



## Uno sguardo più attento

**D**i che cosa parlano i film? E che cosa dicono, che posizione prendono rispetto a ciò di cui essi parlano? Sembrano domande banali, ma basta pensare a cosa succede quando usciamo dal cinema e discutiamo coi nostri amici, oppure quando confrontiamo diverse recensioni, per capire che le nostre interpretazioni sono il frutto di operazioni complicate, che non sempre ci conducono alle stesse conclusioni. Questo libro, dunque, cerca di descrivere l'incontro tra il nostro sguardo e i film, partendo da alcuni modelli della sociosemiotica. Lo fa in termini concreti, analizzando opere cinematografiche di particolare successo, appartenenti soprattutto alla produzione italiana, ma anche a quella internazionale degli ultimi dieci anni, da *L'ultimo bacio* a *Mine vaganti*, da *Respiro* a *Non ti muovere*, da *Viola di mare* a *La sconosciuta*, da *Shrek* a *Melancholia*. L'idea di fondo è che se questi film sono stati apprezzati, è perché parlano di temi interessanti, sui quali conducono discorsi importanti, in maniera affascinante. Il problema, però, è capire come sono costruiti e in che modo riescono a produrre questi effetti di senso, così da imparare a riconoscere i meccanismi semiotici che reggono il significato dei testi cinematografici.

Con saggi di Martina Federico, Guido Ferraro, Antonio Santangelo, Simona Stano, Federica Turco.

**G**uido Ferraro lavora all'Università di Torino nell'ambito delle discipline semiotiche (è docente di Semiotica generale, Teoria della narrazione, Semiologia e multimedialità, Semiotica dei consumi, Linguaggi della comunicazione aziendale).

**A**ntonio Santangelo è docente di Semiotica della televisione presso l'Università degli Studi di Torino. Allo IED (Istituto Europeo di Design) di Torino è titolare dei corsi di Crossmedia format, Semiologia del racconto e Semiotica dei consumi.

*In copertina*

*Illuminazione* (particolare).

© Alessandro Fabbri, 2007.

euro 13,00

ISBN 978-88-548-6330-9



Uno sguardo più attento a cura di G. Ferraro, A. Santangelo

ARACNE

# UNO SGUARDO PIÙ ATTENTO

I DISPOSITIVI DI SENSO DEI TESTI CINEMATOGRAFICI

*a cura di*  
Guido Ferraro  
Antonio Santangelo



# Uno sguardo più attento

I dispositivi di senso dei testi cinematografici

*a cura di*

Guido Ferraro  
Antonio Santangelo

*Contributi di*

Martina Federico  
Guido Ferraro  
Antonio Santangelo  
Simona Stano  
Federica Turco



Copyright © MMXIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6330-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2013

## Indice

- 9 *Introduzione. Dove si annida il senso del film: tra livelli profondi e superficie, tra topic e focus*  
Guido Ferraro
- 49 *La vittima e il carnefice. Scontri di genere, sistema di sguardi e ruoli tematici nel cinema italiano contemporaneo*  
Federica Turco
- 73 *Come sono fatte le storie che ci piacciono. Un confronto tra i modelli della sceneggiatura hollywoodiani e quelli della teoria della narrazione di matrice semiotica*  
Antonio Santangelo
- 117 *Lo stacco dell'incipit*  
Martina Federico
- 135 *Io, l'Altro e il "cuoco". Differenze che fanno "differenza" e il modello topic-focus nel cinema contemporaneo*  
Simona Stano
- 165 *Variazioni sul tema. Quando le storie parlano di come si costruiscono le storie*  
Antonio Santangelo

8     Indice

195   *Bibliografia*

201   *Gli Autori*

## Io, l'Altro e il “cuoco”

Differenze che fanno “differenza” e modello topic–focus nel cinema  
italiano contemporaneo

SIMONA STANO

### 1. Introduzione

Chi sono Michele, Angela, Remo, Piero, Antonia, Tommaso, Mara ed Ernesto? Cosa hanno in comune? Da chi e perché sono “diversi”?

Derivato dal latino *diversus* — che propriamente significa “vòlto altrove, voltato in altra parte” e, traslativamente, “opposto, contrario” —, l’aggettivo *diverso* è in genere utilizzato per fare riferimento a ciò “che nella sostanza o nella natura è altro dalla cosa, con che si paragona, o di cui si discorre” (Pianigiani, 2011). Diversità come *alterità*, dunque, e insieme come *divario*, come *dif*-ferenza tra due o più entità.

