³²⁰ *Ibid.*, p. 40.

³²¹ Cfr. ad esempio l'analisi di *Susanna (Bringing Up Baby)*, Howard Hawks, 1938) proposta da Veronica Pravadelli in *La grande Hollywood*, cit., e in "«Susanna» e le strutture formali della classicità", in Paolo Bertetto, a cura di, *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 35-59.

³²² Teresa De Lauretis, "Desiderio e narrazione", cit., p. 39.

narrazione dominante, ma al contempo si fanno portatrici di un'identità sovversiva dal momento che assumono posizioni diverse rispetto a quelle previste per la femminilità.

L'identità di Adam, che invece attraversa i racconti costruendosi via via secondo posizioni e modalità non solo diverse, ma anche contraddittorie, diviene il manifesto dell'identità performativa proposta da Judith Butler, della rappresentazione del sé come parodia, se non addirittura *pastiche*, ovvero la copia di una copia³²³. In questo film, non esiste alcuna “mascolinità normale”, a meno che per questa non si intenda quella di David; ma il modo in cui questi viene rappresentato, ovvero l'ironia con cui viene affrontata la sua visione dei rapporti fra i soggetti, oltre al fatto che non possa certo incarnarsi come un modello ideale, impedisce che la sua visione normativa della mascolinità sia anche “normale”. Anche gli altri soggetti maschili del film, ovvero il marito di Alice, Martin, e l'ex-fidanzato di Lucy, Simon, sono ripetutamente umiliati e scherniti dagli altri personaggi; di conseguenza, non possono certo proporsi come “originali” da cui partire per una “copia”, ovvero come modello di mascolinità. Tutti gli uomini sono costruzioni di identità a partire dalla femminilità e dai suoi desideri; e Adam è l'incarnazione stessa di questo processo, non solo perché viene raccontato da tre donne, ma soprattutto perché incarna consapevolmente l'idea di mascolinità che è oggetto del loro desiderio, mostrando come questa sia una costruzione basata sulla struttura dominante del potere.

Nel racconto di David, inoltre, troviamo il primo elemento di una caratteristica che troverà spazio soprattutto nel punto di vista di Alice, ovvero l'esplicitazione di quella che Paolo Bertetto ha definito “somialianza differenziale” alla base dell'immagine cinematografica³²⁴. Riflettendo sul lavoro dell'immagine in funzione della configurazione³²⁵ e dell'interpretazione del mondo fenomenico, il teorico sottolinea lo statuto simulacrale dell'immagine, che è simulazione e copia di una copia (di un reale già codificato)³²⁶, basata sull'idea di “verosomialianza” più che di “realtà”. Il lavoro della messa in scena, dunque, crea un'immagine (una catena significante di immagini) che contiene aspetti di somialianza e differenza insieme rispetto al fenomenico, senza alcuna intenzione di “riprodurlo” ma continuando comunque a creare un mondo che sia riconoscibile per lo

³²³ Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., pp. 193-194.

³²⁴ “Il profilmico oggettivato ha una rilevanza significativa e formale minore della differenza prodotta nell'immagine dal lavoro della messa in scena. L'immagine filmica può presentare livelli diversi di differenzialità, ma è sempre differenziale rispetto al profilmico. Così l'immagine filmica sembra dislocarsi attorno a due grandi modelli, legati al suo carattere di simulacro: in una direzione la somialianza differente e nell'altra la differenza somigliante”; Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 99.

³²⁵ Il concetto di “configurazione” va inteso come opposto a “rappresentazione”, che implica invece un riferimento a una qualche “realtà” esterna all'immagine, una sua ri-presentazione. *Ibid.*, pp. 93-95.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 31-36.

spettatore³²⁷. La “somialianza differenziale” si manifesta in *About Adam* non tanto rispetto a una qualche idea di “realtà” (ad esempio rispetto alle vicende dell’ingresso di un ragazzo in una famiglia femminile, bianca, borghese della Dublino contemporanea), quanto rispetto alle immagini che sono già state presentate nel corso del racconto. Le immagini che narrano il compleanno di Peggy dal punto di vista di David, infatti, pur essendo simili a quelle dei racconti di Laura e Lucy, presentano delle differenze inconciliabili con queste. Se Laura, attraverso i dettagli dei piedi e i primi piani su Adam, mostra un punto di vista diverso da quello di Lucy ma non incompatibile (Lucy è sul palco, lontana dal tavolo: potrebbe non aver visto la seduzione di Adam nei confronti di Laura), il racconto di David è radicalmente diverso.

Nel punto di vista del ragazzo, Martin, il marito di Alice, tiene la testa sul tavolo per tutta la sequenza, semisvenuto a causa dell’alcool, mente nei racconti precedenti e in quello successivo l’uomo appare ben sveglio e dritto sulla sedia. Inoltre, prima di rispondere “I’d love to” alla proposta di matrimonio di Lucy, Adam (che solo in questo caso è seduto sulla sedia in modo scomposto) beve tutto d’un fiato un bicchiere di vino con spavalderia, cosa che non avviene nei racconti proposti dalle tre donne. Appare così evidente per la prima volta la riscrittura in atto; in altre parole, non si tratta di uno stesso avvenimento visto semplicemente da quattro prospettive diverse e dunque con significati diversi, ma di un racconto che viene ripetuto per quattro volte, con una mimica attoriale specifica legata di volta in volta al protagonista che lo vive. Ma in questo modo, l’evento non si mostra più come ipotetico “referente” riprodotto dalla narrazione cinematografica, sia pure con significati e interpretazioni diverse, cioè non si connota più come “realtà” a cui si fa riferimento, ma si modifica radicalmente adattandosi alla personalità e ai codici del personaggio in questione.

Nel capitolo dedicato a Lucy, la proposta di matrimonio diviene la riscrittura con inversione di *gender* del fin(al)e della commedia sentimentale; la soggettività della ragazza, come abbiamo detto, si crea in funzione di questo genere cinematografico secondo le dinamiche della spettatorialità femminile proposte da Teresa De Lauretis; dunque, l’avvenimento si svolge secondo il principio della verosimiglianza all’interno di un codice narrativo ben preciso, e Adam non può che rispondere, felice e commosso, “I’d love to”. Nel caso di Laura, le dinamiche della spettatorialità la portano a identificarsi con il protagonista maschile del *noir* che indaga sulla femminilità, e contemporaneamente con l’esplosione del desiderio femminile affrontata nelle narrazioni delle scrittrici del Romanticismo inglese; di conseguenza, la scena presenta un’alta carica

³²⁷ *Ibid.*, p. 26.

erotica (il gioco fra il suo piede e quello di Adam) e contemporaneamente un'aspra frustrazione del desiderio di entrambi, quando l'uomo, sbalordito e irritato, non può che rispondere "I'd love to" perché è quello che tutti si aspettano. Agli occhi di David, che vede i ruoli della mascolinità e della femminilità come rigide espressioni di un desiderio esclusivamente fisico e quindi legato all'azione dei corpi, secondo la visione della "commedia dell'eterosessualità" proposta da Butler, Adam reagisce fisicamente, e senza mostrare (e quindi nella sua logica bidimensionale senza avere) alcun coinvolgimento emotivo nella situazione, ma ricavandone solo un piacere sensuale, simile a quello che può dare un bicchiere di vino rosso.

I racconti divengono incompatibili perché la "realtà" a cui fanno riferimento non è un fenomeno unico da interpretare, ma si tratta di una "simulazione" ripetuta, che trova una "verosimiglianza" solo all'interno del codice attraverso cui è configurata³²⁸. Questa prospettiva sulla narrazione cinematografica trova una conferma in alcune sequenze dell'ultimo capitolo, quello dedicato ad Alice (Charlotte Bradley), il più complesso e multiforme. Questa parte del film, infatti, non presenta un codice di riferimento specifico come avveniva per le altre tre, e viene costruita tramite inquadrature piuttosto ravvicinate e scarsi movimenti di macchina³²⁹. Eppure, questa indeterminatezza dell'identità di riferimento diviene estremamente significativa, soprattutto se consideriamo il fatto che viene dopo l'affermazione della molteplicità di Adam e che l'intero capitolo è segnato dalla presenza quasi costante di specchi e superfici riflettenti. Le immagini riflesse sono talvolta al centro della visione, talvolta solo evocate; inoltre, le superfici di vetro sono alternativamente riflettenti o trasparenti, a seconda della prospettiva che Alice assume nei confronti di ciò che guarda (quasi sempre se stessa o Adam).

Il legame con gli specchi si sviluppa però solo dopo due sequenze dall'inizio del capitolo, ovvero dopo che Martin (Brendan Dempsey) ha raccontato, durante un pranzo con alcuni amici, l'ultima versione della storia della Jaguar:

This boy, Adam, (...) he has this classic car, right? (...) And what happened was, twenty years ago, right? Both his parents and his elder sister – he told me this himself – all three of them were killed in a car accident (...) in that very same car that he's driving around today. He was at home with the baby-sitter. (...) The point is, he

³²⁸ "Per l'immagine di fiction non c'è relazione forte con la verità se non nella coerenza dell'universo diegetico", *ibid.*, p. 204, ma anche capitolo 2, "La messa in scena e la simulazione", pp. 51-82.

³²⁹ I movimenti più elaborati sono quelli circolari attorno al personaggio, che David Bordwell ha individuato come una delle caratteristiche della "*intensified continuity*" del cinema hollywoodiano contemporaneo, all'interno di una prospettiva che vede mantenuta l'uniformità nelle tecniche di racconto del cinema statunitense a partire dagli anni Dieci; di conseguenza, anche questi movimenti apparentemente "inutili" sarebbero in realtà funzionali alla narrazione. Cfr. David Bordwell, "Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film", «*Film Quarterly*», vol. 55, n. 3, 2002, pp. 16-18.

escaped. The rest of them got killed instantly. The thing is, the car doesn't get dumper. It just sat there for years. So, by time your man Adam gets older it's starting to sink into him the significance of this wreck. Now he has something coming to him like a trust fund, inheritance, that sort of thing. Do you know what he does, this guy? (...) He uses all of that money to have the car completely restored. He spends every penny on it. He even does some of the restoration work himself. Yeah. And the restoration itself is immaculate. It's absolutely stunning. And now he has this beautiful, beautiful thing, an extraordinary memorial to his parents and his sister.

Il racconto è ancora una volta quello dell'amore filiale e fraterno, ma è anche un racconto di un racconto; e se nel capitolo di Lucy la presenza di Adam diveniva la garanzia (ovviamente inutile) di una veridicità del racconto di Peggy, la sua assenza in questo caso conferma il fatto che si tratti solo di una storia, forse verosimile, ma che né i personaggi né gli spettatori possono definire semplicemente "vera" o "falsa". Il racconto che svela la personalità di Adam, fatto in sua assenza, ribadisce l'idea di una costruzione progressiva dell'identità che si rivela anche all'interno del film oltre che nella sua interpretazione. E il ruolo degli specchi e dei vetri è proprio quello di mostrare nella narrazione stessa l'inafferrabilità dell'identità se non come superficie cangiante, come ruolo mutevole, come costruzione molteplice. Il volto di Alice che si riflette ripetutamente nello specchio è quello di un personaggio che "sembra creare una prossimità intellettuale ed emotiva particolare con la propria immagine; ma insieme l'orizzonte psichico del personaggio appare lontano, irraggiungibile"³³⁰, un personaggio che indaga sulla propria identità come su quella degli altri, dimostrando però come l'immagine non possa restituire alcuna "verità". Se Adam infatti vede in Alice riflessa nello specchio del centro commerciale una donna seducente, Martin legge nello specchio una donna che non è in grado di comprendere gli avvenimenti nella giusta proporzione (ritiene infatti sia vestita in modo troppo elegante per una festa a casa della madre).

Gli avvenimenti stessi, come avveniva nel capitolo dedicato a David, vengono modificati in funzione di un punto di vista che non solo non riesce ad afferrare "la verità" perché non esiste, ma che ha anche difficoltà ad interpretare (più o meno correttamente) le informazioni contraddittorie fornite dagli avvenimenti con cui si confronta. Nella rielaborazione della sequenza che vede Alice e Laura nel centro commerciale e poi in un bar di lusso, i gesti e i toni delle due donne si modificano rispetto alla prima versione fornita da Laura. Ma, soprattutto nella sequenza successiva che mostra Alice e Lucy per strada, il dialogo fra le due sorelle cambia in modo sostanziale. Mentre nel racconto di Lucy la conversazione era lunga e quasi tutta inquadrata tramite un *two shot* delle due sorelle in piano americano, a mostrare la loro solidarietà e l'affetto reciproco, nella versione di

³³⁰ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 154.

Alice la macchina da presa resta a lungo su una mezza figura della donna, per poi includere Lucy e terminare con un primo piano frontale Alice con in campo la testa di Lucy. Inoltre, consistenti parti di dialogo vengono a mancare, e le parole che prima erano espressione di armonia fra il pensiero delle due sorelle, ora divengono una manifestazione di ostile indifferenza di Lucy nei confronti di Alice; eppure, nell'ultima parte della conversazione, Lucy sembra aprirsi alla confidenza della sorella, e anche se il tono è privo della gioia e dell'ironia presenti nella prima versione, lancia comunque un messaggio contraddittorio che toccherebbe ad Alice interpretare; ma la donna sembra non essere in grado di farlo per molte sequenze ancora.

Questa sequenza si chiude inoltre con un campo-controcampo fra Alice in primo piano in strada e Adam, in piano americano stretto, che dialoga a gesti con lei attraverso la vetrata della galleria d'arte per cui lavora. Dopo due sequenze (quella in cui si prepara per la festa a casa di Peggy e quella della festa stessa), vediamo poi Alice e Adam in casa della donna, dopo che questi le ha fatto da baby-sitter. In una delle inquadrature più suggestive del film, Adam è in piano americano di $\frac{3}{4}$ accanto alla culla di Jeanie; Alice, di spalle, è al centro dell'inquadratura, china sulla culla; a destra, troviamo il riflesso di Adam nella vetrata della stanza da letto. Nell'unico caso in cui Alice ha la possibilità di osservare il riflesso di Adam, ovvero di oggettivarlo oltre che soggettivarlo³³¹ e quindi affrontare la sua immagine come ha affrontato la propria nello specchio nelle sequenze precedenti, la donna guarda altrove, verso la figlia che dorme nella culla. Come le è impossibile trovare la propria identità attraverso la propria immagine allo specchio, che suscita reazioni tanto diverse negli uomini che la circondano, e come non riesce a "identificare" Adam nel momento in cui lo vede attraverso i vetri delle finestre o dell'automobile, non riesce a comprenderlo neppure quando non lo vede, ovvero quando Martin racconta la storia della Jaguar e quando non guarda il suo riflesso nel vetro della finestra. In altre parole, Alice si fa portatrice all'interno della diegesi dell'impossibilità di comprendere l'altro in quanto soggetto unico e monolitico, abbracciando alla fine la consapevolezza dell'identità come superficie mobile e mutevole che può esprimersi nell'immagine ma solo in modo contingente, senza fissare nulla tramite essa.

About Adam propone dunque due prospettive sull'identità: se, nei primi due capitoli, il soggetto si identifica con un particolare tipo di identità determinata dall'idea di identificazione proposta da Teresa De Lauretis, deve anche rassegnarsi alla sovversione solo all'interno dell'intertestualità, ovvero di una citazione "differenziale" che modifica le dinamiche del desiderio tradizionali tramite la sovversione dei ruoli di *gender* che vengono assunti dai protagonisti; e se nel

³³¹ *Ibid.*, p. 153.

terzo capitolo viene ribadita la “non-naturalità” della mascolinità tradizionale³³², sottolineando il processo, il lavoro tramite cui viene costruita; il quarto capitolo mostra infine il lavoro di costruzione dell’identità molteplice in funzione delle sue diverse rifrazioni nell’immagine, nonché quello della costruzione significativa dell’immagine stessa come perpetua simulazione di eventi che si uniscono a formare un racconto verosimile. In questo modo, il film si propone come una dichiarazione dell’impossibilità di ragionare sull’”altro” in termini di “vero” o “falso”, ma solo di interpretazione soggettiva delle immagini e dei racconti che si porgono ai “protagonisti”, a loro volta molteplici e indefiniti.

Alla fine di questo percorso, non è più possibile proporre una formazione tradizionale della coppia eterosessuale tramite il superamento del complesso edipico, secondo la traiettoria individuata da Raymond Bellour. Al contrario, le soggettività molteplici sono inserite in una rete di inquadrature altrettanto molteplici, che nell’epilogo assumono gli stili presenti nei racconti di tutte e tre le sorelle: i movimenti di gru ampi e articolati di Lucy, il campo-controcampo serrato e le soggettive di Laura, i primissimi piani e i dettagli di Alice si fondono in un unico movimento, che inserisce la “coppia” in una rete di rapporti a formare altre “coppie”, tutte consapevoli della reciproca esistenza, dando vita a un’altra famiglia allargata, che oltrepassa i legami sentimentali e sessuali del matrimonio monogamico eterosessuale e borghese in funzione della liberazione data dalle possibilità della molteplicità. E se questa molteplicità, e la consapevolezza dell’assunzione progressiva di ruoli diversi in rapporto alle dinamiche di potere che di volta in volta si instaurano, resta all’interno dell’eterosessualità bianca e borghese, ciò non toglie che la mascolinità omofoba e irriflessiva di David resta esclusa dall’epilogo, che non lo mostra ed elimina lo stile visivo che ha caratterizzato il suo capitolo, così come nel finale di *Pane e tulipani* venivano esclusi dalla visione tutti quei personaggi che si erano fatti portatori di identità monolitiche, statiche ed aggressive.

³³² Cfr. Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., p. 101: “Il ‘sesso’ designa l’unità offuscata di anatomia, ‘identità naturale’ e ‘desiderio naturale’. (...) La letteralizzazione dell’anatomia è però la restrizione letteralizzante del piacere nello stesso organo che viene difeso come segno di identità maschile”.

PARTE III

SPAZIO E TEMPO: STRANIAMENTI E ALTERAZIONI

Finora ho dedicato particolare attenzione alla costruzione del soggetto nel cinema europeo contemporaneo in funzione alle riflessioni sul corpo diasporico delineato dai teorici del pensiero postcoloniale e sul modo in cui l'identità si costruisce tramite i rapporti con l'immaginario mediatico e con gli altri individui. Mi sono soffermata soprattutto sul modo in cui questo soggetto viene elaborato in relazione ai modelli e alle pratiche culturali, in una costruzione performativa dell'identità che si intreccia con le rappresentazioni "dominanti".

Ad esempio, si è visto come il ruolo dei *mass media* abbia portato a costruzioni dell'identità personale tramite modelli culturali transnazionali, che intrecciano le posizioni "dominanti" con quelle che Gayatri Chakravorty Spivak ha definito "subalterne", soprattutto per quanto riguarda la costruzione dei personaggi maschili. Oppure, ho mostrato come alcuni film abbiano lavorato sulle posizioni della femminilità dando vita alla possibilità di un'identità molteplice, intrinsecamente instabile e costantemente in metamorfosi. Nel lavoro di Akin e Chadha, soprattutto, la coppia eterosessuale che si forma a partire dal punto di vista delle donne diasporiche può andare al di là della chiusura in un'unica etnia o in ruoli prestabiliti per il maschile e il femminile, lavorando invece sull'ambiguità delle posizioni e delle interpretazioni dei modelli. Ma anche nel caso di traiettorie narrative che portano alla formazione di coppie eterosessuali monoetniche (spesso bianche) e borghesi, delle quali abbiamo parlato nel quinto capitolo, queste coppie non si attengono più ai ruoli previsti dalla famiglia tradizionale, e al contrario la scardinano con successo, permettendo alle protagoniste il raggiungimento della realizzazione personale in tutti i campi della vita.

Attraverso le posizioni di Judith Butler sull'identità performativa o quelle di Édouard Glissant su quella rizomatica, o ancora con la trasposizione in chiave europea della *conciencia de la mestiza* di cui parla Gloria Anzaldúa si è visto come la traiettoria edipica basata sul "blocco simbolico" che Raymond Bellour individuava come base della narrazione cinematografica "classica" non è più l'unica possibile, e in un certo senso neppure quella dominante nel cinema europeo: i film analizzati nella seconda parte, infatti, hanno spesso avuto un notevole e inaspettato successo di pubblico prima ancora che di critica. Assieme a molti altri fanno parte della messa in forma di un cambiamento nell'immaginario collettivo, che si rapporta con le problematiche della migrazione globale come con quelle dei soggetti diasporici e sradicati, con le questioni dei

cambiamenti nella concezione dell'identità personale come con quella della famiglia (spesso presa a modello di tutti i rapporti sociali). L'ultimo film che ho analizzato, *About Adam*, tramite l'uso dei riferimenti intertestuali e la creazione di una "famiglia" che non solo non è più quella tradizionale ma basa la propria costruzione sull'identificazione con una serie di racconti diversi, mette in scena anche un aspetto che finora non è stato direttamente affrontato: il rapporto fra la rappresentazione cinematografica, la "realtà" e la "verità", tutti elementi chiave di un dibattito che verrà in parte affrontato nel corso di quest'ultima parte, ovvero quello sul cinema "postmoderno".

Abbiamo già visto come in quel film l'immagine si proponga, secondo le parole di Paolo Bertetto, come "risultato di un lavoro di messa in scena che produce un simulacro (del) visibile"³³³; in altre parole, i personaggi e le situazioni proposte da *About Adam* non fanno riferimento a una qualche "realtà", ovvero alla storia di un giovane che si inserisce in una famiglia quasi interamente femminile nella Dublino contemporanea. Al contrario, il fascino del film verte proprio sulla narrazione come costruzione formale, come indica ad esempio il gioco dei riferimenti intertestuali e le identificazioni a cui rimandano, riferimenti che peraltro mescolano i testi "canonici" della letteratura inglese con il gioco del calcio e le canzoni di Cole Porter con gli spettacoli teatrali sperimentali. Assieme alla frammentazione del tempo, che porta alla ripetizione degli stessi avvenimenti da punti di vista diversi senza la mediazione "tradizionale" del *flashback*, queste caratteristiche fanno parte di quelle che Fredric Jameson ha attribuito ai testi "postmoderni" nel suo saggio fondativo *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*³³⁴. Nel corso di questa terza parte, come vedremo, attingerò talvolta a questo saggio; ma il mio proposito non è ovviamente quello di dimostrare che esista un cinema europeo "postmoderno" a partire dalle caratteristiche individuate da Jameson o contestare la sua posizione.

Quello che mi interessa mostrare è il modo in cui certi aspetti formali del cinema europeo contemporaneo intreccino alla rappresentazione del mondo diasporico e postcoloniale di cui abbiamo già parlato alcune delle caratteristiche del postmoderno; in particolare, la maggior parte degli esperimenti formali o delle configurazioni stranianti rispetto a quelle "dominanti" riguardano la costruzione dello spazio e del tempo in cui i personaggi dei film si muovono. Per poter affrontare in modo più agevole le questioni distinte che riguardano quelli che restano comunque due punti di riferimento fondamentali per la costruzione di una narrazione comprensibile³³⁵, ho scelto di dedicare

³³³ Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 7.

³³⁴ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit..

³³⁵ Per quanto riguarda il rapporto fra il cinema (narrativo, ma non solo) e la costruzione dello spazio e del tempo, cfr. Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, cit., in particolare il capitolo "Lo spazio-tempo", pp. 139-165.

un capitolo ad ognuna delle due categorie, pur consapevole di come lo spazio e il tempo siano necessariamente legati nella rappresentazione cinematografica, in particolare nella dimensione della “mobilità” contemporanea³³⁶. Entrambe le categorie, cioè, partecipano alla moltiplicazione e alla metamorfosi degli immaginari europei contemporanei, allargando gli orizzonti della percezione spettatoriale ben al di là delle forme e delle costruzioni a cui si è stati abituati. Riprendendo talvolta le sperimentazioni del cinema moderno degli anni Sessanta e Settanta, sia pure in modo diverso e mantenendo un ruolo più importante per la narrazione, infatti, molti film europei propongono una costruzione spazio-temporale frammentaria e straniante, caratterizzata dall’ambiguità e dall’esibizione della costruzione stessa. In questo modo, i personaggi le cui vicende vengono narrate si trovano intrappolati in città mediatriche, o cercano di esercitare la propria *agency* contro i modelli culturali dominanti ma anche contro l’intervento del destino.

Nel primo capitolo, dedicato allo spazio, cercherò di dimostrare come le forme della descrizione dello spazio proposte da Jameson nel famoso capitolo sul Bonaventure Hotel di Los Angeles, e in particolare quella del disorientamento, siano riscontrabili anche nella rappresentazione di uno spazio “naturale” quale è il paesaggio islandese mostrato in *Cold Fever (Á köldum klaka*, Friðrik Þór Friðriksson, 1995), soprattutto se lette attraverso la proposta di Homi K. Bhabha nel suo saggio “Come il nuovo avanza nel mondo. Spazio postmoderno, tempi postcoloniali e tentativi di traduzione culturale”³³⁷. Questo tipo di configurazione dello spazio sarà determinante per comprendere le posizioni assunte dai vari personaggi e dal protagonista nel corso della sua traiettoria di riconciliazione con il passato e la tradizione, che si riveleranno ben diversi da quelli che si possono immaginare proprio grazie ai rapporti interculturali generati dalle migrazioni contemporanee.

L’intreccio fra postcoloniale e postmoderno come categorie interpretative della contemporaneità e dell’identità sarà al centro anche dell’analisi di *Vita da bohème (La vie de Bohème*, Aki Kaurismäki, 1992), ambientato in una Parigi che si trasforma in una città “glocale”, in cui lo (s)radicamento in uno scenario si confronta ancora una volta con le questioni della migrazione globale, tramite una rappresentazione dello spazio – mediatico e culturale – come preesistente alle vicende degli individui e a cui questi si devono adattare. Nel corso del capitolo, vorrei dunque mostrare come lo spazio frammentato, mediatizzato, disorientante, che tiene insieme gli opposti dell’estrema localizzazione e dell’assoluta anonimìa del fenomeno postmoderno non è

³³⁶ Cfr. in proposito “Making Connections”, discussione fra Karen Lury e Doreen Massey che introduce il numero speciale *Space/Place/City* di «Screen», vol. 40, n. 3, autunno 1999.

³³⁷ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 293-326.

che l'altra faccia dello spazio diasporico, caratterizzato dal diritto all'accesso o dalla sua assenza che viene descritto dai testi postcoloniali. Non si tratta però di due facce opposte della stessa medaglia, ma, come hanno dimostrato sia Homi Bhabha che Giacomo Marramao, di due modi diversi di affrontare le stesse forme della rappresentazione; si tratta ovvero delle configurazioni di quello che Marramao ha definito il mondo "glocalizzato", reso problematico proprio dalla complessità e dalla molteplicità degli immaginari contemporanei.

Nel secondo capitolo proporrò un'operazione simile in rapporto alla messa in scena del tempo, lavorando cioè ancora una volta sul rapporto fra la costruzione formale della narrazione e quella dell'identità. Utilizzando il recente saggio *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, di Allan Cameron³³⁸, si vedrà come i cambiamenti introdotti nei metodi di configurazione del tempo da parte dei "nuovi media digitali" si intreccino necessariamente con la costruzione delle identità molteplici e "sovversive" dei vari personaggi. Benché gli esempi disponibili di narrazioni dalla temporalità non convenzionale nel cinema europeo siano limitati, si tratta comunque di film che ancora una volta hanno spesso avuto un notevole successo di pubblico, entrando nell'immaginario popolare³³⁹. Si tratta di una serie di film che fanno parte di quel "new European cinema" a cui accenna Thomas Elsaesser in alcuni dei suoi saggi più recenti³⁴⁰, e che si collegano a cambiamenti nella narrazione riscontrabili, in misura e forme diverse, nel cinema di tutto il mondo.

In particolare, mi interessa notare il rapporto fra lo scardinamento della linearità narrativa, il rifiuto del tempo cronologico e quella costruzione dell'identità come molteplice e "ibrida" che più volte abbiamo rilevato nel cinema di cui ci stiamo occupando. Sarà soprattutto in questo senso che analizzerò due film molto diversi, che però lavorano sulla configurazione del tempo: da un lato un film poco noto ma estremamente interessante, lo svedese *Tic Tac* (Daniel Alfredson, 1997), che riflette sui rapporti fra gli effetti del racconto anacronico e l'identità come *agency*; dall'altro, un film che ha avuto un successo molto maggiore come *Lola corre*, che elabora l'identità di *gender* della sua protagonista e la traiettoria di formazione della coppia eterosessuale in rapporto all'influenza sulla narrazione e sulle forme estetiche dei "nuovi media digitali", e in particolare dei videogiochi. L'estetica "postmoderna" della citazione e della frammentarietà di cui parla Jameson, il concetto di "simulacro", la perdita di "credibilità" dell'immagine³⁴¹ si intrecciano con le questioni

³³⁸ Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

³³⁹ Cfr. a questo proposito Margit Sinka, "Tom Tykwer's *Lola rennt*: A Blueprint of Millennial Berlin", reperibile sul sito <http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/lola.html>, ultimo accesso febbraio 2009, che affronta l'ingresso di *Lola corre* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998) nell'immaginario tedesco di quegli anni.

³⁴⁰ Cfr. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, cit., e in particolare il saggio introduttivo, "European Cinema. Conditions of Impossibility?", pp. 13-31, e quello conclusivo, "European Cinema as World Cinema. A New Beginning?", pp. 485-513.

³⁴¹ Cfr. Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani,

delle dinamiche familiari e dei rapporti di *gender*, oltre che sulla costruzione dell'identità come ibrida e performativa, che a sua volta è fra gli elementi in comune tra le posizioni postcoloniali e la teoria postmoderna³⁴².

2000, in particolare il capitolo introduttivo “Radiografica di una mutazione”, pp. 5-34.

³⁴² Cfr. Veronica Pravadelli, “Postmoderno e nuova spettatorialità”, cit., in particolare pp. 250-253, ma anche *id.*, *Performance, Rewriting, Identity*, cit..

Capitolo 6

La strada e la città: spazi “globali”, contesti “locali”

Nei capitoli precedenti abbiamo già iniziato a vedere quanto sia importante il ruolo dello spazio nel delineare i cambiamenti avvenuti nell’immaginario europeo, nonché le moltiplicazioni a cui questo stesso è sottoposto. Con *Lamerica*, di cui si è discusso nel primo capitolo, ad esempio, il viaggio in una terra “estranea” diviene un modo per riflettere sull’espansione dell’immaginario e delle “tradizioni inventate” di cui parla Arjun Appadurai riprendendo la definizione di Eric Hobsbawm, in funzione della messa in discussione dei confini nazionali come pratica culturale. Il contatto fra culture differenti non porta tanto a uno scontro secondo le dinamiche binarie fra “io” e “altro”, “civiltà” e “barbarie” o “tradizione” e “modernità”, benché questa terminologia trovi talvolta posto nelle parole dei protagonisti; al contrario, il viaggio geografico e psicologico di Gino diviene un processo per giungere all’esercizio della “negoziante” fra posizioni culturali e sociali, secondo la terminologia introdotta da Homi Bhabha³⁴³.

Anche in altri film analizzati lo spostamento geografico è profondamente interconnesso con le “differenze culturali” e con l’“ibridità”³⁴⁴ di cui la contemporaneità si fa portatrice: ad esempio, per portare avanti il desiderio di uscire dai ruoli sessuali e sociali prestabiliti e abbracciare il pluralismo dei soggetti portatori della *double/multiple occupancy*, la protagonista di *Pane e tulipani* è costretta a spostarsi nella irreale Venezia, rifugio immaginario per soggetti sradicati e molteplici; o ancora, per realizzare il proprio sogno di realizzazione, Jess e Jules in *Sognando Beckham* partono per gli invisibili Stati Uniti, che divengono territorio della libertà dalle tradizioni e dalle convenzioni. In ogni caso, la traiettoria dei personaggi non è mai lineare, ma sempre labirintica, segnata dal senso dello sradicamento, che raramente viene inteso come una disfatta. Al contrario, l’aspetto più interessante di questi viaggi è come la problematicità dell’incontro fra le differenze porti comunque alla costruzione di equilibri mai trionfanti, ma sempre consapevolmente precari e necessariamente soggetti alla rielaborazione.

La rappresentazione dello spazio in cui i personaggi si muovono, si spostano, si mescolano è uno dei cardini interpretativi della messa in scena cinematografica, e la configurazione si fa portatrice di un’intera filosofia, come numerosi studi hanno dimostrato³⁴⁵. L’aspetto più interessante

³⁴³ Cfr. Homi K. Bhabha, “L’impegno per la teoria”, ne *I luoghi della cultura*, cit., pp. 43-45.

³⁴⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 43-44 e 54-55.

³⁴⁵ Fra le recenti pubblicazioni dedicate esclusivamente al rapporto fra il cinema e lo spazio rappresentato, ricordiamo ad esempio Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge e London, Harvard University Press, 2004, e Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London, I.B. Tauris, 2003.

risiede nel fatto che nella maggior parte dei film affrontati non è presente dunque una dinamica binaria netta e stabile fra gli ambienti, ma, come vedremo nelle due analisi successive, le categorie si confondono in funzione di uno spazio “poroso”, soggetto a invasioni (non sempre violente) da parte dei personaggi, e intrinsecamente multifunzionale, in cui ad esempio non c’è più una linea di demarcazione fra pubblico e privato, natura (il selvaggio) e civiltà (la cultura), e talvolta neppure fra interno ed esterno. Per quanto riguarda questi ultimi aspetti, ovviamente, i film più interessanti sono i *road movie*, in cui il protagonista³⁴⁶ si mette quasi sempre in viaggio alla ricerca di una qualche verità su se stesso o sugli altri³⁴⁷. E anche quando lo spostamento lo fa approdare agli “estremi” dell’Europa (il Polo Nord, il Mediterraneo), questi territori vengono raramente rappresentati come zone arcaiche o pre-moderne.

Si pensi ad esempio alle traiettorie di Danny, giovane protagonista de *La scomparsa di Finbar* (*The Disappearance of Finbar*, Sue Clayton, 1996), che, alla ricerca dell’amico Finbar, parte da un devastato paesino o sobborgo irlandese (Aachen Close, che Danny definisce “un posto alla fine del mondo”) per viaggiare attraverso la Svezia fino al Circolo Polare Artico. In una costruzione simbolica in cui lo spettatore è indotto a sospettare che persino nella diegesi Finbar sia solo la proiezione di Danny, espressione del suo desiderio di fuga dal grigiore e dal fallimento incarnati dal degrado in cui vive, il protagonista giunge nel deserto del Nord; qui lo stesso Finbar è divenuto uno spazio, il Finn Bar, luogo di ritrovo e di intrattenimento per gli abitanti della zona. Nello spostamento dal familiare e misero luogo di nascita, il giovane percorre dunque gli stranianti spazi “postmoderni” di Stoccolma (pensiamo all’aeroporto e agli ascensori di vetro, che vengono ripetutamente inquadrati senza motivo apparente) per giungere in un luogo desolato quanto quello di partenza. Ma il ritrovamento di Finbar non porta Danny alla scoperta di una verità, al raggiungimento di una certezza sulla natura umana; al contrario, i personaggi si fanno via via più incomprensibili nelle loro motivazioni, la narrazione diviene casuale ed episodica e il paesaggio è offuscato dalla neve e popolato da persone che parlano lingue sconosciute, riflettendo lo

³⁴⁶ In questo tipo di film i protagonisti della narrazione sono quasi tutti uomini, se si eccettuano rari casi come *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati, 1996), in cui però sulla dinamica di “libero” spostamento del *road movie* tradizionale prevale quella segnata dalle problematiche dell’immigrazione clandestina, e dunque dalla necessità di mimetizzarsi ai margini della struttura sociale; si può interpretare in questo senso il fatto che il film sia ambientato per gran parte in una insolita Rimini invernale caratterizzata da spazi liminali (la spiaggia, l’estrema periferia), e che gli spostamenti della protagonista siano coatti o comunque portatori di pericolo per la sua stessa sopravvivenza.

³⁴⁷ Cfr. Wendy Everett, “A Sense of Place. European Cinema and the Shifting Geographies of Identity”, in *Schermi della dispersione. Cinema, storia e identità nazionale*, a cura di G. Elisa Bussi e Patrick Leech, Torino, Lindau, 2003: “Probably the most obvious manifestation of the cinematic journey is the road movie, a fluid and open-ended genre which uses the narrative trajectory of road as an extended metaphor of discovery through which to approach concepts of identity and difference”; cfr. anche Gilles Deleuze, *Cinema 1. L’image mouvement* (1983), tr. it. *Cinema 1. L’immagine-movimento*, a cura di Jean-Paul Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984, e in particolare il “Capitolo 1. Tesi sul movimento. Primo commento di Bergson”, pp. 13-24.

spaesamento e l'incomprensibilità provate da Danny di fronte a una realtà di povertà e disoccupazione che pure dovrebbe essergli familiare.

