

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La vittima e il carnefice. Ovvero degli scontri di “genere”, dei ruoli tematici e del sistema di sguardi nel cinema italiano contemporaneo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1563480> since 2016-05-30T15:11:14Z

Publisher:

Aracne

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La vittima e il carnefice

Scontri di genere, sistema di sguardi e ruoli tematici
nel cinema italiano contemporaneo

FEDERICA TURCO

1. Qualche definizione preliminare

L'obiettivo che mi pongo nel breve scritto che segue è quello di ragionare su come le strutture discorsive di un film, e in particolare gli aspetti semantici di tali strutture, possano influenzare la costruzione del suo significato e, quindi, entrare in relazione con la coppia topic/focus, così come se ne parla in questo libro. Come sappiamo, nel modello greimasiano, le strutture discorsive esistono come attualizzazione delle strutture semio-narrative. Sono il livello in cui la parte più manifesta del testo prende forma, per esempio attraverso la messa in scena di tempi, luoghi e attori. Queste variabili, però, non costituiscono che «una parte della regia» (Floch, 1985, trad. it. 2000, p. 55), perché immettere nel discorso vuole anche dire fare di un percorso narrativo astratto un percorso tematico e poi uno figurativo, attraverso successivi investimenti semantici sempre più complessi e particolari. È così che un valore profondo come la libertà, per esempio, viene prima tematizzato nell'evasione e nel viaggio e poi figurativizzato in una nave che solca l'Oceano Atlantico (cfr. *Titanic*, James Cameron, 1997).

Questo meccanismo di figurativizzazione apre ad un concetto fondamentale in semiotica e cioè quello di isotopia, che possiamo intendere come l'instaurarsi di un livello omogeneo di senso, nonostante la diversità figurativa di attori e azioni.

Proviamo a studiare qualche definizione, per fare luce sulle difficoltà terminologiche e di codice che ci si aprono innanzi. Secondo il vocabolario della lingua italiana¹ “tema” è:

s. m. [pl. -mi]

1 argomento di un discorso o di uno scritto: il tema di una conferenza, di una conversazione, di una relazione | motivo fondamentale e ricorrente in un'opera letteraria o artistica, in un autore, in un movimento o periodo storico: il tema della solitudine in Petrarca; il tema dell'autonomia dell'uomo nel rinascimento;

2 argomento di un'esercitazione scolastica: svolgere un tema; l'alunno è andato fuori tema, non si è attenuto all'argomento | l'esercitazione stessa: correggere i temi.

3 (mus.) idea musicale compiuta, suscettibile di sviluppo, sulla quale, da sola o insieme con altre, è costruita l'intera composizione: tema principale, secondario; tema di passaggio, di chiusa; tema con variazioni | nell'opera lirica e nella musica per film, motivo musicale legato a un personaggio o a un ambiente: il tema di Violetta nella Traviata | variazione sul tema, (fig.) modo diverso di trattare un argomento che nulla aggiunge di sostanziale alla trattazione;

[...]

Al di là delle differenze originate dal contesto, in tutti i punti di questa definizione si evince chiaramente che il “tema” è approssimativamente sinonimo di espressioni quali “soggetto”, “contenuto”, “materia”. Stiamo parlando, cioè, di ciò che all'interno di una narrazione (di un film, nel nostro caso) serve a definire il nucleo principale della vicenda, le unità di contenuto intorno a cui il testo si organizza, ruota o che mette in evidenza.

Se dalle definizioni generiche, ci spostiamo, invece, ad un'enciclopedia più semiotica, possiamo ottenere ulteriori spunti dalla definizione che, di “tema” e “tematico”, viene data da Greimas e Courtés nel *Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio* (1979):

TEMA, n.m.:

1. In semantica discorsiva, si può definire il tema come la disseminazione, lungo i programmi e i percorsi narrativi, dei valori già attualizzati (cioè in giunzione con i soggetti) dalla semantica narrativa.

2. Dal punto di vista dell'analisi, il tema può essere riconosciuto sotto forma di un percorso tematico, che è una ripartizione sintagmatica di investimenti tematici parziali, concernenti i diversi attanti e circostanti di questo

¹ La definizione è tratta dal vocabolario on line www.garzantilinguistica.it.

percorso (le cui dimensioni corrispondono a quelle dei programmi narrativi): la tematizzazione operata può essere più concentrata sui soggetti, gli oggetti e le funzioni oppure più o meno equamente ripartita sugli elementi della struttura narrativa.

3. Se si riesce a riunire il semantismo disseminato lungo il percorso tematico e lo si condensa, tramite una denominazione appropriata, come l'insieme delle proprietà del soggetto che effettua questo percorso (esempio: il percorso "Pescare" riassunto in "Pescatore") si ottiene un ruolo tematico. Esso non è altro che la tematizzazione del soggetto del fare, padrone del proprio programma narrativo.

TEMATICO, agg.:

1. Chiamiamo tematico ogni investimento semantico astratto della forma sintattica a cui esso è isomorfo. Si ottiene non solo per riduzione della densità semica figurativa, come accade quando, per esempio, nei casi di generalizzazione si considera solo il ricorrere di un classema figurativo come animato/inanimato, ma anche per ricorso a una formulazione unicamente concettuale, priva di ogni sema esteroceettivo (vedi per esempio i temi dell'/amore/, della /malvagità/, dell'/equità/). Nel quadro della semantica discorsiva, il percorso tematico è la manifestazione isotopa ma disseminata di un tema, riducibile a un ruolo tematico.

2. Il ruolo tematico, che a un altro livello di rappresentazione del percorso generativo consente figurativizzazioni variabili, è quello che sussume, dal punto di vista dell'agente virtuale, un percorso tematico dato (per esempio l'/amoroso/, il /malvagio/, il /giusto/)
[...]

È chiaro che, nella terminologia greimasiana, il "tema" è qualcosa di completamente diverso rispetto a ciò che tale termine indica nella lingua italiana. Non è più il topic, ma piuttosto una sua conseguenza, un'architettura di proposte isotopiche che al limite "dipendono" dal topic della narrazione. Interessante è soprattutto la definizione di "ruolo tematico" che è considerata l'attualizzazione di un percorso tematico, la capacità di un soggetto di sviluppare un certo percorso narrativo. Come sostiene anche Ricœur (2000), il ruolo tematico non può che essere definito in termini di percorsi virtuali. Di conseguenza, le isotopie del racconto, non sono più la base della coerenza globale del testo (sebbene la loro identificazione sia necessaria per l'analisi semiotica, sostiene sempre Ricœur), quanto piuttosto la base per la sua stabilità.