Ma cosa comporta simile definizione rispetto al processo di costruzione dell’identità personale? Come emerge e in base a quali dinamiche si sviluppa l’identità del “diverso” — o, in altre parole, l’*alterità*? Se dal piano identitario si passa a quello della narrazione, inoltre, cosa avviene a livello dell’architettura narrativa e, in particolare, dei rapporti tra topic e focus? E come mutano le relazioni tra istanze collettive e dimensione soggettiva? Riprendendo alcune nozioni di base di narratologia, semiotica e altre discipline quali la sociologia, ci si propone in ciò che segue di riflettere su queste e altre questioni a partire dall’analisi di alcuni testi filmici scelti per la loro significatività all’interno del panorama cinematografico italiano contemporaneo.

### 2. Un problema di identità

È impossibile parlare di *alterità* senza fare riferimento al concetto

di *identità*. Come ricordano Greimas e Courtés in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*,

l'alterità è un concetto non definibile opposto al concetto, anch'esso non definibile, di identità: questa coppia può essere perlomeno interdefinita dalla relazione di presupposizione reciproca. Così come l'identificazione permette di decidere sull'identità di due o più oggetti, la distinzione è l'operazione con cui si riconosce la loro alterità (1979, trad. it. 1986, p. 6).

D'altronde, che l'identità si definisca per differenza non è una novità: secondo Ferdinand de Saussure (1922), il valore di un termine linguistico non può essere definito positivamente, mediante l'analisi del suo contenuto, ma solo in negativo, grazie all'individuazione dei rapporti che esso intrattiene con gli altri termini del sistema di cui fa parte. Claude Lévi-Strauss (1964) porta poi la questione oltre i limiti della teoria saussuriana del valore, inserendola nell'ambito del mito: il valore di ciascun elemento è definibile soprattutto in base a ciò che esso non è, ovvero a ciò che lo rende diverso dagli altri elementi. Ogni elemento significherebbe dunque non attraverso la propria *essenza*, bensì mediante la propria *differenza*. Allo stesso modo, Jerome S. Bruner, ne *La fabbrica delle storie* (2004), sostiene che

la creazione del Sé è il principale strumento per affermare la nostra unicità. E basta riflettere un momento per capire che la nostra "unicità" deriva dal distinguerci dagli altri paragonando le descrizioni che ci facciamo di noi stessi con quelle che gli altri ci forniscono di se stessi" (p. 74).

In riferimento a simili dinamiche, appare di particolare interesse l'analisi del processo di costruzione dell'identità in relazione al tema del "diverso", ovvero la presa in considerazione di testi in cui il binomio identità–alterità sia esplicitamente rappresentato. Se, infatti, il processo di formazione dell'identità può essere distinto in due componenti<sup>1</sup>, una di *identificazione* — per cui l'individuo adotta come punto di riferimento le figure con cui condivide determinate caratteristiche, producendo un senso di appartenenza a un'entità collettiva rispetto alla quale si sente affine — e una di *individuazione* — per cui definisce il proprio Sé in relazione alle caratteristiche che lo distinguono dagli altri —, la rappresentazione di simili processi diviene particolarmente

<sup>1</sup> Cfr. L. Sciolla, 2000 e L. Sciolla, 2003.

interessante nel momento in cui il soggetto cerca di *individuare* la propria identità mediante la differenza e il distacco dai canoni intersoggettivamente condivisi e di *identificarsi* con un gruppo a sua volta socialmente riconosciuto come "altro", ovvero deviante dalla norma.

### 3. Quale "Altro"? E come analizzarlo?

Esistono molteplici aspetti rispetto ai quali si può essere "diversi" o "Altri": il Sé può definirsi ed essere definito in relazione al ruolo sociale, alla dimensione culturale, all'etnia, alla professione, all'ambito relazionale, e così via. Occorre quindi specificare fin d'ora il particolare tipo di alterità su cui ci si soffermerà in quanto segue: la *diversità in ambito sessuale*. L'attenzione sarà rivolta in prima istanza al tema dell'omosessualità e della sua rappresentazione, con particolare riferimento all'ambito cinematografico.

Si tratta di una tematica che, oltre a essere di estrema attualità, permette di riflettere su alcune problematiche di fondamentale importanza: da una parte, il modello topic-focus e le dinamiche soggiacenti all'architettura narrativa; dall'altra, i particolari legami tra principio di *Destinazione* — dimensione collettiva, statica, oggettiva ed esterna — e dimensione *Prospettica* — punto di vista individuale, intenzionale e trasformativo, soggettivo e interno — (cfr. Ferraro, 2012, p. 58), in una prospettiva basata sui riferimenti alla teoria classica ma, al tempo stesso, in grado di metterne in evidenza i punti di debolezza, aprendo la via a nuovi sviluppi e approfondimenti.