Nonostante il film si apra e si chiuda con le immagini di un gruppo di cantanti *country* vestiti da cowboy (un ricordo infantile di Danny), la traiettoria del protagonista non ha nulla di quella dei *western* classici, che prevedevano un tragitto dalla civiltà alla *wilderness* o viceversa, un percorso lineare che trovava una conclusione³⁴⁸; al contrario, si cerca di individuare l'ibridazione fra culture differenti persino in luoghi apparentemente isolati come la zona del Circolo Polare Artico in cui si trova il Finn Bar, e in cui si canta una versione svedese della canzone italiana *Guarda che luna* assieme a varianti svedesi e finlandesi del tango. La comunità che si è creata in quel luogo desertico non è etnicamente o culturalmente coerente; eppure, questo non vuol dire che sia uno spazio selvaggio, brutale, ma al contrario è segnato dalla "civilizzazione" forse più del sobborgo irlandese in cui Danny è cresciuto, e in cui le uniche occasioni per il consolidamento della comunità sono le cerimonie celebrative per l'anniversario della scomparsa di Finbar.

Così come la comunità incontrata da Danny non ha nulla di arcaico o tradizionale, anche nel caso in cui i protagonisti "tornano" in uno spazio familiare appartenente a un passato pre-diasporico solo raramente il viaggio diviene una ricerca delle "radici" intese come qualcosa di "naturale", "essenziale", imprescindibile: come ho già scritto a proposito de *La sposa turca*, sono soprattutto film come *Hamam – Il bagno turco* di Ferzan Özpetek o *Solino* di Fatih Akin a dare il senso di un "ritorno a casa", della possibilità di scoprire una qualche verità, o almeno uno stile di vita "naturale" da contrapporre alla vita frenetica delle città contemporanee. Al contrario, nella maggior parte dei *road movie*, come nel caso de *La scomparsa di Finbar* o di *Im Juli* (Fatih Akin, 2000), l'attraversamento di terre "altre" da parte dei protagonisti porta a un contatto talvolta problematico ma comunque costruttivo con la differenza culturale, che permette di prendere consapevolezza della diversità e di quanto siano inappropriate le definizioni identitarie statiche per interpretare la realtà contemporanea. Anzi, lo spazio della frontiera nel caso di *Im Juli*, o i deserti nordici curiosamente popolati e "civilizzati" de *La scomparsa di Finbar* (e, come vedremo, di *Cold Fever* di Friðrik Þór Friðriksson, del 1995) divengono spazi liminali, quello che Bhabha ha definito uno spazio "intermedio fra le designazioni di identità, [che] diviene il processo di interazione simbolica, il tessuto connettivo che crea la differenza. (...) Il passaggio interstiziale fra identificazioni fisse apre la possibilità di un'ibridità culturale che accetta la differenza senza una gerarchia accolta o

³⁴⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., e in particolare il capitolo 9, "L'immagine-azione: la grande forma", in cui viene affrontato il movimento lineare del *western* classico, pp. 167-186.

imposta”³⁴⁹.

Lo spazio “naturale”, in tutti questi casi, non assume caratteristiche pre-moderne, qualificandosi in quanto contrapposto a quello urbano, ma al contrario viene affrontato dalla macchina da presa a sua volta come spazio della contemporaneità e della civiltà. Anzi, per quanto riguarda *Cold Fever*, vedremo come alcune delle caratteristiche che Fredric Jameson attribuisce al Bonaventure Hotel nel famoso brano del 1984³⁵⁰ siano presenti anche nel modo di rappresentazione dello spazio islandese in cui il protagonista si viene a trovare. Per quanto riguarda l’analisi di *Cold Fever* userò però la riflessione di Homi K. Bhabha sulle posizioni di Jameson; in questa interpretazione, viene sottolineata soprattutto la questione del disorientamento del soggetto nello spazio caotico del postmoderno. Meno utile ai fini di un’analisi del cinema europeo risulta essere invece la posizione di Jameson sull’”euforia”³⁵¹ dettata dall’aspirazione del singolo edificio ad essere un “sostituto” percettivo dell’intera città, concentrando in un unico spazio l’eccesso di sensazioni e il disorientamento che ne deriva (soprattutto tramite l’uso di superfici riflettenti e/o trasparenti) e che porta lo studioso a parlare di “iperspazio”³⁵².

Eppure, è proprio a questo tipo di lettura che fanno riferimento Ewa Mazierska e Laura Rascaroli nel momento in cui affrontano un film di cui ho parlato nel quarto capitolo, ovvero *Bhaji on the Beach* di Gurinder Chadha, ambientato nella città inglese di Blackpool. Mazierska e Rascaroli dedicano alla città un capitolo³⁵³ in cui descrivono in che senso Blackpool possa essere considerata “postmoderna”, in particolare attraverso l’interpretazione data da Jameson, e come sia proprio questo a permettere alle protagoniste del film di Chadha di affrontare le problematiche della differenza culturale liberandosi del silenzio e della chiusura imposte dalle tradizioni familiari a cui appartengono. Blackpool si presenta in particolare come spazio dell’intrattenimento, in cui ognuno può trovare il modo per divertirsi (sia nel senso di provare piacere sia in quello etimologico di “uscire dalla norma”, essere “diversi”); e, nonostante non sia più rappresentata come luogo affollato e pieno di vita (come avveniva in altri film precedenti), resta comunque uno spazio alternativo a quello della quotidianità, in cui le luci mimano le sagome dei palazzi più diversi, da quelli orientaleggianti allo *skyline* di Manhattan nell’omonimo bar, in una euforica mescolanza priva di un centro. In particolare è interessante notare che la riconciliazione di Hashida e Oliver avviene nel

³⁴⁹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 15. Il traduttore ha scelto di usare “inter-medio” per tradurre il termine di Bhabha *in-between*; cfr. n. 1 p. 12.

³⁵⁰ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., in particolare “L’Hotel Bonaventure” pp. 75-83 (ora anche in Gaetano Chiurazzi, a cura di, *Il postmoderno*, cit., pp. 99-103).

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 30-34.

³⁵² *Ibid.*, p. 74.

³⁵³ Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, cit., “The Eternal Postmodernity of Blackpool”, pp. 214-234.

segno dell'accensione delle luci, evento "magico" come lo definisce il ragazzo ma anche rituale legato esclusivamente a un periodo dell'anno, in una sorta di nuova "tradizione" postmoderna priva di ogni sacralità e improntata invece proprio allo spettacolo sensazionale.

Un altro film presenta una sequenza simile a quelle ambientate a Blackpool, anzi, ancora più segnata dal trionfo della percezione sensoriale sulla comprensione degli avvenimenti: si tratta de *La sposa turca*, e in particolare della sequenza in cui Sibel si reca da sola al Luna Park dopo aver rifiutato Niko e prima dell'omicidio. La giovane viene mostrata mentre si aggira tra le luci e i suoni del parco o mentre fa un giro sulla giostra tramite inquadrature brevi, movimentate e talvolta decentrate, prive di dialogo. Questo momento sembra quasi avvicinarsi all'idea di cinema postmoderno come "bagno di sensazioni" proposta da Laurent Jullier negli anni Novanta³⁵⁴, anche se il giro in giostra dello spettatore come quello della protagonista non può che durare solo per un breve istante, dal momento che siamo immersi nel mondo postcoloniale segnato dalle differenze culturali e dalle problematiche della relazione. Di conseguenza, se quella sequenza sembra essere l'apoteosi dell'identità rizomatica di Sibel, sganciata finalmente da ogni appartenenza e messa nella condizione di seguire il proprio desiderio (come una bambina), proprio questa estrema libertà da ogni regola comporta un ritorno improvviso al dualismo etnico di cui si fa portatore Cahit. Anzi, in un certo senso è la stessa Sibel a provocare la violenza nel momento in cui si rifiuta facendo appello proprio a quei ruoli statici in cui non crede: infatti, respinge l'amante di una notte dicendo "Sono una donna sposata, sono una donna turca sposata", e in questo modo "autorizza" la reazione del marito alla provocazione di Niko, che mette in discussione il rapporto matrimoniale fra Cahit e Sibel. Il tentativo di Cahit di sopprimere letteralmente quella che si mostra come la voce della "tradizione", per cui un matrimonio può configurarsi solo secondo alcune dinamiche precise e non altre, porta la coppia alla rovina. Il frammento di euforico disorientamento, lungi dall'essere una posizione dominante nel film, si trasforma immediatamente nel suo opposto, e la legge torna a trionfare per molte sequenze ancora, finché Sibel non troverà un equilibrio sia pure precario fra tutti i ruoli che desidera ricoprire.

Nel secondo paragrafo invece vedremo quale sia il tipo di configurazione della città a prevalere nel cinema europeo contemporaneo, attraverso l'esempio di *Vita da bohème* (*La vie de Bohème*, Aki Kaurismäki, 1992), ambientato a Parigi. Tramite un breve confronto del modo in cui la stessa città viene rappresentata ne *L'odio*, mostrerò come a trionfare sia soprattutto la messa in scena di una metropoli disorganica, priva di una contrapposizione fra centro e periferia, fatta di

³⁵⁴ Cfr. Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice* (1997), tr. it. *Il cinema postmoderno*, a cura di Carla Capetta, Torino, Kaplan, 2006.

piani sovrapposti e di spazi che si intrecciano fra loro senza soluzione di continuità. Riprendendo le teorie di Arjun Appadurai di cui si è parlato a proposito de *Lamerica*, si vedrà come Parigi non sia più la simbolica capitale della nazione francese, ma sia una città in cui si evidenzia l'intreccio fra postcoloniale e postmoderno secondo la prospettiva portata avanti anche da Homi Bhabha, e in cui la presenza di un territorio identificabile e di una lingua comune non determinano più l'esistenza di una "tradizione", di un "radicamento", dando vita invece alla metropoli "glocale", in cui appartenenza e sradicamento si mescolano negli stessi spazi e negli stessi individui, come ha mostrato Giacomo Marramao. Proprio questo è l'aspetto che ritengo più interessante nella rappresentazione dello spazio nel cinema europeo contemporaneo: gli spazi urbani come quelli "naturali" divengono la sede del continuo ripensamento delle problematiche sulla differenza culturale e sull'incontro e l'ibridazione fra posizioni e ruoli diversi. Gli spazi della "norma" bianca, borghese, eterosessuale (e spesso maschile) si fanno sempre più porosi, esposti sia alle incursioni violente di chi a questa norma non può o non vuole appartenere, come nel caso della Londra diasporica rappresentata nei film analizzati nel terzo capitolo³⁵⁵, sia all'"ibridazione" fra posizioni culturali, sessuali e sociali diverse, come accade ad esempio a Madrid³⁵⁶ e Barcellona³⁵⁷ nei film di Pedro Almodóvar o, in modo meno articolato, alla Roma de *Le fate ignoranti* (Ferzan Özpetek, 2001). La metropoli, così come in modo diverso lo spazio dei deserti nordici, può divenire luogo non solo di scontro ma anche di incontro culturale, sia pure senza dimenticare le problematiche che derivano dal confronto fra le differenze; nonostante solo raramente incarnino l'"iperspazio" delineato da Jameson³⁵⁸, questi luoghi non sono più espressioni di un territorio culturalmente definito, né incarnano una qualche "tradizione" interpretabile come statica e innata, ma divengono luoghi dello sradicamento, della diaspora e talvolta anche della *unhomeliness* analizzata da Homi

³⁵⁵ Su Londra cfr. anche Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, cit., capitolo 8, "London: Fragments of a Metropolis", pp. 166-193.

³⁵⁶ Cfr. *ibid.*, capitolo 2, "Stratified Madrid: Layers of Realism and Artifice in Almodóvar's Cinema", pp. 29-50.

³⁵⁷ Non bisogna dimenticare che peraltro gli edifici che Gaudí ha realizzato a Barcellona, e in particolare la Sagrada Família, che vediamo riflessa nel vetro del finestrino della protagonista Manuela al suo arrivo nella città e poi viene mostrata tramite una sua soggettiva, sono stati definiti perfette espressioni del gusto *camp* nel famoso saggio di Susan Sontag "Note su 'Camp'" (1964), in *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, in particolare p. 381. Identificandosi come spazio *camp*, Barcellona diviene spazio dell'eccesso e dell'ironia nei confronti dei ruoli codificati, in particolare di quelli sessuali; per una breve analisi del ruolo del *camp* nel cinema, cfr. anche Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 239.

³⁵⁸ Ad esempio penso a un film come *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997), che, sia pure in modo talvolta poco articolato, riflette sul rapporto fra spazio reale e spazio virtuale, mettendo in relazione questa dicotomia con altre, come orientamento e disorientamento, volontà e casualità, legge e caos, in una rappresentazione immaginifica dello spazio di transito del protagonista, che effettua comunque un viaggio di formazione relativamente tradizionale, che avvicina molto il film all'analisi del cinema "post-classico" fatta da Thomas Elsaesser in Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film*, cit., capitolo 2, "Classical/Post-Classical Narrative (*Die Hard*)", pp. 26-79.

Bhabha³⁵⁹, come vedremo nei paragrafi seguenti.

1. *Cold Fever*: la natura “postmoderna” e la “negoziatura” culturale

Cold Fever propone fin dalla prima sequenza un’idea di radicale spaesamento per lo spettatore: i titoli di testa parlano di un film prodotto in Islanda³⁶⁰ e diretto da un regista islandese; eppure, la prima inquadratura è un campo lungo su una metropoli di palazzi alti e squadrati con un grattacielo sullo sfondo. Si comprende presto che questa metropoli “verticale” non è certo Reykjavík, che è una piccola città fatta perlopiù di edifici bassi, ma si tratta di Tokyo, in cui è ambientata la prima parte del film. Una mezza figura introduce il protagonista Atsushi Hirata (Masatoshi Nagase) mentre pranza davanti al televisore acceso, mostrato in campo-controcampo. La macchina da presa si avvicina progressivamente sia a Hirata che al televisore, fino a far rispecchiare il primo piano del protagonista nel primo piano televisivo della giovane concorrente del quiz che sta guardando, creando una corrispondenza di sguardi e posizione fra i due. In queste poche inquadrature, viene messa immediatamente in discussione una delle dicotomie più importanti della rappresentazione moderna dello spazio, ovvero la divisione fra esterno ed interno, pubblico e privato. Dal momento che la donna parla della sua passione per gli spaghetti, che anche il protagonista sta mangiando, si crea un ambiguo intreccio fra lo spazio pubblico dello studio televisivo e lo spazio privato della casa di Hirata.

Quella della televisione non è però un’invasione violenta³⁶¹, bensì una commistione volontaria: la stanza in cui ci troviamo è infatti il soggiorno, e dunque uno spazio del privato destinato all’intrattenimento tramite il rapporto con gli altri (che siano persone in carne ed ossa o personaggi di un programma televisivo). In questo caso, la mediazione fra spazio domestico privato e spazio pubblico è portata avanti tramite la costruzione di un ambiente e una tecnologia specifici, che non rendono problematico il rapporto. Inoltre, il fatto che Hirata pranzi in compagnia dei personaggi di uno show televisivo determina la sua costruzione in quanto personaggio come

³⁵⁹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 22-24.

³⁶⁰ Per una breve panoramica sul cinema islandese contemporaneo, cfr. Birgir Thor Møller, “In and Out of Reykjavik: Framing Iceland in the Global Daze”, tr. ing. a cura di Rune Christensen e Trevor G. Elkington, in Andrew Nestingen e Trevor G. Elkington, *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, pp. 307-340, e Astrid Söderbergh Widding, “Iceland”, in Titti Soila, Astrid Söderbergh Widding e Gunnar Iversen, a cura di, *Nordic National Cinemas*, London e New York, Routledge, 1998, pp. 96-101.

³⁶¹ Un altro film europeo del periodo, secondo Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, si concentra sulla messa in scena dell’invasione violenta da parte dei programmi televisivi all’interno dello spazio casalingo privato, ovvero *Kika – Un corpo in prestito* (*Kika*, Pedro Almodóvar, 1994); Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, cit., pp. 34-41.

parallela a quella della donna, confermata dal fatto che abbiano anche gli stessi gusti culinari; si ribadisce così lo statuto simulacrale dell'immagine filmica come di quella televisiva, che determina l'intero film come costruzione che “non è segnata dal rapporto con la realtà, ma da un'ambiguità strutturale, da una plurivocità di componenti e di strati, da un insieme di peculiarità visive, immaginarie e simboliche”³⁶².

La presenza della televisione e la commistione fra esterno ed interno che porta con sé non determina comunque quella *unhomeliness* di cui parla Homi Bhabha a proposito delle donne sradicate e disorientate dei romanzi postcoloniali³⁶³; Hirata non fa “ancora” parte (seguendo la linea cronologica del film) del mondo postcoloniale in cui entrerà in seguito, ma solo del mondo (post)moderno segnato dal rapporto con l'immagine simulacrale e con i mass-media secondo coordinate dettate dalle ritualità quotidiane che ci vengono mostrate nella prima sequenza.

Mentre continuano a scorrere i titoli di testa, seguiamo infatti il protagonista nel suo percorso all'interno di una città fatta di mezzi di trasporto individuali (le automobili) e di massa (il sistema ferroviario), luci e folla fino ai grattacieli in cui l'uomo lavora. Il paesaggio urbano, mostrato attraverso campi medi, comprende il protagonista che controlla perfettamente lo spazio come tutti coloro che lo circondano, nonostante le deviazioni di cui si fanno portatori i cartelloni pubblicitari che mescolano caratteri occidentali ed ideogrammi. Non uno dei cartelli mostrati contiene un'indicazione stradale, ma tutte le persone inquadrare mostrano di conoscere perfettamente la loro direzione, e marciano spedite attraverso le strade. In questo modo, elementi che appartengono alla rappresentazione “postmoderna” della metropoli³⁶⁴ si uniscono a caratteristiche considerate tipiche della modernità architettonica: da un lato abbiamo una commistione degli spazi che nella modernità venivano invece rappresentati come separati (quello privato e quello pubblico, lo spazio del lavoro e lo spazio dell'intrattenimento)³⁶⁵, oltre a una *de-genderization* dello spazio stesso (donne e uomini sono presenti negli stessi luoghi, senza alcuna separazione)³⁶⁶; dall'altro uno spazio rappresentato comunque come organizzato e razionale

³⁶² Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., p. 13.

³⁶³ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 22 e seguenti.

³⁶⁴ Sarebbe inopportuno rendere conto in questa sede della bibliografia sul rapporto fra la metropoli e il cinema nel pensiero postmoderno; rimando quindi a quella proposta da Simone Arcagni in “Los Angeles e il cinema postmoderno”, «E/C», *Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*, anno II, n. 2, 2008, pp. 133-143, disponibile sul sito http://www.ec-aiss.it/monografici/2_riscrivere_lo_spazio.php, ultimo accesso dicembre 2008.

³⁶⁵ Per il rapporto fra cinema e rappresentazione degli spazi della modernità, cfr. Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, cit.; Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Context*, New York, Columbia University Press, 2001; Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., in particolare il capitolo “Il cinema dei primi anni Trenta: modernità e autoaffermazione femminile”, pp. 49-77.

³⁶⁶ Per la divisione dello spazio cinematografico in funzione dei rapporti di *gender* e il legame con la modernità, cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., pp. 124-126.

attraverso i tracciati dei sistemi di trasporto pubblici e le architetture geometriche o funzionali degli edifici. La proliferazione delle immagini e dei codici di comunicazione che dà vita a un “mondo ipersemiotizzato”³⁶⁷, dunque, non porta alla “confusione spaziale e sociale” e alla conseguente necessità di una “cartografia cognitiva” di cui parla Jameson nel suo saggio sul postmoderno³⁶⁸.

La doppia articolazione della città fra modernità e postmodernità si ripropone soprattutto nella successione delle sequenze, che mostrano nell’ordine: l’ambiente familiare, di una casa piccola e funzionale in uno dei tanti condomini squadrati della zona residenziale; l’ambiente lavorativo, sdoppiato a sua volta fra quello verticale dell’azienda (dominato dai grattacieli e dalla pubblicità) e quello orizzontale del porto (segnato dalla presenza dei manovali e degli attrezzi); l’ambiente dell’intrattenimento, caratterizzato dal caos di luci e suoni; e l’ambiente del ricordo, ovvero il cimitero nel cui verde Hirata passeggia con il nonno³⁶⁹. Come dicevo in precedenza, però, questi spazi non sono mai rigidamente separati: così come nella casa di Hirata, segnata dalla funzionalità del moderno, venivano poste le basi per una riflessione sull’immagine simulacrale postmoderna, così l’ambiente lavorativo e quello dell’intrattenimento si contaminano, dal momento che Hirata va a cena e poi in un locale con il suo capo e alcuni dei suoi colleghi, e viene da questi costretto a cantare; e lo spazio del ricordo, anziché configurarsi in quanto ambiente della nostalgia o comunque dell’emozione, diviene area per un dibattito verbale e razionale fra credere e non credere, e fra dovere e piacere. Nel corso di queste sette sequenze, solo in un caso Hirata manifesta il proprio disagio nei confronti dello spazio che lo circonda, ovvero durante la visita al porto. Nello spazio orizzontale del lavoro manuale, l’uomo e il suo collega sono intralciati nella loro traiettoria da coloro che trasportano il pesce; inoltre, il loro abbigliamento formale contrasta fortemente con quello comodo dei manovali, più adatto anche alle basse temperature necessarie per la conservazione del pesce, che infastidiscono Hirata (“Non lo sopporto questo freddo”, dice al suo collega). Di conseguenza, interviene un’altra dicotomia, questa volta prettamente moderna, ovvero quella di classe: lo spazio lavorativo si divide fra quello dell’alta borghesia degli uffici, verticale e imponente, e quello proletario del lavoro manuale, nelle cui dinamiche orizzontali l’impiegato Hirata non riesce a trovarsi a proprio agio.

Un disagio più emotivo che fisico si avverte invece nel dialogo fra Hirata e il nonno nel cimitero in cui passeggiano, uno spazio segnato dalle lapidi basse e bianche, in cui l’unica

³⁶⁷ Cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., in particolare pp. 14-15 e 175-176.

³⁶⁸ Fredric Jameson, *Il postoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., in particolare il capitolo finale “Il bisogno di mappe”, pp. 95-103.

³⁶⁹ Cfr. Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, cit., p. 105: “A citydweller’s life is frequently divided between several urban locations – public and private – that serve as meeting points and places of conflict”.

manifestazione di altezza superiore a quella umana sono gli alberi piantati fra le tombe. Questo ambiente, in cui dalla morte umana nasce la vita delle piante, ripropone la concezione pre-moderna della costruzione orizzontale come forma spaziale “a misura d’uomo”, in contrasto con la “verticalità minacciosa” degli edifici moderni che lo circondano, impedendo l’aprirsi dell’orizzonte³⁷⁰; ma dal punto di vista del personaggio queste sensazioni di apertura o soffocamento sono ribaltate: Hirata giudica inopportune le posizioni arcaiche dell’orizzontalità tradizionale, che cercano di costringerlo in traiettorie che la sua modernità rifiuta, come dimostra la conversazione sul rispetto dei riti funebri. L’ambiente orizzontale è dunque segnato dal freddo nel caso del porto e dalla morte per il cimitero, che sono configurati come spazi ostili alla “normale” vita quotidiana, il cui metro interno al film è Hirata; l’uomo si pone invece tutto dalla parte della città come costruzione architettonica moderna, funzionale e razionale, o come apparato postmoderno legato all’ambiguità delle forme e delle immagini simulacrali veicolate dai mezzi di comunicazione. La conversazione nel cimitero, che era iniziata tramite l’accostamento dei due uomini in *two shot*, si sviluppa in un campo-controcampo, basato sull’opposizione fra il nonno, vestito in modo tradizionale e che resta in silenzio, e Hirata, vestito all’occidentale e che parla per cercare giustificazioni sempre più valide per il suo rifiuto di celebrare il rito funebre per i genitori. L’apparente opposizione binaria fra una imprecisata “tradizione giapponese” e la “modernità occidentale” incarnata da Hirata viene resa problematica dal fatto che il nonno di Hirata gli chiede di eseguire il rito non tanto perché crede nella sua validità ma in quanto formalità necessaria (è quello che “si deve fare”); il rito è una forma vuota, ma indispensabile ai vivi per trovare la pace ed elaborare il lutto. Il viaggio di Hirata verso l’Islanda si configura dunque nei termini di una traiettoria edipica necessaria per spezzare il legame con i genitori (e in particolare quello con il padre) e inserirsi in modo indipendente nella comunità.

Ho già accennato nel capitolo precedente alla posizione assunta da Raymond Bellour sulla traiettoria edipica come modello per la costruzione di tutte le narrazioni, posizione ribadita negli anni Ottanta da Teresa De Lauretis³⁷¹; ma entrambi questi teorici hanno sviluppato le proprie riflessioni a partire da una traiettoria che, per quanto complessa e problematica, si conclude (quasi) sempre con la formazione di una coppia eterosessuale rappresentata secondo le dinamiche di *gender* dominanti. Al contrario, *Cold Fever* non propone il matrimonio come fine ultimo della traiettoria edipica del protagonista; il desiderio erotico (per la donna o per l’uomo) non entra mai in gioco. Il superamento del complesso edipico si conclude invece con l’accettazione della morte dei

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 95-96.

³⁷¹ Cfr. *supra*, capitolo 1 pp. 14-16, e capitolo 5 pp. 127-128.

genitori tramite la celebrazione rituale, senza alcuna indicazione sullo stile di vita a cui questo potrà portare. Il viaggio attraverso la terra sconosciuta non si configura come un percorso alla ricerca di una stabilità identitaria, ai fini della costruzione di una vita “normale” secondo le dominanti della narrazione classica o moderna; al contrario, la costruzione dello spazio che diviene metafora delle dinamiche emotive e identitarie del protagonista si articola in funzione della creazione di un’identità dispersa, diasporica, incerta e instabile. L’accettazione della “tradizione” del nonno come parte di sé, come vedremo, non porta a un ritorno a un’identità “essenziale” o “genuina”, che rifiuta le lusinghe della modernità in favore di una “natura” pre-moderna in cui smarrirsi per ritrovare il proprio “vero” sé, ma prevede il rapporto con una sorta di “natura postmoderna” tramite cui prendere atto della propria intrinseca molteplicità.

Fino al dialogo con il nonno Hirata si propone comunque come perfetto abitante della metropoli che unisce tratti del moderno e del postmoderno: padrone dei mezzi di trasporto e di comunicazione, sta per andare in ferie alle Hawaii per praticare la propria attività preferita in un ambiente “naturale” ma perfettamente controllato come sono i campi da golf, riesce a tenere insieme il successo lavorativo e il divertimento e sembra aver superato (o forse rimosso) la morte dei propri genitori. E proprio al golf si dedica persino nel proprio soggiorno, reso ancora più piccolo tramite un’inquadratura fortemente angolata dal basso in cui viene mostrato in figura intera³⁷²; ma la pallina colpisce un telecomando lasciato distrattamente sul pavimento, e fa partire la riproduzione di un video che i genitori gli avevano mandato dall’Islanda prima di morire. La macchina da presa sottolinea l’avvenimento tramite un nuovo campo-controcampo fra Hirata e il televisore, trasformando la casualità in un messaggio dall’aldilà, in cui i genitori chiedono al giovane di mettere da parte per poco tempo la ricerca della realizzazione personale per andarli a trovare e rinnovare il loro legame apparentemente affettuoso e profondo.

Un nuovo dialogo si instaura fra Hirata e le figure che appaiono sullo schermo televisivo, e che in questo caso si rivolgono direttamente a lui; i volti familiari divengono però “perturbanti”, dal momento che si tratta di immagini di defunti che tornano in vita grazie alla tecnologia e alla casualità di una pallina da golf che avvia un meccanismo inarrestabile. Se il passato torna a presentarsi, sia pure in modo logicamente comprensibile tramite la tecnologia, e i morti parlano direttamente al personaggio, si riattivano le credenze perdute di spiriti che si aggirano sulla terra fino alla celebrazione di un rito per esorcizzarli e permettere loro di riposare in pace, dando vita al

³⁷² Per una breve analisi della dialettica fra la chiusura degli spazi urbani di Tokyo e l’apertura dell’orizzonte nello spazio naturale islandese, cfr. Wendy Everett, “A Sense of Place”, in *Schermi della dispersione*, cit., in particolare pp. 36-40.

senso del “perturbante” di cui ha parlato Sigmund Freud nel suo famoso saggio:

Consideriamo il perturbante che compare nell’onnipotenza dei pensieri, nel subitaneo appagamento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. Non si può disconoscere la condizione che determina in questi casi il senso del perturbante. Noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo ritenuto vere in passato tali possibilità, abbiamo creduto nella realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma. Ebbene, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante³⁷³.

Hirata interpreta l’apparizione dei propri genitori sullo schermo televisivo proprio secondo le dinamiche delineate da Freud, ovvero come un segno della veridicità delle antiche credenze e tradizioni per cui il loro spirito non può riposare senza un rito adeguato. Ma l’aspetto davvero “perturbante” risiede nel fatto che sia uno strumento familiare come la tecnologia televisiva, che fin dalla prima sequenza ha stabilito un rapporto di somiglianza fra il proprio mondo e quello cinematografico di cui Hirata fa parte, a portare all’interno del soggiorno del protagonista non più dei personaggi verosimili con cui identificarsi ma dei morti che tornano perché non ne ha rispettato la volontà. Il “perturbante” diviene quindi indispensabile alla realizzazione della traiettoria edipica, all’accettazione della continuità fra passato e futuro tramite una nuova acquisizione della tradizione e soprattutto l’inserimento in un nuovo spazio orizzontale, che non sia però pre-moderno come il cimitero o moderno come il porto.

Fin dalla prima inquadratura dal finestrino dell’aereo l’Islanda si configura infatti come “piatta”, orizzontale³⁷⁴, ma contemporaneamente informe: nelle varie sfumature di bianco non si riesce a distinguere fra la neve e le nuvole, e lo spazio diviene un segno astratto, in cui un personaggio “metropolitano” come Hirata non riesce ad orientarsi. Dopo un *establishing shot* che mostra l’atterraggio, lo vediamo infatti guardarsi intorno fuori dall’aeroporto ed essere scambiato per un membro di un gruppo di turisti tedeschi diretti alla Laguna Blu. In questa sequenza vengono delineate le strutture che si ripeteranno per tutto il film: la dialettica fra interno/esterno, il rapporto con un mezzo di trasporto e la questione degli spiriti e dei fantasmi.

³⁷³ Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), tr. it. *Il perturbante*, a cura di Silvano Daniele, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX (1917-1923), Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 109.

³⁷⁴ È importante notare come, nel passaggio dalla prima parte ambientata a Tokyo alla seconda in Islanda cambia anche la tecnologia di ripresa, passando dallo “schermo nello schermo” in cui era mostrata la prima parte (l’inquadratura era circondata da una cornice nera su tutti e quattro i lati) a un formato panoramico; l’improvviso contrasto tra i due formati accentua ulteriormente l’orizzontalità del paesaggio.

Il viaggio di Hirata attraverso l'Islanda, infatti, si configurerà dal punto di vista visivo attraverso due direttrici fondamentali: da un lato, la presenza o l'assenza di mezzi di trasporto; dall'altro, l'articolazione del rapporto fra interno ed esterno dei mezzi di trasporto stessi. In questa prima sequenza di viaggio, inoltre, Hirata sperimenta per la prima volta lo spaesamento più assoluto: nonostante la guida turistica abbia appena detto che quasi tutti in Islanda parlano inglese, il protagonista (così come lo spettatore sempre al suo fianco) si trova linguisticamente isolato, in uno spazio in cui non riesce ad orientarsi (è convinto che il pullman alla fine lo porterà a Reykjavík), e che viene proposto dal campo lungo che mostra il pullman dall'esterno come uno spazio orizzontale e verticale insieme, dal momento che la linearità della strada è circondata dalla verticalità delle rocce e delle montagne che spuntano dalla neve. L'Islanda non propone dunque la conflittualità di Tokyo fra spazio orizzontale pre-moderno e spazio verticale (post)moderno in quanto separati: le rocce che spuntano dalla neve non si nutrono della morte umana come gli alberi nel cimitero, e sullo sfondo ci sono delle vere e proprie montagne, a delineare un panorama cangiante e frammentato.

Soprattutto, la presenza dei fantasmi e il ritorno dei morti non danno vita al sentimento del perturbante, ma fanno parte della vita stessa, sono un aneddoto da raccontare ai turisti. La credenza negli spiriti non è stata abbandonata, e non è neanche legata a una concezione pre-moderna della vita, ma è entrata a far parte del mondo contemporaneo al punto che, come verrà raccontato in seguito, la costruzione delle strade dipende secondo le dicerie dalla collocazione delle rocce che ospitano gli esseri sovrannaturali³⁷⁵.

Ma non è solo l'elemento sovrannaturale a segnare l'ingresso di Hirata in un mondo incomprensibile, in cui gli elementi più diversi si mescolano senza permettere una categorizzazione solida e lineare: il luogo in cui viene portato dal pullman, infatti, è chiamato "Laguna Blu", nome che farebbe pensare a una località tropicale; si tratta invece di una sorgente di acqua calda il cui paesaggio è reso quasi invisibile dal vapore. Inoltre, l'impianto termale è dotato di tutti i comfort tecnologici e la sorgente è sfruttata anche per produrre energia (la guida avvisa i turisti che stanno facendo il bagno di non avvicinarsi alla centrale elettrica). La commistione fra "natura" e "cultura", fra paesaggio incontaminato e presenza umana, fra tradizione e modernità è reso ancora più forte nella sequenza successiva: nel momento in cui Hirata chiama un taxi per farsi portare a Reykjavík, il conducente gli comunica che dovrà fermarsi per qualche minuto. L'automobile lascia la strada asfaltata che sta percorrendo per deviare verso un capannone verde sormontato da un traliccio

³⁷⁵ A questo proposito, si è parlato di un forte influsso dei codici del "realismo magico" nel cinema di Friðrik Þór Friðriksson e di altri registi scandinavi; cfr. Birgir Thor Møller, "In and Out of Reykjavik", cit., p. 320.

elettrico e circondato da attrezzature industriali apparentemente abbandonate. Come mostra una soggettiva di Hirata, sceso dal taxi per controllare cosa stia facendo il conducente, il capannone apparentemente abbandonato viene utilizzato da una piccola comunità per celebrare una messa in scena della Natività, con tanto di canti tradizionali.

Apparentemente, si tratta di una delle riappropriazioni da parte della comunità degli spazi industriali abbandonati tipiche delle metropoli postmoderne³⁷⁶, con un vecchio capannone utilizzato per un'attività culturale e ricreativa che coinvolge un gruppo affiatato che si riconosce in un'identità comune; ma Hirata e lo spettatore, che per tutto il film resterà al suo fianco, non sapranno mai cosa stia realmente accadendo nel capannone. Infatti, non c'è un pubblico per la messa in scena della Natività, ma solo partecipanti al rito; inoltre, non vengono date coordinate che spieghino la posizione della struttura rispetto a Reykjavík o ad altri centri abitati della zona, di conseguenza non si può propriamente parlare di uno spazio industriale restituito alla città; infine, non sembra sia stata fatta alcuna operazione di recupero architettonico dell'area, come avvenuto invece nei numerosi esempi riportati da Rascaroli e Mazierska³⁷⁷. Di conseguenza, una pratica postmoderna di utilizzo "improprio" di uno spazio industriale si coniuga con una rappresentazione architettonica moderna (la struttura funzionale del capannone) e con la "natura selvaggia" in cui tutti questi elementi si trovano immersi, simboleggiata dalla tempesta di neve che imperversa.