In termini greimasiani, possiamo considerare i temi come delle configurazioni discorsive di natura ancora astratta; essi sono, appunto, concetti generali, inventari di situazioni, scenari, atmosfere "coerenti" che tendono a presentarsi contemporaneamente e che vengono chia-

mati in causa per dare corpo ad una specifica struttura narrativa (il tema dell'amore, il tema della violenza, ecc.). Tali temi normalmente "chiamano" con sé un certo numero di figure, oggetti concreti del mondo, e ruoli tematici, cioè attori tipici che hanno caratteristiche e comportamenti ricorrenti. Nei testi troveremo quindi una certa coerenza tra elementi tematici e figurativi (cioè si instaura un'isotopia): se in un film viene messa a tema la violenza contro le donne, probabilmente vedremo del sangue, forse delle armi, delle scene di lotta e di sesso e, tra i personaggi, degli assassini, degli stupratori, delle vittime, eccetera.

1.1. *Dai temi ai ruoli*

Molto spesso le storie sono la messa in scena di trasformazioni nei ruoli tematici degli attori: vittime che diventano carnefici, buoni che diventano cattivi, prigionieri che diventano uomini (o donne) liberi. Il che produce uno spostamento (o trasformazione) anche al livello dei ruoli patemici: i personaggi che erano tristi diventano felici, quelli che erano tormentati sono infine soddisfatti; quelli inquieti si rasserenano, eccetera. Come sostiene Marsciani,

nella semiosi ciò che decide della passionalità di un tema, non è altro che il sistema del contenuto attivato da un'enunciazione per principio sempre locale: tra un innamorato e un pescatore è necessario che l'enciclopedia (filosofia, scienza o prassi) si faccia carico di suggerirci la differenza, di indicarci quale soglia distingue la passione dall'azione, il "ruolo patemico" dal "ruolo tematico" (Marsciani, 1987).

In questo passaggio troviamo almeno due suggerimenti importanti per il presente lavoro: innanzi tutto la necessità di un'enciclopedia di riferimento che ci permetta di interpretare la differenza tra ruoli tematici e ruoli patemici, ma più in generale, potremmo dire, tra ruoli e ruoli: la costruzione del senso di un testo passa attraverso l'individuazione di isotopie e figure ed è anche, per dirla lotmaniana, culturale, nel senso che i sistemi modellizzanti secondari danno forma al nostro modo di pensare grazie alla loro capacità di organizzare e rendere comprensibile la realtà². In secondo luogo ci viene

² Si vedano, a questo proposito, i classici: Lotman e Uspenskij, 1970 e Lotman, 2006.

suggerita l'esistenza di una differenza tra personaggi che attualizzano delle passioni e personaggi che, invece, sono "pura azione".

Sulla capacità dei ruoli tematici di ritagliare porzioni note di realtà sulla base delle nostre conoscenze, ci dice qualcosa anche Marrone, quando sostiene che i ruoli tematici sono «stereotipi sociali consolidati che portano nella storia soltanto il peso della loro immediata riconoscibilità culturale» (Marrone, 1999, p. 77): gli attori umani, in altre parole, vengono dotati di precisi progetti d'azione, dunque di un fare costitutivo per la loro stessa caratterizzazione.

Per capire meglio la natura di tali "ruoli tematici" in connessione ai testi filmici, possiamo usare la tipologia posta in essere da Francesco Casetti e Federico Di Chio, nel loro *Analisi del film* (1990), secondo cui, dato che le vicende narrate in un film sono sempre le vicende "di qualcuno", l'analisi dei personaggi diventa centrale per la comprensione del testo. Questi possono essere considerati in quanto persone, in quanto ruoli e in quanto attanti. Escludendo l'ultimo gruppo, che ci costringerebbe a risalire la china del percorso generativo del senso verso le strutture semio-narrative (cosa che esula dagli intenti del presente scritto), interessante mi sembra la relazione che si pone tra quelli che vengono definiti personaggi come persone e personaggi come ruoli. Secondo i due autori,

analizzare il personaggio in quanto *persona* significa assumerlo come un individuo dotato di un proprio profilo intellettuale, emotivo, attitudinale, e di una propria gamma di comportamenti, reazioni, gesti, ecc. Ciò che importa dunque è fare del personaggio un qualcosa di tendenzialmente reale: sia che poi lo si voglia considerare soprattutto come una "unità psicologica", sia che lo si voglia trattare soprattutto come una "unità d'azione", quel che lo caratterizza è il fatto di costituire una perfetta simulazione di chi incontriamo nella vita (Casetti e Di Chio, 1990, p. 171).

In altre parole, il personaggio come persona è un individuo dotato di un proprio profilo intellettuale, emotivo, attitudinale, di una precisa identità fisica e di una propria gamma di comportamenti, reazioni, gesti, eccetera.

Se, però, invece di concentrarci sul *token*, ci concentriamo sul "tipo" che il personaggio incarna, sul personaggio come ruolo, non dobbiamo più considerare le sfumature della sua personalità, quanto piuttosto i generi di atteggiamento che esso assume, più che la vasta gamma dei suoi comportamenti, le classi di azioni che esso compie:

il risultato è che non abbiamo più di fronte un personaggio come individuo unico, irriducibile, ma un personaggio come elemento codificato: esso diventa una “parte”, o meglio ancora un *ruolo*, che punteggia e sostiene la narrazione (*ibidem*, p. 172).

Di Chio e Casetti considerano i ruoli come delle variabili “narrative”, ma mi pare che la suddivisione possa essere ugualmente proficua nel nostro caso, in cui invece l’attenzione è posta sul livello discorsivo. In questo caso come in quello, infatti, rilevanti sembrano essere le “coppie” oppositive che una potenziale tipologia di ruoli porta con sé e il senso finisce per originarsi dalla differenza.

Ciò che si sta ipotizzando qui è che la declinazione di determinati temi³ e ruoli tematici abbia a che fare con le ipotesi che facciamo rispetto al topic dei film che guardiamo, perché crea delle configurazioni di senso attraverso l’attivazione di stereotipi, enciclopedie, immaginari. Per tentare di capire se ciò è vero, tenteremo di analizzare due film che “riguardano” un topic specifico e cioè la violenza contro le donne: *La sconosciuta*, di Giuseppe Tornatore (2006) e *Non ti muovere*, di Sergio Castellitto (2004). Questi verranno messi in relazione e collegamento con alcuni altri testi stranieri, che sono sembrati particolarmente pertinenti per la ricerca.

2. La sconosciuta⁴: un film sulla violenza?

2.1. *Maschere, sguardi e rappresentazioni*

La sconosciuta è la storia di Irena, una ragazza Ucraina che, dopo essersi prostituita per un lungo periodo in un piccolo paese del sud (presumibilmente in Sicilia) arriva a distanza di anni in una città del nord-est Italia e riesce a farsi assumere come domestica nella casa di due ricchi orafi, la cui figlia adottiva, Tea, è affetta da una rara malattia neurologica, che le rende impossibile difendersi dalle offese e proteggersi dalle cadute. Man mano che la trama si dipana, scopriamo che

³ Vista la potenziale confusione dei codici, nelle pagine che seguono, verrà usata l’espressione “tema” nel senso greimasiano di elemento semantico delle strutture discorsive.

⁴ Il film (2006) ha goduto di un discreto successo di pubblico e della critica, vincendo 3 Nastri d’Argento e 5 David di Donatello nel 2007, oltre al Premio come miglior film europeo negli European Film Awards del 2008.