A tale scopo, verranno presi in considerazione qui di seguito alcuni testi cinematografici italiani di particolare interesse in relazione alla rappresentazione dell'omosessualità e del percorso di creazione dell'identità del "diverso": *Le fate ignoranti* (2001), *Diverso da chi?* (2008), *Viola di mare* (2009) e *Mine Vaganti* (2010). Per ognuno di questi testi si metterà in evidenza il modo in cui il livello soggettivo e individuale si rapporta alla dimensione collettiva ed esterna, cercando di analizzare le implicazioni di simili dinamiche a livello dell'architettura narrativa e del modo in cui il testo sembra "operare" rispetto alle opposizioni categoriali poste in apertura, per giungere a un determinato "modello" di creazione e manifestazione dell'alterità.

#### 4. Quattro modelli di manifestazione dell'alterità: *rivoluzionari, conservatori, anticonformisti e cuochi*

Se un racconto può essere concepito come la messa in scena dello scontro tra diverse concezioni della realtà, allontanarsi dal sistema di valori presentato come condiviso a livello collettivo costituisce solo una delle possibili visioni che, rispetto a simile universo valoriale, si può assumere. Diversamente da quanto previsto dall'impostazione di Propp (1928), in altri termini, l'inosservanza della prescrizione protettiva (o "Infrazione del Divieto") è solo uno dei possibili modi in cui il senso e l'identità possono emergere.

Più proficua, in relazione alla descrizione di simili dinamiche, appare l'analisi di Greimas (1966), il quale, introducendo la nozione di *valore*, distingue tra *Oggetto* — ciò che acquista valore per un soggetto — e *Soggetto* — per cui un oggetto ha valore —, ma anche tra *Destinante* — in un certo senso, il "rappresentante" di un determinato sistema di valorizzazione, che viene trasmesso al Soggetto — e *Destinatario* — che tende a sovrapporsi e confondersi con il Soggetto (cfr. Ferraro, 2012, p. 46) —, prevedendo inoltre la possibilità di un ulteriore punto di vista, alternativo a quello del Soggetto, corrispondente al ruolo attanziale dell'*Antisoggetto*.

Nondimeno, la classificazione greimasiana, pur antepoendo la logica valoriale a un modello basato sulle azioni — come nel caso propiano — e cogliendo l'importanza della visione "soggettiva", risulta limitata e non sempre chiara rispetto ad altre problematiche. In particolare, ne *L'emporio dei segni*, Guido Ferraro (1998) mette in evidenza l'importanza e la necessità di distinguere, all'interno dell'organizzazione di un testo, una prospettiva «di tipo *oggettivo*, concernente le operazioni esterne sulle cose, e una di tipo *soggettivo*, riguardante i modi di essere interiori e le identità dei protagonisti» (p. 12). Una simile distinzione permette non solo di chiarire la confusione relativa alla sovrapposizione tra i ruoli attanziali del Destinataro e del Soggetto (cfr. Ferraro, 2012, p. 47), ma anche di rendere conto in maniera più efficace delle dinamiche delle relazioni interpersonali e dei processi di definizione collettiva dei valori. Nello specifico, Soggetto e Destinante possono essere interpretati come portatori di due diverse logiche alla base dell'architettura narrativa: il primo di una dimensione *Prospettica* — soggettiva, individuale, intenzionale e trasformativa; il secondo, di una logica diversa, o istanza di *Destinazione*, fonda-

ta su meccanismi di potere e autorità, norme e forme canoniche, modelli di aggregazione e istituzionalizzazione statici ed esterni (*ibidem*, p. 59). Simili logiche, inoltre, possono combinarsi, sovrapporsi, gerarchizzarsi o contrastarsi in diversi modi. Il che, come sottolinea efficacemente Ferraro, apre il problema del rapporto tra testi e senso:

il senso è là, dato, nel testo, e dobbiamo rispettarne strutture e gerarchie costitutive, oppure ciò che la semiotica deve studiare è il processo, la pratica culturale di lettura che ogni volta fa accadere il senso in una dimensione costitutivamente soggettiva? (*ibidem*).

