

DOPPIOZERO

[â??Suspiriaâ??: 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: â??ogni parola Ã? stata scritta in un certo punto per nascondere altre, innumerevoli paroleâ?. Poco piÃ¹ avanti, se possibile, Ã? ancora piÃ¹ esplicito: â??Non possiamo supporre che un testo sia un tuorlo che puÃ² produrre innumerevoli autori, e che anzi io stesso sia uno degli innumerevoli autori del testo?â?.

Questa lieve deviazione in uno spazio extra-cinematografico puÃ² 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* dellâ??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 allâ??interno dellâ??immaginario argentino.



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 bussava 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 argentiniano, 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 irrealistico di quell'assurdo manierismo 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 è 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 vudù¹. 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 Ã un racconto di corpi in movimento, di corpi cercati, guardati e toccati. Soprattutto, dopo la potente sensualitÃ maschile di *Chiamami col tuo nome*, qui tutto ruota intorno a corpi femminili: la compagnia Markos Ã â?? come ricordano piÃ¹ volte le ballerine â?? una famiglia. La metafora Ã usata tanto spesso da risultare cruciale, tanto piÃ¹ che Patricia la identifica addirittura come una congrega, una struttura sociale declinata in senso completamente matriarcale. La vicinanza della ragazza agli ambienti della RAF Ã, da questo punto di vista, tuttâ??altro che marginale: come confermerÃ il suo terapeuta, i due sistemi sono strutturalmente complementari e â?? aggiungiamo â?? ugualmente capaci di scardinare lâ??ordine delle cose, di riscrivere una societÃ incastrata fra colpe del passato e distruttivitÃ 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. Lâ??esplosione finale di violenza che prelude allâ??epilogo Ã forse il momento in cui *Suspiria* risulta piÃ¹ vicino alla tendenza di Argento per il piacere dellâ??inverosimile. Per il resto, sembra che a questo film ci si debba piÃ¹ che altro abbandonare, precipitandoci dentro, come paiono dimostrare le scene oniriche. â??Precipitare dentroâ?• il testo Ã unâ??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 â??paralleloâ?•.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã 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