Irena era stata sottoposta per anni ad una dilaniante violenza psicologica e fisica e costretta dal proprio aguzzino a partorire nove bambini, con lo scopo di “venderli” ad altrettante abbienti famiglie adottive. Irena crede, erroneamente, che Tea sia uno di questi bambini e cerca disperatamente di ricostruire con lei un rapporto, di insegnarle a difendersi, di essere accettata. La violenza, però, nella vita della giovane donna non è ancora finita: Muffa, il vecchio vessatore, la ritrova (dopo essere stato da lei ferito e derubato) e Irena, dopo una serie di vicissitudini che colmano nell’omicidio della madre adottiva di Tea, lo uccide. Costretta alla prigione per lunghi anni, riuscirà comunque a recuperare almeno l’amicizia con la piccola (e poi giovane) Tea.

Il film inizia con una scena piuttosto emblematica: siamo in un posto buio, la stanza d’un palazzo antico o forse il retro d’un teatro; ci sono colonne e oggetti accatastati, specchi, poltrone, quadri, lampade, mobili. Tre donne in biancheria intima e con una maschera sul volto entrano e si sistemano, allineate, al centro della scena. Qualcuno, di cui udiamo solo la voce fuori campo, chiede loro di voltarsi e, poco dopo, di uscire. Altre tre donne entrano e ci accorgiamo che qualcuno, un occhio, le osserva da dietro una quinta, una parete posta al fondo della stanza. La stessa voce di poco prima chiede a due delle tre ragazze di uscire. Alla terza, una donna con i capelli biondi e la pelle chiara, viene suggerito di spogliarsi e di mostrare il proprio corpo. Una seconda voce fuori campo, diversa dalla precedente e che capiamo appartenere all’uomo il cui occhio spia dal foro nel muro, dice: «lei va bene». Verso la fine della sequenza assistiamo ad una serie di stacchi su un’altra situazione, un viaggio in pullman di una giovane donna mora, sotto la pioggia. Ancora non conosciamo la connessione tra le due scene, ma a breve capiremo che le due donne sono la stessa persona e che gli avvenimenti “in teatro” precedono, temporalmente, il momento del viaggio.

In questa prima sequenza abbiamo già diversi elementi significativi, sul piano figurativo, che suggeriscono i temi intorno a cui gira la narrazione: abbiamo la maschera, l’occhio che spia dal foro nella parete, l’ambientazione teatrale, gli specchi, le pareti rivestite di quadri, parati, fotografie di difficile interpretazione.

Le maschere che le giovani donne portano sul volto introducono immediatamente il problema dell’identità, che è centrale, non solo per il film, ma anche, più in generale, in una prospettiva *gender oriented*. Il soggetto viene annullato in quanto persona, con la sua individualità,

le sue prerogative e caratterizzazioni; viene privato della profondità dello sguardo, della capacità di porsi in maniera critica come osservatore del mondo e soggetto, appunto, di un voler fare, come portatore di un proprio profilo intellettuale, emotivo e psicologico e viene ridotto a puro “oggetto”, corpo, desiderio. Il mascheramento tira in ballo, d'altra parte, anche la contrapposizione tra apparenza e realtà, tra sogno e veglia, tra finzione/rappresentazione e vita. La presenza di queste donne nude e mascherate, con questo ribaltamento dell'uso sociale dell'abito, riporta alla memoria un tema già caro a Kubrick e messo in scena in *Eyes wide shut* (1999), e cioè quello dell'ossessione sessuale come essenza costitutiva della società. Tale duplicità viene avvalorata, peraltro, dall'ambientazione teatrale, dalla presenza degli “oggetti di scena” che riempiono lo spazio e ne celano il riconoscimento, l'identificazione, alimentando nello spettatore un meccanismo di dissonanza cognitiva, e instillando il dubbio di trovarsi di fronte ad una rappresentazione nella rappresentazione.

In qualche modo, dunque, il film ci suggerisce sin dal prologo che le cose non sono come sembrano e che la realtà nasconde, cela, offusca l'essenza delle cose stesse. A prova di ciò la stanza è disseminata di quegli elementi di scena già citati (specchi, quadri, fotografie), che, a livello semantico, sono figure dello stesso tema, quello della rappresentazione: quanto e come ciò che è rappresentato in un quadro o in una fotografia assomiglia alla realtà o la riproduce? È chiaro come tale domanda apra una questione cara alla semiotica, sul confronto tra l'essenza indicale o iconica dell'immagine, oltre a mettere in campo interrogativi più prettamente meta-cinematografici.

D'altro canto in questo *incipit*, abbiamo, come detto, un uso interessante dello sguardo ed è proprio questo che suggerisce la lettura *gender oriented* del testo. Le donne vengono “osservate” da una sorta di buco nella serratura, un foro su una parete attraverso cui lo spettatore percepisce una presenza maschile che è sola voce. Ciò che viene rappresentato qui è il *voyeur*, l'osservatore indiscreto il cui piacere è legato proprio all'atto di guardare senza toccare. La storia del cinema è evidentemente ricca di esempi in cui questo tipo di sguardo diviene centrale; il già citato *Eyes wide shut* è emblematico, ma forse il film che più è pertinente citare in questo caso, anche per le forti analogie con la scena di *La sconosciuta* descritta poco fa, è *Psyco* (Hitchcock, 1960), in cui il protagonista maschile, Norman, attraverso un buco in

una parete, osserva la sfortunata Marion spogliarsi e proprio durante questa osservazione concepisce il desiderio sessual-omicida che porterà allo sviluppo successivo della storia. L'incipit de *La sconosciuta* sembra fare eco proprio a questa storia.

La categoria dello sguardo è fondamentale negli studi di matrice femminista. Già Laura Mulvey, negli anni Settanta se ne era occupata proprio in riferimento all'ambito cinematografico⁵. Mulvey sosteneva che il piacere dello sguardo appartiene all'ordine del maschile: l'uomo guarda e la donna viene guardata, mantenendo un ruolo passivo. Tale passività viene accentuata, nella storia del cinema, dalla frammentazione del corpo femminile in dettagli (gambe, volti, scollature), su cui la macchina da presa incide, creando una sorta di interruzione del flusso d'azione, una sospensione della narrazione, un puro momento contemplativo. Lo sguardo che si posa su questi corpi-oggetto è appunto quello del *voyeur*.

Già altrove (Turco e Ghione, 2011) ho ribadito che in molte rappresentazioni femminili (cinematografiche e non), questa tensione di sguardi interna ai testi suggerisce un'articolazione del sistema di personaggi come soggetti del fare o oggetti sottoposti ad un fare altrui e, di conseguenza, una certa costruzione valoriale.

Ma ciò che ci interessa di più qui è il modo in cui questi corpi femminili possono diventare operatori di significazione, luoghi dove avvengono trasformazioni percettivo-patemiche e che si offrono come motori di rimodulazione segnica. I corpi delle tre donne che vengono inquadrare all'inizio del nostro film, sono dei feticci: diventano "cose", si spersonalizzano, in virtù di un desiderio che è interamente sessuale.