Quello della tempesta di neve diviene inoltre un elemento estetico centrale nella rappresentazione dello spazio: da un lato infatti permette di scivolare in una dissolvenza al e dal bianco, dall'altro impedisce al protagonista di orientarsi ostacolandone la visibilità e il movimento. Nel mondo magico del nulla islandese, sempre segnato comunque dalla presenza umana, Hirata si trova ad affrontare una serie di prove apparentemente casuali, ma che riguardano tutte il suo modo di affrontare lo spazio che lo circonda e che lo porteranno al compimento del proprio percorso di crescita. Per tre volte nel corso del film, infatti, Hirata si troverà a vagare a piedi nella neve, incapace di stabilire una direzione o di muoversi in modo efficace; ogni volta, una dissolvenza al bianco e dal bianco porterà Hirata a contatto con delle persone che lo aiuteranno ad andare avanti nel suo percorso verso il fiume su cui sono morti i suoi genitori. Nel primo caso, però, è un camion ad andare incontro ad Hirata e portarlo a Reykjavík, mentre negli altri due sarà l'uomo a raggiungere casualmente dei luoghi abitati in cui trovare soccorso.

Il viaggio risulta così diviso in tre blocchi: la prima parte lo vede arrivare e ripartire dalla

³⁷⁶ Cfr. Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, cit., p. 21.

³⁷⁷ *Ibid.*; cfr. anche l'analisi ivi proposta di *Marius e Jeannette* (Robert Guédiguian, 1998), in rapporto al recupero del cementificio in un quartiere alla periferia di Marsiglia, pp. 84-89.

città; la seconda lo vede viaggiare con un'automobile acquistata a Reykjavík verso Nord; nella terza parte raggiunge il fiume con un'auto a noleggio, poi a cavallo, infine a piedi. Ogni segmento prevede delle difficoltà apparentemente inverosimili (soprattutto nella loro soluzione), che però divengono via via la “normalità” a cui Hirata deve adeguarsi se vuole raggiungere la propria meta, modificando gradualmente il proprio modo di rapportarsi all'ambiente che lo circonda.

Se infatti una volta uscito dal taxi l'uomo si mette in viaggio lungo la strada principale, e si potrebbe ragionevolmente pensare che in questo caso incontrerà prima o poi un mezzo di trasporto che lo condurrà in città, il primo piano e poi il piano americano che lo mostrano in mezzo al nulla, all'invisibile, al bianco riproducono uno spazio che non ha nulla di “ragionevole”, e dunque diviene sempre più “inverosimile” proprio perché spesso ai limiti della rappresentabilità. E, secondo la rilettura che Homi Bhabha fa della famosa descrizione dell'Hotel Bonaventure di Fredric Jameson, lo spazio architettonico postmoderno si configura proprio secondo le leggi dell'irrepresentabilità, a causa dell'intrecciarsi di una soggettività frammentata con uno spazio privo di coordinate e con un tempo non-sincrono:

Il nuovo spazio internazionale fatto di realtà storiche discontinue si identifica, in realtà, col problema stesso di esprimere, denotare i passaggi e i processi interstiziali della differenza culturale inscritti nell'“inter-medio”, in quella rottura temporale che percorre con la sua fitta trama il testo “globale”. Per colmo di ironia, quello spazio è proprio il momento, il movimento in cui l'enunciazione si disintegra – quella disgiunzione improvvisa del presente – e rende possibile trasmetterci la ricchezza della cultura globale. E paradossalmente solo attraverso questa struttura di scissione e slittamento – “il decentrarsi frammentato e schizofrenico del sé” – l'architettura del nuovo soggetto storico si manifesta ai limiti della rappresentazione stessa, “dando modo ad una rappresentazione situazionale prodotta da un singolo individuo di rispecchiare la ben più vasta ed *irrepresentabile* totalità che costituisce l'insieme delle strutture della società come tutto”. (...) La *mise-en-scène* del rapporto fra il soggetto e una realtà sociale irrepresentabile – il nucleo cui si sono ispirati i saggi di un'intera generazione di studiosi – la si può ritrovare nella descrizione carnevalesca di quel *panopticon* postmoderno che è il Bonaventure Hotel³⁷⁸.

Nella visione di Bhabha, il postmoderno architettonico che nella prospettiva di Jameson è espressione del soggetto schizofrenico si intreccia invece con la temporalità “interstiziale” della rappresentazione postcoloniale; in altre parole, se il mondo postcoloniale ha reso complessa la

³⁷⁸ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 300-301. La citazione interna è da Frederic Jameson, *Postmodernism Or; The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 51 (tr. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007); il corsivo è di Bhabha. Il termine “inter-medio” traduce l'inglese “in-between”; cfr. la nota del traduttore a p. 12. Cfr. anche *supra*, capitolo 3, pp. 64-65.

configurazione del tempo e dello spazio nel senso della ricerca di una zona liminale in cui mettere in scena la differenza culturale, questa rappresentazione della differenza si può riscontrare anche in seno alla produzione postmoderna. Ma perché possano essere individuati dei legami fra le due condizioni per rendere proficue le loro similitudini come le loro differenze, è necessario allontanarsi dalla posizione dello stesso Jameson, che vorrebbe “risolvere” le tensioni attraverso il ritorno ai concetti di “capitale”, “base” e “sovrastuttura” e al rapporto dialettico di tradizione marxista³⁷⁹. Ricondurre le problematiche della contemporaneità alla “lotta di classe” porta secondo Bhabha a una perdita del potenziale innovativo contenuto invece proprio negli spazi “interstiziali”, in quei “luoghi” di frontiera in cui le tensioni emergono e non possono essere riconciliate in modo semplificato. È proprio il desiderio di sradicamento e molteplicità, che Bhabha individua ad esempio ne *I versi satanici* di Salman Rushdie³⁸⁰, a permettere di superare la dialettica binaria e oppositiva della “diversità” culturale postcoloniale in funzione di una compresenza molteplice che non sia semplice esaltazione euforica delle differenze ma riconoscimento delle problematiche messe in scena:

Se il postmodernismo si limita a celebrare la frammentazione delle “grandi narrazioni” del razionalismo postilluminista allora, nonostante tutti i suoi stimoli intellettuali, esso resta un’impresa davvero limitata. La vera importanza della condizione postmoderna sta nella consapevolezza che i “limiti” epistemologici di queste idee etnocentriche sono anche i confini enunciativi di una serie di altre storie e voci dissonanti e persino antagonisti [*sic*]. (...) Infatti la demografia del nuovo internazionalismo è la storia della migrazione postcoloniale, della narrazione di una diaspora culturale e politica, degli enormi spostamenti sociali di comunità contadine e aborigene, della poetica dell’esilio, della prosa spietata di rifugiati politici ed economici; è in questo senso che il confine diventa ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*, con un moto non dissimile a quello dell’ambivalente, nomade articolazione dell’oltre”³⁸¹.

Lo spazio e il tempo divengono dunque manifestazioni della significazione culturale come molteplice e in costante relazione, in funzione di una concezione della cultura stessa come “strategia di sopravvivenza” in cui è necessario rielaborare costantemente il rapporto fra “traduzione” e “trasposizione”, pur nella consapevolezza dell’impossibilità radicale di questo gesto³⁸².

In questo senso, *Cold Fever* si dimostra un film esemplare: il viaggio di Hirata non è solo un

³⁷⁹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, pp. 304-306.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 309-318.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

³⁸² Cfr. *ibid.*, pp. 238-239 e 314.

percorso alla ricerca di un legame con il proprio passato, ma soprattutto un tragitto di incontro con la differenza culturale, in funzione di un'apertura degli orizzonti al "rischio" dell'intraducibilità. Se il protagonista si trova improvvisamente sradicato, incapace di agire e muoversi in modo adeguato allo spazio che lo circonda, diviene via via sempre più consapevole della necessità di interagire con quel mondo segnato dal sovrannaturale tanto quanto il Giappone, sia pure in modo profondamente diverso. Il suo tragitto, dunque, non diviene quello della ricerca di una forma di "autenticità" culturale in funzione dell'adesione alla propria "tradizione", ma del recupero di un legame con il passato, rinnegato dalla modernità, per proiettarsi verso un futuro più completo, che contempi il proprio passato così come i riti di altre culture e la capacità di muoversi in spazi che pur sembrando familiari si rivelano relativamente ostili.

Il suo uscire dal taxi per muoversi a piedi lungo la strada principale, se potrebbe avere un senso in altre condizioni, nell'inverno islandese diviene un pericolo mortale; solo l'intervento esterno di un camion carico di persone vestite come lui, con lunghi cappotti neri dal bavero alzato, gli permette di sopravvivere e giungere a Reykjavík. Ma Hirata non ha ancora accettato l'idea di avere a che fare con una realtà "differente" perché spesso invisibile e dunque incomprensibile; ecco che allora non canta con gli altri uomini che affollano il rimorchio. In questo senso, la giovane che gli vende l'automobile interpreta perfettamente il suo pensiero: nel momento in cui Hirata nota la maniglia rotta dello sportello dal lato del passeggero, la ragazza sottolinea che è un sistema di sicurezza: "Nessuno riesce a entrare a meno che tu non lo voglia" dice, segnalando ancora una volta la chiusura culturale di Hirata nei confronti di un mondo in cui cielo e terra sono ugualmente bianchi, indistinguibili, e in cui il passato dei morti e dei riti funebri e il presente dello sfruttamento energetico e dei movimenti su mezzi di trasporto individuali (e, vedremo, forse anche il futuro) sono compresenti e confusi.

Il suo atteggiamento nei confronti dello spazio inizia a cambiare solo dopo il suo incontro con Laura (Laura Hughes), una giovane islandese che viaggia per tutto il mondo per collezionare funerali; di conseguenza cambia anche la rappresentazione dei luoghi che attraversa. Già l'arrivo alla stazione di servizio in cui la incontra è nel segno del sole e dell'assenza di neve; Laura si impone presto a Hirata, affascinandolo con la sua passione per i riti funebri e cantando un brano di un inno in inglese per Hirata (nella sequenza successiva gli fa anche ascoltare la registrazione di un altro inno). Ma una volta arrivato al funerale a cui Laura vuole partecipare, il ruolo di Hirata non sarà solo quello di ascoltatore; anche se non sarà costretto a cantare come era avvenuto a Tokyo durante la cena con il capo e gli altri colleghi di lavoro, dovrà rispondere al becchino che gli parla

della fretta che ha la gente, ed acconsentire a farsi fotografare assieme ai familiari del defunto e alla bara stessa. Eppure, proprio questo incontro nel segno del rito di passaggio dalla vita alla “nuova vita” che i personaggi ritengono esserci dopo la morte permette a Hirata di entrare sempre più in sintonia con lo spazio; benché infatti Laura avesse detto che la zona verso cui Hirata è diretto è coperta dalla neve, le strade che attraversano insieme sono asciutte e verdeggianti, e il cimitero in cui si sta celebrando il rito ha intorno alcune case.

Nel momento in cui Laura lo saluta per tornare a Reykjavík, però, il paesaggio attorno all’automobile di Hirata si fa nuovamente indistinto e indistinguibile: l’automobile attraversa l’inquadratura sia da destra che da sinistra, sia dall’alto che dal basso, senza dare il senso di una traiettoria definita. I raccordi contraddittori sul movimento riproducono la confusione del soggetto di fronte a una realtà sconosciuta e talvolta inconfondibile o comunque incomprensibile, che impedisce di avere una traiettoria lineare, neppure quando potrebbe essere tale. L’uomo inoltre si trova ad avere la radio sintonizzata su una stazione locale, senza possibilità di cambiare dal momento che la manopola è rotta, a dare il senso di una realtà che si sta insinuando in modo sempre più pressante nella sua vita. Quando il protagonista per la prima volta giunge ad un bivio ed estrae una piantina su cui controlla il tragitto che deve percorrere, la macchina da presa rivela allo spettatore un cartello che Hirata forse non ha notato, su cui appare scritto in islandese e inglese: “Qualcuno sa che state andando da questa parte?”. Si tratta di cartelli che segnalano le strade più pericolose e meno battute, in cui ci si può facilmente smarrire e morire, rischio già corso da Hirata quando è andato a cercare aiuto dopo aver forato.

In questo momento lo spettatore non può più ignorare due elementi: innanzitutto, il fatto che fino ad ora Hirata ha guidato quasi sempre con la luce del sole, mentre se fossimo davvero nell’inverno islandese avrebbe dovuto muoversi soprattutto con il buio; in secondo luogo, il fatto che non ci sono mai indicazioni stradali certe. A questo punto, si sa che Hirata è su una strada che porta a Stadarfell, dunque è diretto verso Nord-Ovest, ma non viene mai mostrata la piantina che ha consultato prima del bivio; inoltre, Hirata dichiara in seguito di trovare il sistema autostradale islandese molto complicato; ma l’Islanda ha tutt’ora un’unica autostrada, la numero 1, che forma un anello intorno all’intera isola; da qui si dipanano poche superstrade, soprattutto nella zona occidentale percorsa dai protagonisti³⁸³; di conseguenza, l’affermazione di Hirata non si riferisce all’Islanda “reale”, ma alla configurazione proposta dal film. Ad essere complesso è il tragitto del protagonista attraverso le culture e le posizioni che incontra durante il suo viaggio, e dunque il suo

³⁸³ La maggior parte delle informazioni sul sistema stradale islandese possono essere reperite sul sito ufficiale dell’amministrazione stradale www.vegagerdin.is/english.

percorso personale in un sistema di tracciati contraddittori e confusi messi in scena dalle immagini.

Da questo momento il percorso diviene sempre più impervio e la neve sempre più alta, finché l'automobile si ferma improvvisamente lungo un pendio, al tramonto. Apparentemente Hirata non era preparato per passare la notte all'addiaccio, non ha con sé una coperta o del cibo, tanto che lo vediamo solo cercare di mangiare della liquirizia che butta via disgustato, per poi urlare per la rabbia. All'alba, si sveglia di soprassalto, e vede fuori dal suo finestrino una figura umana. Abbassa il finestrino, e scopre trattarsi di una bambina dai lunghi capelli biondi (Álfrún Örnólfsdóttir), che si gira appena verso l'automobile, inespessiva, e inizia a urlare. La manipolazione sonora ci fa comprendere come non si tratti di una bambina qualunque, tanto che la sua voce fa spezzare un pezzo di ghiacciaio che cade nel lago vicino; ancora una volta, Hirata si trova a contatto con uno spirito, un'espressione sovranaturale, dall'aspetto innocente di una bambina ma potente al punto di modificare il paesaggio stesso. La bambina si gira dunque verso Hirata, e con un secondo urlo fa ripartire l'automobile, per poi scomparire lasciando dietro di sé solo una colonna d'acqua che si alza dal lago.

Meno fortunato risulta invece il successivo incontro con due americani rimasti senz'auto a cui dà un passaggio. Jack (Fisher Stevens) si presenta genericamente come "americano", Jill (Lily Taylor) specifica di essere di New Orleans; Jack è stato il fautore della vacanza nell'inverno islandese mentre Jill, come Hirata, desiderava andare alle Hawaii, dal momento che come il protagonista soffre molto il freddo. Ma le somiglianze fra Jill e Hirata terminano qui, dal momento che la donna si rivela essere infantile e rumorosa fino all'inverosimile, scontenta di tutto, e parla con Hirata praticamente solo tramite Jack. I due infatti non sono meno "strani" di tutti gli islandesi che Hirata ha finora incontrato³⁸⁴, dal momento che per comunicare fra loro usano delle marionette a cui hanno dato anche un nome (Baxter è l'alter ego di Jack, Ziggy quello di Jill).

Il loro atteggiamento è di irrisione e superficialità nei confronti delle posizioni culturali: appena scoperto che Hirata è giapponese, Jack lo provoca facendo dei versi come in un combattimento di arti marziali e gli dice l'unica parola giapponese che conosca, "arigatoa", usando una voce minacciosa, e dimostrando di non comprenderne il significato, dal momento che è un'espressione di cortese ringraziamento; inoltre, sempre Jack si prende gioco delle credenze popolari islandesi sugli spiriti. Infine, l'uomo rapina il negozio in cui si sono fermati a comprare del cibo, costringendoli così alla fuga. Di conseguenza, divengono espressione di una proposta culturale ottusa, che non prende in considerazione gli altri e al contrario porta alla supremazia del pensiero

³⁸⁴ Per quanto riguarda la rappresentazione della *odd Iceland*, cfr. Birgir Thor Møller, "In and Out of Reykjavik", cit..

unico, il proprio. In questo senso, divengono l'espressione del pensiero postmoderno come "logica culturale del tardo capitalismo" – secondo l'espressione di Jameson –, ovvero di un pensiero che contamina tutte le posizioni imponendo la propria anziché fare i conti con le problematiche del postcolonialismo che hanno portato al rapporto articolato fra globale e locale di cui parlerò nel prossimo paragrafo. La loro funzione è quella di far comprendere a Hirata come la sua stessa posizione prima del viaggio fosse simile a quella di Jack e Jill, tanto da preferire una meta popolare come le Hawaii e il rilassante gioco del golf, che si pratica in una natura controllata e resa funzionale ai bisogni dell'uomo. Solo nel momento in cui riconosce l'importanza di tutte le tradizioni e di tutte le posizioni differenti, talvolta inconciliabili ma non per questo prive di relazioni, sarà davvero pronto a terminare la propria traiettoria di accettazione della perdita del passato.

Sotto la minaccia di una pistola, Hirata abbandona così lo spazio "privato" dell'automobile "colonizzato" dai due americani e torna ad aggirarsi a piedi nella neve, fino a raggiungere un paesino non identificato dopo la terza dissolvenza al bianco e dal bianco. Dopo aver affrontato il colonialismo culturale dei due "americani", deve qui confrontarsi con il *pastiche* messo in scena dagli "islandesi" (che, come abbiamo visto, non hanno nulla a che vedere con la "realtà" islandese degli anni Novanta e anche all'interno della diegesi potrebbero essere figure sovranaturali, come tutte quelle che Hirata incontra nel suo viaggio) presso cui trova rifugio. Appena giunto al Kántrybær Hotel, infatti, viene accolto da un anziano uomo vestito da cowboy (camicia a quadri, cappello e gilet di pelle, fazzoletto rosso al collo), che pronuncia queste parole: "Benvenuto a Kántrybær, la casa dei cowboy islandesi! I cowboy del Nord più famosi della terra. Non cavalchiamo né spariamo, ma ci vestiamo e cantiamo come cowboy! Stasera ci sarà un po' di baccano, perché diamo una grande festa in onore dell'inverno. Ci sarà una montagna di squisiti piatti islandesi". L'ultimo incontro che Hirata fa prima di portare a compimento il proprio viaggio è dunque con una serie di soggetti fortemente ibridi, che uniscono alcune delle tradizioni islandesi (ad esempio il cibo e gli abiti tradizionali delle donne anziane presenti alla festa) con una rilettura della tradizione culturale statunitense dei cowboy. Quasi a bilanciare la pessima impressione ricevuta dagli "americani" nelle sequenze precedenti, in questo caso viene sottolineato immediatamente come non si tratti dell'aspetto del cowboy che spesso si collega alla figura dell'*outlaw hero*³⁸⁵, ovvero l'abilità di cavalcare verso la *wilderness* e soprattutto sparare; si tratta invece di un'applicazione formale di una tradizione culturale, identificata con il genere musicale *country* e i

³⁸⁵ Per quanto riguarda la divisione tipica della narrativa statunitense fra *official hero* e *outlaw hero*, cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 109.

codici di abbigliamento. In questo senso, si può parlare di *pastiche* secondo la definizione di Fredric Jameson:

Il *pastiche* è, come la parodia, l'imitazione di una particolare maschera, un discorso in una lingua morta: ma è una pratica neutrale di questa mimica, senza nessuna delle ulteriori motivazioni della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità e della convinzione che accanto a una lingua anormale presa momentaneamente in prestito esista ancora una sana normalità linguistica³⁸⁶.

I cowboy islandesi imitano la forma linguistica della tradizione morta dei cowboy statunitensi; ma in questo caso l'imitazione apre le prospettive culturali del soggetto, soprattutto se si contestualizzano i giudizi negativi espressi dal linguaggio di Jameson e ci si ricorda che, secondo Judith Butler, anche nel *pastiche* “la perdita del senso del ‘normale’ può tuttavia essere un’occasione per ridere, soprattutto quando ‘il normale’, ‘l’originale’ si rivela essere una copia, e una copia inevitabilmente mal riuscita, un ideale che nessuno *sa* incarnare. In tal senso, la risata emerge nella consapevolezza che l’originale è stato derivato sin dall’inizio”³⁸⁷. Di conseguenza, non è necessariamente vero che il *pastiche* è una parodia “priva di senso dell’umorismo”³⁸⁸, la copia morta di un originale ormai perduto e irrimediabilmente inattuabile; ma proprio la consapevolezza della non-esistenza di un originale da cui si è partiti per la copia, la liberatoria impossibilità di una “naturalità” e di quella che Jameson chiama una “sana normalità”, permettono di mettere in scena la *performance* della propria identità ripetendo all’infinito dei codici che proprio per questo motivo possono essere sovvertiti. Il *pastiche* potrebbe anche rivelarsi un gesto sovversivo, di rifiuto di ogni “naturalità” di una cultura, di ogni “essenza” identitaria, anche se la sua presenza da sola non è garanzia di rivoluzione.

Nel caso di *Cold Fever* si rivela proprio come pratica sovversiva; infatti, le forme tradizionali non vengono riprodotte con ironia o con sarcasmo, ma con affetto, come se si trattasse davvero di una posizione indispensabile per la formazione dell’identità individuale e comunitaria per i personaggi che la mettono in pratica. Inoltre, bilancia il giudizio negativo di cui si facevano portatori Jack e Jill, impedendo di considerare le posizioni culturali statunitensi come una semplice colonizzazione dell’immaginario europeo; al contrario, la presenza dei cowboy mescolati alle donne dagli abiti tradizionali islandesi, a Hirata e all’uomo che incontra durante la festa, diviene la premessa indispensabile per l’ultima apertura del protagonista, per il suo ultimo passaggio verso

³⁸⁶ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 37.

³⁸⁷ Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., p. 194.

³⁸⁸ *Ibid.*.

l'accettazione della problematica molteplicità culturale postcoloniale e postmoderna.

Durante la festa, Hirata per la prima volta mangia del cibo islandese e soprattutto beve il liquore tradizionale, il *brennivín*, definito “la Morte Nera” dall’anziano che glielo offre. Inoltre, il fatto che la festa nel Kántrybær Hotel sia incorniciata dalla dissolvenza a e dal bianco e da una dissolvenza incrociata, fa rimare le tre sequenze di cui è composta con le due sequenze che mostravano Hirata con la gomma forata e poi vagare nella tempesta di neve in cerca di aiuto all’inizio del suo viaggio. In questo senso, dunque, il suo incedere incerto si conclude solo ora e la sua traiettoria lo porta verso un sostituto del padre per cui deve celebrare il rito, anche se l’uomo in questione appartiene a una serie di tradizioni profondamente diverse a quelle della famiglia di Hirata.

Ma, soprattutto, lo spazio frammentato e del disorientamento a cui quelle sequenze avevano dato inizio si trasforma in uno spazio dominato dalla figura umana, quella dell’anziano che è finalmente in grado di leggere la cartina che Hirata possiede, e di leggerla in funzione del raggiungimento della meta e non più della deviazione (Hirata la studia prima del bivio che lo porterà alla bambina fatata, Jack la controlla prima di rubargli l’auto perché rifiuta di cambiare direzione) e dell’impossibilità (quando il proprietario dell’albergo aveva visto dove voleva andare, gli aveva detto che la strada non sarebbe stata aperta prima della primavera). L’orientarsi nello spazio però è una caratteristica solo del vecchio, non di Hirata; questi dovrà fidarsi delle capacità del suo accompagnatore, che pure dichiara di non essere certo delle proprie affermazioni, dato il livello di ubriachezza a cui è giunto (“Sarà il *brennevín*, ma forse ho trovato un modo per raggiungere il fiume”).

Le tre sequenze che mettono in scena però la vera “negoziazione” culturale di cui parla Homi Bhabha sono quelle ambientate nel rifugio sulle montagne in cui Hirata e il vecchio si fermano prima che il protagonista arrivi al fiume Kaldakvísi. Il rifugio diviene quello “spazio di ibridazione “ in cui “la costruzione di un oggetto politico che sia nuovo, *che non sia né l’una né l’altra cosa*, mina del tutto le nostre aspettative politiche e cambia, come deve fare, le forme stesse con cui riconosciamo il momento della politica”³⁸⁹; in altre parole, diviene uno spazio liminale, fra giorno e notte, fra luce e buio, fra “realtà” (o configurazione verosimile³⁹⁰) e “sogno”, dando vita a un linguaggio verbale e visivo dallo statuto sempre più ambiguo ed incerto.

Già nella jeep in cui iniziano insieme l’ultima parte del viaggio il vecchio si dimostra interessato alla cultura di Hirata e inizia a domandargli la traduzione di alcuni termini in

³⁸⁹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 43.

³⁹⁰ Cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 105-108.

giapponese, partendo da *hangover*, sbornia (ovvero la sensazione che in questo momento li unisce davvero). Inoltre, per la prima volta Hirata non appare vestito con il lungo cappotto nero da città ma indossa degli abiti più appropriati all'ambiente e alle condizioni metereologiche in cui si trova. Infine, lungo il percorso Hirata fa il bagno in una delle sorgenti calde che punteggiano l'Islanda, simile alla Laguna Blu in cui all'inizio del suo viaggio aveva rifiutato di immergersi. Ma all'arrivo nel rifugio, dopo aver mangiato, Hirata e il vecchio sono seduti a un tavolo, inquadrati insieme leggermente dall'alto, mentre il fuoco è acceso nel camino, e fumano e bevono assieme. Il vecchio racconta di quando ha incontrato uno spirito nella forma di una donna bellissima, anche se è sparito non appena ha voltato lo sguardo; Hirata gli rivela che anche in Giappone ci sono molte storie di fantasmi, e il vecchio commenta: "Io ho una teoria in proposito. Vedi, sotto queste isole, il Giappone e l'Islanda, ci sono molti vulcani, e fiumi con acqua calda. Quando uno muore diventa freddo e gli spiriti rimangono qui per stare al caldo. Sono gli stupidi a credere solo a quello che possono vedere e toccare".

Se da un lato per tutta la narrazione ci è stato detto di come gli spiriti facciano parte del mondo e si mescolano ai vivi, così come i vivi appartenenti a culture e Paesi diversi si mescolano fra loro, allo stesso modo l'Islanda e il Giappone divengono terre privilegiate di questa ibridazione, di questa unione fra vivi e morti che ormai rende impossibile distinguere fra gli uni e gli altri. Tutti i personaggi messi in scena possono appartenere sia all'una che all'altra delle categorie, e in particolare Hirata e il vecchio; Hirata infatti potrebbe essere morto già durante la sua prima camminata nella neve, e il film potrebbe essersi trasformato nella storia del suo spirito che vaga per terminare la propria impresa, così come il vecchio potrebbe essere uno spirito che ha deciso di aiutare Hirata come aveva fatto la bambina misteriosa. Infine, l'uomo parla dell'Islanda e del Giappone come di due isole; ma il Giappone non è un'isola, è un arcipelago, e abbiamo già visto nel capitolo precedente, a proposito di Venezia, quanto la figura dell'arcipelago sia importante per la riflessione di Édouard Glissant e per la sua concezione della "relazione" come dinamica per articolare in modo costruttivo le problematiche della differenza culturale e del pensiero rizomatico³⁹¹. Di conseguenza, ritengo sia utile proporre un'inversione nel pensiero del vecchio, che si fa portatore della riflessione del film stesso sui rapporti culturali: ovvero, non è il Giappone a diventare un'isola chiusa su se stessa, che rifiuta il rapporto con le altre culture (come pure è stato fino alla fine dell'Ottocento), ma è l'Islanda ad essere divenuta un arcipelago nel senso inteso da Glissant, ovvero una realtà in cui diverse culture (giapponese, islandese, statunitense, persino

³⁹¹ Cfr. *supra*, cap. 5, p. 143.

indiana nei discorsi di Laura), e diverse sfere (mondo dei vivi, dei morti, degli spiriti) entrano in relazione senza omologarsi ma senza rifiutare l'Altro. In altre parole, entrano in quel rapporto di "negoziazione" culturale di cui parla anche Bhabha, in cui la "traduzione" è un gesto performativo impossibile e interminabile, ma che deve essere messo in scena per permettere la mescolanza e la frammentarietà postcoloniali e postmoderne.

Ecco che dunque la sequenza successiva mette in scena un'immagine dallo statuto ambiguo, che potrebbe essere una configurazione "verosimile" in questo mondo filmico segnato dal sovrannaturale: nel paesaggio innevato, in cui il vento sposta vortici bianchi illuminati dalla luce della luna che si avvolgono attorno agli spuntoni piramidali delle alte rocce appuntite, Hirata, che avevamo visto in mezza figura seduto nel letto del rifugio, fuma da solo, inquadrato in primo piano di profilo dopo un complesso movimento di macchina attorno a lui. L'uomo che per tutto il film aveva sofferto il freddo, esce nella notte polare senza per questo dimostrare di soffrire. Dopo una mezza figura stretta del vecchio che dorme all'interno del rifugio, vediamo un'altra inquadratura dei vortici di neve prodotti dal vento; una sovrimpressione mostra una grande quantità di figure luminose, vestite di bianco, che avanzano verso un'altra figura che potrebbe essere sia Hirata che il vecchio, dal momento che se ne distinguono solo il giaccone pesante e un cappello con paraorecchie che entrambi hanno indossato lungo il percorso; la figura a sua volta procede verso la schiera di spiriti, fino a entrare nelle loro fila, sempre distinguendosi a causa dell'abbigliamento e dalle direzioni opposte in cui si muovono. Uno stacco porta a una mezza figura di Hirata addormentato nel letto del rifugio; perciò si suppone che l'immagine in sovrimpressione sia un suo sogno. Ma, poco dopo, il vecchio gli dice che non lo accompagnerà al fiume, dal momento che ha fatto un "sogno strano"; di conseguenza, lo spettatore si trova completamente disorientato: l'inquadratura apparteneva allo sguardo di Hirata, a quello del vecchio o della macchina da presa? Mostrava gli avvenimenti "reali" della notte o un sogno di uno dei due personaggi? E c'è davvero differenza fra i vari livelli?

L'assoluta, radicale ambiguità di questa immagine impedisce di inserirla in modo lineare nel tessuto della narrazione, che pure finora si era configurata come "verosimile", sia pure nei limiti dell'accettazione della presenza sovrannaturale come "realtà". La sensazione di indecidibilità si approfondisce nelle sequenze successive, che riprendono le tematiche affrontate concentrandole in poche immagini. Subito dopo il risveglio, infatti, il vecchio osserva Hirata preparare gli oggetti che porterà con sé, e gli chiede di cosa si tratti; questi descrive gli oggetti, ma non riesce a ricordare tutti i termini inglesi necessari, ribadendo così la sostanziale intraducibilità culturale che sta comunque

alla base dell'incontro e della relazione, per quanto favorevoli e aperte siano al confronto con l'Altro. Il vecchio accompagna dunque Hirata a un ponte che deve superare per raggiungere il punto in cui i suoi genitori hanno avuto l'incidente che li ha uccisi. Il passaggio del ponte, momento altamente simbolico³⁹², diviene la metafora del superamento dei confini culturali, l'unione fra le sponde del Giappone e dell'Islanda così come di quelle del passato e del futuro, aggiungendo un'altra figura liminale a quelle del rifugio, in cui è avvenuta la definitiva fusione fra sogno e realtà, morte e vita, e dell'automobile, tanto spesso invasa da personaggi che portavano con sé una differenza culturale rispetto a Hirata, talvolta proficua come nel caso di Laura e talvolta omologante e distruttiva come per Jack e Jill.

Osservato dal vecchio, il protagonista riesce finalmente a superare fisicamente la frontiera che lo divide dal suo passato. A questo punto, dovrà solo "seguire il sentiero" segnato da grandi costruzioni di pietre scure che spiccano nella neve per giungere al punto in cui metterà in scena una delle tante tradizioni che ormai gli appartengono, ancora una volta osservato dal vecchio che pure aveva detto che non lo avrebbe seguito. Lo spettatore torna a chiedersi se il vecchio non sia altro che uno spirito, un'entità che ha preso il posto del padre di Hirata per guidarlo verso la propria meta. Una volta celebrato il rito, però, Hirata non ha più bisogno di comunicare con il vecchio, e può nuovamente rivolgersi al nonno in *voice over*, per dirgli che ha capito come "un viaggio può condurre in posti che non sono segnati su nessuna cartina", che si tratti dei luoghi del passato, ovvero dei riti tradizionali, dei luoghi della manifestazione del sovrannaturale, o di quelli frammentati e postmoderni in cui le stesse tradizioni si mescolano e si rinnovano, restando inconciliabili ma imparando a convivere in serenità.

Hirata, grazie all'aiuto di un anziano, è giunto a comprendere lo spazio in cui si muove e a seguire le tracce lasciate da altri uomini per segnare il sentiero da percorrere e compiere il proprio "dovere di figlio"; ma non per questo lo spazio o l'immagine sono divenuti meno dispersi ed ambigui. Al contrario, l'Islanda si è trasformata in un arcipelago, una "negoziante" culturale che ha portato all'intreccio proficuo fra uno spazio "naturale" ma frammentato e postmoderno e uno spazio "civilizzato" diasporico e postcoloniale; e l'immagine si è mostrata come manifestazione al limite fra la "rappresentazione" di un referente (la "verosimiglianza" di cui abbiamo parlato) e il "simulacro", ovvero rappresentazione che rimanda solo a se stessa e che mette in scena quella che Canova ha definito la "crisi ontologica dello statuto di credibilità dell'immagine" nel cinema

³⁹² Per una breve riflessione sul ponte come tropo spaziale dominante nel cinema diasporico, cfr. Bishnupriya Ghosh e Bhaskar Sarkar, "The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics", «Film Criticism», vol. 20, nn. 1-2, autunno-inverno 1995-1996, in particolare pp. 105-106; per il concetto di ponte come unione fra spazi marginali e fra differenze culturali, cfr. Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 16.

postmoderno³⁹³.

2. *Vita da bohème: la metropoli “glocale”*

Abbiamo già visto nel corso del primo capitolo come le teorie di Arjun Appadurai³⁹⁴ degli anni Novanta abbiano portato a una riflessione sulla nuova costruzione della realtà territoriale come basata sulla dispersione di cui si fanno portatrici le “sfere pubbliche diasporiche”. In particolare, mi interessa tornare sull’idea della messa in scena da parte dei mass media di un territorio non più legato a una idea di “nazionalità”, come secondo Benedict Anderson³⁹⁵ era avvenuto nel corso della modernità. Al contrario, la diffusione globale dell’informazione e delle forme di intrattenimento hanno portato a un nuovo modello di visualizzazione delle costruzioni spazio-temporali con cui organizziamo il mondo che ci circonda. In questo senso, Appadurai individuava “cinque dimensioni dei flussi culturali globali” (etnorami, mediorami, tecnorami, finanziorami e ideorami³⁹⁶), “panorami [che] sono quindi i mattoni di quelli che vorrei chiamare (espandendo la definizione di Benedict Anderson) *mondi immaginati*, cioè i mondi molteplici che sono costituiti dalle immaginazioni storicamente localizzate di persone e gruppi diffusi sul pianeta”³⁹⁷. Senza entrare nelle discussioni particolareggiate che Appadurai propone di ognuno di questi “panorami”, è comunque evidente come non abbiano più nulla (o quasi) a che vedere con i concetti di “appartenenza nazionale” a cui portavano le “comunità immaginate” moderne. Al contrario, come abbiamo visto anche in *Cold Fever*, segnano un’appartenenza trasversale da parte del soggetto postcoloniale e diasporico a realtà legate da interessi e idee ormai avulse dal radicamento nel territorio; eppure, l’appartenenza resta un concetto valido, che si declina soprattutto in funzione di un legame culturale fra “comunità immaginate che hanno perduto il «senso del luogo»”³⁹⁸.

Ciò non toglie che le “sfere pubbliche diasporiche” persistono in quella che Giacomo Marramao, sulla scorta dei teorici della *glocalization*, ha chiamato “produzione di località”. In altre parole, lo spazio frammentato e molteplice della contemporaneità che abbiamo iniziato a descrivere nel paragrafo precedente è stato spesso interpretato tramite l’opposizione dialettica fra “globale” e “locale” come tra due movimenti culturali inconciliabili, solitamente associati rispettivamente alla

³⁹³ Cfr. Gianni Canova, *L’alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000, p. 48.

³⁹⁴ Cfr. Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit..

³⁹⁵ Cfr. Benedict Anderson, *Comunità immaginate*, cit..

³⁹⁶ Per quanto riguarda la traduzione del suffisso “-scape” con la fusione fra il termine di partenza (etnia, mass media ecc.) e il “panorama”, cfr. Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., n. 2 p. 52.

