DOPPIOZERO

Il cinema “rotto” di Pablo Larraín, Pietro Marcello e Mario Martone

Daniela Brogi

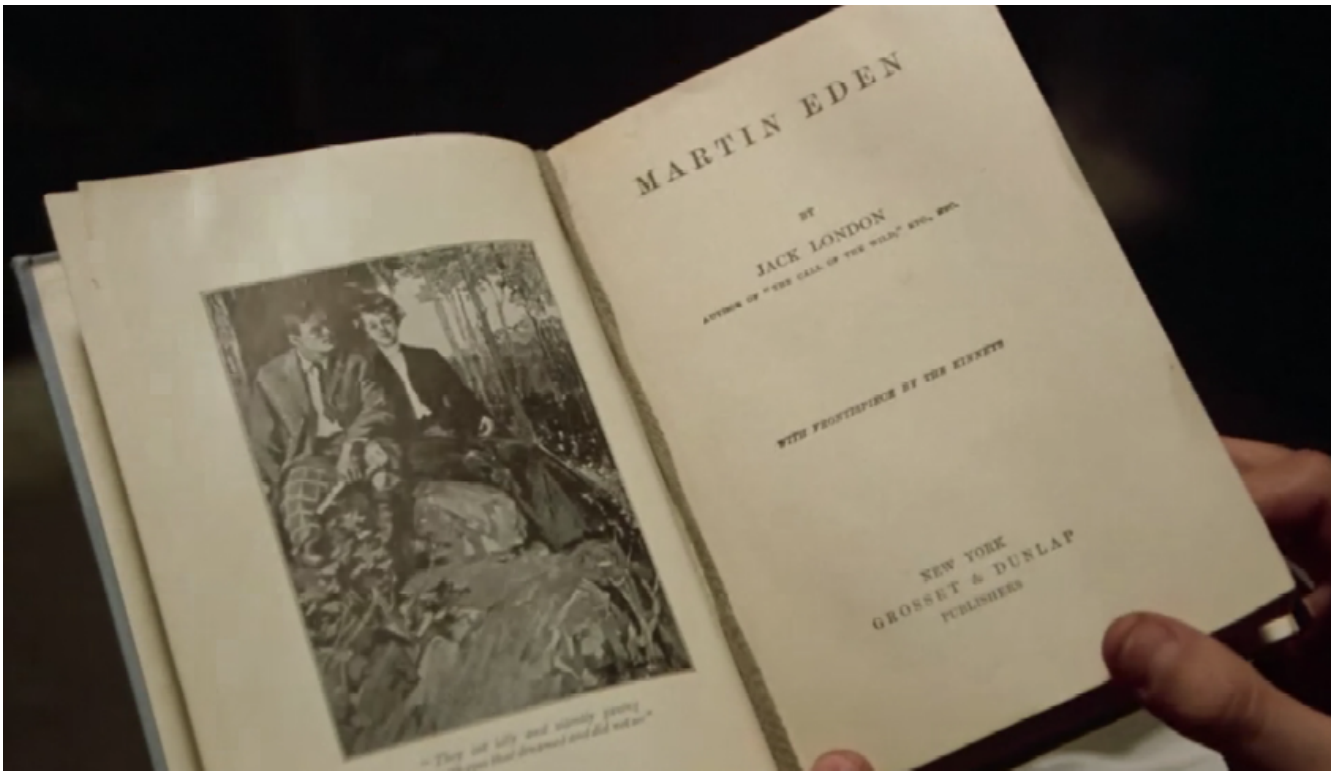
4 Settembre 2019

«Uno dei due aprì la porta con una chiave ed entrò, seguito da un giovanotto che si tolse il berretto con gesto goffo». Il romanzo di Jack London da cui è “liberamente tratto” il film di Marcello, distribuito nelle sale a partire da oggi, comincia così: con un tipo che andando dietro a un altro entra in una stanza, trovandosi in uno spazio così insolito da fargli istintivamente togliere il cappello – ho citato la traduzione di Sacchini, per la recente edizione Feltrinelli (2017). Anche il film, dopo le prime scene, recupera questo passaggio e, come accade quando un riadattamento non è semplicemente una trasposizione, ma una reinvenzione, si sfrutta la potenza figurativa di un dettaglio ricreandolo, riguardandolo. Luca Marinelli, nei panni di Martin, procede, difatti, esitando – si trova nella casa del ragazzo a cui ha appena salvato la vita. Questa circostanza fortuita ha messo in contatto due persone, due classi, e due spazi sia sociali che simbolici, che altrimenti mai si sarebbero avvicinati. Nel libro si dice che il personaggio cammina barcollando, proprio come succede ai marinai quando scendono a terra – il pavimento sembra alzarsi e abbassarsi. Il film riprende questa situazione facendo una cosa nuova e diversa. Martin, completamente spaesato e messo in soggezione, si muove infatti a passi incerti, e la sua attenzione, come già nel romanzo, è attirata da un quadro che raffigura l’unica cosa che per lui, uomo di mare, può essere riconoscibile e significativa, vale a dire una piccola barca in mezzo a una burrasca, che sta sbattendo contro gli scogli. Per vedere meglio, il giovane si avvicina sempre di più, ma ecco che si accorge che stando troppo vicino alla tela la bellezza svanisce: «un quadro con il trucco!», si diceva Martin nel libro; «da vicino è solo una macchia», osserva il suo omonimo cinematografico. Proprio qui interviene l’arte all’opera, perché con un passaggio veloce di campo/controcampo, dopo la battuta di Martin, ecco che la posizione della macchina da presa costruisce un campo visuale che funziona come se fosse creato da un occhio interno al quadro, e così è come se noi spettatori adesso ci trovassimo proprio a bordo di quella barca, da cui scorgiamo i due amici in