Tutto questo è interessante nel nostro studio perché ci permette di introdurre, suggerire, ipotizzare quale sia il ruolo (tematico diremmo) di queste donne nella logica filmica: esse sono dei corpi-oggetto deputati al soddisfacimento sessuale degli uomini, sono delle prostitute. Questa prima impressione troverà, poi, una serie di conferme poco dopo, durante lo svolgimento della storia.

Abbiamo visto, dunque, che il prologo del film, attraverso una serie di elementi che pertengono interamente alla messa in scena e alla sfera plastica, ci dà dei suggerimenti rispetto ai ruoli tematici che si delineano nella narrazione. Se abbiamo delle prostitute, possiamo inferire

⁵ Si veda per esempio Mulvey, 1975.

che avremo anche qualcuno che sfrutta questa condizione e, di conseguenza, un carico di violenza di qualche natura.

Va aggiunto che questo tema dello “sguardo” sarà centrale anche nel prosieguo del film, puntellando tutta la narrazione con il problema di ciò che è lecito osservare, con la questione del punto di vista e della fallibilità del vedere.

Come detto, il prologo del film si chiude con uno stacco su una scena diversa, di un viaggio in autobus, che scopriremo essere un *flash forward* del momento precedente (o meglio, dovremmo dire che il prologo costituisce un’analessi di questa scena, dal momento che il resto del film si sviluppa in questo secondo tempo), non prima di averci rivelato il volto della ragazza bionda prescelta dall’uomo dietro la parete. Lo stacco sul titolo del film (scritta bianca su fondo nero) ci introduce nella narrazione vera e propria, con una nuova consapevolezza: sappiamo che la giovane donna sull’autobus è la stessa ragazza della scena precedente. Questa volta senza trucco, con l’espressione dimessa e i capelli scuri. Ma è lei: la vediamo arrivare in una città a lei sconosciuta, scegliere una casa in cui vivere, guardarsi attorno con aria smarrita e circospetta.

A questo punto viene introdotto un secondo elemento che avvalora la nostra impressione iniziale secondo la quale la donna sia in effetti una prostituta. Scopriamo, infatti, che è straniera, ucraina per la precisione, e le due scene che ci portano a tale scoperta sono, prima, quella del dialogo tra la donna e il portiere di un palazzo signorile, durante il quale lei si offre come domestica e manifesta la disponibilità a dividere gli eventuali guadagni con l’uomo, laddove venisse assunta⁶; e poi quella in cui Irena, questo sembra essere il suo vero nome, a causa di un *metal detector* guasto, viene perquisita all’uscita dalla cassa di un supermercato. Il palpeggiamento cui viene sottoposta durante la perquisizione ci conduce ad una nuova analessi in cui la donna, nella versione bionda, viene legata, picchiata, violentata. Il fatto che la donna sia straniera aiuta a saldare nel nostro immaginario, attraverso un sistema di stereotipi consolidati, l’idea che abbiamo di lei: Irena è una ex-prostituta, che ha vissuto un passato di violenza e maltrattamenti e che ora cerca di avviare un nuovo progetto di vita, progetto, però, che ha certamente qualcosa di poco chiaro, di misterioso, di indecifrabile.

⁶ La donna è disposta ad instaurare col portiere lo stesso rapporto di subalternità economica che aveva col proprio sfruttatore quando era una prostituta.

Sembra qualcosa, ma è qualcos'altro. C'è un rapporto ambiguo tra apparenza e realtà. Ecco che torna il problema della maschera, che era stato introdotto nel prologo.

2.2. *Il problema del "vedere"*

Abbiamo già accennato al fatto che il problema del "vedere" accompagna e puntella l'intera narrazione. Vediamo come. Irena osserva costantemente, dalla propria finestra, il palazzo di fronte (o meglio una delle famiglie che vive nel palazzo di fronte) e questo "guardare" si trasforma presto in ossessione: si introduce in casa loro per "perquisirla"⁷, ne ruba la spazzatura per rovistarla e addirittura, mangia i resti di cibo che vi trova. Il rapporto della donna con l'oggetto del proprio guardare si configura come il doppio di quello che, precedentemente, la poneva al capo opposto di questa tensione di sguardi: così come lei era stata vittima di una *voyeuristica* e violenta, poiché sessualmente connotata, osservazione, ora era essa stessa a cedere all'istinto del piacere dello sguardo, trasformandosi in una spia⁸.

C'è da dire che tale meccanismo subisce, nel corso della narrazione, un continuo ribaltamento: Irena viene guardata, nuda, dal buco nella parete; Irena guarda, dalla propria finestra, la casa dei signori Adacher, nel palazzo di fronte; Irena osserva la propria finestra, dalla casa dei signori Adacher; Irena viene osservata, spiata, inseguita e poi picchiata per strada da alcuni sconosciuti (che noi poi capiremo essere stati mandati dal solito aguzzino); la signora Adacher osserva dalla propria finestra la finestra di Irena⁹.

⁷ Scopriremo più avanti che Irena sta cercando le prove che dimostrino come la figlia adottiva dei signori Adacher, questo è il nome della famiglia, sia in realtà la bambina che lei ha partorito anni prima e che le è stata portata via dal proprio aguzzino.

⁸ Si noti che esiste, anche da un punto di vista psicologico, una relazione molto stretta tra sessualità e cibo che, nel nostro caso, si configura come deviata e deviante. Il tema dell'essere rifiutati, inutili (figurativizzato attraverso la "spazzatura") è peraltro centrale nella logica del film anche perché ritorna in diverse occasioni: Irena (nella sua vita da prostituta) trova il corpo senza vita del suo fidanzato dentro una discarica e si ritrova a scavare nel fango per seppellire il corpo del proprio aguzzino dopo averlo ucciso. Questa questione aprirebbe derivate piuttosto ampie che, in questa sede, non è possibile seguire.

⁹ Questa dinamica sembrerebbe aprire un viaggio intertestuale verso altri *masterpiece* del cinema internazionale. Abbiamo già citato *Psyco*, vale qui la pena richiamare anche *La finestra sul cortile* (1954), sempre di Hitchcock, in cui troviamo di nuovo i temi del piacere della visione e della passione dello sguardo e in cui di nuovo viene raccontata la storia di un episodio violento.

Quello che a noi interessa qui, però, è capire come questa serie di elementi contribuiscano alla definizione di un ruolo tematico ben preciso all'interno della vicenda, quello appunto della prostituta-vittima, e se e come tale ruolo ci orienti nella *detection* del topic principale della vicenda.

Vanno introdotti almeno altri due elementi prima di azzardare delle conclusioni. Durante lo svolgimento della vicenda, Irena è ossessionata da alcune piante di erica che cerca di coltivare sul davanzale della propria finestra. Queste piante continuamente seccano e muoiono e la donna, ostinatamente, ne semina altre e cerca di farle crescere. Evidentemente questo elemento ci riconduce al tema della salvezza, al problema della rinascita, del riscatto.