³⁹⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

³⁹⁸ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., p. 40.

“modernità” e alla “tradizione”³⁹⁹. Come abbiamo visto in *Cold Fever*, però, la “tradizione” non è necessariamente al di fuori della modernità o della postmodernità, ma al contrario può far parte di entrambe le posizioni, sia pure articolata in modo problematico e consapevole della sua costruzione e mai come appartenenza “spontanea” o totalizzante:

Il paradosso della globalizzazione consiste allora nel fatto che, in essa, il «luogo» della differenza viene ricostruito, la tradizione inventata, la comunità immaginata. (...) Immerso in una nuova relazionalità, determinata dalla nuova «mediazione elettronica globale», il locale «sembra aver perduto i suoi ormeggi ontologici» per trasformarsi in una *pratica sociale dell'immaginazione*⁴⁰⁰.

Questa articolazione del rapporto fra “globale” e “locale” come interpenetrazione fra posizioni e non contrapposizione fra “luoghi” può essere riscontrata in modo piuttosto interessante anche in un film di Aki Kaurismäki, *Vita da Bohème (La Vie de Bohème, 1992)*, tratto dal romanzo del 1851 *Scenes de la vie de bohème* di Henry Murger⁴⁰¹, a cui Giacomo Puccini si ispirò per l'opera *La bohème*, del 1896. Fin dal titolo, dunque, il film si pone nell'ottica di un intreccio fra narrazioni del passato e messa in scena contemporanea, e fra molteplici codici e livelli di interpretazione. Se infatti il romanzo propone una struttura estremamente frammentaria, che rispecchia le origini giornalistiche dei racconti che avevano per protagonisti i *bohèmiens*, e l'opera mantiene la struttura in tre quadri, il film propone una narrazione generalmente più lineare e compatta. Eppure, l'uso frequente delle dissolvenze al nero e dal nero, e la quasi totale assenza di una motivazione esplicita nelle azioni dei personaggi intreccia la sequenzialità narrativa cinematografica con la frammentazione dei racconti precedenti sul piano della forma e dello stile.

Inoltre, ancora una volta molto significativa è in questo senso l'articolazione dello spazio, che sembra proporre proprio una sorta di dialettica fra “locale” e “globale” in funzione comunque del superamento di un'idea di nazione. La narrazione infatti si svolge a Parigi, come nei due testi precedenti, e la sceneggiatura è scritta in francese; la scelta della città e della lingua non fa però parte di una connotazione in scala “nazionale” delle tipologie dei personaggi, ma ambisce proprio a dare il senso dell'internazionalismo della figura narrativa del *bohémien*, nel senso di una configurazione dell'immaginario e non della rappresentazione di una qualche realtà. In altre parole, la figura del *bohémien*, se pure fa parte di una “tradizione”, può tranquillamente essere declinata

³⁹⁹ *Ibid.*, pp. 34-43.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 39; le citazioni interne al testo sono tratte da Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., pp. 50 e 231.

⁴⁰¹ Nei titoli di testa accreditato come Henri Murger, anche se sulla tomba mostrata nel corso del film il suo nome appare scritto come Henry.

nell'ambito delle culture più diverse, perché essendo di derivazione letteraria e/o musicale non pretende di fare riferimento a nessuna idea di "realismo". Ancora una volta le immagini del film sottolineano il proprio statuto simulacrale, di rappresentazione di una rappresentazione senza originale, senza per questo scollegarsi del tutto dalla comprensibilità a cui danno vita la simulazione e l'illusione di realtà⁴⁰².

Fin dalla sua prima sequenza, dunque, *Vita da bohème* propone uno spazio che si dichiara come rappresentazione di uno spazio immaginario, che fa riferimento alla costruzione mediatica di Parigi al di là della sua esistenza nel mondo come città concreta⁴⁰³: la prima inquadratura, su cui scorrono i titoli di testa, presenta infatti la facciata di un'abitazione di notte; le geometrie precise disegnate dalle luci e soprattutto dalle ombre, esaltate dall'uso del bianco e nero (che accentua il senso di straniamento dello scenario senza però arrivare a formare inquadrature propriamente astratte), danno il segno di una costruzione formale esplicita, sia pure di fronte ad ambienti estremamente "comuni" come possono essere le case o i *bistrot* fra cui i protagonisti del film si aggirano. Da sottolineare in questa prima inquadratura sono inoltre i conflitti visivi, oltre che fra luci e ombre, soprattutto fra le linee orizzontali, verticali ed oblique, che più che restituire l'idea del volume e della profondità suggeriscono che si tratti di piani bidimensionali sovrapposti. L'estrema costruzione geometrica di questa inquadratura tornerà ripetutamente nel film sotto altre forme, soprattutto negli *establishing shot* che precedono le sequenze in una alternanza complessa fra interni ed esterni.

In un altro film in bianco e nero ambientato a Parigi che ho analizzato in precedenza, ovvero *L'odio*, la città, sia pure protagonista, viene spesso messa in scena tramite gli esterni della *banlieue* degradata, e la povertà è rappresentata come miseria culturale e sociale oltre che economica. Di conseguenza, i protagonisti de *L'odio* si identificano con il concetto di "subalterno" a causa della percezione di un'impossibilità di cambiamento e del legame con posizioni culturali totalizzanti⁴⁰⁴. La metropoli risulta nettamente divisa fra centro e periferia, secondo le dinamiche della struttura urbana moderna⁴⁰⁵, e i due spazi non possono essere messi davvero in relazione da Hubert o Vinz; soltanto Saïd può sperare, con la propria molteplicità, di sopravvivere all'incursione fatta in uno spazio che non gli appartiene, quello del centro economicamente e culturalmente superiore, segnato da luoghi mediatici come l'atrio pieno di schermi televisivi di Les Halles o le luci della Torre Eiffel.

⁴⁰² Per quanto riguarda il legame fra l'immagine filmica e il simulacro rimando ancora una volta a Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, cit., pp. 16-20.

⁴⁰³ Cfr. *ibid.*, in particolare il capitolo 4 "La Monument Valley e l'immagine mediatica", pp. 112-130.

⁴⁰⁴ Cfr. *supra*, pp. 45-56.

⁴⁰⁵ Cfr. Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, cit., pp. 99-102, ma anche Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid*, cit., pp. 16-17.

Sia pure provato dall'esperienza del confronto con un altro mondo, Saïd riesce a resistere alla fossilizzazione nella dialettica oppositiva e cercare di costruire una soggettività complessa, segnata dalla differenza più che dalla diversità.

Vita da bohème, invece, non propone la stessa opposizione fra centro e periferia, almeno non nel senso in cui avviene ne *L'odio*, in cui la periferia è rappresentata dalla *banlieue*; al contrario, per quanto riguarda la topografia della città l'articolazione è fra la zona dell'Avenue des Champs-Élysées, in cui i protagonisti fanno due "incursioni" che porteranno a svolte fondamentali nella narrazione, e altre zone che negli anni Novanta appartenevano ormai comunque al centro cittadino, come il Quartiere Latino o Montmartre, in cui si svolge gran parte della narrazione e che sono poco distinguibili fra loro per quanto riguarda il modo di rappresentazione. Inoltre, mentre una sequenza fondamentale de *L'odio* vede al centro il monumento più rappresentativo di Parigi in quanto città moderna e incarnazione di un'intera nazione, ovvero la Torre Eiffel, a dare una forma visiva al senso di esclusione che i protagonisti provano nei confronti del centro cittadino e di tutto ciò che rappresenta, in *Vita da bohème* la famosa torre appare in una sola inquadratura, a segnare assieme ad altre immagini il passaggio dalla prima alla seconda parte della narrazione. Inquadrata in lontananza fra il sipario dei tetti in primo piano, in perfetta simmetria con un'antenna televisiva che spunta da uno di essi sul lato sinistro dello schermo e immersa nella foschia, più che un simbolo della città la Torre Eiffel diviene una delle tante linee verticali presenti nelle inquadrature di esterni del film. Inoltre, interviene nel quadro solo dopo che per la prima volta è stato mostrato un boschetto, che ricorrerà nella seconda parte del film assieme a piante e fiori a segnare il passare delle stagioni e lo sbocciare del sentimento, in una corrispondenza fra fenomeni naturali e sviluppo narrativo frequente nel melodramma⁴⁰⁶.

Mentre ne *L'odio* dunque era la stessa Torre Eiffel a diventare fulcro visivo, emotivo e simbolico della sequenza, in questo caso il ruolo principale è rivestito dalla natura che si risveglia e che, assieme all'improvvisa introduzione di un riferimento temporale (l'inizio della primavera, segnalato da un cartello durante la dissolvenza al nero e dal nero), segna il passaggio fra le due parti del film. Se la prima parte mostra solo la città come spazio architettonico privo di definizioni temporali, immobile e statico, nel momento in cui si inseriranno nella narrazione, come vedremo, la "realtà" delle problematiche burocratiche della migrazione e del sentimento amoroso, la natura e il

⁴⁰⁶ Si pensi ad esempio alle inquadrature di alberi e foglie nei melodrammi di Douglas Sirk, come *Secondo amore* (*All that Heaven Allows*, 1955) e *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, 1956). Per una riflessione sulle forme del melodramma cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., in particolare pp. 195-202. Lo stesso Kaurismäki ha d'altronde dichiarato di avere talvolta citato Sirk nei suoi film; cfr. Sandra Campanini, "Cineasti senza frontiere: Egoyan, Kaurismäki, Iosseliani", in *Schermi della dispersione*, cit., p. 334.

tempo entrano a far parte della vita dei protagonisti, segnando il loro percorso. Il loro tentativo di opporsi allo scorrere del tempo tramite le elaborazioni artistiche e culturali e l'adequarsi alla struttura geografica ed architettonica dello spazio, infatti, fallisce di fronte ai cambiamenti imposti dallo scorrere "naturale" del tempo e dalla necessità di far parte di un contesto economico e sociale oltre che culturale. Questo tentativo di resistenza è messo in scena proprio nella panoramica che porta dalle fronde degli alberi che si muovono nel vento primaverile all'inquadratura geometrica dei tetti della città, che riproduce altre due panoramiche presenti nella prima parte del film; ma, in questo caso, agli anonimi palazzi si aggiunge proprio la Torre Eiffel, a dare il senso dell'incursione della Parigi "reale" in quella "mediatica" della prima parte, dando vita a due prospettive contraddittorie che continueranno a combattere fino all'ultima inquadratura del film.

Nella prima parte del film troviamo dunque una serie di inquadrature che rappresentano la città come configurazione geometrica rigida, fatta di linee spezzate e piani sovrapposti, in cui i protagonisti si trovano costretti a interpretare un ruolo che il Destino, ovvero la letteratura e il melodramma musicale, hanno già scritto. Il primo essere umano mostrato dal film, Marcel Marx (André Wilms), viene inquadrato dall'alto (dopo una panoramica verso il basso a partire dai tetti su cui scorrono i titoli di testa) fra le mura di un cortile interno del palazzo in cui abita, ingombro di rifiuti. L'uomo esce dall'ombra di una porta per continuare, nel corso dell'inquadratura, a entrare e uscire dal cono luminoso centrale mentre fruga nell'immondizia alla ricerca di bottiglie vuote da scambiare con un po' di vino. Il soggetto umano è dunque inserito innanzitutto in uno spazio chiuso, claustrofobico, ingombro di oggetti inutili, illuminato in modo contrastato, che amplifica l'idea di un destino già segnato. Marcel, infatti, cade fra i rifiuti ferendosi il volto, mostrando come sia difficile per lui e gli altri protagonisti del film muoversi in questo spazio pre-esistente che non riescono a dominare. Il senso della loro non-appartenenza all'ambiente è dato innanzitutto dalle continue inquadrature di soglie, nella forma di finestre, porte, specchi e persino ritratti, spazi più o meno bidimensionali in cui l'immagine del soggetto resta sospesa fra luce e ombra, fra interno ed esterno, portandolo ad attraversare continuamente zone liminali senza inserirsi mai pienamente.

Pensiamo ad esempio alla discussione fra Marcel e Schaunard (Kari Väänänen) sulla proprietà dell'appartamento, che ha per spettatore Rodolfo (Matti Pellonpää) e si articola in un campo-controcampo fra i personaggi sulla soglia dell'appartamento, finché Marcel non afferra Schaunard per il bavero della vestaglia spingendolo all'interno. L'ingresso nella casa avviene dunque tramite un atto di "violenza", senza l'approvazione del legittimo proprietario; ciò non toglie che i tre trovino una collocazione nell'inquadratura distribuendosi attorno a un tavolo sovraccarico

di oggetti, prima in piedi e poi seduti, dando vita a una composizione che tornerà molto spesso nel corso del film. I loro movimenti però non dominano lo spazio, costringendo la macchina da presa a seguirli, ma al contrario ne sono dominati: la posizione dei loro corpi è sottoposta a una configurazione dello spazio del profilmico e dell'inquadratura che sono stabilite precedentemente al loro ingresso sullo schermo. Tutto è già predisposto, e il soggetto può solo adattarsi o meno allo spazio che ha a disposizione.

In questo senso, il film sembra porsi in netto contrasto con l'ipotesi proposta da Paul Ricœur in un saggio del 1998, secondo cui la "configurazione" degli spazi abitativi fatta dagli architetti deve sempre tenere conto della "prefigurazione", ovvero delle esigenze umane "primordiali" che hanno fondato le caratteristiche dello spazio dell'abitare, e della "rifi gurazione" che avviene nel momento in cui le aspettative dei soggetti dell'abitare incontrano gli spazi reali progettati e costruiti da altri uomini⁴⁰⁷. In un affascinante parallelo teorico fra l'attività del "costruire-abitare" e quella della narrazione, Ricœur propone dunque una lettura dello spazio urbano come insieme delle sue attività di messa in forma e di fruizione; solo nel momento in cui tutte le prospettive si intrecciano è possibile avere uno spazio che rispetti i desideri di tutti, sia di chi deve dare una forma al caos abitativo sia di chi deve riappropriarsi di quello spazio. Al contrario, in *Vita da bohème* lo spazio della città è uno spazio dell'immaginario, mediato da tutta una serie di racconti precedenti, e la vita dei soggetti al suo interno risulta essere altrettanto mediata e predeterminata. Le inquadrature statiche e geometriche rendono conto della narrazione di uno spazio già configurato, non solo dagli architetti che lo hanno messo in forma ma anche da altre innumerevoli narrazioni che lo hanno già messo in scena. Di conseguenza, i soggetti umani rappresentati vengono inseriti in uno spazio che li precede e li manipola, rendendo le loro conversazioni formali come la loro attività artistica: pensiamo sia ai contenuti di quelle conversazioni, in cui si cita il "canone" pittorico, letterario o musicale, ma anche al fatto che il francese adoperato dai protagonisti del film sia una lingua letteraria, che anche quando non riprende i brani del romanzo è molto lontana dal francese parlato, dagli accenti e dai termini dialettali presenti ad esempio ne *L'odio*. Per questo motivo, l'inserimento della "natura" nella seconda parte del film, assieme all'irruzione dei sentimenti, causerà la morte e la dissoluzione del soggetto umano, non più in grado di riaffermare tramite la propria cultura il diritto a fare parte di quello spazio.

Ma già nella prima parte del film le difficoltà dei personaggi a muoversi nello spazio e soprattutto il modo in cui viene messo in scena lo spazio abitativo vero e proprio – ovvero gli

⁴⁰⁷ Paul Ricœur, "Architecture et narrativité" (1998), tr. it. "Architettura e narratività", a cura di Franco Riva, in *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, Troina (EN), Città Aperta, 2008, pp. 55-71.

interni degli studi dei tre protagonisti – mostra delle crepe che fanno presagire la successiva espulsione dei protagonisti dallo spazio cittadino. Le quattro abitazioni (quella di Marcel e poi di Schaunard, la casa di Rodolfo a Montmartre, la casa di Marcel a Rue de la Vallée e quella di Rodolfo e Mimi nella seconda parte del film) spesso non ci vengono mostrate come spazi privati, chiusi e limitati da solide mura. Al contrario, presentano un intreccio incessante fra interno ed esterno, in una configurazione dello spazio come luogo di invasione da parte del mondo esterno (la casa di Schaunard) o come spazio poroso, in cui gli scambi sono continui (la casa di Rodolfo). Mentre in *Cold Fever* il soggiorno di Hirata si apriva volontariamente allo spazio esterno e pubblico, e soprattutto questo scambio avveniva tramite la mediazione della tecnologia televisiva, gli spazi abitativi di *Vita da bohème* sono spesso sottoposti a irruzioni fisiche, talvolta violente. Innanzitutto, sono ambienti unici, in cui il “privato” della camera da letto e il “pubblico” del soggiorno o dello studio dell’artista sono compresenti, senza diaframmi di nessun tipo; inoltre, le invasioni del mondo esterno avvengono tramite l’ingresso fisico delle persone nello spazio, senza la mediazione dei mezzi di comunicazione di massa. In questo senso, si possono interpretare secondo la lettura fatta da Homi Bhabha dello “spazio domestico” in alcuni romanzi contemporanei, in cui “il personale-è-il politico, perché è il mondo-*in-casa*”; ovvero, l’abitazione, spazio privato e legato al *gender* e dunque tradizionalmente “femminile”, diviene un luogo privo di connotazioni sessuali e non più “familiare”, in cui anzi avvengono “le più contorte invasioni della storia”, comportando un annullamento delle delimitazioni e un disorientamento da parte dei suoi abitanti come dei lettori/spettatori⁴⁰⁸.

Si pensi ad esempio alle sequenze in cui vengono introdotte le figure di Mimi (Evelyne Didi) e del cavaliere Blancheron de Nantes (Jean-Pierre Leaud). L’incontro fra Mimi e Rodolfo avviene sul pianerottolo della casa dell’artista, e il loro dialogo mette in rilievo due tematiche che finora erano state solo richiamate: da un lato, la necessità di trovare un’abitazione per chi arriva da uno spazio esterno a Parigi, dall’altro la questione della nazionalità. La prima problematica era stata affrontata già nelle prime sequenze con lo sfratto subito da Marcel, ma in quel caso era slegata dal problema dello spostamento da un luogo a un altro; ora l’arrivo di Mimi sottolinea come i personaggi non appartengano alla città per diritto di nascita, ma vi siano giunti per mettere in scena la propria vita. Anche il fatto che Rodolfo non sia francese era già stato affrontato nella sua prima conversazione con Marcel, ma in quel caso l’attenzione era stata concentrata sulla sua padronanza della lingua; adesso, invece, ad essere messi in questione sono i valori che l’appartenenza a una

⁴⁰⁸ Cfr. Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., in particolare pp. 22-24.

cultura porta con sé, dal momento che Mimi gli chiede se sia “un vero gentiluomo francese” e possa quindi fidarsi della sua ospitalità. A questa domanda, Rodolfo si trova costretto a rispondere “No, o meglio dovrei dire sì. Non sono francese, ma albanese”; con le sue parole, se da un lato rifiuta il legame diretto ed “essenziale” fra una forma culturale e un sistema di valori, dall’altro rileva la sua “non-appartenenza” alla nazione francese, intesa proprio come posizione culturale.

Il complesso rapporto fra cultura e sistema di valori viene ribadito nella sequenza successiva, in cui Rodolfo cede l’intero appartamento a Mimi, proprio perché teme di insidiarne la virtù; di conseguenza, è abbastanza gentiluomo da rendersi conto di essere troppo passionale per condividere la stanza con una donna, ma non abbastanza da controllare i propri impulsi: le sue azioni rispecchiano esattamente la sua risposta contraddittoria “No, o meglio dovrei dire sì”. L’uomo sceglie di espellere se stesso dalla propria abitazione per cederla alla donna da cui è attratto, dunque il sentimento amoroso e il desiderio erotico divengono forme dell’esilio dallo spazio abitativo che si è guadagnato. Vedremo meglio in seguito come l’incursione sia pure autorizzata della donna nella sua casa porterà all’espulsione di Rodolfo dall’intero spazio nazionale in quanto privo del permesso di soggiorno; in altre parole, il desiderio erotico dell’uomo porta ironicamente all’irruzione della “realtà” della burocrazia nella vita che aveva fino ad allora condotto in uno spazio mediatico e mediato, dunque “immaginario”.

Non per nulla questo incontro lo porta anche per la prima volta a contatto con lo spazio della morte, ovvero con il cimitero di Montmartre in cui passa la notte. Nella breve inquadratura che mostra Rodolfo al risveglio sulla tomba dell’“amico” Henry Murger, il cimitero, introdotto dal dettaglio sulla statua di un angelo, è presentato come un luogo ospitale, in cui l’uomo può anche trovare dei fiori da portare in dono a Mimi. Ma i fiori sono anche il simbolo della natura, e dunque del trascorrere del tempo che porta con sé la morte. Così, al suo ritorno a casa, Mimi è già andata via, e Rodolfo può solo conservare i fiori mettendoli in un barattolo in cui si trovava già una rosa ormai secca. Dopo una dissolvenza al nero, altre mani tolgono le rose dal barattolo: si tratta di quelle di Schounard, che si serve del contenitore per bere, dopo essersi sdraiato sul letto di Rodolfo. In questo movimento, il compositore da un lato sembra voler annullare il pericoloso effetto dell’ingresso della natura nelle loro vite, quello scorrere del tempo che però non potrà più essere fermato; dall’altro, invade con il proprio corpo lo spazio privato di Rodolfo, mancando di rispetto al suo sentimento e al ricordo di chi prima di lui aveva occupato quel letto, ovvero Mimi. Questo gesto non provoca però nessuna reazione nel pittore, che è ormai consapevole di non avere il diritto di occupare in modo esclusivo la propria abitazione, dal momento che ha riconosciuto di non essere

“un vero gentiluomo francese”.

L'inquadratura che mostra Rodolfo è estremamente suggestiva, e richiama quella con cui era stato presentato per la prima volta nella sua casa: quella prima inquadratura mostrava la finestra sulla destra, l'uomo al centro e il suo autoritratto a sinistra, in un quadro che egli chiama il suo “capolavoro”; in questa invece la metà destra è occupata da una mezza figura dell'uomo, al centro uno specchio riflette un suo primo piano largo, mentre a sinistra l'autoritratto che sta dipingendo rimanda un primo piano stretto del suo volto. L'ulteriore moltiplicazione del volto di Rodolfo rispetto alla prima inquadratura ne rafforza lo statuto di personaggio fittizio, di volta in volta disperso o intrappolato in uno spazio altrettanto costruito. L'inquadratura successiva mostra Marcel che entra nella casa senza bussare, e, seguito dalla macchina da presa, inizia a rovistare in uno scatolone colmo di abiti; l'impassibilità di Rodolfo e Schaunard dimostra come siano abituati a simili incursioni dall'esterno, e che sono consapevoli di come le mura domestiche non possano in nessun modo fermare chi desideri penetrare nello spazio privato. Al contrario, in una sequenza precedente in cui era stato Rodolfo a recarsi da Marcel per chiedergli un prestito, quest'ultimo gli aveva impedito di entrare in casa, costringendolo a rimanere sul pianerottolo; pertanto, la porosità non è propria di tutti gli spazi privati, ma solo dell'abitazione del pittore. Nel corso della stessa sequenza, anche Blancheron entrerà senza difficoltà nello spazio privato di Rodolfo, dal momento che Marcel ha lasciato la porta spalancata; ma l'uomo sceglie di bussare prima di entrare, mostrando una concezione dello spazio secondo le dinamiche moderne e borghesi di una divisione netta fra esterno e interno, pubblico e privato, improvvisamente inopportuna in rapporto a un'abitazione in cui è lasciato libero accesso a chiunque.

Già in due sequenze dunque Marcel ha fatto irruzione in un'abitazione non sua, e nel caso appena analizzato prenderà anche “in prestito” la giacca nera di Blancheron per recarsi a un colloquio di lavoro mentre il cavaliere è in posa per il proprio ritratto. Anche Schaunard non mostra alcun rispetto per la proprietà privata (che non sia la propria), dal momento che come prima usufruiva senza preoccuparsi dei mobili e degli oggetti di Marcel, così ora fa uso degli oggetti presenti nella casa di Rodolfo. Quest'ultimo, al contrario, si è dimostrato sostanzialmente rispettoso dello spazio e degli oggetti altrui, dal momento che è entrato nella casa di Schaunard solo dopo che Marcel aveva preso il compositore per il bavero e lo aveva spinto all'interno, mentre era rimasto sul pianerottolo una volta recatosi alla casa di Marcel perché questi aveva una donna nel letto. Eppure, di fronte allo stesso rispetto nei confronti per la proprietà privata dimostrato da Blancheron, Rodolfo ne approfitta, chiedendo per i propri dipinti molto più di quanto non faccia solitamente.

Nonostante questo atteggiamento, Blancheron e Rodolfo sono gli unici personaggi (oltre al cane Baudelaire) ad essere mostrati anche attraverso inquadrature dei ritratti. Se si considera anche il fatto che Rodolfo è il personaggio maggiormente presente sullo schermo⁴⁰⁹, e che la narrazione che ruota attorno a lui e al suo legame con Mimi diviene via via più melodrammatica (sia nel senso di “sentimentale” sia per gli aspetti formali del melodramma cinematografico, come il “pathos”, l’”intensità emotiva” e la “struttura narrativa non-classica”⁴¹⁰), il fatto che l’uomo e Blancheron siano visivamente associati non è privo di interesse.

Blancheron viene rappresentato in un certo senso come l’antitesi di Rodolfo: è ricco, tanto da poter spendere il suo denaro per i quadri senza valore di Rodolfo; lo spazio che gli appartiene è un ambiente ampio e luminoso, con pochi mobili apparentemente di grande pregio che non ostacolano la visione ma al contrario accentuano il senso di profondità, in modo esattamente opposto rispetto a quanto accade nelle abitazioni-studio di Rodolfo; infine, la sua correttezza sembra corrispondere proprio a quella del “gentiluomo francese” con cui Mimi vorrebbe identificare Rodolfo fin dal loro primo incontro. Eppure, Blancheron si riflette spesso nei quadri del pittore, sia nei campo-controcampo in cui ha di fronte due volti del pittore che nelle inquadrature in cui guarda il proprio volto dipinto; inoltre, non si deve dimenticare che l’attore Jean-Pierre Leaud che ne interpreta il ruolo è a sua volta una sorta di citazione, dal momento che non può che richiamare alla mente quanto meno Antoine Doinel, ovvero l’alter-ego di François Truffaut⁴¹¹.

Il ricco francese, dunque, concentra su di sé una serie di personaggi già narrati, come dimostra lo sdoppiarsi della sua figura tramite i quadri di Rodolfo, così come il povero albanese viene messo in scena in quanto personaggio fittizio le cui vicende sono già state narrate. I due divengono dunque immagini perfettamente speculari, si riflettono l’uno nel quadro dell’altro, senza soluzione di continuità; e divengono entrambi in una qualche misura “vittime”: Rodolfo di uno spazio poroso che non lo protegge e dei cambiamenti apportati dal tempo, Blancheron dei raggiri economici di Rodolfo. Eppure, la loro specularità si limita alla rappresentazione molteplice dei loro corpi, e non comprende il rapporto con lo spazio. Blancheron, in virtù della propria appartenenza a Parigi, possiede uno spazio legittimo, e ottiene anche l’accesso allo spazio di Rodolfo; gli interni in cui si muove (non lo vedremo mai in esterni) o che gli appartengono sono segnati dalla presenza dei vetri, protetti da tendaggi bianchi nel caso dello spazio privato in cui riceve il primo ritratto,

⁴⁰⁹ Rodolfo è protagonista o almeno presente in 57 sequenze su 72 totali.

⁴¹⁰ Cfr. Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 198.

⁴¹¹ Da notare come Kaurismäki abbia riservato un ruolo da comparsa anche a un altro regista molto importante della *nouvelle vague* francese, ovvero Louis Malle, che viene accreditato nei titoli di coda genericamente come “gentleman”, mentre ha affidato il ruolo dell’editore Gassot a uno dei registi hollywoodiani amati dai *jeunes turcs*, ovvero Samuel Fuller.

trasparenti nel caso del negozio in cui pubblicizza lo zucchero tramite i quadri di Rodolfo.

In altre parole, Blancheron ha libero accesso a tutti gli spazi, mentre il pittore viene espulso dalla Francia perché privo del permesso di soggiorno. In questo modo la contemporaneità si inserisce bruscamente nella narrazione, proprio quando Rodolfo ha ritrovato Mimi e grazie ai soldi di Blancheron può portarla a cena in un ristorante. Ecco che la sua nazionalità ritorna ad essere improvvisamente importante, trasformando lo spazio in cui si trova in un luogo ostile, a cui non ha diritto d'accesso. Preannuncio della precarietà di Rodolfo rispetto allo spazio era proprio la porosità della sua abitazione, che pur essendo luogo di espressione del mondo immaginario della *bohème* (in cui il protagonista è a sua volta un'immagine dipinta e/o riflessa in uno specchio prima che un essere umano) è anche il luogo in cui il mondo esterno può entrare impunemente. L'irruzione del mondo "reale", quello della legge che caccia coloro che sono senza documenti, spezza per un momento l'incantesimo della narrazione come messa in forma dell'immaginario, e per alcune sequenze noi non vedremo più i quadri di Rodolfo rimandare l'uomo narrato come simulacro. I problemi pratici, come i documenti, fanno parte della vita quotidiana degli abitanti di Parigi, e finiscono per preoccupare anche i personaggi che abitano la città come immagine mediatica proprio nel momento in cui hanno raggiunto il proprio statuto di massima ambiguità. Prima che sia espulso, infatti, viene ribadito lo statuto simulacrale di Rodolfo tramite il riflesso nello specchio di fronte a cui si pettina preparandosi alla cena con Mimi e attraverso il paragone proposto dalla donna con il famoso attore Lino Ventura, ovvero un attore francese di origine italiana e dunque un uomo la cui immagine è innanzitutto mediatica e che appartiene almeno a due culture.

In altre parole, la posizione culturale di Rodolfo riflette quella che Elsaesser aveva definito *double (o multiple) occupancy*⁴¹², come viene dimostrato dal suo essere immagine oltre che individuo. L'irruzione improvvisa del "reale", ovvero della legge che vorrebbe espellere i soggetti molteplici e le problematiche del conflitto culturale di cui si fanno portatori, ha apparentemente breve durata: dopo poche sequenze, Rodolfo torna nel territorio francese nel baule dell'automobile di una famiglia amica. Ma questo ingresso del "reale" e della legge era stato creato proprio dal desiderio erotico di cui Rodolfo si fa portatore, che aveva incrinato la sua posizione di intellettuale come creatore di forme culturali atemporali e canoniche. Di conseguenza, prima del suo ritorno viene mostrato il primo riferimento temporale del film, ovvero quel cartello che annuncia la primavera, e nei tetti della città si era insinuata la Torre Eiffel.

Nel momento in cui Rodolfo riesce nuovamente a guadagnare il suo spazio all'interno della

⁴¹² Cfr. *supra*, capitolo 5, pp. 138-139.

città, viene inquadrato nella sua nuova casa come era stato mostrato nella sua prima abitazione: l'inquadratura vede una finestra sulla destra, l'uomo al centro e la sua immagine sulla sinistra, nello stesso "capolavoro" che dipingeva all'inizio del film, in cui il pittore tiene in mano il disegno di un albero spoglio. Ma mentre nella prima inquadratura la finestra era priva di vetri, tendaggi o altri diaframmi che si frapponevano fra l'uomo e il mondo esterno, che ci era stato anche mostrato in una panoramica orizzontale, in questo caso la finestra non mostra nulla all'esterno, ed è chiusa da una pesante grata. Inoltre, nella prima inquadratura si scorgeva nell'angolo destro del quadro la rappresentazione di una città immaginaria, luminosa fra le nuvole; nella sua ripetizione questa parte del quadro è oscurata dal corpo di Rodolfo. Di conseguenza, il mondo immaginario della prima parte, poroso e precario ma pur sempre un sogno, con l'irruzione del desiderio e della legge si trasforma in una città "glocale" secondo l'interpretazione di Giacomo Marramao, ovvero segnata dal doppio movimento fra internazionalismo e legame con una "tradizione" sia pure inventata e travagliata dai conflitti di cui le relazioni fra differenze culturali si fanno portatrici.

Il passaggio si rivela anche tramite la differenza nella costruzione delle immagini fra le due parti del film: la prima parte, come abbiamo detto, vede la presenza di inquadrature estremamente geometriche, talvolta prive di presenza umana; si pensi ad esempio alla sequenza in cui, dopo essersi incontrati, Marcel e Rodolfo sono ancora nel *bistrot* in cui hanno pranzato e che sta per chiudere. Il locale viene inquadrato dall'esterno, in una costruzione perfettamente simmetrica: a sinistra la vetrata del locale è oscurata in basso dalle tendine, e mostra in alto dei quadri appesi ai muri; al centro, la porta aperta lascia vedere la padrona che riordina e prepara l'ambiente per le pulizie; a destra, la vetrata è resa opaca da una veneziana, e lascia solo intravedere le sagome dei due uomini che parlano. Il pianosequenza termina con l'uscita di Marcel e Rodolfo dal *bistrot*, dopo una conversazione pseudo-artistica fra i due basata su due luoghi comuni come la "fine della pittura" e la "fine della musica". La seconda parte del film vede invece l'inserimento sempre più frequente di inquadrature di alberi o piante, che introducono l'imprevedibilità della "vita" nella geometria astratta degli oggetti che trionfava nelle inquadrature precedenti. Questa seconda parte vede anche l'inserimento di due riferimenti temporali, nella forma di due cartelli che appaiono fra due dissolvenze al nero e dal nero, uno che come abbiamo visto segnala l'inizio della primavera e uno per l'inizio dell'autunno. Ancora una volta, al tempo immaginario che scorre senza modificare nulla della prima parte si sostituisce il tempo del cambiamento, che porta con sé il dolore e la perdita.

Ma prima della perdita, in primavera, abbiamo una sequenza complessa, che si configura

come il trionfo della natura, della casualità, della passione erotica contro la messa in forma geometrica dello spazio immaginario della prima parte ma anche contro l'inarrestabile ricerca culturale messa in atto dai protagonisti, ognuno nella propria arte e in modo parzialmente fallimentare. Si tratta della "gita in campagna" che Marcel e Rodolfo organizzano per distrarre Musette e Mimi dai problemi economici che attanagliano entrambe le coppie; con loro, ovviamente, Schaunard e la sua ignota accompagnatrice e il cane Baudelaire. La natura diviene dunque il luogo in cui liberarsi dalle preoccupazioni quotidiane, lo spazio dell'intrattenimento e della passione, in una citazione tematica ed estetica (si pensi in particolare alle inquadrature dedicate alla barca lungo il fiume) di *Partie de campagne* di Jean Renoir del 1936.

Se nel film di Renoir, nell'interpretazione di Giorgio De Vincenti, la rappresentazione della natura si fa portatrice di una dura critica dei valori borghesi e della repressione della passione e della sessualità⁴¹³, in questo caso la spensieratezza che caratterizza la sequenza porta necessariamente anche a un momentaneo abbandono del dovere di intellettuali dei tre uomini, e al contrario sembra un temporaneo adeguamento all'amore borghese. La sequenza è infatti priva di dialoghi, e in un certo senso diviene un rinnegamento della citazione che Marcel aveva fatto all'inizio del film di una delle poesie di Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, metafora del "rifiuto del mondo domestico e borghese" in funzione della creazione artistica⁴¹⁴. L'innamoramento che porta a contatto diretto con la natura, che nel film di Renoir diveniva un rifiuto della morale borghese, in *Vita da bohème* diviene al contrario un rifugio in uno spazio naturale ma per questo lontano dai conflitti e dalle problematiche della contemporaneità che ormai hanno fatto irruzione nello spazio della città immaginaria; ma non è più possibile pensare di tornare a un luogo pre-moderno in cui tutti trovano l'amore (persino il cane Baudelaire), e nella sequenza successiva non resterà traccia dell'idillio bucolico.

Al trionfo dell'amore, infatti, fa seguito una nuova espulsione di Rodolfo, questa volta non in quanto albanese dal territorio francese, ma in quanto pittore dallo spazio di una galleria d'arte. L'uomo e Mimi resteranno inesorabilmente al di qua dei vetri perfettamente trasparenti della galleria, presidiati da una guardia (al centro dell'inquadratura) e la cui impenetrabilità è rafforzata da una serie di linee verticali che li attraversano. Come Rodolfo è stato espulso da una città dai cui tetti si stagliano una serie di linee verticali tracciate dai comignoli e dalle antenne, così viene escluso dallo spazio del canone, ovvero quello della galleria d'arte, a cui la sua pittura non riesce ad

⁴¹³ Cfr. Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996, in particolare pp. 141-148, e *id.*, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993, in particolare il capitolo 5 "Modernità di Jean Renoir: la meccanica e la carne, ovvero il cinema come arte della tolleranza", pp. 91-112.