maniera sfocata, mentre sta per entrare in scena anche Elena, la sorella di Arturo, di cui Martin si innamora immediatamente. In quell’immagine sfocata di proposito, secondo un effetto che sarà usato più di una volta, possiamo cogliere, in maniera esemplare, un tratto di stile che fa di *Martin Eden*, di Pietro Marcello, uno dei film migliori passati dal Concorso in questi giorni.



Luca Marinelli in Martin Eden, di Pietro Marcello



La copia di Martin Eden, di Jack London, letta da Noodles in C'era una volta in America (Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984)

Alle opere considerate nella prima rassegna, adesso infatti si aggiungono, in particolare, i tre film che di certo rimarranno nella rosa delle opere più interessanti in Concorso, vale a dire *Ema*, di Pablo Larraín, che forse è il lavoro più vicino al Leone d'Oro, *Martin Eden*, di Pietro Marcello, e *Eduardo De Filippo. Il sindaco del rione Sanità* (questo è il titolo completo), di Mario Martone.

Pensando a un pubblico di lettori composto non solo da chi si trova al Festival, ma anche da chi, in attesa di vedere i film in sala, volesse capire cosa ci racconta dell'immaginario e della cultura contemporanea il cinema di Venezia76, vorrei parlare di questi tre film fissando alcuni aspetti che li tengono in dialogo e ne costituiscono la qualità, fino al punto di poterci far usare, senza per questo trascurare le forti differenze, la comune espressione di cinema "rotto", vale a dire un cinema che trasforma, nervosamente, il desiderio di frantumarsi e uscire da sé stesso, nella condizione creativa necessaria e vitale per convincerci dell'autenticità della verità che forma e racconta.

Sia *Ema* che *Martin Eden* che *Il Sindaco del rione Sanità*, infatti, sono opere belle e originali che usano intenzionalmente linguaggi provenienti da arti diverse (la danza per Larrain, il teatro per Martone, la poesia e il cinema d'archivio per Marcello; e la musica in tutti e tre), senza trattare questi linguaggi altri come

trovate sceniche di contorno, ma usandoli come elementi formali e drammaturgici attraverso cui dare vita a corpi filmici e visuali porosi e multiformi che reinventano, proprio grazie a questa impurità e a questa compresenza, nuove capacità di rivedere e rinominare il mondo.

Si tratterà allora di creare effetti di contrappunto e distanza, costruiti per via di anacronismi, o procedimenti di straniamento linguistico e visuale, come succede nel film di Martone, che porta il teatro dentro il cinema per costruire un diverso sguardo sulla tanto consumata napoletanità. Eduardo De Filippo, di cui il nome entra nel titolo stesso del film, non vale, dunque, come l'autore di un testo riadattato, ma come la "funzione De Filippo", che il cinema di Martone riattiva e attualizza. Con la conseguenza, per esempio, di riprendere il repertorio più "mitico" della cultura partenopea non per spettacolarizzarlo, come è accaduto soprattutto nelle ultime stagioni della serie tv *Gomorra*, ma per restituirgli sostanza. *Il Sindaco del rione Sanità* non fa rivivere degli stereotipi ma degli archetipi. Il dialetto stretto napoletano, il bilinguismo, il sistema arcaico di valori secondo il quale si comportano i personaggi della commedia di De Filippo non formano un copione folkloristico di Napoli, o quantomeno non si fermano a esso, perché creano nuova attenzione, distanza, senso della prospettiva. Narrazione, insomma. Come quando, all'inizio del film, in casa di Don Antonio Barracano, mentre il dottor Fabio Della Ragione, in pigiama, si accinge a rimuovere una pallottola dalla gamba del malavitoso Palummiello, sia il ferito che gli altri due guappi, 'o Nait e Catiello, raccontano l'accaduto scoppiando intanto continuamente a ridere, in maniera imprevista, incongrua, e dunque umoristica, e creando così, linguisticamente e teatralmente, un effetto di presa di distanza dalla scena, anziché di identificazione empatica. Del resto il mondo con cui dialoga il riadattamento di Martone è anche quello della cultura notturna, spettrale, barocca, quello di certe tele di Salvator Rosa; è la cultura tenebrosa, e complessa, che fa assomigliare il protagonista, quando entra in scena, a una delle figure più teatrali e ambivalenti della cultura napoletana: il "munaciello":



Francesco di Leva in Il sindaco del rione Sanità, di Mario Martone.