Un secondo elemento, fondamentale, è costituito dal rapporto tra Irena e Tea. Come accennato, la bambina ha un problema neurologico, per cui è incapace di difendersi e di proteggersi; di conseguenza spesso il suo corpo e il suo volto sono segnati da lividi, tagli e altre ferite. Irena decide di insegnare alla bambina come difendersi e lo fa replicando su di lei ciò che ha subito essa stessa: la lega e, una volta immobilizzata, la picchia, la spinge per terra, la maltratta¹⁰. Sa, per esperienza personale, che quando il dolore sarà troppo forte per sopportarlo ancora, la bambina troverà la forza per reagire, per rinascere appunto. E infatti così sarà.

Può una donna che è stata privata totalmente di ogni dignità e della propria identità (ricordiamo che dal suo aguzzino veniva chiamata Giorgia, quindi privata del suo stesso nome), che è stata vittima e assassina, che si è persa e poi ritrovata, che è stata violentata, picchiata, può questa donna rinascere veramente? È questa la domanda, la questione, il topic che sembrerebbe porci il film attraverso la messa in scena di queste isotopie. La risposta negativa (focus) arriva, peraltro, dalla stessa Irena che, nella seconda parte del film, quando ormai sembra che le cose abbiano preso una piega irreversibilmente sbagliata, dice:

Mi sento dentro uno di quei posti dove si cammina, si cammina e si è sempre al punto di partenza. E non sai dov'è l'uscita. Se si esce. E ogni passo che fai è un errore. Credere che per una come me potesse esserci ancora un futuro, quello è stato l'errore più grande.

¹⁰ La somiglianza tra queste scene e quelle in cui, attraverso dei *flash back*, assistiamo alle violenze subite da Irena è molto forte.

Sembra quindi che il film intenda suggerirci che la violenza si porti dietro, sempre e inevitabilmente, una incapacità collettiva di vedere, di capire, di comprendere la realtà e, di conseguenza ci conduca verso un desiderio di vendetta (che a sua volta è un ponte di passaggio verso la morte, sia essa fisica o interiore). Al contrario, nelle situazioni di non violenza (laddove troviamo il perdono come opposto della vendetta) risiede la capacità di comprendere e vivere.

Non solo: il film ci dice che la violenza gode di una disarmante accettabilità sociale (io, ricco banchiere, pur di avere un figlio posso violentare una donna e pensare che questo sia tutto sommato socialmente accettabile data l'inferiorità della donna stessa, per il suo essere una prostituta), e che chi, come vittima o carnefice, ha vissuto sulla sua pelle tale violenza, non riuscirà mai ad emanciparsene, perché vivrà per sempre intrappolato nel meccanismo della vendetta.

2.3. *Stereotipi, ricorrenze e ruoli tematici*

Torniamo, ora, ai nostri ruoli tematici. La dinamica degli sguardi, il *voyeurismo*, la frammentazione del corpo femminile, l'essere una straniera dell'est di Irena e il suo essere una prostituta, tutti questi elementi contribuiscono a mettere a fuoco, intorno alla donna, un ruolo tematico ben preciso e cioè quello della vittima.

Mi preme sottolineare che spesso il cinema ha messo insieme e mischiato tutti o alcuni di questi elementi nella costruzione di donne vittime di violenza. Vorrei citarne due tra tutti, perché ritengo che siano particolarmente interessanti.

Il primo è *Irréversible*, un film francese, del 2002, di Gaspar Noé, la storia, appunto, dello stupro di una donna, per vendicare il quale due uomini (rispettivamente l'ex marito e l'attuale fidanzato della vittima) mettono in scena una serie interminabile di ulteriori violenze. Al di là della trama e della recitazione, ciò che ha reso questo film affascinante per la critica è la costruzione temporale degli eventi, che vengono presentati "al contrario": il film si sviluppa dalla fine (dai titoli di coda) all'indietro (da cui il titolo e il senso: le azioni umane hanno conseguenze inevitabili e prevedibili, talmente prevedibili che di ciascuna storia potremmo scrivere prima la fine e poi l'inizio). Ai nostri scopi, però, interessa maggiormente un altro dettaglio: buona parte del film è girata con inquadrature estremamente espressioniste, continua-

mente sghembe o fuori fuoco, con un'immagine tremante e appannata, tagliando fuori dettagli rilevanti (addirittura i volti di chi parla) e frammentando i corpi in dettagli e particolari, senza restituirne mai l'interezza. Questo insieme di scelte registiche rendono la visione estremamente difficoltosa. Anche qui, come ne *La sconosciuta* dunque¹¹, abbiamo il tema (e sto sempre usando il termine in senso greimasiano) della visione, del guardare e non vedere, dello sguardo ingannatore, del rapporto tra realtà e apparenza¹², ma soprattutto abbiamo un tema come quello della violenza che viene reso, da un punto di vista discorsivo, attraverso l'uso della visione frammentata e psicologicamente tormentata del *voyeur*.

La medesima cosa succede anche nel secondo film che vorrei citare e che si intitola *Ti do i miei occhi* di Icíar Bollaín (Titolo originale *Te doy mis ojos*, 2003). Vi si narra la storia di Pilar che, vittima di ripetute violenze inflitte dal marito, Antonio, decide di fuggire di casa e di rifugiarsi dalla sorella. Ancora innamorata dell'uomo, dopo poco tempo, Pilar torna a vivere con lui. Nonostante le promesse di cambiamento, però, le violenze ricominciano e la seconda fuga sarà, per la donna, definitiva.

Durante il film si svolge tra i due protagonisti il seguente dialogo:

Antonio: «È da molto tempo che non mi regali niente... come le orecchie e il naso...» / Pilar: «Dimmi quello che vuoi e io te lo do» / Antonio: «Tutto, voglio tutto. Da qui, fino a qui» / Pilar: «Ce l'hai già» / Antonio: «No, me lo devi dare tu» / Pilar: «Te lo do» / Antonio: «Ma tutto. Voglio tutto. Le braccia, le gambe, le dita. Devi darmi tutto. Dimmelo!» / Pilar: «Ti do le mie braccia» / Antonio: «Le gambe» / Pilar: «Ti do le mie gambe» / Antonio: «Le dita» / Pilar: «Ti do le mie dita» / Antonio: «Il collo» / Pilar: «Ti do il mio collo» / Antonio: «Il seno» / Pilar: «Ti do il mio seno» / Antonio: «I capelli, la schiena, le spalle» / Pilar: «I capelli, la schiena, le spalle, i miei piedi» / Antonio: «Gli occhi» / Pilar: «Ti do... ti do i miei occhi».

Attraverso il dialogo, dunque, la regista guida l'osservazione dello spettatore frammentando il corpo della donna e rendendone evidenti

¹¹ Esattamente nella stessa maniera, tra l'altro, sono girati nel film di Tornatore i *flash back* e le visioni che Irena ha sulle violenze subite.