⁴¹⁴ Cfr. l'introduzione di Ivos Margoni in Arthur Rimbaud, *Opere*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. XIV.

appartenere. Alla stessa espulsione andranno incontro Marcel, Musette e Schaunard, la cui rivista viene (letteralmente) chiusa dall'editore Gassot. Al rifugio nella natura segue dunque un fallimento completo dei protagonisti, professionale, economico e di conseguenza anche amoroso: sia Musette che Mimi lasceranno i rispettivi compagni, perché non riescono a sopportare le privazioni a cui sono costrette. Così, mentre l'incursione in taxi nella zona della Avenue des Champs-Élysées che i tre amici fanno nella prima parte del film dopo aver ricevuto il denaro di Gassot aveva permesso a Rodolfo di ritrovare Mimi, il secondo viaggio che l'uomo compie nella stessa zona in autobus e senza gli amici porta alla perdita della donna, che è tornata a frequentare il suo ex-fidanzato.

Da questo momento ha inizio la sezione finale del film, fatta da sequenze sempre più brevi e introdotta dal cartello "autunno", a cui seguono alcune inquadrature di alberi spogli e di un cimitero. Ancora una volta, nella prima parte il cimitero era un luogo apparentemente "amico", in cui Rodolfo trovava un suo spazio e un dono da portare alla donna; in questo caso, dopo la dissolvenza, il cartello e l'inquadratura sugli alberi ci si aspetterebbe una nuova panoramica sui tetti di Parigi, come quella che aveva mostrato la Torre Eiffel, ma uno stacco porta a un'inquadratura fissa sulle cappelle del cimitero, prive di ogni presenza umana. Un altro stacco mostra l'interno di un *bistrot*, in cui Marcel e Rodolfo stanno immobili, appoggiati al bancone, guardando nel vuoto ma ognuno in una direzione diversa. A differenza che nel resto del film, non compiono più alcuna attività, e in un certo senso il cimitero dovrebbe davvero essere il loro spazio. Anche quando Schaunard avrà guadagnato a carte soldi a sufficienza per organizzare una cena di Ognissanti a casa di Rodolfo, i due sono inquadrati leggermente arretrati rispetto al compositore, immobili e con lo sguardo perso nel vuoto, mentre Schaunard, di profilo, viene mostrato mentre mangia avidamente. Inoltre, se nella prima parte del film i corpi di Marcel e Rodolfo potevano comunque aggredire la città, introducendosi negli spazi a cui ritenevano di avere diritto, da questo momento sono costretti dietro ad alcuni vetri, diaframmi che impediscono l'accesso ai luoghi lasciando loro solo la possibilità di osservarli dall'esterno. Infatti, dopo l'inquadratura nel *bistrot*, altre tre inquadrature li mostrano davanti alla vetrina del negozio di Blancheron che espone il quadro di Rodolfo modificato per pubblicizzare il proprio zucchero⁴¹⁵, davanti a una vetrina piena di cibi che non possono acquistare ma che nominano uno per uno, e dietro al vetro del locale in cui Schaunard sta giocando a carte.

⁴¹⁵ Il quadro è quello che Rodolfo chiama il suo "capolavoro", e che era stato protagonista delle due inquadrature di introduzione della casa del pittore che ho descritto in precedenza; al posto dell'immagine dell'albero scheletrico, però, l'uomo dipinto nel quadro (un autoritratto di Rodolfo) tiene in mano una scatola di zucchero, mentre non si ha traccia della città di sogno presente nella prima inquadratura. Solo ora il pubblico sembra però mostrare di apprezzare il dipinto, inducendo il pittore a commentare "*vox populi, vox dei*".

Le ultime due macrosequenze, che mettono in scena la morte di Mimi, inoltre, vedono Marcel e Rodolfo esclusivamente in spazi chiusi o comunque controllati, ovvero quello della casa di Rodolfo e quello dell'ospedale in cui è ricoverata la donna. Le uniche inquadrature in esterni mostrano Schaunard mentre vende la sua automobile e Rodolfo che, su richiesta di Mimi, raccoglie dei fiori nel giardino dell'ospedale. L'uomo è stato definitivamente escluso dallo spazio cittadino, in cui aveva cercato di inserirsi, e il ritorno in uno spazio "naturale", sia pure curato e controllato come può essere un giardino, è foriero di morte: nell'inquadratura successiva, Mimi è ormai priva di vita, l'uomo lascia cadere sul pavimento i fiori che aveva raccolto per lei e un dettaglio mostra il suo piede che li calpesta. Nell'ultima inquadratura Rodolfo è nuovamente su una soglia, in uno spazio liminale che non è l'interno e non è l'esterno, e dunque non si sa se lo porterà a una nuova espulsione dalla metropoli "glocale" o a un suo ritorno in essa, sia pure reso doloroso dalla mancanza della speranza di tornare a dominare lo spazio: un totale del portico dell'ospedale ci mostra l'uomo che si avvia lungo la galleria formata dalle arcate del portico assieme al cane Baudelaire. Nell'inquadratura finale, lo spazio rischia di essere ancora una volta claustrofobico: la linea prospettica termina in un riquadro nero, oltre il quale non si vede nulla, non c'è alcuna prospettiva ulteriore. Inoltre, se sulla destra dell'inquadratura sfilano le figure geometriche delle colonne squadrate, sulla sinistra viene mostrata solo la confusione delle piante rampicanti che sporgono dal muro, in modo piuttosto inverosimile dal momento che non c'è terra in cui possano mettere radici ma solo il pavimento di marmo. L'uomo, inoltre, diviene una sagoma scura sul lato sinistro dell'inquadratura, lontano dalla luce che filtra dalle arcate a destra e vicina proprio a quelle piante disordinate e senza radici come lui. La sua figura e quella del cane, che nel frattempo ha liberato dal guinzaglio permettendogli di incontrare un altro cane (lo stesso che avevamo visto durante la scampagnata?), si dissolvono nel rettangolo nero che chiude la prospettiva, preannunciando la dissolvenza al nero che chiude il film; resta, per un attimo, il portico privo di esseri viventi, a dare un senso della permanenza e dell'immutabilità dello spazio a cui i soggetti umani continuano a doversi adeguare.

Il mondo immaginario, atemporale e immobile, è stato incrinato dall'ingresso del desiderio per la donna e quindi della legge, che ha portato da un lato a trasformare lo spazio poroso in uno spazio escludente e dall'altro all'inserimento della natura nello spazio urbano, natura che è solo illusorio spazio di libertà e porta con sé soprattutto cambiamento e morte contro cui le geometrie dell'inquadratura continuano a lottare. L'ultima inquadratura riassume in sé tutte le dinamiche spaziali presenti nel film: il portico è infatti uno spazio liminale fra esterno ed interno e luce ed

ombra; le piante prive di radici visibili infestano il lucido marmo delle costruzioni, riproducendo la lotta fra natura mortifera e cultura contraddittoria ma vitale; e il rettangolo nero, se da un lato include il soggetto umano assorbendolo nelle tenebre, dall'altro lo elimina dalla visione e dunque dallo spazio stesso, che torna ad essere linea immutabile e frastagliata, in lotta con se stessa. La Parigi messa in scena da *Vita da bohème* si presenta ancora una volta come spazio contraddittorio, segnato dalla realtà postcoloniale dello sradicamento e dell'impossibilità di prendere pienamente possesso dell'ambiente, ma anche da un conflitto fra natura e cultura che non si propone come conflitto fra "tradizione" e "modernità", ma fra spazio riservato al mero scorrere del tempo e all'alternanza fra vita e morte contro un altro in cui tutto viene culturalmente rielaborato e riconfigurato ai fini di un tentativo di comprensione da parte del soggetto umano.

Capitolo 7

Il tempo si frantuma: l'identità nelle *modular narratives*

Assieme ai modi di costruzione dello spazio, nel cinema contemporaneo (europeo ma non solo) sono cambiate anche le forme di configurazione del tempo. Nel corso del capitolo seguirò soprattutto l'analisi dei cambiamenti nella messa in scena del tempo proposta da Allan Cameron nel recente saggio *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, in cui definisce "modulari" (prendendo spunto dall'espressione di Lev Manovich, che però in parte viene contestata da Cameron⁴¹⁶) quelle narrazioni cinematografiche che mettono radicalmente in discussione la distinzione fra passato, presente e futuro, esprimendo una doppia tensione fra struttura schematica e l'instabilità della struttura rizomatica proposta da Deleuze e Guattari⁴¹⁷. Secondo Cameron, questo tipo di pratica narrativa si differenzia rispetto alle numerose proposte del cinema del passato (dalle avanguardie storiche al modernismo delle *nouvelle vagues*) per un diverso tipo di rapporto sia con lo spettatore che soprattutto con il contesto a cui prende parte. In altre parole, la risposta talvolta entusiasta da parte del pubblico e la grande quantità di film che utilizzano la "narrazione modulare" fanno parte di un momento di passaggio dell'orizzonte interpretativo, in cui le caratteristiche dell'espressione moderna si intrecciano con quelle del postmodernismo, in un'analisi del contemporaneo che oscilla, ancora una volta, fra globale e locale.

Quello che mi sembra particolarmente interessante è la convergenza fra questi aspetti della proposta di Cameron ed alcuni aspetti della mia analisi, e in particolare il fatto che il cinema europeo degli anni Novanta sia parte di un momento di "passaggio" verso la globalizzazione di impianto occidentale, di cui ha parlato Giacomo Marramao⁴¹⁸, e di come questo porti alla delle modifiche sia nelle tematiche che soprattutto nelle forme cinematografiche in funzione delle problematiche della molteplicità e dell'equilibrio fra vecchio e nuovo, fra passato e futuro, fra individuo e comunità e così via. Questo non vuol dire, ovviamente, che l'intera produzione europea esprima questa convergenza, o che, per quanto riguarda l'argomento di questo capitolo, tutti i film prodotti presentino una riflessione sul modo di raccontare il tempo e come questo si intrecci con la visione del destino umano.

Al contrario, come si è visto negli esempi riportati finora, la narrazione cronologica e lineare resta la forma dominante; eppure, è spesso presente una radicale ambiguità nei confronti della

⁴¹⁶ Cfr. Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., in particolare p. 42; il testo a cui fa riferimento Cameron è Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 26. Per il concetto di "rizoma", cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, "Rizoma", *Millepiani*, sez. I, cit..

⁴¹⁸ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit..

rappresentazione del tempo che, se non permette di parlare propriamente di narrazione “modulare”, fa comunque parte di una riflessione sullo sradicamento e lo spaesamento del soggetto umano nel mondo contemporaneo. Ad esempio, nel corso del quarto capitolo abbiamo visto come Homi Bhabha parli di una scissione interna al tempo dei soggetti diasporici, fra quello continuo del “pedagogico” e quello ripetitivo “performativo”, ovvero fra il tempo della storia e quello della quotidianità, e come questa scissione si presenti in un film come *Bhaji on the Beach* che pure rispetta le unità di tempo e luogo (una giornata a Blackpool)⁴¹⁹; e vedremo come l’interpretazione di Bhabha possa intrecciarsi con le posizioni di Cameron. O ancora, sono emersi interrogativi sulla durata e la consequenzialità delle azioni dei protagonisti de *La sposa turca*, mentre abbiamo visto come *Lamerica* propone un legame indissolubile che fa emergere il passato coloniale italiano nella contemporaneità della migrazione, e intreccia le diverse forme della migrazione stessa⁴²⁰.

In questo senso, Cameron sottolinea come alcuni film affrontino la questione del rapporto fra il tempo e lo spazio del viaggio o del movimento, e in particolare come la mobilità a cui la globalizzazione ha dato vita non sempre si traduca in una continuità spazio-temporale. Tramite l’analisi di un film europeo, ovvero *Storie (Code inconnu – Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000), Cameron mostra come i viaggi dei vari personaggi sia all’interno di Parigi che fra Parigi e altre mete (la Romania, un imprecisato luogo dell’Africa, il Kosovo) siano percorsi solitari, individuali, che peraltro non portano alla realizzazione di uno scopo dichiarato. La mancanza di coordinazione temporale fra i segmenti narrativi, per cui non sempre siamo in grado di stabilire cosa venga prima e cosa dopo, e l’assenza di rapporti personali riflettono ancora una volta la posizione di Arjun Appadurai per cui la globalizzazione si manifesta tramite il rapporto fra flussi e disgiunture nelle pratiche quotidiane dei soggetti diasporici⁴²¹.

Quello che abbiamo visto messo in scena nello spazio della Parigi prima a-temporale e poi postcoloniale di *Vita da Bohème*, si incarna nella rappresentazione del tempo nella Parigi contemporanea del film di Haneke: i personaggi del mondo “glocale” devono affrontare la rappresentazione di una struttura spazio-temporale preesistente, a cui possono solo adeguarsi cercando di diventare invisibili agli occhi delle autorità preposte al controllo del territorio. Come Rodolfo viene espulso dal territorio francese in *Vita da Bohème*, infatti, in *Storie* Maria viene rimandata in Romania, per poi tornare ancora a Parigi; in entrambi i casi non ci viene mostrato il viaggio, né quello in aereo per Tirana o la Romania, né quello di ritorno, che compiono

⁴¹⁹ Cfr. *supra*, capitolo 4, pp. 115-117.

⁴²⁰ Cfr. *supra*, capitolo 4, in particolare p. 101, e capitolo 2, in particolare pp. 41-42.

⁴²¹ Cfr. Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp. 155-159, e Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit..

rispettivamente nascosti nel baule di un'automobile e nel retro di un camion. La deviazione, lo spostamento coatto vengono ribaltati nella rappresentazione della necessità del soggetto diasporico di riproporsi in un territorio in cui pure non è ammesso né desiderato. E se il ritorno di Rodolfo porta all'ingresso dei cambiamenti imposti dal tempo "naturale", compresa la morte, quello di Maria è segnato dall'impossibilità di trovare anche solo un angolo in cui mendicare in uno spazio indifferente quando non ostile.

Ad ogni modo, Cameron sottolinea ripetutamente nel corso del suo studio come le narrazioni "modulari" facciano parte degli elementi di continuità e ambiguità nella distinzione fra moderno e postmoderno, mescolando aspetti della linearità cronologica con la frammentazione "scismatica" in modo che sia comunque possibile fornire una continuità alla narrazione, attenuando gli aspetti più radicali degli esperimenti del cinema moderno (ovvero, nell'interpretazione di Cameron, il cinema che riflette proprio sulla rappresentazione del tempo soggettivo e di quello scismatico)⁴²². In questo modo, gli spettatori possono comunque immergersi nella narrazione secondo le dinamiche tradizionali basate sul rapporto fra desiderio e traiettoria narrativa, di cui ho parlato a proposito dei processi che coinvolgono Lucy e Laura in *About Adam*⁴²³; ma al tempo stesso si aggiunge una prospettiva "analitica" sulla narrazione, che coinvolge il pubblico nel tentativo di decodificare e ricostruire le regole del racconto. In questo senso, resta valida nei suoi fondamenti l'analisi del tempo narrativo proposta da Paul Ricœur nei tre volumi di *Tempo e racconto*, rielaborata da Pietro Montani nel terzo capitolo del suo *L'immaginazione narrativa*⁴²⁴. Montani sottolinea come Ricœur veda l'attività narrativa come una replica all'incessante riflessione sul carattere paradossale del tempo, che non è mai pienamente presente a se stesso; in questo senso

L'esperienza umana è un'esperienza temporale, ma il tempo diventa tempo umano *solo* quando viene raccontato. (...) Il raccontare storie non è un'attività come un'altra, qualcosa di cui potremmo fare a meno, è una necessità transculturale. Il dare un senso narrativo ai paradossi del tempo fa parte del nostro essere, è uno dei compiti fondamentali con i quali non smette di misurarsi la capacità di com-prendere che caratterizza la nostra immaginazione e il suo schematismo⁴²⁵.

Il cinema narrativo fa parte delle pratiche di "configurazione" del tempo tramite le cui "mediazioni"

⁴²² *Ibid.*, p. 43; per la tradizione modernista, cfr. anche p. 20.

⁴²³ Cfr. *supra*, cap. 5, pp. 157-159.

⁴²⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit* (1983-1985), tr. it. *Tempo e racconto*, 3 voll., a cura di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1986-1988; citato in Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

⁴²⁵ Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, cit., p. 49.

è possibile per il soggetto umano dare un senso allo scorrere della vita. Queste “configurazioni” prevedono diversi approcci, dinamiche e codici formali, in funzione di una combinazione fra tempo vissuto e “tempo degli orologi” (attraverso la “sintesi dell’eterogeneo”) per la “chiarificazione dell’intestricabile”⁴²⁶. La costruzione di un testo chiuso, per quanto possa essere frammentario o complesso, porta comunque alla rielaborazione dello scorrere del tempo tramite dei codici formali, che possono essere decodificati dal pubblico (dei lettori o degli spettatori) nella pratica della “rifi gurazione”, ovvero il “tornare nel mondo dell’agire e del patire rendendolo [il tempo] diversamente (e più autenticamente) compreso e abitabile”⁴²⁷. In altre parole, l’atto del narrare diviene una pratica per dare un senso al tempo, e di conseguenza all’esperienza stessa dell’uomo nel suo essere “esperienza temporale”. Ma, a partire dal romanzo moderno di cui si occupa Ricœur per arrivare alle narrazioni “modulari”, passando ovviamente per il cinema “d’autore” analizzato da Montani nel suo saggio⁴²⁸, la configurazione del tempo non è più un modo per dare un ordine lineare e immediatamente comprensibile all’esperienza umana e tramite cui interpretare gli avvenimenti; al contrario, quella che viene portata avanti è una messa in discussione del tempo narrato in quanto codice di interpretazione, e soprattutto in quanto strumento per veicolare la memoria del passato.

Cameron approfondisce molto questo punto, soffermandosi sia sulla messa in scena della memoria collettiva (nazionale, culturale, etnica) sia di quella personale, analizzando soprattutto il film *Memento* (Christopher Nolan, 2000). In particolare, il film sembra mettere in discussione l’uso delle immagini materiali esterne al soggetto (le fotografie) per veicolare la memoria in quanto inattendibili, mostrandoci progressivamente la differenza fra le immagini scelte dal protagonista per creare la propria narrazione di vendetta e gli avvenimenti “reali” della sua vita⁴²⁹.

Un film precedente affronta la stessa questione in modo diverso: *Sognatori d’inverno* (*Winterschläfer*, Tom Tykwer, 1997) mostra infatti due personaggi che non riescono a ricordare, Rene perché soffre di perdita di memoria a breve termine (come il protagonista di *Memento*) e Theo per lo shock subito durante un incidente stradale causato dal primo. Ma, mentre il film di Nolan mette in scena una scelta in qualche modo consapevole da parte del protagonista di cancellare gli elementi che non si adeguano alla propria narrazione, *Sognatori d’inverno* sottolinea come la fragilità della memoria sia qualcosa di intrinseco, di innato, che non dipende dalla volontà dei

⁴²⁶ Paul Ricœur, "Architettura e narratività", cit., pp. 62-64.

⁴²⁷ Pietro Montani, *L’immaginazione narrativa*, cit., p. 50.

⁴²⁸ Quel modo di fare cinema che comprende, fra gli altri, Godard, Resnais, Kieslowski, Lynch, Beckett e Kiarostami, Eizejštejn e Vertov, tutti portati a esempio da Montani per le proprie argomentazioni.

⁴²⁹ Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp. 95-108.

protagonisti. La narrazione che il personaggio di Rene fa di ogni sua giornata tramite le fotografie non solo necessita di ulteriori supporti (la scrittura e la struttura degli album, che conferiscono un ordine progressivo alle immagini), ma soprattutto non garantisce in alcun modo la certezza nella ricostruzione degli eventi; per questo motivo, Rene dimentica l'incidente stradale, portando Theo sull'orlo della follia dal momento che a sua volta non riesce a ricordare con chiarezza quello che è avvenuto. Di conseguenza, se *Memento* recupera un senso dell'ordine da una narrazione frammentata per suggerire “the contemporary relevance of narrative in the era of the database”⁴³⁰, *Sognatori d'inverno* dimostra come l'importanza della ricostruzione narrativa non sia propria solo di un'epoca in cui la memoria viene esternalizzata, ma è comunque indispensabile, riprendendo in modo più forte la posizione di Ricœur e Montani. In entrambi i casi, comunque, viene ribadito l'intreccio fra memoria, narrazione e senso stesso dell'esperienza umana come percorso verso uno scopo, che sia la vendetta o semplicemente costruire dei legami con il mondo esterno.

Nel corso del capitolo analizzerò invece due film diversi rispetto a quelli a cui ho accennato in questa introduzione, lavorando da un lato sull'intreccio fra i due tipi di narrazione che Cameron definisce “*episodic*” e “*anachronic*” tramite il film svedese *Tic Tac* (Daniel Alfredson, 1997) dall'altro su uno dei principali esempi europei (assieme a *Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998) di “*forking-paths narratives*”, ovvero *Lola corre* (*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998)⁴³¹. Vedremo come, in *Tic Tac*, la frammentazione temporale dei racconti divenga la rappresentazione della frammentazione della realtà contemporanea per come è stata descritta da Giacomo Marramao, dando vita a una interessante riflessione sul rapporto fra contingenza e causalità e fra ordine e incomprendibilità in funzione del tentativo messo in atto da parte di vari individui immersi nella realtà urbana di dare uno scopo, una traiettoria alla propria vita. *Lola corre* a sua volta riprende la riflessione fra linearità e casualità, accennando al ruolo della teoria del caos nell'interpretazione della realtà contemporanea, ma anche all'influenza dell'intertestualità nella costruzione narrativa e nell'interpretazione del tempo “percepito” che a essa si collega, in una configurazione che riflette sul rapporto fra struttura narrativa, ruoli di *gender* e posizioni culturali.

1. *Tic Tac*: il tempo è fuor di sesto

Nell'interpretazione di Allan Cameron, *Tic Tac* sembra a prima vista una narrazione “episodica” del

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁴³¹ Per la distinzione proposta da Cameron delle quattro tipologie di narrazione “modulare” (*anachronic*, *forking-paths*, *episodic* e *split-screen narratives*), cfr. *ibid.*, pp. 6-16.

tipo “antologico”, ovvero una narrazione che presenta una serie di brevi racconti su vari soggetti, solitamente legati solo dalla condivisione dello spazio diegetico e con dei nessi causali deboli al loro interno⁴³². Il film infatti racconta le storie di vari personaggi nella Stoccolma contemporanea secondo un montaggio alternato che sembrerebbe riprodurre la simultaneità degli avvenimenti; ma, via via che si prosegue nella visione, una serie di dettagli dimostrano come *Tic Tac* presenti anche una narrazione “anacronica”, ovvero una successione non cronologica degli avvenimenti che “creates a sense of uncertainty regarding the primacy of one narrative temporality in relation to another”⁴³³. In altre parole, i singoli episodi si sviluppano con una certa linearità cronologica (anche se non sempre si può essere certi della cosa), ma, pur condividendo lo stesso spazio diegetico, sono avvenuti in momenti temporali diversi; solo alcuni episodi avvengono simultaneamente, ma si tratta anche di episodi che non sono direttamente associati tramite il montaggio alternato. Al contrario, gli episodi sono spesso collegati per analogia, quasi riproducendo uno dei meccanismi di funzionamento della memoria.

Ricostruendo la successione cronologica degli eventi, il racconto dovrebbe probabilmente partire dalla storia del poliziotto Niklas (Thomas Hanzon) e della moglie Francesca (Nadya Weiss), che aspettano un bambino e cercano un appartamento più grande nel centro della città ma non se lo potrebbero permettere. Su suggerimento del collega Tommy (Douglas Johansson), Niklas decide di commettere un’azione illegale all’insaputa della moglie; contatta Manuel, un ragazzo con dei precedenti penali e lo minaccia di fargli perdere il lavoro per farlo partecipare al piano. Niklas paga con dei soldi falsi sequestrati da un collega il proprietario di un appartamento, Kent (Jacob Nordenson), che sta vendendo tutto per trasferirsi con la moglie a Canberra; su indicazione del poliziotto, Manuel e il suo amico Pedro (Claudio Salgado) derubano Kent non appena esce dall’appartamento, in modo che non si scopra che i soldi sono falsi. Intanto, lo *skinhead* Lasse (Emil Forselius) sta raccontando all’amico Jorma (Mats Helin) del suo viaggio in Olanda, in cui ha incontrato una ragazza di cui si è innamorato e da cui vuole tornare; per poter parlare in pace, si recano nel ristorante del padre (Franco Mariano) e del fratello (Michael Nyqvist) di Francesca, mettendo in agitazione i due proprietari, di origine italiana. Al ristorante arriva anche Pedro, che ha visto i due *skinheads* ed entra per offrirgli da bere e far loro una proposta: in cambio di denaro, lo devono picchiare in modo che finisca in ospedale. Così, la ragazza che lo ha lasciato e rifiuta ogni contatto con lui sarà costretta ad andarlo a trovare, e lui potrà parlarle per tentare di convincerla a

⁴³² *Ibid.*, pp. 13-14. Cameron riporta l'esempio di *Mystery Train – Martedì notte a Memphis* (*Mystery Train*, Jim Jarmusch, 1989), che peraltro ha fra i suoi protagonisti Masatoshi Nagase, interprete di Hirata in *Cold Fever*, altro film di viaggio che come abbiamo visto non propone coordinate temporali certe.

⁴³³ *Ibid.*, p. 6.

tornare insieme. Mentre si recano nel bosco, il loro autobus incrocia l'automobile di Kent, che sta tornando a casa con la moglie Ylva (Tintin Anderzon); un sorpasso azzardato fa' sì che la coppia sia fermata dalla pattuglia di Tommy e Niklas, che però li lasciano andare. Nel frattempo, Lasse e Jorma iniziano a picchiare Pedro, ma non riescono a controllarsi e finiscono per ucciderlo; corrono a telefonare a un'ambulanza, ma si rendono conto di non sapere dove sono. Lasse, coperto di sangue, incontra Kent e Ylva, e chiede loro dove si trovino; Kent, terrorizzato, gli consegna il portafogli e trascina via la moglie. Arrivato in casa, telefona alla polizia che però non gli presta ascolto, poi a un amico perché organizzino un "gruppo d'azione", infine inizia a bussare alle porte degli altri appartamenti per convincere i vicini a partecipare alla sua impresa. Ylva cerca di fermarlo, ma è impotente di fronte alla sua mania, e scoppia a piangere; una vicina la soccorre, e si scopre che la donna aspetta un bambino, mentre un altro vicino, poliziotto in pensione, vince una falciatrice tramite un gioco a premi televisivo. Intanto, Jorma e Lasse vengono arrestati da Niklas e Tommy, ancora di pattuglia; mentre Niklas va verso l'ambulanza in cui stanno deponendo il cadavere di Pedro, viene urtato da Micke (Oliver Loftéen), che borbotta parole senza senso. Micke si reca nella sua scuola per dare fuoco all'edificio, sperando che in questo modo i servizi sociali lo portino via dal padre; ma qui incontra Jeanette (Tuva Novotny), che si rifugia nella scuola nei fine settimana per non dover affrontare l'alcolismo della madre. I due ragazzini passano la notte nella scuola, litigando e raccontandosi le proprie paure, per uscire insieme all'alba.

La frammentazione temporale e l'equiparazione dei racconti in una simultaneità dell'esperienza spettatoriale che non corrisponde a quella degli eventi narrati porta all'assenza di un centro forte nella narrazione. La macchina da presa affronta allo stesso modo i personaggi più diversi, tramite la tradizionale progressione di avvicinamento al corpo dell'attore a partire dal totale dell'ambiente in cui si trova. In questo senso, ad esempio, abbiamo il ritorno di primi piani simili fra Lasse, mentre racconta di essersi innamorato di una ragazza durante il viaggio in Olanda, Pedro, che dice di essere stato abbandonato senza motivo dalla sua fidanzata, e Jeanette e Micke che parlano del proprio rapporto conflittuale con i genitori.

Un'analogia visiva ancora più esplicita è quella creata dal passaggio fra il ristorante italiano e la scuola: dalla mezza figura di Pedro che racconta la sua storia la macchina da presa si sposta su un totale dall'alto del ristorante tramite un movimento di dolly semicircolare, mentre uno stacco ci porta al totale dall'alto del ripostiglio della scuola in cui si trovano Micke e Jeanette, in cui riprende lo stesso movimento di macchina; lo stacco di montaggio è inoltre attutito dal ponte sonoro della voce di Jeanette, in modo da unire in modo ancora più forte i due ambienti e i due momenti, che

pure sono molto lontani fra loro nel tempo e nello spazio. In entrambi i casi, inoltre, i personaggi stanno raccontando una condizione di sofferenza profonda, di scissione e incapacità di identificarsi con se stessi; se Pedro, abbandonato dalla fidanzata, dice “con lei ero qualcuno, ora non sono più niente”, Jeanette racconta del proprio tentativo di rifugiarsi in un mondo immaginario, che le permette di non accorgersi dei ragazzi che abusano sessualmente di lei (“È come se non fossi io quella e non fossi lì con loro”).

Questi racconti, diretti a degli spettatori interni alla diegesi che ci vengono mostrati in primo piano (Lasse e Jorma nel caso di quello di Pedro, Micke in quello di Jeanette), propongono un punto di forte empatia per lo spettatore extradiegetico, permettendo l’identificazione con tutti e cinque i personaggi rappresentati tramite l’esercizio della compassione e il rispecchiamento nella funzione di ascoltatore partecipe. Sia Pedro che Jeanette infatti sembravano privi di motivazioni per le loro azioni provocatorie e violente, ovvero sedersi al tavolo di due *skinheads* nel caso di Pedro e voler partecipare all’incendio della scuola; al contrario, ci era già stato possibile identificarci con Jorma e soprattutto con Lasse nel momento in cui avevamo ascoltato il lungo racconto sul suo innamoramento in Olanda, così come era stato possibile identificarsi con Micke nel momento in cui aveva iniziato a raccontare a Jeanette le proprie paure. Ma l’aspetto più interessante della messa in scena del racconto orale risiede nell’inattendibilità di questi ultimi rispetto alle immagini del film oltre che al loro interno, dimostrata proprio dal racconto di Lasse, che getta una nuova luce su quelli degli altri.

Lo *skinhead* infatti inizia il suo racconto in un treno metropolitana, dopo una breve inquadratura delle ruote del treno che corrono sui binari (della cui funzione parlerò in seguito); mentre racconta di un’orgia a cui ha partecipato, i due amici escono dal treno, fino ad arrivare al ristorante italiano in cui trascorreranno gran parte della serata. In questa prima sequenza nel ristorante vengono gettate le premesse per la problematizzazione dell’identità degli *skinheads*, come è già avvenuto in film come *My Beautiful Laundrette* e *L’odio*; al loro ingresso, infatti, l’uomo a cui chiedono le birre sposta una mazza da baseball sotto il bancone, in modo da poter reagire prontamente in caso di un attacco violento. Intanto, il figlio, che è il proprietario del ristorante, viene mostrato mentre in cucina rimprovera il lavapiatti asiatico con una serie di insulti razzisti; al suo ritorno dal padre, reagisce con rabbia alla vista dei due *skinheads*, dicendo al padre di cacciarli. Il proprietario e suo padre, infatti, sono di origine italiana, ed è comprensibile che temano un assalto da parte di due razzisti come Lasse e Jorma; eppure, l’uomo aveva a sua volta dimostrato di essere tanto razzista quanto i due neonazisti, ma aveva sfogato la sua ira senza lasciare testimoni e con un

uomo socialmente più debole di lui.

Tramite la messa in scena della dialettica fra la coppia di italiani e la coppia di neonazisti svedesi si crea da un lato un parallelismo interno, con Lasse, apparentemente più disponibile e controllato, che riflette il comportamento del padre, disposto ad accettarli nel locale, e Jorma accostato invece al figlio nella sua maggiore esplicitazione del razzismo. Inoltre, la reazione violenta del figlio sembra mettere in scena una prevenzione che, sia pure comprensibile, non è giustificata dal comportamento dei due ragazzi, che vogliono solo parlare fra di loro senza essere disturbati. Il racconto d'amore proposto da Lasse è dunque un modo per avvicinarlo allo spettatore tramite il sentimento, rendendo ridicole le paure dei due proprietari del ristorante, come lo stesso Lasse farà notare in seguito a Pedro e come viene sottolineato da due battute del dialogo, in cui Lasse dice a Jorma "Guarda, litigano di nuovo" e, dopo uno stacco sui due uomini che urlano in italiano, questi risponde "Per questo s'ammazzano al loro paese".

Ma il racconto di Lasse si rivela inattendibile; infatti, nel corso della stessa sequenza il giovane afferma "Abbiamo parlato tutta la notte", poi, a una domanda di Jorma, risponde "Non ne abbiamo parlato", per chiarire infine "Non abbiamo parlato molto". Questa è l'unica esplicita contraddizione interna al racconto di Lasse; ma la sua inattendibilità risiede a un livello più profondo, che riguarda il rapporto fra la parola, l'immagine e l'azione. Se infatti le parole dichiarano il desiderio di Lasse di smettere di essere uno *skinhead*, per diventare forse un biologo marino, le immagini non mostrano mai il volto della donna di cui è innamorato, ma al contrario Lasse è mostrato quasi esclusivamente assieme a Jorma. Il legame omoerotico fra i due è abbastanza esplicito, come mostrano ad esempio le inquadrature in cui i due sono testa contro testa, ognuno con la mano sulla nuca dell'altro, mentre Jorma si scusa con Lasse per aver insinuato che non aveva i soldi per le birre; inoltre, la prima cosa che Lasse specifica nel momento in cui dice a Jorma che non vuole più "vivere così", è che "noi continueremo a essere amici". Il legame fra i due ragazzi è segnato da una comunanza identitaria, che non è facile modificare; se pure Lasse dice per tutto il film di voler solo stare in pace, di voler smettere di essere uno *skinhead*, e di non voler picchiare Pedro, neppure per una giusta causa, è lui a condurre il rito con cui i due ragazzi creano l'atmosfera di violenza ai fini del pestaggio, e soprattutto è lui a perdere il senso della misura e uccidere Pedro.

Fino al momento del pestaggio, Lasse sembra aver compiuto un tipico percorso di maturazione, dal legame omoerotico a quello eterosessuale, dall'essere solo un neonazista al voler diventare biologo marino, dal movimento privo di scopo all'azione positiva per ottenere quello che

desidera. Ma, nella penultima sequenza del film viene mostrato come, per introdurre davvero un cambiamento nella percezione dell'identità di un soggetto, sia necessario modificare le pratiche di ripetizione dei codici a cui ci si conforma, come ha mostrato Judith Butler⁴³⁴; Lasse, al contrario, ripete il rito di violenza in tutte le sue forme, dunque non può che perdere il controllo del proprio corpo. Sarà Jorma – che pure sembrava tentato dal pestaggio anche prima di conoscerne le motivazioni – a fermarlo, restituendogli l'umanità tramite il nome proprio, che noi spettatori ascoltiamo per la prima volta⁴³⁵. Il pestaggio diviene una vera e propria *performance*, una messa in scena rituale, che Lasse ripete senza variazioni e che lo intrappola nel circolo vizioso della morte. In questo senso, vanno notati due elementi fondamentali per la comprensione del rapporto fra il tempo e il contesto proposto dal film: da un lato, la questione morale, dall'altro quella della morte come fine. Se infatti fino ad ora la macchina da presa si era dimostrata al fianco dei vari personaggi senza privilegiare nessuno, e anzi aveva reso ambigua e problematica la dialettica aggressore/agredito, scollegandola da quella *skinhead*/immigrato (italiano o ispanico), durante l'atto rituale in cui Jorge e Lasse si preparano alla violenza vediamo due soggettive di Pedro, terrorizzato, su quelli che ritiene essere suoi "complici". Nello sguardo di Pedro, possiamo prevedere come la violenza una volta scatenata non potrà più essere controllata; e per quanto Pedro abbia contribuito in precedenza a derubare Kent di tutti i suoi averi e quindi del sogno di trasferirsi in Australia, e voglia tuttora ingannare la donna di cui è innamorato, i suoi crimini non meritano certo la morte. D'altra parte, i veri "colpevoli" della truffa, ovvero Niklas e Tommy, non subiscono alcuna punizione per le loro azioni, ma si suppone continueranno a condurre la propria vita come hanno sempre fatto.