Tra l’altro, nel film di Martone come anche in quello di Larrain o Marcello, la compresenza di linguaggi diversi, oltre a creare distanza e sfasamenti temporali, funziona al tempo stesso come occasione per ripensare il rapporto tra messa in scena e mondo reale al di fuori di soluzioni riparatorie. È un cinema rotto, infatti, che non ripara, ma buca e va avanti per contrappunti e cuciture a vista. In tal senso, un altro elemento che ritorna è la presenza di protagonisti sfuggenti, per così dire: come Martin Eden, ma pure come Don Salvatore, il Sindaco del Rione Sanità, che non è banalmente un capocamorra, e nemmeno una maschera, ma, come già aveva voluto De Filippo, un’incarnazione controversa, che contiene, paradossalmente, anche una promessa utopistica di fuoriuscita dalla guerra fatale tra bande.

Martin Eden, invece, è una creatura di soglia perché, come già raccontava il romanzo (uscito in volume nel 1909, tre anni prima della tragedia del Titanic), il mito dell’individualismo ottocentesco (il giovane spiantato che a forza di sacrifici riesce a percorrere e superare una parabola di formazione che lo porterà al successo pubblico e privato) si è inabissato. E con esso anche l’illusione di una singola biografia emblematica come paradigma bastevole – in questo senso

Martin Eden, tanto il libro che il film, dialogano con la contemporaneità in maniera tanto più attuale di altre storie del presente, sia letterarie sia cinematografiche. Trasferendo a Napoli, nel primo dopoguerra, la vicenda di Martin, marinaio che cerca di emanciparsi studiando e diventando uno scrittore, il film costruisce sul volto di Marinelli una sorta di progressivo destino di morte. Scene d'archivio di manifestazioni operaie di inizio secolo, bambini che ballano nei vicoli, mentre intanto, assieme a personaggi abbigliati secondo la moda di primo Novecento si intravedono delle macchine o dei lavandini degli anni Settanta.

Martin Eden è un'opera tanto originale e coraggiosa quanto difficile; soprattutto nella seconda parte, anche meno risolta, perché il lavoro continuo di messa a contrasto, per via di montaggio alternato o di inserzioni di stili che stridono tra di sé, di forme e intenzioni diverse, - alle immagini girate su pellicola si alternano immagini d'archivio o finte immagini d'archivio – tutto questo complesso lavoro di riprese e stratificazioni, verso il finale, rischia di sfuggire di mano e può sfiorare i bordi della maniera fredda.

Ema di Larraín, in questo senso, è un film altrettanto complicato, e perfino bizzarro e straniante, tanto sul piano dell'uso di linguaggi diversi (la danza, la musica) usati per fare cinema, quanto sul piano della costruzione di un personaggio inafferrabile, fisicamente e emotivamente:



Mariana di Girolamo e Gael García Bernal in Ema, di Pablo Larrain

Ema è una sperimentazione continua di codici, di forme e di relazioni. Forse, finora almeno, è il film che più di tutti ha cercato il confronto con un immaginario interamente appartenente al ventunesimo secolo. Questo effetto di massima entrata a contatto con il contemporaneo passa dai dialoghi, dalla costruzione dei personaggi, dagli spazi, dalla messa in scena di situazioni visuali (il semaforo in fiamme all'inizio del film; l'altalena e le giostre in fiamme, verso la fine); e dall'uso della danza come codice. Tutto ciò che ha una forma, una regola, dei confini, in *Ema* è rotto o mandato in fiamme – letteralmente, visto che la protagonista - Mariana Di Girolamo, che potrebbe conquistarsi una meritata Coppa Volpi – è un'incendiaria; ed è pure una ballerina di danza contemporanea, che distrugge tutto: la possibilità di una vita di coppia "regolare", la possibilità di una maternità "regolare". Il suo corpo, messo a danzare reggaeton per le strade, esprime un'energia fisica vitale e divorante che attira a sé, come un magnete, in un'euforia di onnipotenza, tutti gli altri personaggi della storia. Ma ne riparleremo ancora, dopo che saranno stati assegnati i Leoni.

Leggi anche:

Gabriele Gimmelli, Venezia: per qualche polemica in meno

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