Simili dinamiche, poi, acquisiscono un'importanza fondamentale in relazione ai processi di creazione del Sé, trovando espressione, a livello narrativo, in determinate configurazioni del topic e del focus e nel modo in cui, mediante simili dispositivi, vengono presentate e trasformate particolari opposizioni assiologiche. Ma, giunti a questo punto, è opportuno procedere con l'analisi del corpus selezionato per approfondire adeguatamente la questione.

#### 4.1. "Le fate ignoranti" (2001): il diverso "conservatore"

Ne *Le fate ignoranti*, del regista turco Ferzan Ozpetek il motivo dell'omosessualità si sviluppa intrecciandosi con altri filoni, in particolare modo il delicato rapporto tra verità e menzogna, la forte rilevanza di incidenti e coincidenze, la capacità di mettere in discussione le proprie certezze e il costante riferimento all'universo artistico.

Il film si apre con una scena girata nelle sale della Centrale Montemartini, sede espositiva ricca di statue e reperti archeologici di epoca romana, prima spia dell'importanza dell'arte per l'intera costruzione filmica. Qui Antonia (Margherita Buy) e Massimo (Andrea Renzi) fingono di non conoscersi e simulano un incontro casuale introducendo il tema del *tradimento*, pilastro portante dell'intera architettura narrativa. Proprio un'altra opera d'arte, poi, svelerà ad Antonia il "vero" tradimento del marito, poco dopo la sua morte in un incidente stradale: si tratta del quadro *La fata ignorante*, nel film attribuito al pittore immaginario Joseph Lanti, in realtà opera dello stesso Ozpetek. Una citazione dell'omonima opera di Magritte (1956) che, proprio come il quadro del maestro surrealista belga, evoca l'amore dell'ignoto, la necessità di scoprire ciò che non si lascia possedere, e che proprio per

questo risulta affascinante. In altre parole, ciò che avviene ad Antonia quando conosce Michele (Stefano Accorsi), ex amante del marito, e l'universo di cui egli fa parte, una variopinta comunità gay composta da personaggi eccentrici, anticonvenzionali, molto "diversi" gli uni dagli altri così come da quella stessa società di stampo borghese rappresentata dalla protagonista. Una realtà che contribuirà a minare le certezze di Antonia, già vacillanti dopo la morte del marito e la scoperta del suo tradimento, portandola a riflettere sull'amore, sulla verità, sulla menzogna, sulla libertà e sulla necessità di abbandonare il conformismo per seguire i propri sogni.

Così, se la prima immagine in cui vediamo la donna la ritrae immobile, mentre fissa una statua — rimando metaforico all'immobilismo in cui vive —, l'epilogo ce la mostra invece in movimento all'interno di un aeroporto. Subito dopo aver chiesto a Emir di mantenere il *segreto* riguardo alla loro separazione all'inizio del viaggio (il che rimanda alla *menzogna* raccontata a Michele e agli altri amici sulla partenza congiunta), la protagonista, in un attimo di *impulsività*, lo bacia, per poi incamminarsi verso il proprio destino. Antonia ha imparato che a volte le bugie servono e, soprattutto, appare ora in grado di scegliere affidandosi unicamente a se stessa, libera da ogni conformismo e dalla dipendenza da altri affetti o pareri. A tal punto che, una volta sola all'interno dell'aeroporto, mentre è su un tappeto mobile e nondimeno *cammina* verso la propria destinazione, trova all'interno della borsa un regalo, il ciondolo da cui la madre non si era mai separata prima, simbolo — come ella stessa afferma poco prima nel film — della sua *libertà*. Molto significativa, infine, è l'ultima scena in cui compare la protagonista: arrivata alla fine del tappeto mobile, la cinepresa si avvicina al volto della donna, ora in primo piano, che diventa progressivamente l'unico elemento a fuoco dell'inquadratura. Antonia si volta quindi verso sinistra, poi a destra e infine decide in quale direzione *muoversi*.

Cosa ha provocato un simile cambiamento? Sicuramente l'*inciting incident*<sup>2</sup>, ma soprattutto ciò che a esso consegue, ovvero l'incontro con le "fate ignoranti", dal nome scritto al fondo della dedica<sup>3</sup> trovata

<sup>2</sup> 7' 22", l'incidente autostradale e la morte di Massimo.