La morte che appare alla fine del film diviene il modo in cui la storia di Lasse (e di riflesso quella di Pedro) acquista senso, nella forma di un cerchio identitario da cui non è possibile uscire, né grazie ai sentimenti umani e neppure tramite quella sorta di battesimo a cui pure Jorma tenta di sottoporlo per farlo tornare nel consesso di chi controlla il proprio corpo e le proprie azioni. Di conseguenza, l'assenza di una posizione etica o morale da parte dell'istanza che propone il racconto, resa esplicita dalle traiettorie divergenti di Niklas e Pedro oltre che dalla uguale messa in forma di racconti tanto diversi, viene in parte bilanciata dal fatto che la morte di Pedro sia inserita solo alla fine del film, e fra il pestaggio e l'arresto dei due *skinheads* non ci siano divagazioni o inserimenti di altri racconti; in altre parole, si tratta dell'unico caso in cui un'azione provoca direttamente ed evidentemente una reazione uguale e contraria, e all'omicidio consegue l'arresto (e

⁴³⁴ Cfr. Judith Butler, *Scambi di genere*, cit., e *id.*, *Corpi che contano*, cit..

⁴³⁵ È interessante notare come, fra gli esempi usati da Judith Butler per mostrare le dinamiche di formazione dell'identità di *gender* come identità discorsiva e performativa, ci sia l'atto di denominazione dei bambini alla nascita, prima con la definizione del sesso e poi con il nome proprio. Judith Butler, *Corpi che contano*, cit., pp. 6-8.

di conseguenza la punizione da parte della legge). Inoltre, questa stessa sequenza pone un legame diretto fra Niklas e Lasse, dal momento che è il primo ad arrestare il secondo (mentre Tommy si occupa di Jorma); mentre il legame fra il padre italiano e Lasse proponeva un'umanizzazione dello *skinhead* e la ricerca di una convivenza pacifica fra i soggetti, in questo caso l'uomo che pure ha distrutto il sogno di Kent di partire per l'Australia si erge a giudice di Lasse, che ha ucciso Pedro. Così, se da un lato ne consegue una certa "disumanizzazione" di Niklas sulla scorta di quella esperita da Lasse, dall'altro lato viene sottolineato come il crimine di Niklas avrà comunque conseguenze di minore rilevanza sulla vita di Kent, che può costruire una famiglia con Ylva e continuare a sognare di arrivare un giorno a Canberra.

In questo senso, *Tic Tac* propone una lettura narrativa delle vicende umane secondo il percorso proposto da Frank Kermode di cui parla Allan Cameron a proposito delle narrazioni "anacroniche" e del loro rapporto con il concetto di contingenza. Secondo Kermode la narrazione nel romanzo moderno porta avanti una "negoziiazione" fra *chronos*, ovvero il tempo che scorre lineare e uguale a se stesso, e *kairos*, ovvero quel momento del tempo carico di significato che conferisce un senso alla vita in rapporto alla sua fine⁴³⁶. Seguendo questa interpretazione, la penultima sequenza del film getta una nuova luce sulle vicende narrate in precedenza, e mette in prospettiva le azioni e i racconti proposti dai vari personaggi. In altre parole, il tempo che era stato mostrato nel suo scorrere apparentemente privo di scopo soprattutto nelle sequenze dedicate a Lasse e Kent viene dotato di un significato forte tramite l'inserimento della morte come "moment that conferred meaning and order on all that preceded it"⁴³⁷. Ma la "rifi gurazione" a cui la penultima sequenza sottopone l'interpretazione del tempo come *chronos*, ovvero successione di momenti tutti uguali a se stessi, in funzione del *kairos* avviene solo *a posteriori*, in un tentativo di comprensione e di significazione di eventi e azioni già compiuti. Fino ad ora, invece, il film sembra aver esplorato, più che il rapporto fra la morte e la fine del racconto, la questione della contingenza come forma narrativa privilegiata della contemporaneità.

Spiega Giacomo Marramao come la riflessione sulla contingenza sia divenuta uno dei centri del pensiero contemporaneo proprio in rapporto all'introduzione delle nuove tecnologie. Gli scambi dalla "velocità vertiginosa" a cui ha dato vita la "rete globale", infatti, portano con sé un elemento di "doppia contingenza", che si riverbera sia sui soggetti esposti alle nuove tecnologie che sulle tecnologie stesse⁴³⁸. Gli individui sono sottoposti al contatto costante e casuale con mondi e sistemi

⁴³⁶ Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp. 62-63; il testo di Frank Kermode a cui fa riferimento è *The Sense of an Ending*, London, Oxford University Press, 1967.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴³⁸ Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., pp. 32-34.

di valori profondamente diversi, determinandone le azioni e le reazioni in una catena che non può più, secondo Marramao, essere interpretata tramite le argomentazioni razionali del “dialogo”; al contrario,

È pensabile allora che la strategia più idonea a conferire efficacia (...) a una sfera pubblica postnazionale (...) [sia] quella *narrativa*. Solo passando attraverso l’elaborazione delle esperienze singolari e collettive effettivamente vissute i valori possono uscire dagli schemi chiusi e autoreferenziali dei principi per essere fra loro comparati e dar luogo a una contaminazione feconda. (...) Si tratta di oltrepassare tanto l’astratta idea «logocentrica» che assegna il primato normativo alla razionalità discorsiva, quanto il suo opposto speculari che demanda l’intero orizzonte dell’esperienza alle diverse e incomunicabili isole del simbolico. (...) Perché diventi un effettivo tramite di confronto tra differenti o alternative concezioni del bene, la narrazione deve assumere in sé l’elemento della radicale *contingenza* di ogni esistenza situata, rinunciando ad autolegittimarsi con il richiamo comunitarista e relativista all’assioma di incommensurabilità degli universi simbolici e delle loro insindacabili gerarchie di valori.⁴³⁹

La “contingenza” diviene il mezzo privilegiato tramite cui, con il contatto casuale con l’Altro da sé determinato dalle nuove tecnologie, viene messo in scena sia il rapporto fra gli individui e i sistemi di valori che interpretano in modo diverso gli eventi, sia l’interpretazione stessa degli eventi e del rapporto. In altre parole, i soggetti modificano la concezione della propria posizione nel mondo in funzione degli apporti delle nuove tecnologie che li mettono in contatto con realtà diverse, e questa concezione si riverbera sulle stesse tecnologie, determinandone la direzione e gli usi. In questo senso, la narrazione in tutte le sue forme diviene ancora una volta il metodo per dare ordine agli avvenimenti casuali che segnano le vite umane, dando un significato alla contingenza come intervento improvviso di fattori esterni che determinano gli avvenimenti, ma anche alla contingenza dei rapporti, ovvero al contatto fra identità diverse⁴⁴⁰. Così, la narrazione per essere efficace non deve essere chiusa in un unico sistema di riferimento, ma deve mettere in scena la varietà dei valori che si incontrano nel mondo “glocalizzato”. Ed è quello che a mio parere avviene in *Tic Tac*, tramite la forma dell’incrocio fra i personaggi e dell’intreccio delle narrazioni come punto di convergenza fra casualità e fine, fra contingenza (in tutte le sue forme) e determinazione, fra intervento esterno e azione volontaria.

Per quanto riguarda quest’ultimo elemento, è importante richiamare il concetto di *agency*,

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 75-77.

⁴⁴⁰ “La contingenza, ha osservato Michel Serres, è innanzi tutto la «tangenza a un bordo, e a un bordo comune. Vi è contingenza quando due varietà si toccano»”; *ibid.*, p. 77. La citazione è da Michel Serres, *Le passage du Nord-Ouest* (1980), tr. it. *Passaggio a Nord-Ovest*, a cura di Edi Pasini e Mario Porro, Parma, Pratiche, 1984, p. 105.

fondamentale per comprendere il rapporto fra individuo e pratica culturale, fra la costruzione dell'identità e il sistema in cui si è inseriti. Si tratta di un concetto molto complesso, che mette in gioco gli equilibri fra volontà individuale e struttura socio-culturale, analizzando i rapporti fra queste due posizioni; semplificando, si può dire che l'*agency* fa riferimento alla capacità di ogni individuo di agire in modo positivo, senza però che ci si dimentichi dell'influenza esercitata dalle strutture culturali in cui si è inseriti⁴⁴¹. *Tic Tac* mette in forma proprio il rapporto fra volontà individuale e contesto (in modo particolarmente evidente, come abbiamo visto, nella traiettoria di Lasse), riflettendo sul modo in cui gli intrecci del mondo "glocalizzato" determinano una serie di reazioni da parte degli individui che non possono essere considerate mai del tutto autonome, senza che per questo di configurino come predeterminate.

A questo doppio movimento fa riferimento il leitmotiv visivo del film, quelle inquadrature extradiegetiche ricorrenti dei treni e dei binari – a cui facevo riferimento introducendo la traiettoria di Lasse – che scandiscono la narrazione. È necessario specificare che queste inquadrature si dividono in due tipologie: la prima è quella delle inquadrature del tutto immotivate, che dividono la narrazione in quattro blocchi (un'introduzione a cui fanno seguito tre movimenti solo in parte omogenei – i litigi e gli scontri, l'introduzione della possibilità di una soluzione e le conclusioni) e che si alternano a quelle del secondo tipo, ovvero una serie di inquadrature nella metropolitana di vario genere (i treni, le scale mobili, le banchine) diegeticamente motivate dalla presenza di uno o più personaggi nell'ambiente, di cui fa parte quella delle ruote del treno che precede l'introduzione di Lasse e Jorma. Le immagini dei binari solitamente suggeriscono il concetto di fato, di predestinazione del percorso del soggetto da cui non si può sfuggire⁴⁴²; ma due elementi permettono in questo caso una lettura diversa.

Innanzitutto, il fatto che le inquadrature siano alternativamente immotivate e contestuali simboleggia proprio la convergenza fra struttura socio-culturale come elemento di determinazione delle azioni e l'esercizio della volontà individuale, ovvero mette in forma l'*agency* come possibilità da parte del soggetto di scegliere pur in presenza dei condizionamenti del mondo esterno. In secondo luogo, mentre nelle inquadrature dei binari che fanno da sfondo ai titoli di testa dopo l'introduzione la macchina da presa si muove in avanti, come fosse alla testa di un treno inarrestabile, in quelle che precedono l'ultimo blocco narrativo vediamo un carrello indietro, che

⁴⁴¹ Cfr. la nota del traduttore in Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, cit., p. 21, e l'introduzione di Patrizia Calefato a Rey Chow, *Il sogno di Butterfly*, cit., p. 11.

⁴⁴² Questa era ad esempio la funzione della ferrovia metropolitana ne *L'odio*; abbiamo visto come anche in *My Beautiful Laundrette* i binari sono portatori di morte (il suicidio della madre di Omar) o comunque della scomparsa del personaggio dalla narrazione nel caso della partenza di Tania, che pure potrebbe portarla a un futuro di libertà. Cfr. capitolo 3, n. 22, p. 58.

pur seguendo i binari compie un movimento inverso rispetto a quello che ci si aspetterebbe. Di conseguenza, la “soluzione” delle vicende dei vari personaggi non si configura come una catena di eventi necessari e inevitabili; lo sforzo che la macchina da presa compie di muoversi a ritroso sui binari su cui è stata posta simboleggia quindi la possibilità di modificare le traiettorie suggerite dal destino, introducendo la possibilità di una ripetizione con variazione delle dinamiche usuali in favore di un cambiamento di prospettiva.

In questo senso, più della traiettoria di Lasse che ricade nel circolo vizioso della propria identità, diviene significativa quella di Kent e Ylva, che ci vengono mostrati subito dopo la doppia introduzione su Micke. In questa prima sequenza, i due sono in auto, intrappolati nello spazio dell’abitacolo, con la donna che piange mentre Kent urla contro le “casalinghe con il complesso del pene”; di fronte a questa conversazione, lo spettatore suppone che Kent stia litigando con la moglie, vittima della sua violenza verbale. A conferma di questa interpretazione ci sarebbe l’immagine riprodotta sulla videocassetta che Ylva tiene sulle ginocchia e che viene mostrata con un dettaglio all’inizio della sequenza, in cui si vede una donna vestita come una turista al mare, con occhiali da sole e cappello di paglia; questa immagine di fuga sembrerebbe mostrare il desiderio di Ylva di evadere dalla sua quotidianità. In realtà, Kent, che ha una benda sull’occhio destro e guarda la strada, non ha visto che la moglie sta piangendo; non appena se ne accorge, smette di urlare per chiederle se va tutto bene, e la rassicura sul fatto che la multa che hanno preso non è stata colpa sua. Inoltre, la macchina da presa è decisamente al fianco di Kent, come viene mostrato anche in una sequenza successiva all’interno del loro nuovo appartamento; mentre Ylva parla al telefono con la madre, infatti, la macchina da presa segue l’uomo mentre si aggira senza scopo apparente per l’appartamento (va in bagno, si accende una sigaretta, sposta uno scatolone).

L’ambiente è lo stesso in cui, nella sequenza immediatamente precedente, Niklas e Francesca avevano litigato perché l’uomo le aveva parlato dell’idea illegale di Tommy per trovare una casa in centro. Kent e Ylva si sono infatti trasferiti nell’appartamento di Niklas e Francesca, ma allo spettatore questo particolare non è ancora stato mostrato; di conseguenza, si resta disorientati dalla coincidenza fra gli spazi di due storie che a causa del montaggio alternato vengono ancora lette come simultanee⁴⁴³. Questo è il primo momento in cui il mondo, parafrasando Amleto ma anche Marramao⁴⁴⁴, sembra davvero fuor di sesto, ovvero rappresentato senza rispettare le

⁴⁴³ In realtà, un indizio del fatto che gli eventi narrati non siano simultanei è dato già nella seconda sequenza del film, quando si vede Mike prendere una tanica di benzina dal bagagliaio dell’auto di Kent, riconoscibile per il segnale stradale giallo sul passaggio dei canguri; ma si tratta di un dettaglio che non viene sottolineato dalla macchina da presa, e diviene evidente solo a uno sguardo particolarmente attento o a una seconda visione del film.

⁴⁴⁴ Cfr. William Shakespeare, *Hamlet*, I, V: “The time is out of joint: O cursed spite / That ever I was born to set it right”; e Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente*, cit., p. 67: “È da questa istanza di decentramento e di

convenzioni delle forme narrative cinematografiche. Come in *Amleto* infatti il tempo è “fuor di sesto” a causa dell’ingresso dello spettro nel mondo “reale”, e come secondo Marramao la perdita della funzione egemonica dell’Occidente porta a un mondo “dissestato” in cui è necessario ripensare i rapporti fra i sistemi culturali, così la presenza di due diverse coppie nello stesso appartamento induce lo spettatore a diffidare delle forme della narrazione per come sono state convenzionalmente usate. Il montaggio alternato non è più significativo di simultaneità, anzi, viene messa in discussione la possibilità stessa che il cinema possa rappresentare la simultaneità evidenziando invece l’incolmabile distanza fra il tempo percepito e quello narrato⁴⁴⁵. In questo caso, l’apparente simultaneità degli eventi dettata dalla forma del montaggio alternato rivela la propria costruzione fittizia, dal momento che non è possibile che due coppie abitino lo stesso appartamento; lo spettatore è dunque messo nella condizione di fare due ipotesi: da un lato quella confermata dal dipanarsi del film, per cui questa sequenza è di molto precedente o successiva a quella che viene prima, il che giustificherebbe “razionalmente” l’evento, dall’altro la possibilità che il film stia esplorando la questione degli “universi paralleli”, per cui mondi diversi condividono lo stesso spazio. In ogni caso, se pure l’ipotesi degli “universi paralleli” è destinata ad essere bocciata col proseguire della visione, e scopriremo che le vicende di Ylva e Kent sono successive a quelle che riguardano Niklas e Francesca dal momento che le due coppie hanno scambiato gli appartamenti, non sapremo mai quanto tempo è passato fra le due narrazioni.

Il tempo diviene uno dei codici tramite cui comprendere il racconto, ma resta un codice ambiguo, le cui sfumature non possono essere davvero comprese dallo spettatore; l’assenza di un ordine cronologico o simultaneo fra le sequenze che riguardano le varie coppie, peraltro, si estende anche alle vicende dei singoli personaggi. Ad esempio, non si può dire con precisione se la sequenza della lite fra Francesca e Niklas sia precedente o successiva a quella in cui sono a cena dai genitori della donna, e se il successivo viaggio in metropolitana sia quello di andata o di ritorno dalla casa dei genitori. La ricostruzione della cronologia della loro storia è quella più complessa, e resta comunque incerta; e la loro è anche la coppia i cui ruoli sessuali e sociali sono più instabili ed ambigui. Niklas è un poliziotto, ma compie un’azione illegale senza preoccuparsene troppo; e, soprattutto, nel momento in cui si riappacifica con Francesca – dando vita a un gioco erotico evidentemente consolidato fra i due – le dice: “Facciamo finta che tu mi ami più di ogni altra cosa

pluralizzazione del *pattern* universalistico che prende avvio – sotto la spinta della sfida globale dei «valori asiatici» – una ricerca transculturale volta a ridefinire i criteri di comparazione e ad ampliare gli orizzonti del confronto tra le grandi civiltà del pianeta: in un mondo letteralmente dissestato, *out of joint*, che sembra sempre più relativizzare (...) la funzione egemonica dell’Occidente”.

⁴⁴⁵ Per il rapporto fra la simultaneità, il montaggio alternato e i media digitali, cfr. Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp. 140-148.

al mondo. Io sono un eroe che deve combattere i cattivi di tutto il mondo. Ti va l'idea?", secondo il copione dell'eroe che deve salvare la ragazza in pericolo. Ma la moglie risponde: "Perché non sei tu quello che mi ama più di ogni altra cosa al mondo, io sono l'eroina, e io devo combattere i cattivi di tutto il mondo?", ribaltando i ruoli e ribadendo la propria posizione attiva all'interno della coppia. I due inoltre appartengono a due culture diverse, dal momento che lei è di origine italiana e lui si suppone essere svedese, almeno a giudicare dal nome, e si è visto come gli italiani, nella Stoccolma messa in scena dal film, temano di essere giudicati secondo i parametri razzisti; ma questo fattore non interviene mai nel rapporto fra Francesca e Niklas.

Le dinamiche interne a questa coppia, dunque, fanno parte di quella rappresentazione narrativa che Giacomo Marramao reputa necessaria per permettere la coesistenza fra culture e posizioni diverse nel mondo contemporaneo, e l'ambiguità della rappresentazione temporale diviene un riflesso di quella identitaria. Non per nulla la narrazione più lineare e chiusa, conclusa persino dalla morte, è invece quella di Lasse e Jorma, che hanno scelto di legarsi a un solo tipo di identità, di cultura e di posizione. Kent e Ylva, invece, si pongono a metà fra questi due estremi. Anche se, con il dipanarsi della narrazione, gli avvenimenti di cui Kent è stato vittima rendono parzialmente comprensibile la sua paura nei confronti del mondo esterno (e la sua sfiducia nella polizia), ciò non toglie che la sua ira si manifesta comunque in un modo eccessivo, verbalmente incontrollato, che gli fa perdere il contatto con ciò che lo circonda. E anche se i pianti di Ylva non sono direttamente causati dalle esplosioni del marito, comunque la donna non condivide la sua posizione violenta e cerca di mitigarne le espressioni. La successione delle sequenze che li riguarda è dunque da considerarsi basata sulla cronologia degli avvenimenti, ma non su una linearità causale; le loro azioni sono uno scontro di volontà, fra quella di Kent che desidera proteggersi da ipotetiche aggressioni, e quella di Ylva che desidera aprirsi al mondo esterno, conoscere i propri vicini, affrontare realtà diverse anche tramite le narrazioni cinematografiche. Nel finale, sembra comunque che sia la posizione di mediazione e prudente apertura di Ylva a prevalere, nel momento in cui Kent non solo si dimostra felice per il fatto che Ylva aspetti un bambino, ma soprattutto inizia nuovamente a sperare nel futuro e progettare racconti per la sua nuova famiglia. Le sue ultime parole sono "Ci guardiamo il film? (...) Così, presto saremo genitori. Qui vivono Ylva, Kent e Linus, o Amanda se è una bambina. Metterò una targhetta sulla porta"; così, da un lato acconsente al desiderio di Ylva di guardare insieme il film che hanno noleggiato, dall'altro pensa al nuovo appartamento come a un'abitazione di famiglia, da cui partire per sperare di poter andare davvero in Australia, anche se è necessario ricominciare da capo.

In questo senso, diviene particolarmente significativo un elemento che interviene nel corso delle sequenze a loro dedicate, ovvero il programma televisivo “Du Väljer”, che si può tradurre con “scegli tu”; si tratta di un gioco a premi, in cui vari oggetti vengono vinti dai partecipanti sorteggiati tramite i numeri di telefono. Il programma è seguito sia dalla madre di Ylva, che ne parla per telefono, sia dai vicini, e introduce un nuovo elemento di straniamento: nel momento in cui l’anziano poliziotto in pensione braccato da Kent perché faccia parte del suo gruppo d’azione gli sfugge per andare a rispondere al telefono, a parlargli è il volto dallo schermo televisivo, causando il suo svenimento. Come in *Cold Fever*, le immagini sullo schermo, che dovrebbero fare parte di una realtà “altra”, di un mondo separato rispetto a quello rappresentato, si mescolano con quest’ultimo creando un corto-circuito nella comprensione razionale esercitata dai personaggi, facendo perdere loro conoscenza. Anche se in questo caso non viene raggiunto l’elemento del perturbante che caratterizzava le immagini dei genitori di Hirata in *Cold Fever*, resta comunque la conferma del valore simulacrale dell’immagine e soprattutto la sensazione di straniamento, per cui un nuovo personaggio si introduce nella narrazione sotto le vesti del caso che sceglie i vincitori di oggetti inutili. Il dono per il poliziotto in pensione, accettato dall’anziana vicina che va in suo soccorso, è infatti una falciatrice del tutto inservibile in un minuscolo appartamento condominiale. Il fatto che l’annuncio del dono avvenga contemporaneamente all’annuncio che Ylva aspetta un bambino, inoltre, getta una luce ironica sull’idea stessa della procreazione, vista improvvisamente come scherzo del destino, e l’ironia è ribadita dall’uso del verbo “scegliere” nel titolo di un gioco che non concede in realtà alcuna possibilità di scelta tranne quella di accettare o meno il premio.

Il rapporto fra volontà individuale e caso, fra *agency* e contesto socio-culturale è al centro anche dell’ultima coppia di personaggi, quella composta da Micke e Jeanette. Il ragazzo è in realtà il primo personaggio ad apparire sullo schermo – prima ancora dei titoli di testa – mentre, con aria assente, attraversa il cortile del condominio in cui abitano Kent e Ylva ripetendo parole prive di senso sulle “formiche” che devono “bruciare all’inferno”. Micke si trova intrappolato in una situazione di disagio, ed è convinto che il padre lo odi, tanto che teme che lo uccida. Nella sua incursione nella scuola incontra Jeanette, che diviene presto il vero fulcro del loro scambio, prima sfidandolo ad appiccare l’incendio, poi rispondendo agli insulti di Micke ricoprendolo di benzina e minacciando di dargli fuoco. Ma anche Jeanette, nonostante le manifestazioni violente della sua volontà, è vittima delle condizioni in cui si trova: la madre è alcolizzata, e tutti a scuola abusano sessualmente e psicologicamente di lei; perciò, ha usato la propria volontà solo per inventare un mondo di fantasia in cui rifugiarsi.

La descrizione di questo mondo è collegata, come abbiamo visto, con la fantasia di Pedro sulla visita della sua fidanzata in ospedale; di conseguenza, viene sottolineato come entrambe le posizioni, legate all'assenza di azione attiva in funzione invece di una chiusura nel mondo fantastico, siano pericolose per i soggetti, e non possano intervenire a cambiare le dinamiche a cui entrambi sono sottoposti. E se Pedro ha bisogno dell'intervento attivo e violento degli altri per realizzare la propria fantasia, e quindi non può controllarne le dinamiche, finendo ucciso, così per Jeanette l'abuso si concretizza anche nel gesto affettuoso di Micke, ed è necessario che sia il ragazzo a non cedere alla tentazione per sbloccare il circolo vizioso fra manifestazioni d'affetto e rapporti sessuali violenti.

Mentre Pedro non ha saputo scegliere dei compagni affidabili per realizzare il racconto che aveva creato, Jeanette può forse uscirne grazie all'aiuto di Micke, che rifiuta il rapporto sessuale con lei. Ma l'affinità fra i due ragazzi, costruita proprio grazie al racconto delle proprie fantasie, si è ormai interrotta: non avremo più un primo piano di entrambi, ma primi piani separati, uniti solo dal gesto della ragazza che allunga una mano per accarezzare la guancia di Micke, senza possibilità di ritrovarsi nuovamente ognuno nelle parole dell'altro. E benché l'ultima sequenza riguardi proprio i due ragazzini che, all'alba, escono dalla scuola per tornare ad affrontare il mondo, non è detto che riescano a far prevalere la propria volontà sul contesto in cui sono inseriti. Alla domanda di Jeanette se si parleranno ancora dopo la notte passata insieme, Micke risponde di sì, ma la ragazza sa che "lo diciamo solo per semplificare le cose", e che continueranno ad essere divisi dalla reciproca incomprendibilità; inoltre, l'ultima inquadratura li mostra insieme e in figura intera, ma i loro corpi sono solo delle *silhouette* nella luce del mattino, ovvero sagome prive di profondità e possibilità di contatto col mondo esterno.

La casualità e la contingenza continuano dunque ad incombere su tutti, anche se ognuno può mettere in atto un tentativo per cambiare la propria identità e le proprie azioni. Ma, per farlo, è necessario essere disposti a scivolare da una posizione all'altra, da un'identità ad un'altra, e a sottoporsi all'ambiguità del tempo come fanno Niklas e Francesca, che avranno il loro bambino e la grande casa di Kent nel centro della città. Chi invece non riesce ad uscire dalla propria identità e dal racconto che ha costruito per se stesso, come Lasse e Pedro, e probabilmente Micke e Jeanette, non può modificare il proprio destino incombente. Restano i binari su cui corre la macchina da presa, immutabili, e l'immagine di una cornetta appesa nel nulla, simbolo di una conversazione interrotta e dell'impossibilità di comunicare in modo comprensibile in contesti tanto diversi che si mettono a confronto.

2. *Lola corre*: ripetizioni, riscritture, aggiustamenti

Lola corre presenta una costruzione temporale molto diversa rispetto a quelle di *Storie* e di *Tic Tac*, una struttura che Allan Cameron inserisce nella categoria delle *forking-paths narratives*. Si tratta di narrazioni che “juxtapose alternative versions of a story, showing the possible outcomes that might result from small changes in a single event or group of events”⁴⁴⁶. Questo tipo di costruzione implica una riflessione in atto da un lato sulle posizioni di Marsha Kinder sul concetto di *database narrative*, “which emphasizes ‘the selection of particular data (characters, images, sounds, events) from a series of databases or paradigms, which are then combined to generate specific tales”⁴⁴⁷, dall’altro sulla teoria del caos, che già abbiamo visto utilizzata da Arjun Appadurai ed Édouard Glissant per descrivere i percorsi e il mescolamento delle posizioni culturali e spaziali nel mondo contemporaneo⁴⁴⁸.

Il film è infatti diviso in un prologo e in tre parti, all’incirca come avveniva in *Tic Tac*; ma mentre in quel caso le tre sezioni corrispondevano a sviluppi comuni di storie molto diverse, in *Lola corre* ogni sezione propone uno sviluppo diverso della stessa storia. Nell’introduzione, infatti, Lola (Franka Potente) riceve una frenetica telefonata dal fidanzato Manni (Moritz Bleibtreu), che ha dimenticato sulla metropolitana i soldi che doveva consegnare al suo boss Ronnie; di conseguenza, per evitare che Manni sia ucciso da Ronnie, Lola deve procurargli 100.000 marchi in venti minuti. La ragazza inizia a correre, ma la prima volta finisce uccisa dalla polizia a seguito della rapina al supermercato con cui hanno recuperato il denaro, la seconda volta è Manni ad essere investito da un’ambulanza mentre cammina verso Lola che ha rapinato la banca del padre per ottenere i soldi, e nella terza versione Lola vince il denaro alla *roulette* mentre a sua volta Manni lo riprende al barbone che l’aveva trovato.

Lola corre non tematizza mai l’ingresso delle nuove tecnologie nella costruzione della narrazione, come avviene invece in altri film – ad esempio i due film italiani *Viol@* (Donatella Maiorca, 1998) e *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997)⁴⁴⁹, contemporanei a *Lola corre*. Al contrario,

⁴⁴⁶ Allan Cameron, *Modular narratives*, cit., p. 10.

⁴⁴⁷ *Ibid.*. La citazione di Cameron è da Marsha Kinder, “Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever – Buñuel’s Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative”, «Film Quarterly», vol. 55, n. 4, estate 2002, p. 6.

⁴⁴⁸ Cfr. *supra*, capitolo 4, pp. 102-103.

⁴⁴⁹ *Viol@* propone infatti una riflessione sul rapporto fra la “realtà”, il mondo “virtuale” di internet e i desideri e le fantasie sessuali femminili, ma non articola formalmente i legami fra le tre posizioni della protagonista, lasciando per lo più gli ultimi due mondi nella sfera dell’irrappresentabile. *Nirvana* presenta invece una struttura formale più complessa, che riflette ad esempio sui cambiamenti introdotti dai videogiochi nelle forme della narrazione, ma

la tecnologia – anche nelle sue forme più antiche (il telefono, le armi da fuoco) – è inserita come un elemento di rottura della narrazione. Quella che invece questo film propone è la riflessione sulla tensione, che secondo Marsha Kinder viene accentuata nel cinema contemporaneo dall'intreccio con i “new’ digital media”, fra il processo di selezione e quello di combinazione alla base della costruzione sia della narrazione che del linguaggio cinematografico stesso⁴⁵⁰.

In particolare, come ha notato Cameron⁴⁵¹, questo tipo di dialettica fra le scelte narrative fatte e quelle possibili è particolarmente evidente nell'introduzione, nel momento in cui Manni descrive a Lola le possibili mete del viaggio del barbone e l'immagine ci mostra cartoline a colori di mete turistiche molto ambite, solo alcune delle quali vengono citate da Manni. Di conseguenza, mentre nei precedenti flashback in bianco e nero le immagini “riproducevano” quello che le parole dei personaggi descrivevano, in questo caso la macchina da presa mostra delle variazioni e soprattutto delle aggiunte rispetto alle previsioni di Manni, sottolineando come sia necessario fare una scelta fra i possibili intrecci ma anche come questa scelta non possa essere che arbitraria, dal momento che invece le variabili sono infinite, ancora di più di quelle enunciabili tramite le parole. Nel suo saggio, infatti, Marsha Kinder propone una lettura delle *database narratives* come quei film narrativi che mostrano la dialettica in atto fra le strutture convenzionali della narrazione (in particolare la linearità e la causalità) e elementi di “rottura” che mettono in evidenza la casualità e/o l'arbitrarietà della scelta dei fattori da includere nella narrazione, portando ad esempio il cinema di Louis Buñuel. In particolare, la studiosa individua tre strategie che caratterizzano le *database narratives*:

1. On the level of narrative drive: the reliance on incongruous object or *hot spots*, rather than montage, as the primary means of navigating from one scene or discursive level to another;
2. On the level of characterization: the use of puppet-like *avatars* who are not restricted by traditional notions of consistency, psychology, or narrative logic, but whom we nonetheless find fascinating, engaging, and illuminating;
3. On the level of plot: the creation of a *narrative field* where the story possibilities seem limitless, where

lavora soprattutto sulla costruzione spaziale delle realtà virtuali, ad esempio sugli strascichi dell'esotismo nell'iconografia postmoderna. Per quanto riguarda *Viol@*, cfr. Luciano De Giusti, “Presi nella rete: Internet nel cinema italiano”, per *Nirvana* cfr. Matteo Bittanti, “*Game Over*: il videogame nel cinema italiano (1980-2005)”, entrambi in *Il lato oscuro delle macchine. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano contemporaneo, fra processi simbolici e dinamiche sociali*, a cura di Gianni Canova, Roma, Carocci, 2005.

⁴⁵⁰ Marsha Kinder, “Hot Spots, Avatars and Narrative Fields Forever”, cit., pp. 4-6. Non è possibile ovviamente rendere conto in questa sede degli studi fatti a partire dalla fine degli anni Sessanta sull'elaborazione del linguaggio cinematografico attraverso i processi di selezione e combinazione; rinvio dunque a Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, cit., e in particolare ai capitoli dedicati alle teorie che Casetti definisce “metodologiche”, pp. 97-187.

⁴⁵¹ Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., p. 72.

randomness, repetition, and interruptions are rampant, and where search engines are motored by desire⁴⁵².

Lola corre contiene variazioni su tutti e tre questi elementi, anche se non propone una sovversione della linea narrativa pari a quella di Buñuel o degli altri registi sperimentali citati da Kinder. In particolare, l'uso del montaggio è molto esteso, ed è proprio il montaggio alternato sempre più rapido fra la borsa contenente il denaro e la cornetta del telefono a permettere ogni volta il passaggio fra “due livelli discorsivi”, ovvero di abbandonare gli eventi già narrati per ricominciare a vivere i venti minuti dall'inizio. Ma la presenza degli altri due elementi in modo molto vicino a quello descritto da Kinder ci permette di parlare di questo film come una *database narrative*, che elabora la questione delle possibilità narrative in funzione in questo caso dello scorrere del tempo.

Come ho detto, infatti, Cameron collega *Lola corre* anche alla tipologia delle *forking-paths narratives*, che espongono le varie possibilità di sviluppo della narrazione (mettendo in evidenza la scelta arbitraria) come percorsi alternativi, privi di una motivazione diegetica esplicita⁴⁵³ e modificati sulla base degli sviluppi della teoria del caos⁴⁵⁴. Ad esempio, nelle prime due varianti della storia di Lola, quando la ragazza incontra Doris (Julia Lindig), Mike (Sebastian Schipper) e Jäger (Suzanne von Borsody), la macchina da presa si avvicina ai loro volti e vediamo una serie di inquadrature sul loro possibile futuro, ogni volta diverso; nella terza parte vediamo invece solo il futuro di Doris, ma non quello di Mike e Jäger. Sembrerebbe dunque che, come prevede la teoria del caos, una minima variazione nelle modalità dell'incontro fra Lola e i tre personaggi comporti un cambiamento radicale nelle loro vite a causa dell'imponderabilità della contingenza; la narrazione per diapositive diviene ancora una volta un modo per mettere ordine negli eventi casuali che dominano la vita contemporanea ma anche per sottolineare l'imponderabilità delle “biforcazioni” possibili. Ma due elementi intervengono a mettere in discussione un'adesione da parte del film alla teoria del caos: da un lato, quello sottolineato anche da Cameron per cui la teoria del caos implica necessariamente l'irreversibilità del tempo⁴⁵⁵, dall'altro la questione dei rapporti causali fra eventi casuali. Se si considera infatti che gli eventi sono determinati dall'intreccio casuale di altri avvenimenti, e quindi variazioni diverse portano a conseguenze diverse, si dovrebbe presumere che i cambiamenti nelle vite di Doris, Mike e Jäger siano effettivamente determinati dalle modalità di incontro con Lola; ma quello che avviene nella terza parte contrasta con questa interpretazione.

⁴⁵² Marsha Kinder, “Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever”, cit., p. 8.

⁴⁵³ Alcuni esempi precedenti, come quello riportato da Cameron di *La vita è meravigliosa* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) introducono invece elementi diegetici per motivare i diversi racconti degli stessi avvenimenti. Cfr. Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., p. 12.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 52-53 e in particolare pp. 72-73.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

Nelle prime due versioni della storia di Lola la ragazza viene insultata da Doris e comunica verbalmente con Mike e Jäger, e allo spettatore è permesso vedere il futuro di tutti e tre; ma nella terza parte la ragazza incontra soltanto Doris, che non le parla, viene insultata da Mike e non incontrerà mai Jäger, ma noi vedremo solo il futuro di Doris. Se il film fosse basato sulla teoria del caos, dovremmo vedere i cambiamenti inseriti dalla variabile incontro/non incontro con Lola nelle vite di tutti e tre i personaggi; se invece fosse il contatto verbale a determinare i cambiamenti nella vita dei personaggi, dovremmo vedere solo il futuro di Mike; e se fosse il semplice incontro a determinare la possibilità per lo spettatore di vedere il futuro, grazie a una sorta di superpotere di Lola (come ha ipotizzato Ingeborg Majer O'Sickey⁴⁵⁶), dovremmo vedere sia quello di Doris che quello di Mike. Il fatto che invece vediamo solo il futuro di Doris conferma ancora una volta come il film sia più interessato a riflettere sulla questione delle *database narratives* che sulla teoria del caos, ovvero a mettere in scena l'arbitrarietà della costruzione narrativa a partire dalla scelta su una serie di possibilità che riflette quel momento nell'introduzione in cui le cartoline delle mete del barbone mostrate sono diverse rispetto a quelle enunciate da Manni.