¹² Va aggiunto che l'unica scena in cui la camera si ferma, proponendoci una lunga – 9 minuti – inquadratura fissa, completamente a fuoco e tagliata in maniera classica è proprio quella dello stupro. Il regista ci fa vedere, cioè, l'unica scena che la società normalmente celebrerebbe, ci mostra ciò che di solito ci viene negato.

tali frammenti¹³. Il meccanismo è ancora una volta quello del *voyeur*. Uno sguardo che prefigura una donna-oggetto, sottoposta ad un fare altrui. Una donna vittima di violenza.

Abbiamo visto, dunque, che il ruolo tematico della vittima viene creato, spesso, attraverso la ricorrenza di alcuni elementi. Tale ruolo ne origina a catena alcuni altri. Ad ogni vittima corrisponde ovviamente un carnefice, che, nel nostro film, è Muffa, figura stereotipica di siciliano volgare, senza scrupoli e privo di qualunque capacità di compassione. Come sempre, però, nelle storie di violenza di genere, il carnefice non è mai soltanto “uno che toglie”, ma anche “uno che dà”: c’è una sorta di simmetria tra odio e amore che li pone sempre come le due facce della stessa medaglia. E infatti, anche nel nostro caso, anche Muffa, che sfrutta il corpo della giovane Irena per i propri tornaconti economici, la “ripaga” donandole oggetti di finto lusso che, nella logica del delinquente, dovrebbero rappresentare il “prezzo” della donna. Tra i vari (abiti, bottiglie di vino, ecc.) uno di questi regali mi sembra interessante, anche perché contribuisce a gettare un ponte con il secondo film oggetto di questo breve scritto: Giorgia/Irena riceve da Muffa un paio di scarpe rosse col tacco.

La scarpe rosse, è chiaro, rimandano a tutta una serie di precedenti letterari e cinematografici che non abbiamo spazio per evocare qui, ma basti dire che esse instaurano una tensione tra il peccato (si veda la favola di Andersen, 1845) e la redenzione (il ritorno a casa, al proprio posto, ai propri affetti. Cfr. *Il meraviglioso Mago di Oz*, 1900), così come lo stesso personaggio di Irena tenta di fare.

Nel caso de *La sconosciuta*, dunque, abbiamo già detto che il *topic* principale della storia sia proprio questo problema della salvezza. È possibile rinascere, fuggendo dalla violenza? Le risposte che ci dà il film sono ambigue. Irena è incapace di interfacciarsi verso l’esterno senza violenza. Forse è impossibile dimenticare veramente. Forse chi è stato vittima è destinato a diventare, prima o poi, a sua volta carnefice (ricordiamo che nella parte finale del film Irena uccide Muffa). Una storia di violenza origina inevitabilmente una storia di vendetta.

Ciò che, però, mi sembra più chiaro è che la messa a fuoco di tale coppia *topic/focus* venga favorita, nell’interpretazione del film, dal delinearci di certi ruoli tematici anziché altri. Il fatto che i nostri personaggi siano una prostituta, uno sfruttatore, una ricca, infelice e presu-

¹³ Si noti, ancora una volta, il rimando alla questione del “vedere” presente già nel titolo.

mibilmente scaltra famiglia di gioiellieri, pone le basi per il senso complessivo del film.

3. Non ti muovere¹⁴: un film sull'amore?

3.1. *Non ci resta che l'amore*

In questo film, tratto dal romanzo omonimo della moglie Margaret Mazzantini, Castellitto racconta di Timoteo, un medico, la cui figlia è vittima di un incidente in motorino. Durante il lungo intervento chirurgico che segue l'incidente, Timoteo si confessa con un monologo-*flash back* durante il quale scopriamo della relazione extra-coniugale che egli ha intrattenuto con Italia, una giovane donna estremamente povera che vive ai margini (anche fisicamente) della società civile. Una relazione che risveglia, nell'uomo, gli istinti più primordiali, al limite della violenza (il primo incontro con Italia è infatti un episodio di violenza in cui Timoteo la costringe ad avere con lui un rapporto sessuale).

Voglio subito dire che non ritengo che il topic di questo film abbia a che fare con la violenza di genere, ma il motivo per cui voglio parlarne è proprio il fatto che, nonostante la violenza sia un elemento fondante del film, essa non viene tematizzata come nel caso precedente e pertanto non influenza l'interpretazione del senso generale del testo.

Piuttosto direi che il topic del testo possa essere così sintetizzato: gli uomini (e le donne chiaramente) sono continuamente contesi tra la vita e la morte, fisica, mentale o emotiva, e lo sono al di là e al di sopra delle differenze sociali. Data questa consapevolezza è possibile che l'unica alternativa che ci resta sia trovare nell'amore (in ogni sua forma) lo strumento per sublimare il dolore di vivere e trovare, dunque, un senso alle cose che accadono? Vedremo che la risposta (focus) è solo parzialmente positiva.

Su questa questione generale si innestano vari problemi secondari che lo spiegano, lo dettagliano e lo specificano meglio:

¹⁴ Il film (2004) ha vinto due David di Donatello nel 2004, quattro Nastri d'Argento nel 2005 e il premio come miglior attrice protagonista (Penélope Cruz) allo European Film Awards del 2004 (oltre ad una serie di premi minori).

- il problema dell'incomunicabilità: la vicinanza fisica non è chiaramente sinonimo di ascolto e comprensione. In una società dove la comunicazione è il paradigma dominante, la mancanza di comunicazione tra i singoli individui diventa la norma anche tra persone che sono vicine per definizione, come un marito e una moglie, come due amanti, come un padre e una figlia.
- le differenze di classe: la differenza fondamentale tra le due classi sociali rappresentate nel film è la capacità d'essere veri. Mentre Italia, dal basso del suo degrado proletario, riesce ad essere sempre se stessa, senza compromessi, senza regole, senza educazione; Elsa, la moglie di Timoteo, emblema della borghesia perbenista, è sempre continuamente controllata. Dai suoi occhi non traspare mai il sentimento, la passione, che invece è sempre presente in Italia, a partire dal sudore della pelle.
- La religione: scatola vuota a cui talvolta ci si affida per sconfiggere il dolore, ma che tradisce, perché non offre soluzioni.
- Gli istinti più bassi e volgari dell'uomo: la codardia, l'ipocrisia, lo stupro, il tradimento, l'infedeltà, la cattiveria, la mancanza di coraggio, il cinismo, che però, per quanto passioni grette, sono quelle che muovono il mondo.
- La confusione tra passato e presente (suggerita dalla struttura stessa del film che è un continuo susseguirsi di analessi e prolessi) ad indicare come i ricordi siano la chiave di lettura (e d'azione) del nostro presente.

A figurativizzare questi agganci tematici concorrono diversi elementi sparsi nel testo, come la caratterizzazione degli ambienti della storia: la baracca in cui vive Italia è degradata, colorata, calda, priva di qualsivoglia vanità, sporca, ma assomiglia alla natura, alla libertà, agli spazi aperti; la casa borghese in cui Timoteo vive con Elsa, invece, è lussuosa, tutta declinata nei toni del bianco e dell'azzurro, ariosa, ordinata, pulita. E assomiglia terribilmente all'ospedale in cui Timoteo lavora come chirurgo. È asettica.

