DOPPIOZERO

“Suspiria”: un film parallelo

Giuseppe Previtali

11 Gennaio 2019

In una delle pagine iniziali del suo illuminante testo su *Pinocchio*, Giorgio Manganelli descrive il libro come una sorta di mappa, un territorio infinito ed infinitamente estendibile. In accordo al suo progetto di lavorare sugli indizi del testo, dice poi: “ogni parola è stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli parole”. Poco più avanti, se possibile, è ancora più esplicito: “Non possiamo supporre che un testo sia un tuorlo che può produrre innumerevoli autori, e che anzi io stesso sia uno degli innumerevoli autori del testo?”.

Questa lieve deviazione in uno spazio extra-cinematografico può forse essere impiegata produttivamente per cercare di venire a capo del groviglio di sollecitazioni a cui la visione del *Suspiria* di Luca Guadagnino sottopone lo spettatore. Vedere questo film come un *remake* dell’originale di Argento sembra essere infatti non solo sbagliato ma, soprattutto, poco utile. Conviene forse cercare di capire secondo quali traiettorie e operando quali spostamenti Guadagnino abbia operato all’interno dell’immaginario argentiano.



L’accademia di danza del film (ph. Mikael Olsson/Amazon Studios).

Il primo, più esplicito perché evidenziato insistentemente in diversi punti del film, è lo spostamento geografico della Casa di Mater Suspiriorum da Friburgo a Berlino (in parte ricostruita a Varese). Una scelta programmatica, perché inserisce le vicende della scuola di danza all’interno di un contesto storico che l’impostazione favolistica del film di Argento rigettava completamente. Qui, invece, la Storia bussa alla porta in modo esplosivo (letteralmente) e all’ombra del Muro (già attraversabile ma ancora oscuramente ingombrante) i traumi di quegli anni (il film è ambientato nel 1977) e le cicatrici ancora sanguinanti del dopoguerra diventano il terreno di coltura imprescindibile su cui innestare (di nuovo) la vicenda di Susie Bannion.

Anche lo spazio risulta fortemente plasmato da questa atmosfera di tensione: il liberty argentiano, con la sua abbondanza di forme naturali e i suoi colori fra l’acido e il lisergico lascia spazio a un’accademia di danza brutalista nelle forme e negli arredi. Abbandonato lo spazio irreale di quell’assurdo maniero friburghese, la sede della compagnia Markos non è più un Altrove assoluto, ma un luogo concreto, solidamente piantato nel cuore della città.



Infine, la danza assume un valore nuovo e – finalmente – pienamente centrale. È in questi momenti che Guadagnino sembra recuperare quell’occhio desiderante e carnale visto all’opera in diversi momenti del suo cinema precedente (il riferimento immediato è a *Chiamami col tuo nome*, ma non solo). I corpi delle danzatrici sono scrutati da vicino, quasi assaporati nel loro comporre nuove geografie del corpo e del movimento. Ogni espressione corporea è calcolata, precisa, quasi violenta nel suo svolgimento: Guadagnino ci fa sentire la centralità del corpo che cerca il suo spazio e lo conquista con desiderio e crudeltà (i salti che Susie esegue di fronte a Madame Blanc sono esemplari e spietati nel loro farci presagire il rischio di una rottura).

Il movimento danzante, ed è forse qui che il film assume una qualità unica, non è solo espressione estetica ma anche (soprattutto?) gesto magico. In uno dei passaggi più brutali del film, la continuità fra questi due elementi si fa palese e

straziante: l’esecuzione della danza si tramuta in un rito mortale, tortura a distanza come in una sorta di vudù. Il gesto coreografato sembra essere intrinsecamente dotato di un potere annichilente, in grado di riflettersi sul corpo della vittima. La contorsione sfigurante del corpo di Olga è il risultato di un potere di trasmissione della magia del gesto su cui sembra basarsi l’intero repertorio occulto delle streghe.



È soprattutto toccando i loro corpi che Madame Blanc e le altre Figlie di Mater Suspiriorum controllano le ballerine della compagnia Markos, ma anche il ruolo dello sguardo sembra meritevole di qualche attenzione. Come hanno osservato numerosi studiosi dell’opera di Argento uno dei tratti qualificanti dei suoi film è la presenza di soggettive (più o meno impossibili) e di inquadrature di occhi (elemento che, prevedibilmente, ritroviamo anche in *Suspiria*). Guadagnino, pur non facendo di questo stilema un suo marchio di fabbrica, gli accorda un valore programmatico nella sequenza di apertura del film, dedicata non più all’arrivo di Susie in Germania, ma alla seduta di psicoterapia di Patricia (una delle ballerine della compagnia Markos).

Appena arrivata nello studio del dott. Klemperer, la ragazza cerca di nascondere tutte le forme oculari che vede intorno a sé (non solo le fotografie, ma anche il simbolo sulla copertina di un libro). Per Patricia, terrorizzata, ogni oggetto è sguardo, un portale d’ingresso utilizzando il quale la Madre potrebbe richiamarla

a sé: è attraverso gli occhi oltre che le mani che le streghe controllano le loro ballerine; le virtù controllanti dello sguardo sono d’altronde un elemento classico della magia, come ha a suo tempo dimostrato De Martino.



Suspiria è un racconto di corpi in movimento, di corpi cercati, guardati e toccati. Soprattutto, dopo la potente sensualità maschile di *Chiamami col tuo nome*, qui tutto ruota intorno a corpi femminili: la compagnia Markos è – come ricordano più volte le ballerine – una famiglia. La metafora è usata tanto spesso da risultare cruciale, tanto più che Patricia la identifica addirittura come una congrega, una struttura sociale declinata in senso completamente matriarcale. La vicinanza della ragazza agli ambienti della RAF è, da questo punto di vista, tutt’altro che marginale: come confermerà il suo terapeuta, i due sistemi sono strutturalmente complementari e – aggiungiamo – ugualmente capaci di scardinare l’ordine delle cose, di riscrivere una società incastrata fra colpe del passato e distruttività del presente.

Sondare il film di Guadagnino come un terreno di spostamenti ha delineato una trama di posture, gesti e corpi che si cercano, si rincorrono e alla fine (anche se diversamente dal previsto) si trovano. L’esplosione finale di violenza che prelude all’epilogo è forse il momento in cui *Suspiria* risulta più vicino alla tendenza di Argento per il piacere dell’inverosimile. Per il resto, sembra che a questo film ci si debba più che altro abbandonare, precipitandoci dentro, come paiono dimostrare

le scene oniriche. “Precipitare dentro” il testo è un’espressione che, ancora una volta, deriva da Manganelli e che mi pare essenziale per continuare a porre domande ad un film che si presenta come orgogliosamente “parallelo”.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


DAKOTA
JOHNSON
TILDA
SWINTON
MIA
GOTH
LUTZ
EBERSDORF
JESSICA
HARPER
CHLOË GRACE
MORETZ
SUSPIRIA
A FILM BY LUCA
GUADAGNINO