Per quanto riguarda invece la posizione della teoria del caos sull'irreversibilità del tempo, questa sarebbe rispettata solo se potessimo supporre che le tre linee narrative proposte da *Lola corre* sono alternative e simultanee, come se si svolgessero in "universi paralleli"; ma così non è, come viene simbolicamente mostrato fin dai titoli di testa. La logica che presiede al ritorno indietro del tempo in questo film è infatti quella dei videogiochi, basata sulle "tre vite" disponibili per superare il livello in base alla progressiva acquisizione delle competenze necessarie (che si mescolano però all'intervento della variabile "contingenza")⁴⁵⁷. Questa dinamica è resa particolarmente evidente dalla sequenza dei titoli di testa, in cui Lola, trasformata in un disegno, viene mostrata di spalle, mentre corre in tre diversi tunnel; ogni volta che appare un titolo, il pugno di Lola si alza ad infrangerlo, permettendo l'ingresso di un nuovo titolo. Il secondo titolo che infrange, però, si trasforma in un branco di pipistrelli che la aggrediscono, così come, nel secondo tunnel, assumerà la forma di una ragnatela elettrica che la fulmina. Alla fine di ogni tunnel c'è un orologio, che diviene un essere mostruoso che la ingoia e la fa entrare nel tunnel successivo. Evidentemente, i tunnel rappresentano i livelli di un videogioco, attraverso i quali il giocatore deve condurre il proprio *avatar*; nei primi due tunnel, inoltre, Lola deve superare le prove dei pipistrelli e

⁴⁵⁶ Ingeborg Majer O'Sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets (Or Does She?). Time and Desire in Tom Tykwer's *Run Lola Run*", «Quarterly Review of Film & Video», n. 19, 2002, p. 126. Nella pagina precedente Majer O'Sickey contesta a sua volta la possibilità che il film metta metaforicamente in scena la teoria del caos.

⁴⁵⁷ Cfr. Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp.74-76. Per gli effetti dell'intreccio fra la struttura ripetitiva del videogioco e il cinema contemporaneo sulla spettatorialità, cfr. ad esempio Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, cit., pp. 149-154.

dell'elettricità, simbolo rispettivamente della natura e della tecnologia. Ogni volta che la storia si ripete, infatti, Lola deve avere a che fare con la natura, ovvero un cane che incontra per le scale nella forma di un cartone animato e che deve imparare a superare senza che le faccia perdere tempo, e la tecnologia, nella forma delle pistole di cui Lola e Manni si devono sbarazzare per portare a termine la propria missione senza incidenti violenti.

A dominare i titoli di testa e tutto il film resta la figura dell'orologio, segno del tempo "reale", del tempo scientifico e misurabile che per convenzione è stato progressivamente introdotto in tutto il mondo. I primi titoli di testa, infatti, sono introdotti dall'oscillazione di un pendolo che riporta inciso un volto deformato dalla cui bocca esce un serpente; il simbolo, arcaico e minaccioso, sembra legare il concetto di tempo a una divinità maligna, la stessa in cui si trasformeranno gli orologi nei titoli di testa⁴⁵⁸. E anche se alla fine dei tunnel Lola cade in una spirale blu in cui viene risucchiata, il serpente del pendolo non è quello circolare che si morde la coda e che è divenuta la metafora principale dell'"eterno ritorno" proposto da Nietzsche; in questo caso, infatti, il tempo non ritorna uguale a se stesso come ipotizzato dal filosofo tedesco, ma come abbiamo già detto gli eventi subiscono modifiche sostanziali e sembrano proporsi in successione, non come mondi paralleli, alternativi e simultanei.

È interessante invece notare come invece Pietro Montani abbia collegato alla lettura nietzscheiana del tempo un altro film contemporaneo che Cameron porta ad esempio di *forking-paths narrative*, ovvero *Strade perdute (Lost Highway, David Lynch, 1997)*, definito da Montani "versione sorprendentemente nichilista dell'idea di un eterno ritorno"⁴⁵⁹. Mentre nel film di Lynch il circolo della narrazione si chiude come è iniziato, condannando il protagonista a rivivere continuamente le stesse esperienze orrorifiche, in questo caso sono gli eventi a ripetersi, ma il tempo mantiene una forma tutto sommato lineare. La "biforcazione", infatti, non si trasforma nella messa in scena di temporalità alternative e simultanee, come avviene in *Sliding Doors (Peter Howitt, 1998)*, ma nella ripetizione successiva del livello per poter vincere la partita del videogioco.

La presenza della struttura del videogioco, comunque, non è certo l'unica pratica intertestuale del film, che al contrario tiene insieme citazioni da vari generi e periodi, mostrando la coesistenza di temporalità diverse anche per quanto riguarda soggetti non direttamente identificabili

⁴⁵⁸ La forma del serpente che esce dalla bocca della maschera viene inoltre reiterata in quella del fiume Spree che attraversa Berlino, mostrata in una mappa che si chiude a ghigliottina sull'ultima inquadratura dei titoli di testa, nonché nell'immagine delle tessere del domino che cadono in successione che appare nello schermo del televisore nella stanza di Lola alla fine della telefonata con Manni (televisore che fino ad allora era mostrato spento).

⁴⁵⁹ Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa*, cit., pp. 98-99. Cfr. anche Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., p. 11.

come i “soggetti diasporici” di cui parla Homi Bhabha⁴⁶⁰. Il film infatti viene introdotto da una citazione da T.S. Eliot, e in particolare dai versi finali dell’ultima parte dei *Quattro quartetti* (scritti fra la fine degli anni Trenta e l’inizio dei Quaranta) in cui il poeta riflette sulla coincidenza fra l’inizio e la fine come momenti coincidenti nel flusso del mondo⁴⁶¹; sotto, appare l’enigmatico aforisma “Dopo il gioco / e prima del gioco”, del famoso allenatore della nazionale di calcio tedesca Sepp Herberger, in carica dalla fine degli anni Trenta all’inizio dei Sessanta.

Fin dall’inizio, dunque, il film mescola citazioni pertinenti alla sua costruzione ma molto diverse per forma e genere⁴⁶²; a queste si aggiunge l’immagine del pendolo, dall’aspetto antico o addirittura primitivo, una suggestione che propone l’idea di tempo come un mostro mitologico con cui gli uomini dibattono da sempre. Gli inserti dedicati al padre di Lola e alla sua amante Jutta, inoltre, sono girati secondo le inquadrature tipiche delle serie televisive – primissimi piani, effetti flou, colori smorzati – a cui si aggiunge la banalità delle parole con cui la donna comunica che aspetta un bambino e, nella seconda versione della storia, anche che il suo amante non ne è il padre. Per non parlare del nome stesso della protagonista, che si iscrive in una serie di personaggi della storia del cinema, e in particolare con quello interpretato da Marlene Dietrich ne *L’angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*, Joseph von Sternberg, 1930) ripreso poi in *Lola* di Rainer Werner Fassbinder del 1981⁴⁶³.

Infine, è interessante notare come il secondo riferimento maggiormente determinante per la costruzione della narrazione oltre a quello del videogioco è quello della fiaba, come nota Owen Evans⁴⁶⁴. La voce maschile che nell’introduzione riflette sui misteri legati all’uomo è quella di un attore noto in Germania proprio per le registrazioni delle fiabe⁴⁶⁵, mentre la macchina da presa individua fra i corpi in cui si aggira quelli di Doris, Mike, Jäger, ma anche Meyer (l’amico del padre che per tre volte rischia di investirla con la propria auto, interpretato da Ludger Pistor) e Schuster (la guardia giurata nella banca del padre di Lola). Inoltre, sempre Evans ha notato come i capelli rossi di Lola ricordino Cappuccetto Rosso, così come in molte fiabe il/la protagonista ha tre possibilità per realizzare il proprio desiderio o destino; si pensi ad esempio a Biancaneve che, nella

⁴⁶⁰ Cfr. *supra*, capitolo 4, pp. 115-117; per la funzione dell’intertestualità, cfr. capitolo 5, in particolare p. 155.

⁴⁶¹ “Non finiremo mai di esplorare / e dopo tanto esplorare saremo di nuovo / al punto di partenza / e conosceremo finalmente il posto per la prima volta”, T.S. Eliot, *Quattro quartetti*, “Little Gidding”, vv. 239-243.

⁴⁶² Cfr. a questo proposito il saggio di Owen Evans, “Tom Tykwer’s *Run Lola Run*. Postmodern, Posthuman or ‘Post-Theory’?”, «Studies in European Cinema», vol. 1, n. 2, 2004, in particolare p. 111.

⁴⁶³ Per un riepilogo sui personaggi del cinema tedesco legati al nome “Lola” e una riflessione sui riferimenti intertestuali interni al cinema di Tykwer, cfr. Heidi Schlipphacke, “Melodrama’s Other: Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer”, «Camera Obscura», vol. 21, n. 2, 2006, pp. 109-142.

⁴⁶⁴ Owen Evans, “Tom Tykwer’s *Run Lola Run*”, cit., pp. 113-114.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, n. 12, p. 113. Il nome dell’attore è Hans Paetsch.

famosa versione trascritta dai fratelli Grimm, “muore” tre volte per mano della matrigna prima di essere definitivamente salvata dal Principe.

Lola e Manni, come i protagonisti delle fiabe, hanno inoltre alcuni ambigui aiutanti, soprattutto la donna cieca (Monica Bleibtreu) e Schuster (Armin Rohde), ed opposenti, come il padre di Lola (Herbert Knaup) e Jutta (Nina Petri). *Lola corre* esplicita la matrice della narrazione cinematografica (che, secondo l’analisi proposta da Teresa De Lauretis a partire dalle riflessioni di Vladimir Propp si configura secondo una dinamica comune a quella della fiaba e si basa sulla costruzione della famiglia eterosessuale⁴⁶⁶) addirittura triplicandola e unendo alla riflessione metanarrativa quella sulla concezione del tempo dell’epoca postmoderna. Se infatti ha ragione il personaggio di Schuster, che nell’introduzione dichiara “La palla è rotonda, il gioco dura novanta minuti. Fin qui è tutto chiaro, tutto il resto è teoria. Cominciamo”⁴⁶⁷, lanciando in aria un pallone da calcio che ricadrà al centro della “O” della parola “Lola” formata dalle comparse (assieme alla seconda parola del titolo originale “Rennt”) e modificando l’interno della lettera fino a creare il tunnel in cui l’*avatar* di Lola si aggira durante i titoli di testa, allora i 77 minuti del film sono la rappresentazione della percezione del tempo come eterno presente da parte di Lola. Come ho già detto, infatti, il tempo non torna su se stesso secondo un cerchio, ma le azioni si ripetono in un tempo sostanzialmente lineare, basato sulla successione degli avvenimenti, in cui la percezione del soggetto non permette più una distinzione certa fra il “prima” e il “dopo”. Questo non vuol dire però che il tempo si configuri in questa narrazione secondo tutte le caratteristiche proposte da Frederic Jameson nel suo saggio sul postmoderno, secondo cui il tempo è percepito dal soggetto “schizofrenico” come dimensione “sincronica”⁴⁶⁸.

Infatti, non solo Lola impara a maneggiare la pistola da una versione all’altra della sua storia, conservando dunque la memoria degli avvenimenti, ma anche Schuster è a conoscenza dei tre tentativi successivi della protagonista di adempiere alla sua missione, come ci rivela la frase che le dice quando arriva alla banca la terza volta, in questo caso in ritardo: “Sei arrivata, tesoro”. La donna cieca che aiuta Manni sembra invece davvero in grado di manipolare i limiti spazio-temporali come Lola non potrà mai davvero fare, dal momento che, mentre la protagonista può solo provare a correre verso la propria meta e deve imparare a superare il “livello” prima di poter andare avanti, la donna può essere in due luoghi contemporaneamente: nella seconda parte infatti la vediamo sia

⁴⁶⁶ Cfr. *supra*, capitolo 1, pp. 14-15.

⁴⁶⁷ L’idea che l’intero film sia un gioco è ribadita, oltre che dalla struttura da videogioco e da queste parole di Schuster, anche dall’inquadratura del *croupier* che, nella forma di un cartone animato, dice “Rien ne va plus” alla fine della telefonata fra Lola e Manni.

⁴⁶⁸ Cfr. Frederic Jameson, *Il postmoderno*, cit., in particolare pp. 30-34 e 52-56.

all'esterno della cabina telefonica in cui si trova Manni che vestita da suora lungo la strada percorsa da Lola. Inoltre, nei titoli di testa la donna è l'unico personaggio privo di nome, e anche i tre puntini disposti secondo un triangolo con il vertice verso l'alto che stanno al posto del nome non possono esistere nell'alfabeto Braille (in cui ogni simbolo è composto da sei puntini disposti in due file secondo uno schema rettangolare); di conseguenza, il simbolo che la rappresenta non significa nulla, è una forma priva di significato, così come il suo personaggio nelle prime due versioni della storia.

La donna sembra dunque attenersi per davvero alle caratteristiche del postmoderno letterario descritte da Jameson, nella forma della compresenza di tutte le determinazioni temporali (essere in due luoghi ed essere due personaggi contemporaneamente significa la convergenza di almeno due racconti altrimenti incompatibili) nel soggetto schizofrenico, caratterizzato dal "collasso della catena significante", ovvero dall'impossibilità di unire il significante a un significato e ad altri significanti⁴⁶⁹. Inoltre, se pure nella terza versione il gesto della donna di trattenere la mano di Manni quando questi le restituisce la scheda telefonica permette al ragazzo di vedere il barbone che ha preso i suoi soldi, non vuol dire che la donna sia un'aiutante consapevole; al contrario, aveva compiuto lo stesso gesto anche nella prima versione della narrazione, senza che portasse ad alcuna variazione nella vita di Manni. La donna cieca quindi non è in grado di leggere davvero i segni attorno a lei, non è un nuovo tramite di significati a fronte dell'illeggibilità dell'immagine postmoderna tramite la vista⁴⁷⁰, ma si pone in una posizione dialettica rispetto a Schuster, che non solo riconosce la successione progressiva del tempo ma è anche colui che conduce il gioco.

Lola corre dunque accarezza le possibilità di una narrazione nel senso del postmoderno delineato da Jameson, mantenendo comunque le caratteristiche del racconto successivo e lineare; così facendo, permette di mostrare la tensione fra scelte necessarie alla costruzione di una storia e le possibilità che vengono escluse arbitrariamente ma che restano aperte, secondo la dialettica interna delle *database narratives*. In questo senso, possiamo collegare ancora una volta la costruzione di questo film alle dinamiche individuate da Homi Bhabha nel rapporto interno alla narrazione contemporanea fra tempo lineare della storia e tempo performativo della quotidianità, ovvero la

Tensione fra l'"evento" epocale della modernità come simbolo della continuità del progresso e la temporalità sospensiva del segno del presente, la contingenza dei tempi moderni. (...) Questo è lo spazio in cui il problema della modernità *emerge in forma di interrogativo*: qual è il mio posto nel presente? In quali termini mi

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Per il rapporto fra visione del personaggio e (il)leggibilità dell'immagine nel cinema postmoderno, cfr. Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, cit., pp. 38-45 e 153-154.

identifico col “noi”, col regno intersoggettivo della società? Questo processo non può essere rappresentato mediante la relazione binaria fra arcaismo/modernità, interno/esterno, passato/presente, perché queste alternative bloccano la fuga in avanti della teleologia della modernità: esse suggeriscono che quel che viene interpretato come “apertura al futuro” del moderno, il suo progresso ineluttabile, le sue gerarchie culturali, possono trasformarsi in un “eccesso”, un’alterità che turba, un processo di marginalizzazione dei simboli della modernità.⁴⁷¹

Il tempo, in *Lola corre* come in *Tic Tac* e nelle narrazioni analizzate da Bhabha è problematico perché mette in scena il rapporto di tensione fra “(post)modernità” intesa come punto d’arrivo di una traiettoria lineare, spesso teleologicamente determinata e legata alla rappresentazione “dominante”, e il “segno del presente” di cui parla Bhabha, il mondo della quotidianità che propone anche altre possibilità di lettura e costruzione della narrazione stessa. Se il racconto, come dice Pietro Montani seguendo Paul Ricœur, serve a mettere ordine nel “paradosso costitutivo” del tempo per cui il soggetto percepisce il presente solo tramite la “distensione” verso il passato e il futuro⁴⁷², non è detto che possa farlo solo tramite la linearità teleologica. Al contrario, nel cinema contemporaneo vengono proposte delle alternative a questa costruzione, in parte ispirate alle sperimentazioni del racconto modernista e al tempo che Allan Cameron definisce “scismatico” individuato dalle teorie postmoderniste⁴⁷³, in parte elaborate in funzione della problematicità individuata da Homi Bhabha e legata all’inserimento dei soggetti “diasporici” nel mondo “occidentale” secondo le dinamiche delle migrazioni post-coloniali⁴⁷⁴.

In *Lola corre*, a differenza che in *Tic Tac* (penso in particolare al personaggio di Pedro e alla famiglia di origine italiana), non vengono rappresentate in modo esplicito le questioni della migrazione e del post-colonialismo; ciò non toglie che quella che viene rappresentata è una società problematica, in cui tutti i legami affettivi o sociali vengono messi in discussione in modo radicale. La ripetizione degli eventi e la tripartizione in funzione del raggiungimento dell’obiettivo, oltre ad avere a che fare con le dinamiche formali del videogioco e della fiaba, si ricollega anche alla costruzione della coppia eterosessuale e al suo ruolo nella famiglia, nella società e nella narrazione.

Le due conclusioni fallimentari, infatti, sono segnate da una sequenza che potrebbe essere un sogno, un’allucinazione del personaggio morente, un ricordo o una forma simbolica. Si tratta di due sequenze virate al rosso, incorniciate da due dissolvenze a e dal rosso (le uniche del film) e basate sull’alternanza fra pochissime inquadrature fisse e ravvicinate (da un primo piano largo in *two shot*

⁴⁷¹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 339-340.

⁴⁷² Pietro Montani, *L’immaginazione narrativa*, cit., p. 48.

⁴⁷³ Allan Cameron, *Modular Narratives*, cit., pp. 30-35.

⁴⁷⁴ Cfr. Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., in particolare pp. 309-318.

al primissimo piano di Lola o Manni), a differenza del resto del film che è caratterizzato da un montaggio estremamente veloce. In entrambe le sequenze i personaggi si interrogano sul proprio rapporto amoroso; nella prima Lola non è certa del proprio legame con Manni, mentre nella seconda quest'ultimo teme che la ragazza si possa dimenticare rapidamente di lui se dovesse morire. Le due sequenze rispecchiano dunque quello che è avvenuto nelle prime versioni della storia, e il loro statuto ambiguo ci potrebbe far pensare persino che l'intero film sia un'emanazione di queste due sequenze – che potrebbero dunque essere “la realtà” a partire dalla quale si articola la narrazione della perdita dell'oggetto d'amore – sebbene l'assenza di una sequenza simile alla fine del terzo segmento narrativo renda meno forte questa interpretazione.

La prima delle due sequenze viene dopo un carrello in avanti sul viso di Lola, che arriva a un dettaglio dei suoi occhi mentre giace morente sull'asfalto, accidentalmente sparata da un poliziotto che come lei non riesce a controllare la propria pistola. Secondo le parole di Manni, l'intera vicenda è stata colpa di Lola, dal momento che non è andata a prenderlo all'appuntamento e quindi ha dovuto prendere la metropolitana in cui ha dimenticato il denaro, e a causa del nuovo ritardo all'appuntamento per la consegna del denaro che lo ha costretto a compiere la rapina al supermercato. La colpa di Lola è dunque il non arrivare “in tempo”, ovvero non essere sincronizzata col presente di Manni; in altre parole, i loro processi di pensiero e le loro visioni di se stessi e del mondo non coincidono più, come dimostrano l'inquadratura in *split screen* e la “sequenza rossa”. Nel primo caso, lo schermo appare diviso in tre parti: a sinistra c'è Manni frontale e statico, a destra Lola di profilo che corre e in basso la parte superiore dell'orologio che il ragazzo controlla continuamente. Nel momento in cui Manni si gira di spalle, l'orologio scompare e Lola arriva all'appuntamento, ma il ragazzo si muove già verso il supermercato, e non sente il richiamo di Lola.

La “sequenza rossa” ha inizio invece con un primo piano centrato di Lola, in cui si inserisce parte del viso e del corpo di Manni sulla sinistra dell'inquadratura; uno stacco permette il passaggio a un *two shot* vero e proprio, in cui entrambi i personaggi sono ben visibili in un primo piano largo che divide lo schermo in due parti (Manni ancora a sinistra, Lola a destra). Il dialogo verte sul fatto che Manni non riesce a spiegare in modo logico a Lola i motivi per cui è certo del suo amore per lei. A Lola non basta sapere che cosa Manni “sente”, vuole spiegazioni logiche sulle dinamiche del loro rapporto e mette in discussione la causalità della successione degli eventi tramite l'uso dell'ipotesi sul passato (“E se tu non mi avessi mai incontrata?”, chiede). Manni non è in grado di prenderla sul serio, di seguirla sui ragionamenti, e tramite processi irrazionali basati sulle sensazioni giunge alla

conclusione che la ragazza voglia interrompere il loro rapporto, cosa su cui in effetti Lola si sta interrogando. Ad ogni modo, i due non riescono a comprendersi, dal momento che, a differenza di Manni, Lola pensa che l'uomo sia soggetto al destino ma anche soggetto del destino: da un lato, gli incontri sono casuali così come i sentimenti che ne scaturiscono, che dunque non possono essere mai certi, stabili, definitivi come ritiene Manni; dall'altro, il soggetto può comunque scegliere le parole con cui definirsi in base ai propri rapporti con gli altri e alle posizioni che assume nei confronti del mondo.

In altre parole, quello proposto da Lola è un soggetto sia discorsivo che performativo, connotato dall'*agency*, che riflette sulla propria costruzione mentre assume delle posizioni culturali ed è sempre consapevole di come queste posizioni siano soggette alle dinamiche con il mondo esterno (il destino, il caso). I suoi pensieri e le sue parole delineano il suo amore per Manni, ma non possono cambiare gli eventi mentre si compiono: mentre corre implora Manni di aspettarla, ma il ragazzo non la può sentire. In compenso, le parole, come in *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), possono far ripetere gli eventi se non si è soddisfatti della riuscita; e se nel film di Haneke il giovane torturatore impugna un telecomando per riavvolgere il nastro e, con le competenze acquisite, modificare la narrazione a proprio favore, Lola dopo la dissolvenza a e dal rosso può esprimere la propria volontà a restare viva e a continuare il proprio rapporto con Manni. A questo punto un veloce montaggio alternato fra la busta rossa contenente il denaro che Manni ha lanciato in aria e ora ricade verso il suolo e la cornetta rossa del telefono lanciata in aria da Lola alla fine dell'introduzione viene interrotta da un primo piano di Lola che pronuncia la parola "stop", facendo ricadere la cornetta sulla forcella e permettendo così di avere una seconda possibilità di "fare in tempo".

Lola questa volta ottiene il denaro tramite una rapina alla banca del padre, e sfugge alla polizia schierata in virtù della loro incapacità di leggere una situazione che non è codificata secondo le regole tradizionali (una rapina a una banca "deve" essere commessa da un gruppo di uomini organizzati, armati, mascherati, non da una giovane donna sola dall'aspetto trasandato e a volto scoperto); è importante notare come, dopo averla sottratta al tiro delle armi dei colleghi, un poliziotto le chiede sarcastico "Sei stanca di vivere?", echeggiando inconsapevolmente il terrore di morire scatenato dagli eventi della prima versione del racconto. Lola, viva e in possesso del denaro, può ricominciare la propria corsa verso Manni, dando vita a un nuovo *split screen* molto simile a quello della versione precedente. Questa volta Manni, che sta per entrare nel supermercato, sente il suo richiamo e si dirige verso di lei, ma viene investito dall'ambulanza che Lola incontra ogni volta

lungo il suo percorso e al cui conducente aveva chiesto un passaggio ottenendo un ovvio rifiuto.

Questa volta la “sequenza rossa” inizia con un primo piano di Manni, e Lola appare nel margine destro dell’inquadratura; ma non si avrà il *two shot* in primo piano largo nel prosieguo del dialogo, solo dei primissimi piani dei due giovani. Di conseguenza, mentre per Lola era in questione l’intero rapporto, e il suo desiderio di tenerlo in piedi era già prefigurato dall’inquadratura che li mostra insieme, per Manni il rapporto non è in discussione purché lui ne sia il centro. Il dialogo che risulta è diviso in due parti, la prima caratterizzata (come nella “sequenza rossa” di Lola) sull’alternanza delle brevi frasi dei due, legate ai rispettivi primi piani, in cui Manni ipotizza la propria morte per una malattia inguaribile; la seconda invece è una sorta di monologo di Manni, in cui si alternano ritmicamente i tre tipi di inquadrature presenti nella sequenza in una struttura a chiasmo⁴⁷⁵. Nel corso del monologo, Manni racconta la storia di Lola dopo che la ragazza ha sparso le sue ceneri sull’isola di Rugen; in altre parole, l’uomo è in grado di affrontare il proprio rapporto con Lola solo in funzione di una narrazione, in cui le parole dei personaggi definiscono l’identità della ragazza (““Che donna incredibile”, direbbero tutti”) e lo sviluppo degli eventi mettono in scena la sua insicurezza e il timore di essere “cancellato”.

La morte diviene dunque la fine di ogni possibilità di racconto per se stesso, ma anche l’inizio di un nuovo racconto per gli altri, in una catena inesauribile che riguarda solo i vivi e che ricorda la catena di domande ipotizzata nel prologo dalla voce narrante di Hans Paetsch⁴⁷⁶. Manni interpreta dunque l’essere umano come oggetto del racconto, ovvero del destino, e ciò che fa proseguire la narrazione in modo lineare è il desiderio. La narrazione di Manni, oltre ad echeggiare tutta una serie di storie già narrate (la vedova forte che si consola sia pure dolorosamente fra le braccia di un altro uomo), si configura dunque secondo la traiettoria lineare di cui abbiamo spesso parlato, basata sulla formazione della coppia eterosessuale. Solo l’intervento verbale di Lola può interrompere la catena narrativa, ricordandogli che “Tu non sei ancora morto”; a questo punto, dopo la dissolvenza torna il dettaglio degli occhi di Manni, che dice “No”. Mentre nel caso di Lola era sufficiente che la donna interrompesse la narrazione per far ricominciare gli eventi da zero, in questo caso è necessaria l’azione congiunta di Lola dall’interno della “sequenza rossa” e di Manni dall’esterno per far ripartire la successione dall’inizio.

Inoltre, mentre nel primo caso il sacchetto rosso che roteava era un elemento della diegesi,

⁴⁷⁵ Se l’inquadratura 1 è il primo piano di Manni al centro con Lola sulla sinistra, la 2 è il primissimo piano di Manni e la 3 quello di Lola, la successione è 1-2-3-2-1-2-3-2-1.

⁴⁷⁶ “Innumerevoli domande che cercano una risposta, una risposta che genera una nuova domanda, e la risposta successiva ancora un’altra domanda e così via... e così via... Ma in fondo, non è sempre la stessa domanda, e non è sempre la stessa risposta?”.

poiché era stato lanciato da Manni, questa volta vediamo il sacchetto verde con il denaro cadere dal cielo, mentre un aereo passa sullo sfondo, a cui si sostituisce la cornetta del telefono di Lola che ricade sulla forcella. Perciò, mentre nel primo passaggio da una sezione all'altra era necessario un intervento visibile della macchina da presa che alternava i due oggetti rapidamente, in una sorta di dissolvenza incrociata distorta, in questo caso è sufficiente un semplice stacco sul movimento. In altre parole, il primo momento di passaggio si configura come espressione dell'*agency* di Lola attraverso la sua influenza sulla struttura narrativa e formale, mentre il secondo diviene semplice rappresentazione del desiderio di Manni per una prosecuzione della propria narrazione lineare.

Per la terza volta, Lola riprende la propria corsa, incontra Doris e corre accanto a un treno della metropolitana senza neppure pensare di prenderlo. Nel momento in cui incontra Mike in bicicletta, questi non si offre più di vendergliela come nei primi due casi (ottenendo comunque un rifiuto); e quando rischia di essere investita da Meyer che sta andando in banca dal padre di Lola, questa volta gli parla, ma non gli chiede un passaggio, come aveva fatto nella seconda versione della storia al conducente dell'ambulanza. Il rifiuto da parte di Lola dei mezzi di trasporto pubblici o privati⁴⁷⁷ rientra in un rifiuto della tecnologia e dei gadget piuttosto insolito da parte di un film basato sull'intreccio fra le tecnologie dei nuovi media digitali; eppure, contribuisce da un lato alla costruzione dell'identificazione spettatoriale tramite senso di tensione e velocità (raddoppiata dal montaggio) trasmesso dalle inquadrature del corpo di Lola⁴⁷⁸; dall'altro di una costruzione del corpo stesso come l'unione fra quello dell'*avatar* di un videogioco, instancabile e potente, e quello umano, soggetto alla fatica e al dolore (la vediamo zoppicare in seguito alla caduta dalle scale causata all'inizio della seconda parte del film dal proprietario del cane fuori dal suo appartamento)⁴⁷⁹. Inoltre, la tecnologia non è proposta come necessariamente positiva: le pistole arrecano danno, portano a una degenerazione del racconto che conduce a un tunnel senza uscita,

⁴⁷⁷ È importante notare che, peraltro, sia Owen Evans in "Tom Tykwer's *Run Lola Run*", cit., che Ingeborg Majer O'Sikey in "Whatever Lola Wants, Lola Gets", cit., sottolineano come il percorso di Lola all'interno di Berlino sia altamente improbabile. Benché i riferimenti topografici precisi siano piuttosto flebili, come avevano evidenziato anche Ewa Mazierska e Laura Rascaroli in *From Moscow to Madrid*, cit., pp. 115-136, è possibile comunque individuare le tappe coperte dalla corsa di Lola; e non solo non delineano il tragitto più breve fra il suo appartamento e la sua destinazione finale, ma soprattutto danno vita a una distanza che non può essere coperta da nessun essere umano in venti minuti di tempo. Questo elemento, oltre a confermare l'ipotesi che Lola sia in parte umana e in parte un *avatar*, sottolinea come il film non si proponga come "verosimile", ma voglia lavorare sulle forme dell'autoriflessività, sull'intermedialità e sulla costruzione della soggettività performativa.

⁴⁷⁸ La corsa di Lola, oltre a divenire, come ha scritto Thomas Elsaesser, un modo di "essere al mondo", è soprattutto diretta verso uno scopo, a differenza ad esempio di quella della protagonista di *Vesna va veloce*, in cui Vesna corre per puro piacere, come fuga dalle brutture della realtà e persino dalla morte stessa nell'ultima onirica inquadratura. Cfr. Thomas Elsaesser, "If You Want a Life": The Marathon Man", in *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, cit., pp.270-277.

⁴⁷⁹ Per i cambiamenti nella rappresentazione del corpo nel cinema contemporaneo cfr. Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, cit., in particolare il capitolo 4, pp. 137-148.

ovvero alla morte di uno dei due protagonisti. Gli strumenti meccanici sono dunque funzionali ai bisogni umani solo se usati in modo creativo, come accade effettivamente nella terza parte del film con la *roulette*.

Ma, prima di ottenere un “segno” da parte del “destino” a cui ha chiesto aiuto, lo spettatore assiste a due momenti molto importanti per la comprensione del rapporto fra costruzione del soggetto e del tempo narrativo. In questa terza parte, infatti, lo *split screen* fra Lola e un altro soggetto avviene molto prima rispetto alla fine del racconto, e vede la figura di Manni sostituita da quella del padre di Lola, che però come il ragazzo nella prima versione non sente il richiamo della protagonista e si allontana con Meyer. Il problema di sincronizzazione che Lola ha con l’uomo di cui è innamorata si trasforma in un problema di sincronizzazione con il proprio passato familiare, ovvero con il proprio padre; ma mentre nelle prime due versioni della storia era configurato tramite l’incomprensione linguistica, con la rappresentazione dei loro litigi, nel terzo episodio diviene una messa in scena formale, che collega il problema nel rapporto con Manni con una difficoltà che appartiene al passato, al rapporto con il padre.

Ma il fatto che questa difficoltà si sia concretizzata in riferimento a un rapporto del passato, un rapporto ormai morto nel momento in cui (nella prima parte) il padre le ha rivelato di non essere il suo padre biologico, e (nella seconda parte) lei lo ha minacciato con una pistola poiché lui sembrava interessato solo al suo litigio con la propria amante, impedisce che lo stesso problema si ripeta nel “presente” del rapporto con Manni. In questa versione, infatti, è il padre di Lola a morire per un incidente stradale, mentre Manni svicola fra le automobili mentre insegue il barbone (causando l’incidente) e Lola evita di essere investita da un camionista, che si ferma “in tempo” urlandole contro “Ma che, ti sei stufata di vivere?!”. Il passato di violenza e morte è ormai alle spalle dei due protagonisti; Lola può entrare nel Casinò e, nonostante l’insufficienza del denaro e il proprio abbigliamento poco formale, giocare alla *roulette* due puntate che le fanno vincere i 100.000 marchi necessari per salvare Manni.

Prima della conclusione, però, è necessario che Lola compia un’ulteriore deviazione, nel momento in cui riesce finalmente a rubare un passaggio all’ambulanza che incrocia per la terza volta. Ma scopre così che l’ambulanza sta trasportando Schuster, che ha avuto un infarto; Lola prende la mano che l’uomo le porge, e il cuore di questi torna a battere normalmente. Il fatto che solo ora riusciamo a scoprire che l’ambulanza conduce Schuster, unito alla consapevolezza che l’uomo appare il vero conduttore del gioco fin dal prologo, può anche far pensare che la ripetizione degli avvenimenti non sia dovuta al fallimento di Lola nel raggiungere Manni in tempo e

sopravvivere entrambi, ma alla necessità di Schuster di sfuggire alla morte tramite l'aiuto che solo Lola può dargli. Ad ogni modo, in questa breve successione, Lola aggiunge un tocco vivificatore al potere soprannaturale già mostrato tre volte, quello dell'urlo. Mentre il tocco "magico" è esclusivamente positivo, e riporta in vita un uomo morto, il potere dell'urlo è però qualcosa di ambiguo, che dà inizio alla narrazione nel prologo ma anche al desiderio di Manni di fare la rapina al supermercato per procurarsi il denaro, e porta il padre a cacciarla dall'ufficio sfogando su di lei tutto il rancore accumulato per anni nei confronti dell'intera famiglia. Solo nel terzo caso l'urlo non si limita a infrangere i vetri di bottiglie, orologi e bicchieri e irritare gli uomini che la circondano, ma fa anche fermare la pallina della *roulette* sul numero vincente, dimostrando il proprio valore di "superpotere" da *avatar*.

Nella terza parte, dunque, Lola sostituisce alla sua famiglia tradizionale borghese la nuova che può finalmente costituire con Manni, lontana dai valori dominanti. La famiglia di appartenenza di Lola è caratterizzata da un padre dominante, che impedisce a chiunque di parlare per spiegare la propria posizione e dunque rifiuta la comunicazione fra più soggetti in funzione del monologo, e la madre (Ute Lubosch), che vediamo nella stessa inquadratura all'inizio di ogni narrazione. La donna è un'alcolizzata, e passa il suo tempo a condurre conversazioni del tutto inconsistenti con il proprio amante; ma, soprattutto, è l'unico personaggio immutabile, completamente estraneo alle variabili introdotte da ogni versione del racconto. Infine, nonostante la figura di Lola appaia nel televisore presente nella stanza della madre mentre scende le scale nella forma di un cartone animato, la donna non si gira mai a guardarla, ma si rivolge alla figlia solo in funzione dei propri bisogni (le chiede di comprarle lo shampoo).