Poi abbiamo i riferimenti alla religione che pongono il problema del significato sociale dell'amore. Timoteo violenta Italia nella camera da letto della ragazza, dove era stato invitato ad entrare per usare il telefono (doveva avvisare la moglie di essere rimasto in panne con

l'auto). Sopra al letto è appeso un crocifisso, leggermente storto, e l'uomo, appena prima di lasciarsi andare ai propri istinti violenti, lo raddrizza, tenta di rimmetterlo al suo posto, "come *dovrebbe* essere". Più avanti, quando tra Timoteo e Italia sarà già iniziata una trascinate e carnale relazione, assisteremo al seguente dialogo:

Italia: «La mia vita è stata tutta così, piena di piccoli segni che mi vengono a cercare» / Timoteo: «non mi perdonerai mai, vero?» / Italia: «Dio non ci perdonerà» / Timoteo: «Dio non esiste, amore mio» / Italia: «Speriamo. Speriamo, amore mio».

La religione è quindi descritta come una legge normante, una sorta di principio di destinazione esterno, che ci dice ciò che dobbiamo fare, ciò che *dovrebbe* essere, ciò che è giusto pensare, come è corretto agire. L'uomo, però, non può che sfuggire a questo principio, in una continua tensione tra i valori collettivi e i propri valori individuali, socialmente accettati i primi, ma veramente significativi gli altri.

Si configura così una contrapposizione figurativo-valoriale che potremmo così sintetizzare: da un lato abbiamo il "qui", ovvero la città, o meglio ancora l'ospedale, in cui gli individui, mossi da un principio di destinazione esterno e da valori collettivi, si sposano e vivono una vita borghese che li costringe ad un'inappagante infelicità e quindi alla morte (interiore). All'opposto abbiamo un "altrove", rappresentato fisicamente dalla periferia degradata dove vive Italia, che "sta per" la natura (prima avevamo la cultura), dove le relazioni sono forse più vere proprio perché prive dei vincoli imposti dal dovere e dettate solo da valori individuali. È qui che si trova la felicità e quindi la vita.

Vedremo che in realtà, nel corso del film, tale relazione viene sovvertita ed è proprio il suo arco di trasformazione a suggerire il focus della vicenda. Alla fine del film Timoteo dice:

io non lo so dove vanno le persone che muoiono. Ma so dove restano. Avrei dovuto pregare Dio di farmi entrare nelle mani di Alfredo e salvare mia figlia. Una volta solo l'ho fatto. Quando ho avuto paura di non farcela. Ho pregato Dio di aiutarmi perché se la persona che avevo sotto i ferri moriva, con lei sarebbero morti gli alberi, i cani, i fiumi. Chi ti ama c'è sempre. C'è prima di te. C'è prima di conoscerti

[...]

è nel cuore che possiamo trovare la forza per vivere la vita fino in fondo, nonostante il dolore che per forza di cose questa ci presenta. Ma non dobbiamo neanche illuderci che questo agognato amore sia nascosto chissà dove e chissà

sà come. Non dobbiamo affannosamente cercarlo negli angoli più bui del nostro percorso, perché l'amore vero già c'è. Ci precede. Basta lasciarsi avvolgere.

Italia è morta a causa di un'infezione contratta in seguito ad un aborto praticato in scarse condizioni igieniche, aborto cui la donna decide di ricorrere dopo aver capito che Timoteo non sceglierà mai lei, *in-vece* della moglie (a sua volta incinta). Angela, la figlia del protagonista, sta lottando contro la morte in ospedale. Timoteo non ha dovuto scegliere. Gli eventi hanno scelto per lui. Ma nel momento in cui, per la seconda volta, si trova a dover parlare con la morte, improvvisamente, capisce che il segreto non è imparare "ad" amare chi ci sta intorno, ma imparare "di" amare già queste persone. L'amore è là dove noi siamo, nel "qui", non nell'"altrove". Tra valori collettivi e valori individuali, ci dice Timoteo in qualche modo, c'è una somiglianza, una relazione molto stretta.

3.2. *E cosa c'entra in tutto questo la violenza?*

È chiaro che nella struttura narrativa fin qui descritta, la violenza è totalmente estranea, eppure la narrazione ha il suo punto d'avvio, di innesco, il suo *inciting incident*¹⁵ nell'episodio di violenza sessuale che coinvolge Timoteo e Italia. Senza quel momento non ci sarebbe la storia e non ci sarebbe senso.

È quel momento che mette in campo tutti gli elementi del dilemma, tutte le coppie oppostive intorno a cui è chiamato a riflettere il protagonista: natura vs cultura; valori individuali vs valori collettivi; istinto vs regole; vita vs morte; passione vs educazione; amore vs famiglia.

L'evento è talmente importante che tormenterà Timoteo per il resto del film: lui non è uno che violenta le donne normalmente, lui è uno che rispetta le regole, un chirurgo affermato, con una bella casa, una bella moglie, molti amici e una certa stabilità economica. Mantiene con questo segreto una relazione difficoltosa, tenta disperatamente di confessarlo più volte, senza mai essere ascoltato¹⁶. La società intorno

¹⁵ Per approfondimenti si rimanda al saggio di Antonio Santangelo, intitolato *Come sono fatte le storie che ci piacciono*, in questo volume.

¹⁶ Per esempio, nella scena successiva all'episodio di violenza, Timoteo va al mare con la moglie e lì, sulla sabbia del bagnasciuga, scrive a grandi caratteri "ho violentato una donna".

a lui si rifiuta, in qualche modo, di vedere in Timoteo uno stupratore, Timoteo *non può essere* un violento.

Su questo punto si innesta da un lato il motivo di contatto tra questo film e il precedente¹⁷ e dall'altro la differenza più evidente.

Qui come lì, infatti, il tema del “vedere” (o meglio del non vedere) è fondante rispetto alla costruzione di senso del testo, creando, in maniera simile, una tensione tra realtà ed apparenza. Ciò che sembra (Timoteo sembra un bravo uomo in carriera, un uomo di scienza, per cui la razionalità è la chiave di lettura del mondo. Non a caso fa il medico), in realtà non è (la verità è che egli non è capace di non cedere agli istinti più gretti e primitivi).

Ma, dicevo, dall'altro lato proprio intorno a questa questione emerge la fondamentale differenza tra questo testo e *La sconosciuta*: in *Non ti muovere* non vengono messi in scena ruoli tematici che favoriscano, suggeriscano, indirizzino un percorso di lettura intorno alla violenza di genere. Timoteo non è un violentatore, ma casomai un amante appassionato, un professionista di successo, un uomo profondo e tormentato. Italia non è una prostituta, ma casomai una donna semplice, ingenua, troppo sola e troppo fragile. La sua salvezza non si colloca, come nel caso di Irena, nella vendetta¹⁸, ma nell'amore. Italia si colloca totalmente ai margini dei valori condivisi, dunque non assume su di sé nemmeno i percorsi psicologici e comportamentali della società civile. Alla violenza non risponde con la violenza, ma con un'ingenua dolcezza. Il suo ruolo nella logica narrativa del film non è quello della vittima. Italia si colloca totalmente al di fuori della norma sociale, Irena invece ne era alla fin fine assorbita.