La famiglia tradizionale, borghese, bianca ed eterosessuale, è presentata come una struttura in cui non è possibile alcuna comunicazione sensata fra i soggetti, e la traiettoria di Lola è funzionale alla sua uscita da questo blocco per costruire un rapporto diverso con Manni tramite la sincronizzazione delle proprie realtà. Arrivare "in tempo" diviene dunque una metafora per la reciproca comprensione, un modo per annullare l'incompatibilità dei dialoghi messi in scena nelle "sequenze rosse" e dare vita a una coppia bianca ed eterosessuale che però non ha nient'altro della norma dominante. E, per poter uscire dalla "commedia dell'eterosessualità", come ha scritto Judith Butler, è necessario ripetere i codici della rappresentazione introducendo delle variazioni sovversive. La ripetizione degli eventi si rivela dunque una ricostruzione della coppia eterosessuale al di fuori della "commedia", al di fuori dei codici di comportamento e di *gender* proposti dall'esempio dei genitori di Lola ma anche del rapporto fra il padre e Jutta, non per nulla messo in

scena tramite le forme della *fiction* televisiva, ovvero di un racconto dominante.

Ma la terza parte si conclude comunque con una certa ambiguità rispetto al futuro della coppia eterosessuale: Lola, infatti, non è più in grado di urlare il nome di Manni, limitandosi a sussurrarlo; ed è il ragazzo a prenderle la mano, dopo averla salutata allegramente. Di conseguenza, Manni assume con Ronnie (con cui scambia amichevoli pacche uscendo dalla sua auto) e con Lola il comportamento previsto per un uomo, sicuro e dominante; e Lola si lascia questa volta trascinare dalla corrente, rinunciando ad imporre la sua *agency* sul flusso narrativo. D'altra parte, i titoli di testa vedevano l'*avatar* di Lola percorre tre tunnel, ovvero le tre versioni del racconto, prima di finire risucchiata nella spirale del tempo; e solo ora possiamo comprendere come la spirale sia il simbolo di ciò che avverrà dopo la narrazione, dopo che Lola è riuscita a mantenere in vita il proprio rapporto con Manni e a liberarsi di una parte della propria famiglia di origine. *Lola corre* diviene dunque ancora una volta una rappresentazione problematica della tensione fra il metodo di narrazione dominante, basato sulla traiettoria successiva di formazione della coppia eterosessuale tramite i nessi causali, e un metodo narrativo che assume le posizioni ambigue di un soggetto consapevole della propria *agency* ma anche del ruolo che assumono nelle traiettorie personali le pratiche culturali e le variabili del caso. Il mondo di Lola, come quello di tutti i personaggi di cui abbiamo parlato, è uno dei metodi di configurazione, tramite varie forme assunte dal linguaggio cinematografico, delle problematiche della realtà contemporanea, segnata da soggetti sradicati, diasporici, in perenne movimento fra posizioni culturali, sociali e geografiche diverse, ma comunque attenti alle influenze e alle imposizioni delle interpretazioni narrative dominanti.

CONCLUSIONI

Immaginarî in metamorfosi

Attraverso le metodologie interpretative proposte dagli studi culturali, postcoloniali e di gender e del loro intreccio con le teorie sul postmodernismo e la globalizzazione, ho cercato di mostrare in che modo il cinema abbia rappresentato la sensazione di notevole cambiamento dominante negli immaginarî di riferimento e nelle forme narrative proposte.

Questi cambiamenti non rispondono però a una logica di “evoluzione”, di teleologia positiva, ad esempio dalla narrazione moderna a quella postmoderna, o dal pensiero binario e oppositivo a quello rizomatico. Al contrario, nel cinema europeo contemporaneo si mescolano tutti questi aspetti, assieme a molti altri: pensiamo ad esempio alla rappresentazione del conflitto fra la prima generazione di migranti, solitamente rappresentata come tradizionalista, e la seconda generazione più disposta alla mescolanza, come si è visto ne *La sposa turca* e nei film di Gurinder Chadha. Ho cercato di dimostrare come questi stessi film non pongano tale contrasto come opposizione assoluta, ritenendo l’una o l’altra scelta come l’unica possibile. Il fine di queste narrazioni, come di quello di *My Son the Fanatic* (Udayan Prasad, 1997) – che ribalta la prospettiva mostrando lo scontro fra padre aperto agli influssi delle altre culture e il figlio fondamentalista islamico – resta il tentativo di mostrare come le posizioni più utili in funzione della costruzione di rapporti intersoggettivi siano quelle che si intrecciano rifiutando una soluzione univoca dei conflitti stessi.

Per questi motivi, mi sembra che la figura della “metamorfosi” sia la più appropriata per descrivere le tante sfaccettature e il senso del cambiamento degli immaginarî espressi dai molti film europei prodotti fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni del Duemila. Ma fulcro della metamorfosi in atto negli immaginarî credo che sia una sorta di “retorica della molteplicità”, tramite cui il cinema mostra proprio l’intrecciarsi delle varie identità e dei ruoli non solo all’interno della comunità a cui dà vita, ma soprattutto all’interno dei singoli individui. Perciò, come dicevo nel primo capitolo, il multiculturalismo di stampo liberale non è preso in considerazione come una soluzione utile dei conflitti e delle tensioni; innanzitutto, questa scelta propone una distinzione netta fra le posizioni culturali “dominanti” e quelle delle “minoranze”, considerando entrambi questi gruppi come qualcosa di statico e definito; e soprattutto non si rapporta con le problematiche connesse con l’identità individuale, ponendo il concetto di “diversità” come struttura dominante che però omologa tutte le posizioni senza considerare le dinamiche sottese.

Al contrario, il cinema affrontato propone una visione complessa dell'individuo e del contesto dell'Europa contemporanea, lavorando sull'origine delle strutture del potere e della sua possibile o potenziale sovversione. Mi sembra che i film europei si propongano soprattutto di confrontarsi con la riflessione sulla "differenza culturale", intesa in senso ampio, come differenza di cui si fanno portatrici le varie costruzioni culturali su cui si basa la vita dei soggetti, dalla sessualità all'etnia, dall'educazione al gruppo a cui si appartiene. In questo senso, gli immaginari divenuti dominanti in un cinema europeo transnazionale sono proprio quelli che riguardano una formazione spesso sovversiva dell'identità personale come delle famiglie e delle comunità.

Sempre più spesso, come si è visto, ad oltrepassare i confini nazionali ed ottenere successo di pubblico e di critica sono infatti quei film che rifiutano la categoria dell'"appartenenza" (nazionale, etnica, sociale, sessuale e così via), scegliendo invece di rappresentare le figure dell'ibridità che vengono poste al confine fra diverse possibilità. In questo senso penso si possa parlare di un cinema "transnazionale" (che probabilmente non è prodotto solo nell'area geografica dell'Europa occidentale), ovvero di un cinema che pur mantenendo dei legami con un territorio preciso sceglie di concentrare la propria narrazione sulle problematiche che nascono dal contesto della globalizzazione, intesa come portatrice di un cambiamento negli scenari della mobilità contemporanea. Questo cinema infatti non "rappresenta" semplicemente le possibilità di movimento fisico dato dalle nuove tecnologie o la sua assenza, ma soprattutto l'inserimento delle contraddizioni generate dalla mobilità degli immaginari, ovvero dall'apertura delle possibilità di cambiamento in tutti gli aspetti dell'identità.

La riflessione sulle differenze culturali e sulla contraddittorietà della costruzione identitaria diviene così una tendenza comune al cinema che ho affrontato, anche se le forme dell'immaginario di riferimento possono cambiare molto di film in film. Per questo motivo ho scelto di usare il termine immaginari, al plurale: se c'è una costante che emerge nel cinema europeo contemporaneo è infatti proprio l'impossibilità di ridurre a uno, di superare il conflitto tramite una configurazione omogenea e armonica. Persino nelle commedie d'integrazione, come ad esempio in *Sognando Beckham* o *Pane e tulipani*, il sogno di libertà e riconciliazione è affidato a uno spazio e un tempo altri rispetto a quelli della narrazione principale. Le traiettorie dei soggetti rappresentati da questo cinema non sono mai lineari e causali, ma sempre contraddittorie e tortuose, contraddistinte da svolte improvvise e da scelte prive di motivazione.

Nessuno dei film analizzati o citati nella filmografia celebra semplicemente le magnifiche sorti della contemporaneità, e neppure abbraccia la scelta di molteplicità volontaria del soggetto

nomade. Anche quando alcune delle caratteristiche del postmoderno vengono affrontate (ad esempio in *Cold Fever* la costruzione di uno spazio che è soprattutto percezione sensoriale disorientante, e non comprensione razionale e geometrica), questo non avviene mai per giudicarne le qualità in positivo o in negativo, ma per cercare di comprendere la contraddittorietà del mondo che ci circonda. Le identità rappresentate in questo cinema sono sempre diasporiche, anche nel caso in cui appartengano al gruppo etnico o culturale mostrato come “dominante”, dal momento che si trovano necessariamente sradicate e disperse in una realtà che non può più essere interpretata tramite l'appartenenza monolitica a qualcuno o qualcosa. Anche nel momento in cui il soggetto riesce a costruire una famiglia o a inserirsi in una comunità, i legami restano strutturalmente fragili, labili, pronti a modificarsi. I ruoli e i comportamenti prestabiliti non sono più considerati come “naturali”, e spesso neppure come necessari, ma vengono sempre più spesso scardinati in favore di una riflessione sulla loro costruzione e sull'*agency* del soggetto.

L'espressione dominante dell'identità diviene in questo cinema quella della *performance*, della consapevolezza del gesto come prodotto culturale e dell'identità stessa come narrazione e discorso. Il racconto cinematografico perde ogni speranza di rappresentazione diretta del “reale” (“naturale”), mostrando i meccanismi della costruzione formale dell'immagine in quanto tale e priva di un referente, dell'immagine in quanto simulacro. Per questo motivo, sempre più importanti divengono l'intreccio con gli altri media e il concetto di riscrittura: persino in un film dalla costruzione “verosimile” come *Lamerica* la narrazione è introdotta da altre immagini, quelle intrinsecamente menzognere del cinegiornale fascista, che inscrivono le problematiche della migrazione albanese in Italia nelle dinamiche di potere del colonialismo fascista. O, ancora, il racconto si presenta come riproposizione di altri racconti, in modo che le questioni irrisolte della contemporaneità possano essere messe in forma attraverso la rielaborazione di una storia già narrata, come è il caso di *Vita da Bohème*.

Nel cinema europeo contemporaneo, quindi, sempre più spesso la rappresentazione “dominante” è quella della negoziazione fra soggetti diasporici, segnati dalle contraddizioni e dalla costruzione performativa della propria differenza e ibridità, che dà vita a degli immaginari “glocali”, transnazionali, conflittuali e problematici, messi in forma tramite le dinamiche dell'intertestualità e della retorica della molteplicità.

BIBLIOGRAFIA

- «aut aut», n. 329, gennaio-marzo 2006.
- «boundary 2», vol. 26, n. 2, estate 1999.
- «Screen», vol. 23, nn. 3-4, settembre-ottobre 1982.
- «Screen», vol. 23, n. 5, novembre-dicembre 1982.
- «Screen», vol. 40, n. 3, autunno 1999.
- Rachel Adams e David Savran, a cura di, *The Masculinity Studies Reader*, Oxford, Blackwell, 2002.
- Beverly Allen e Mary Russo, a cura di, *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991), tr. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996.
- Gloria Anzaldúa, *Borderland/La frontera* (1987), tr. it. *Terre di confine/La frontera*, a cura di Paola Zaccaria, Bari, Palomar, 2000.
- Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), tr. it. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* a cura di Piero Vereni, Roma, Meltemi, 2001.
- Arjun Appadurai, *Illusion of Permanence. Interview with Arjun Appadurai by Perspecta 34*, 14 luglio 2002, «Perspecta 34», giugno 2003; "The Politics of the Visible", pp. 49-50. Reperibile sul sito www.appadurai.com, ultimo accesso luglio 2008.
- Simone Arcagni, "Los Angeles e il cinema postmoderno", «E/C», *Riscrivere lo spazio. pratiche e performance urbane*, anno II, n. 2, 2008, pp. 133-143, disponibile sul sito http://www.ec-aiss.it/monografici/2_riscrivere_lo_spazio.php, ultimo accesso dicembre 2008.
- Justine Ashby, "Postfeminism in the British Frame", «Cinema Journal», vol. 44, n. 2, inverno 2005.
 - Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi, 1979.
- Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Race nation classe. Les identités ambiguës* (1988), tr. it. *Razza nazione classe. Le identità ambigue*, a cura di Olga Vasile, Roma, Edizioni

- Associate, 1996.
- Raymond Bellour, *L'analyse du film* (1979), tr. it. *L'analisi del film*, a cura di Carla Capetta e Abderrazak Chaoui Aziz, Torino, Kaplan, 2005.
 - Tim Bergfelder, "National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies", «Media Culture Society» n. 27, 2005.
 - Daniela Berghahn, "No Place Like Home? Or Impossible Homecomings in the Films of Fatih Akin", «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», vol. 4, n. 3, 2006.
 - Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.
 - Paolo Bertetto, a cura di, *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2003.
 - Paolo Bertetto, a cura di, *Metodologie di analisi del film*, Bari, Laterza, 2006.
 - Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.
 - Homi K. Bhabha, a cura di, *Nation and Narration* (1990), tr. it. *Nazione e narrazione*, a cura di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 1997.
 - Homi K. Bhabha, "Culture's in Between", "ArtForum International", vol. 32, n. 1, settembre 1993, reperibile sul sito http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v32/ai_14580143, ultimo accesso febbraio 2009.
 - Homi K. Bhabha, *Location of Culture* (1994), tr. it. *I luoghi della cultura*, a cura di Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001.
 - David Bordwell, "Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film", «Film Quarterly», vol. 55, n. 3, 2002.
 - Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, Donzelli, 1995.
 - Emily Brontë, *Wuthering Heights*, London, Penguin, 1995.
 - Stephen Brooke e Louise Cameron, "Anarchy in the U.K.? Ideas of the City and the *Fin de Siècle* in Contemporary English Film and Literature", «Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies», vol. 28, n. 4, inverno 1996.
 - Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Laterza, 2007.
 - G. Elisa Bussi e Patrick Leech, a cura di, *Schermi della dispersione. Cinema, storia e*

- identità nazionale*, Torino, Lindau, 2003.
- Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), tr. it. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, a cura di Roberta Zuppet, Milano, Sansoni, 2004.
 - Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"* (1993), tr. it. a cura di Simona Capelli, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996.
 - Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, tr. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, a cura di Olivia Guaraldo, Roma, Meltemi, 2004.
 - Judith Butler, "Vulnerability, Survivability", intervento alla giornata di studio *Sovranità, confini, vulnerabilità*, Università degli Studi "Roma Tre", Roma, giovedì 27 marzo 2008.
 - Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.
 - Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000.
 - Gianni Canova, a cura di, *Il lato oscuro delle macchine. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano contemporaneo, fra processi simbolici e dinamiche sociali*, Roma, Carocci, 2005.
 - Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
 - Gaetano Chiurazzi, a cura di, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
 - Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
 - Rey Chow, *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2004.
 - Anne Ciecko, "Representing the Spaces of Diaspora in Contemporary British Films by Women Directors", «Cinema Journal», vol. 38, n. 3, primavera 1999.
 - Steven Cohan e Ina Rae Hark, a cura di, *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London and New York, Routledge, 1993.
 - Michele Cometa, a cura di, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
 - Tom Conley, "A Web of Hate", «South Central Review», vol. 17, n. 3, autunno 2000.
 - Teresa De Lauretis, "Desire in Narrative", in *Alice Doesn't. Femmins, Semiotic, Cinema* (1984), tr. it. "Desiderio e Narrazione", in *id., Sui generi(S). Scritti di teoria femminista*, a cura di Giovanna Grignaffini e Liliana Losi, Milano, Feltrinelli, 1996.

- Gilles Deleuze e Felix Guattari, “Ryzhome”, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980), tr. it. “Rizoma”, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, sez. I, a cura di Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement* (1983), tr. it. *Cinema 1. L’immaginemovimento*, a cura di Jean-Paul Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984.
- Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps* (1984), tr. it. *Cinema 2. L’immagine-tempo*, a cura di Liliana Rampello, Milano, Ubulibri, 1989.
- Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
- Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge e London, Harvard University Press, 2004.
- Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1991, tr. it. parziale *Donne Fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma, Pratiche, 1995.
- Ruth Doughty e Kate Griffiths, “Racial Reflection: *La Haine* and the Art of Borrowing”, «*Studies in European Cinema*» vol. 3, n. 2, 2006.
- Richard Dyer e Ginette Vincendeau, a cura di, *Popular European Cinema*, London, Routledge, 1992.
- Dimitris Eleftheriotis, “Cultural Difference and Exchange: a Future for European Film”, «*Screen*», vol. 41, n. 1, primavera 2000.
- Thomas Elsaesser e Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London and New York, Arnold and Oxford University Press, 2002.
- Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- Thomas Elsaesser, “Trusting the Other: Between Self-Interest, Envy and Mutual Interference”, relazione alla Conferenza Internazionale “Europe and its Others. Interperceptions Past, Present, Future”, University of St. Andrews, 6-8 luglio 2007.
- Owen Evans, “Tom Tykwer’s *Run Lola Run*. Postmodern, Posthuman or ‘Post-Theory’?”, «*Studies in European Cinema*», vol. 1, n. 2, 2004.
- Wendy Everett, a cura di, *European Identity in Cinema*, Bristol e Portland, Intellect, 2005.
- Frantz Fanon, *Peau Noire, Masque Blanc* [1952], tr. it. *Pelle nera, maschere bianche. Il Nero e l’Altro*, a cura di Mariagloria Sears, Milano, Marco Tropea Editore, 1996.

- Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), tr. it. *Il perturbante*, a cura di Silvano Daniele, in Sigmund Freud, *Opere*, vol. IX (1917-1923), Torino, Bollati Boringhieri, 1977
- Diana Fuss, *Identification Papers*, London, Routledge, 1995.
- Rosalind Galt, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Bishnupriya Ghosh e Bhaskar Sarkar, “The Cinema of Displacement: Towards a Politically Motivated Poetics”, «Film Criticism», vol. 20, nn. 1-2, autunno-inverno 1995-1996.
- Wendell Glick, “Expediency and Absolute Morality in *Billy Budd*”, «PMLA», vol. 68, n. 1, marzo 1953.
- Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III* (1990), tr. it. *Poetica della relazione. Poetica III*, a cura di Enrica Restori, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (1996), tr. it. *Poetica del diverso*, a cura di Francesca Neri, Roma, Meltemi, 1998.
- David Greven, “Flesh in the Word. *Billy Budd, Sailor*, Compulsory Homosexuality, and the Uses of Queer Desire”, «Genders», n. 37, 2003, www.genders.org/g37/g37_greven.html, ultimo accesso gennaio 2009.
- Stuart Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006.
- Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di Giovanni Leghissa, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film* (1991), tr. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, a cura di Carla Capetta e Giaime Alonge, Torino, Kaplan, 2006.
- Ulf Hedetoft e Mette Hjort, a cura di, *The Postnational Self. Belonging and Identity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Vinzenz Hediger, “Double Occupancy and Karaoke Americanism. Thomas Elsaesser’s *European Cinema: Face to Face with Hollywood*”, «New Review of Film and Television Studies», vol. 4, n. 1, aprile 2006.
- Will Highbee, “The Return of the Political, or Designer Visions of Exclusion? The Case for Mathieu Kassovitz’s ‘*Fracture Sociale*’ Trilogy”, «Studies in French Cinema», vol. 5, n. 2, 2005.
- Andrew Higson, “The Instability of the National”, in Justine Ashby e Andrew Higson, a cura

- di, *British Cinema, Past and Present*, London e New York, Routledge, 2000.
- bell hooks e Isaac Julien, “States of Desire. Critic bell hooks and British filmmaker Isaac Julien on sex, style, and cinema”, «Transition», n. 53, 1991.
 - Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), tr. it. parziale *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, a cura di Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989.
 - Susan Jeffords, *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
 - Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice* (1997), tr. it. *Il cinema postmoderno*, a cura di Carla Capetta, Torino, Kaplan, 2006.
 - E. Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York and London, Routledge, 1997.
 - Caren Kaplan, Norma Alarcón e Mino Moallem. a cura di, *Between Woman and Nation. Nationalism, Transnational Feminism, and the State*, Durham e London, Duke University Press, 1999.
 - Marsha Kinder, “Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever – Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative”, «Film Quarterly», vol. 55, n. 4, estate 2002.
 - Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
 - Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
 - Hanif Kureishi, *My Beautiful Laundrette* (1986), London, Faber and Faber, 1996.
 - Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* (1990), tr. it. *Il Buddha delle periferie*, a cura di Ivan Cotroneo, Milano, Bompiani, 2001.
 - Giovanni Leghissa, *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2005.
 - Emmanuel Lévinas, Gabriel Marcel e Paul Ricœur, *Il pensiero dell'altro*, a cura di Franco Riva, Roma, Edizioni Lavoro, 2008.
 - Yosefa Loshitzky, “The Post-Holocaust Jew in the Age of Postcolonialism: *La Haine* Revisited”, «Studies in French Cinema», vol. 5, n. 2, 2005.
 - Christina Lutter, Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung* (2002), tr. it.

- Cultural Studies. Un'introduzione*, a cura di Michele Cometa, Milano, Paravia – Bruno Mondadori, 2004.
- Matt Madden, *99 Ways to Tell a Story: Exercises in Style*, tr. it. *Esercizi di stile. 99 modi di raccontare una storia*, a cura di Isabella Zani, Bologna, Black Velvet, 2007.
 - Ingeborg Majer O'Sickey, "Whatever Lola Wants, Lola Gets (Or Does She?). Time and Desire in Tom Tykwer's *Run Lola Run*", «Quarterly Review of Film & Video», n. 19, 2002.
 - Giacomo Marramao, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
 - Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London e New York, I.B. Tauris, 2003.
 - Herman Melville, *Billy Budd, sailor*, tr. it. *Billy Budd*, a cura di Sandra Petri e Mariella Segre, Roma, l'Unità, 1993.
 - Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Bari, Laterza, 2007.
 - Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma (1977)*, tr. it. *Cinema e psicanalisi*, a cura di Daniela Orati, Venezia, Marsilio, 2002.
 - James E. Miller, Jr., "Billy Budd: The Catastrophe of Innocence", «Modern Language Notes», vol. 73, n. 3, marzo 1958.
 - Olaf Möller e Giovanni Spagnoletti, a cura di, *Oltre il muro. Il cinema tedesco contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2008.
 - Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.
 - Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", tr. it. "Piacere visivo e cinema narrativo", in «nuova dwf», n. 8, luglio 1978.
 - Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", tr. it. "Le ambiguità dello sguardo", in «Lapis», n. 7, marzo 1990.
 - Andrew Nestingen e Trevor G. Elkington, a cura di, *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*, Detroit, Wayne State University Press, 2005.
 - Olu Oguibe, "Forsaken Geographies. Cyberspace and the New World 'Other'", relazione alla V International Cyberspace Conference, Madrid, giugno 1996.
 - Giuseppe Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma, Meltemi, 2005.
 - Polona Petek, "Enabling Collisions: Re-Thinking Multiculturalism Through Fatih Akin's

- Gegen die Wand/Head On”, «Studies in European Cinema», vol. 4, n. 3, 2007.
- Duncan Petrie, a cura di, *Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London, BFI, 1992.
 - Kathy J. Phillips, “*Billy Budd* as Anti-Homophobic Text”, «College English», vol. 56, n. 8, dicembre 1994.
 - Phil Powrie, Ann Davies, Bruce Babington, a cura di, *The Trouble With Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema*, London e New York, Wallflower Press, 2004.
 - Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity: Chantal Akerman’s Postmodern Cinema*, Torino, Otto editore, 2000.
 - Veronica Pravadelli, *Alfred Hitchcock – Notorius*, Torino, Lindau, 2003.
 - Veronica Pravadelli, “Postmoderno e nuova spettatorialità”, «Bianco & Nero», nn. 550-551, marzo 2004-gennaio 2005.
 - Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.
 - Leonard Quart, “The Politics of Irony: The Frears-Kureishi Films”, «Film Criticism», vol. 16, nn.1-2, 1991/1992.
 - Raymond Queneau, *Excercises de style* (1947), tr. it. *Esercizi di stile*, a cura di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2008 (ultima edizione).
 - Arthur Rimbaud, *Opere*, tr. it. a cura di Ivos Margoni, Milano, Feltrinelli, 1964.
 - Franco Riva, a cura di, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, Troina (EN), Città Aperta Edizioni, 2008.
 - Anjali Gera Roy, “Translating Difference in *Bend it Like Beckham*”, «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», vol. 4, n. 1, 2006.
 - Salman Rushdie, *The Satanic Verses* (1988), tr. it. *I versi satanici*, a cura di Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1989.
 - Edward W. Said, *Orientalism* (1978), tr. it. *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, a cura di Stefano Galli, Milano, Feltrinelli, 1999.
 - László Sári, “The Intersection of Race, Class and Sexuality in Stephen Frears’s *My Beautiful Laundrette*; or Whose Dirty Laundry is it?”, in *Gender in Film and Media: East-West Dialogues*, a cura di Elzbieta H. Olesky, New York, Peter Lang, 2000.
 - Heidi Schlipphacke, “Melodrama’s Other: Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer”, «Camera Obscura», vol. 21, n. 2, 2006.

- Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London, Routledge, 1994.
- Ella Shohat e Robert Stam, a cura di, *Multiculturalism, Postcoloniality, and the Transnational Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.
- Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York, Columbia University Press, 2001.
- Margit Sinka, “Tom Tykwer's *Lola rennt*: A Blueprint of Millennial Berlin”, reperibile sul sito <http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/lola.html>, ultimo accesso febbraio 2009.
- Titti Soila, Astrid Söderbergh Widding e Gunnar Iversen, a cura di, *Nordic National Cinemas*, London e New York, Routledge, 1998.
- Silvio Soldini e Doriana Leoneff, *Pane e tulipani. Il soggetto, la sceneggiatura*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Susan Sontag, “Note su ‘Camp’” (1964), in *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998.
- Debora Spini, *La società civile postnazionale*, Roma, Meltemi, 2006.
- Asuman Sune, “Dark Passion”, «Sight & Sound», vol. 15, n. 3, marzo 2005.
- Charles Taylor, *Multiculturalism and "The Politics of Recognition"*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Valentina Vitali e Paul Willemsen, a cura di, *Theorising National Cinema*, London, BFI, 2006.
- Robyn Wiegman, *American Anatomies. Theorizing Race and Gender*, Durham and London, Duke University Press, 1995.
- Vito Zagarrìo, *Cinema italiano anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2001.
- Vito Zagarrìo, “Noi e l'altro. Cinema ed immigrazione nel New-New Italian Cinema”, in «Studi Emigrazione/Migration Studies», XLV, 169, gennaio-marzo 2008.

FILMOGRAFIA

- *101 Reykjavík* (Baltasar Kormákur, 2000)
- *9 Songs* (Michael Winterbottom, 2004)
- *Aberdeen* (Hans Petter Moland, 2000)

- *About Adam* (Gerard Stembridge, 2000)
- *Absolute Hangover* (*Absolutt blåmandag*, Petter Næss, 1998)
- *Le acrobate* (Silvio Soldini, 1997)
- *L'appartamento spagnolo* (*L'auberge espagnole*, Cédric Klapisch, 2002)
- *L'aria serena dell'Ovest* (Silvio Soldini, 1990)
- *L'assedio* (Bernardo Bertolucci, 1998)
- *Ballando con Regitze* (*Dansen med Regitze*, Kaspar Rostrup, 1989)
- *Beautiful People* (Jasmin Dizdar, 1999)
- *Belle al bar* (Alessandro Benvenuti, 1994)
- *Bhaji on the Beach* (Gurinder Chadha, 1993)
- *Biuti Quin Olivia* (Federica Martino, 2002)
- *Brucio nel vento* (Silvio Soldini, 2002)
- *I buchi neri* (Pappi Corsicato, 1995)
- *Butterfly Kiss* (Michael Winterbottom, 1995)
- *Il caricatore* (Eugenio Cappuccio, Massimo Gaudioso, 1996)
- *Carne tremula* (*Carne trémula*, Pedro Almodóvar, 1997)
- *Chouchou* (Merzak Allouache, 2003)
- *Cold Fever* (*Á köldum klaka*, Friðrik Þór Friðriksson, 1995)
- *Come Harry divenne un albero* (*How Harry Became a Tree – Bitter Harvest*, Goran Pascaljevic, 2000)
- *Il compleanno* (*Födelsedagen*, Richard Hobert, 1999)
- *Cuori al verde* (Giuseppe Piccioni, 1996)
- *Da quando Otar è partito* (*Depuis qu'Otar est parti*, Julie Bertucelli, 2003)
- *Disco Pigs* (Kristen Sheridan, 2000)
- *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988)
- *East is East* (Damien O'Donnell, 1999)
- *Eggs* (Bent Hamer, 1995)
- *L'età acerba* (*Les Roseaux Sauvages*, André Techiné, 1994)
- *Le fate ignoranti* (Ferzan Özpetek, 2001)
- *Figli di Annibale* (Davide Ferrario, 1998)
- *Il fiore del mio segreto* (*La flor de mi secreto*, Pedro Almodóvar, 1995)

- *Freud Leaving Home (Freud flyttar hemifrån*, Susanne Bier, 1991)
- *Funny Games* (Michael Haneke, 1997)
- *Il guardiano di notte (Nattevagten*, Ole Bornedal, 1994)
- *Hamam – Il bagno turco* (Ferzan Özpetek, 1997)
- *Ho affittato un killer (I Hired a Contract Killer*, Aki Kaurismäki, 1990)
- *Hush-a-Bye Baby* (Margo Harkin, 1990)
- *L'imbalsamatore* (Matteo Garrone, 2002)
- *Im July* (Fatih Akin, 2000)
- *In Cina mangiano i cani (I Kina spiser de hunde*, Lasse Spang Olsen, 1999)
- *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg, 1997)
- *Italiano per principianti (Italiensk for Begyndere*, Lone Scherfig, 2000)
- *Italian Sud Est* (Fluid Video Crew, 2003)
- *Jalla! Jalla!* (Josef Fares, 2001)
- *Kebab Connection* (Anno Saul, 2004)
- *Kika – Un corpo in prestito (Kika*, Pedro Almodóvar, 1994)
- *Kopps* (Josef Fares, 2003)
- *LaCapaGira* (Alessandro Piva, 2000)
- *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994)
- *Légami! (¡Átame!*, Pedro Almodóvar, 1990)
- *I Leningrad Cowboys vanno in America (Leningrad Cowboys Go America*, Aki Kaurismäki, 1989)
- *Lola corre (Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998)
- *Luci intermittenti (Blinkende lygter*, Anders Thomas Jensen, 2000)
- *Luna rossa* (Antonio Capuano, 2001)
- *Mad About Mambo* (John Forte, 2000)
- *Le mani (Händerna*, Richard Hobert, 1994)
- *Marius e Jeannette* (Robert Guédiguian, 1998)
- *Marrakech express* (Gabriele Salvatores, 1989)
- *Mediterraneo* (Gabriele Salvatores, 1991)
- *Metisse* (Mathieu Kassovitz, 1993)
- *Movie Days (Bióðagar*, Friðrik Þór Friðriksson, 1994)
- *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985)

- *My Son the Fanatic* (Udayan Prasad, 1997)
- *Niente baci sulla bocca (J'embrasse pas, André Techiné, 1991)*
- *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997)
- *Nói Albínói* (Dagur Kári, 2003)
- *Nuit et jour* (Chantal Akerman, 1991)
- *L'odio (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995)*
- *Ognuno cerca il suo gatto (Chacun cherche son chat, Cédric Klapisch, 1996)*
- *Open Hearts (Elsker for evigt, Susanne Bier, 2002)*
- *Ospiti* (Matteo Garrone, 1998)
- *Ovosodo* (Paolo Virzi, 1997)
- *Pane e tulipani* (Silvio Soldini, 2000)
- *Pensione Oskar (Pensionat Oskar, Susanne Bier, 1995)*
- *Piccole cose sporche (Dirty Pretty Things, Stephen Frears, 2002)*
- *Posta celere (Budbringeren, Pål Sletaune, 1997)*
- *Prima la musica, poi le parole* (Fulvio Wetzl, 2000)
- *La promessa (La promesse, Jean-Pierre e Luc Dardenne, 1996)*
- *Quando Brendan incontra Trudy (When Brendan Met Trudy, Kieron J. Walsh, 2000)*
- *Il ragazzo di Borstal (The Borstal Boy, Peter Sheridan, 2000)*
- *Regine per un giorno (Reines d'un jour, Marion Vernoux, 2001)*
- *La risata del gabbiano (Mávahlátur - eftir skáldsögu Kristínar Marju Baldursdóttur, Ágúst Guðmundsson, 2001)*
- *Rosetta* (Jean-Pierre e Luc Dardenne, 1999)
- *Saimir* (Francesco Munzi, 2004)
- *Sammie e Rosie vanno a letto (Sammie e Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1987)*
- *La schivata (L'esquivé, Abdel Kechiche, 2003)*
- *La scomparsa di Finbar (The Disappearance of Finbar, Sue Clayton, 1997)*
- *Segreti e bugie (Secrets and Lies, Mike Leigh, 1996)*
- *Senza pelle* (Massimo D'Alatri, 1994)
- *Shouf Shouf Habibi* (Albert Ter Heerdt, 2004)
- *Sliding Doors* (Peter Howitt, 1998)
- *The Snapper* (Stephen Frears, 1993)
- *Sognando Beckham (Bend it Like Beckham, Gurinder Chadha, 2002)*

- *Sognatori d'inverno* (*Winterschläfer*, Tom Tykwer, 1997)
- *Solino* (Fatih Akin, 2002)
- *Speranze* (*Svenska hjältar*, Daniel Bergman, 1997)
- *La sposa turca* (*Gegen die Wand*, Fatih Akin, 2004)
- *Storie* (*Code inconnu – Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000)
- *Sud Side Stori* (Roberta Torre, 2000)
- *Tano da morire* (Roberta Torre, 1997)
- *Les temps qui changent* (André Techiné, 2004)
- *Tic Tac* (Daniel Alfredson, 1997)
- *Together* (*Tillsammans*, Lukas Moodysson, 2000)
- *Il toro* (Carlo Mazzacurati, 1994)
- *Trojan Eddie* (Gillies MacKinnon, 1996)
- *Turnè* (Gabriele Salvatores, 1990)
- *Tutta colpa di Voltaire* (*La faute à Voltaire*, Abdel Kechiche, 2000)
- *Tutto su mia madre* (*Todo sobre mi madre*, Pedro Almodovar, 1999)
- *Una lei fra di noi* (*En kort en lang*, Hella Joof, 2001)
- *L'uomo senza passato* (*Mies vailla menneisyttä*, Aki Kaurismäki, 2002)
- *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati, 1996)
- *Viol@* (Donatella Maiorca, 1998)
- *Vita da Bohème* (*La vie de bohème*, Aki Kaurismäki, 1992)
- *Wonderland* (Michael Winterbottom, 1999)
- *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991)

Altri film citati

- *A qualcuno piace caldo* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959)
- *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)
- *Le catene della colpa* (*Out of the Past*, Jacques Tourner, 1947)
- *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956)
- *Eva contro Eva* (*All About Eve*, Joseph Leo Mankiewicz, 1950)
- *Fà la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989)
- *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)

- *Gilda* (Charles Vidor, 1946)
- *Intrigo internazionale (North by Northwest)*, Alfred Hitchcock, 1959)
- *Jubilee* (Derek Jarman, 1977)
- *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993)
- *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973)
- *Memento* (Christopher Nolan, 2000)
- *La morte corre sul fiume (Night of the Hunter)*, Charles Laughton, 1955)
- *Mystery Train – Martedì notte a Memphis (Mystery Train)*, Jim Jarmusch, 1989)
- *Notorius. L'amante perduta (Notorius)*, Alfred Hitchcock, 1946)
- *Quarto potere (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1940)
- *La scampagnata (Partie de campagne)*, Jean Renoir, 1936)
- *Secondo amore (All that Heaven Allows)*, Douglas Sirk, 1955)
- *Strade perdute (Lost Highways)*, David Lynch, 1997)
- *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)
- *Vertigine (Laura)*, Otto Preminger, 1944)
- *La vita è meravigliosa (It's a Wonderful Life)*, Frank Capra, 1946)