Nemmeno quando il testo ci suggerisce che esiste tra Timoteo e Italia un rapporto di subalternità tipico delle relazioni sfruttatore–prostituta, noi non ci accorgiamo di questa relazione. Come Muffa anche Timoteo regala alla sua donna–oggetto un paio di scarpe rosse col tacco¹⁹, ma mentre quelle di Irena erano davvero le scarpette della

Elsa è lì con lui e cammina proprio sopra alla scritta per tuffarsi in acqua, ma non vede e non legge.

¹⁷ Che, sia chiaro, lo precede in questa analisi, ma è di fatto più recente. *Non ti muovere* è uscito nelle sale due anni prima rispetto a *La sconosciuta*.

¹⁸ Eppure Italia ha, come Irena, una lunga storia di violenze subite sulle spalle, essendo stata già vittima degli abusi sessuali del padre.

¹⁹ Che chiaramente continuano a portare con sé, nel film di Tornatore come in questo, una connotazione di sensualità e volgarità: l'amante indossa scarpe rosse, la moglie no. È, tra l'altro, singolare che in entrambi i film il ruolo di donna borghese di sani principi, di madre di

fiaba di Andersen, quelle di Italia, sono invece le scarpette di Dorothy, la protagonista de *Il Mago di Oz*. Non sono le scarpe del peccato, ma quelle della civiltà, sono le scarpe attraverso cui Italia rientra di diritto nel mondo degli esseri umani, attraverso cui impara di essere donna.

4. Conclusioni

Dal confronto tra questi due testi analizzati, mi sembra emerga con chiarezza che mentre nel primo caso (*La sconosciuta*) abbiamo a che fare con un film che “parla” di violenza di genere e che ruota tutto intorno a questo topic, suggerendo un punto di vista (focus) ben preciso sulla possibilità (o, dovremmo dire, impossibilità) di emancipazione dalla spirale della violenza, il film di Castellitto, invece, usa il tema della violenza per parlare di altro (come abbiamo detto, offre uno spaccato sull’autenticità dell’amore lavorando e manipolando coppie categoriali come natura/cultura, vita/morte, povertà/ricchezza, ecc..).

Abbiamo visto in apertura che, se consideriamo i temi come delle configurazioni discorsive di natura astratta (Greimas), dei concetti generali in grado di suggerire scenari e situazioni, dobbiamo anche ammettere che essi portino con sé (o, per meglio dire, suggeriscano) delle figure, degli oggetti concreti, dei ruoli aventi caratteristiche e comportamenti ricorrenti.

Abbiamo anche detto che tale coerenza tra elementi tematici e figurativi viene portata avanti attraverso meccanismi isotopici.

Tali meccanismi isotopici permettono, nel film di Tornatore, un fluido passaggio dal livello profondo del testo a quello superficiale, lasciando intendere a noi spettatori che il tema della violenza sia effettivamente la struttura semantica del film. Nel caso di *Non ti muovere*, invece, la violenza è importante solo sul piano dell’espressione: non è tanto la storia narrata ad essere decisiva, ma le modalità della sua narrazione, il linguaggio (cinematografico) che viene usato per narrarla.

Generalizzando, ciò che ho tentato di sostenere in queste pagine è che la caratterizzazione dei personaggi, la costruzione di specifici ruoli tematici intorno ad essi, il loro essere *type* oltre che *token* ha a che

famiglia senza macchie, di antitesi rispetto alla protagonista femminile sia impersonato dalla stessa attrice, Claudia Gerini.

fare con le linee interpretative del testo filmico e influisce sulla nostra capacità di dire “di cosa parla il film”.

Ovviamente già Greimas aveva sostenuto che il rapporto tra il livello più superficiale del testo, quello discorsivo appunto, e la componente valoriale profonda sia di stretta interdipendenza, che la coerenza tra l'uno e l'altra sia basilare per una narrazione. È chiaro, quindi, che il testo ci suggerisce, a livello discorsivo, quella che sarà la sua struttura semantica più profonda²⁰. E d'altra parte è anche vero che non bisogna cadere nell'errore di ritenere i testi e soprattutto i personaggi all'interno dei testi come delle entità statiche, uguali a se stesse per tutto l'arco di svolgimento della storia. Come già detto è piuttosto intorno alla trasformazione di tali personaggi che viene costruita la narrazione.

Ma quello che mi preme, invece, sottolineare in questa sede è che i personaggi spesso vengono caratterizzati attraverso un nucleo di elementi già ampiamente condivisi, facilmente riconoscibili perché stereotipati. Ed è questo insieme stereotipato di caratteri che guida e influenza, in qualche misura, la nostra interpretazione del testo. Il legame non è dunque tanto tra livello discorsivo del testo e interpretazione (non solo almeno), ma tra immaginario collettivo e interpretazione: ci aspettiamo delle cose, perché di quelle cose abbiamo già socialmente condiviso esperienze, senso, prassi e pratiche.

Possiamo definire un ruolo tematico come la realizzazione di un percorso figurativo reso possibile da una configurazione discorsiva: ogni configurazione discorsiva, in altre parole, porta con sé il presupposto di determinate competenze, potenzialità, virtualità e realizzazioni, azioni, agentività, scenari; nella produzione di un qualunque discorso, cioè, vengono convocate una serie di competenze e capacità che dipendono da repertori personali e culturali, dai contesti storici ed enciclopedici, dalla semiosfera.

Come già sottolineato da Lorusso (2010) e da me ripreso (2012) esiste una forte correlazione tra immaginari e stereotipi; gli uni e gli altri sono utili perché riescono a ridurre le infinite immagini e informazioni di qualunque sistema strutturato, in un numero limitato di schemi, archetipi e simboli. Detto in altre parole l'immaginario è una sorta di destinante collettivo, che il soggetto finisce per ascoltare.

²⁰ È un punto, questo, comunque semioticamente problematico.

Come già abbiamo accennato nelle pagine introduttive, attraverso immaginari e stereotipi le culture contemporanee semplificano e schematizzano la propria complessità; così, nella lettura di un film, il riconoscere certi ruoli anziché altri, il trovare certe caratterizzazioni anziché altre nei personaggi, favorisce e semplifica, attraverso un sistema di inferenze, la nostra capacità di interpretazione. Ma esiste anche un rapporto inverso, di produzione di immaginario da parte dei testi filmici. E questi due meccanismi si alimentano, chiaramente, a vicenda.

Come ha sostenuto anche Bertetto:

Il cinema è una macchina che interpreta l'immaginario, lo produce/riproduce in forme molteplici e ne amplifica la diffusione e la penetrazione sociale, è un grande produttore/riproduttore di finzioni e di figure, di scene e di stereotipi (Bertetto, 2010).