<sup>3</sup> «A Massimo, per i nostri sette anni insieme, per quella parte di te che mi manca e che non potrò mai avere, per tutte le volte che mi hai detto non posso, ma anche per quelle in cui mi hai detto ritornerò. Sempre in attesa, posso chiamare la mia pazienza 'amore'? La tua fata ignorante».

per *caso* dietro al quadro<sup>4</sup> ricevuto dall'ufficio del marito alla scoperta del suo tradimento, dal riconoscimento dell'omosessualità del compagno in seguito all'incontro con Michele, fino al vero e proprio ingresso nella comunità gay con cui quest'ultimo vive e condivide momenti di ilarità e rabbia. D'altronde, come afferma lo stesso regista in una poesia,

le fate ignoranti sono quelle che incontriamo e  
non riconosciamo ma che ci cambiano la vita.  
Non sono quelle delle fiabe, perché loro qualche bugia la dicono.  
Sono ignoranti, esplicite, anche pesanti a volte,  
ma non mentono sui sentimenti.  
Le fate ignoranti sono tutti quelli che vivono allo scoperto,  
che vivono i propri sentimenti  
e non hanno paura di manifestarli.  
Sono le persone che parlano senza peli sulla lingua,  
che vivono le proprie contraddizioni e che ignorano le strategie.  
Spesso passano per "ignoranti", perché sembrano cafone  
e invadenti per la loro mancanza di buone maniere,  
ma sono anche molto spesso delle "fate"  
perché capaci di compiere il "miracolo" di travolgerci,  
costringendoci a dare una svolta alla nostra vita (Ozpetek).

Ecco quindi che, in seguito all'incontro con le fate ignoranti, Antonia impara a "dire qualche bugia", a "vivere allo scoperto", a manifestare liberamente i propri sentimenti. In altre parole, a diventare anche lei una fata ignorante. Una fata che, come tale, finirà per "sconvolgere" la vita di Michele, emblema di una comunità di "diversi" lontana dai comuni pregiudizi ma non per questo libera da altri preconcetti. Così anche lui subirà, a partire dall'incontro con la donna, una sorta di metamorfosi che lo porterà a conoscere il pentimento e l'importanza del valore della verità, oltre a minare dal di dentro ogni sua convinzione in materia di sessualità e amore. L'altro protagonista de *Le fate ignoranti*, infatti, compare per la prima volta sullo schermo voltato di spalle, mentre si dedica alla creazione di una sorta di opera d'arte "casalinga" e poco convenzionale, costruita con alcuni ombrellini di carta e legno. Non appena interpellato, risponde con tono concitato, scendendo di corsa le scale. Al contrario, una delle scene conclusive del

<sup>4</sup> I cui tratti morbidi e imprecisi e il cui rimando al surrealismo di Magritte stridono fortemente con l'assolutismo geometrico del *Quadrato rosso* di Malevič (1915), che Antonia rimuove dalla parete per appendere *La fata ignorante*.

film lo ritrae con lo sguardo fisso in macchina, muto e completamente immobile se non per lievi spostamenti degli occhi, i quali dapprima fissano Antonia, quasi fossero in attesa di qualcosa, poi si spostano sulla porta che la donna ha appena chiuso dietro di sé, come se aspet-tassero il miracolo del suo ritorno. Determinato e quasi impertinente in apertura, Michele sembra invece essere diventato alla fine incapace di agire. Tant'è che il film si chiude proprio con la sua figura, nuovamente voltata di spalle rispetto allo spettatore, ora sola su quella terrazza che nel corso della narrazione ha accolto più volte le risa, le chiacchiere e le urla di tutte le fate ignoranti. Nella scena conclusiva del testo filmico, Ozpetek ritrae un Michele solitario che, a conferma della propria incapacità di agire per cambiare le cose, si affida al fato, facendo cadere in terra di proposito il bicchiere di vetro e cercando nella sua rottura o meno risposte su un eventuale ritorno di Antonia.

Un parallelismo, quello tra i due personaggi, che emerge sin dai titoli di apertura: in una delle prime schermate vengono introdotti, in caratteri tipografici e uno di fianco all'altro, i nomi degli attori che impersonificheranno i protagonisti del film, cui fa immediatamente seguito il titolo, che sembra essere stato scritto a mano, irregolare e colorato, come a preannunciare la trasformazione che entrambi subiranno nel corso della narrazione, proprio in seguito all'incontro di una o più "fate ignoranti".

A questo punto, emerge con forza la centralità della questione del rapporto tra principio di destinazione e dimensione prospettica: chi è il Soggetto de *Le fate ignoranti*? Chi il Destinante? Quali sono i rapporti tra l'uno e l'altro?

In apertura, il Soggetto sembra essere Antonia e il Destinante Michele (e la comunità di cui egli è rappresentante), fino al vero e proprio momento sanzionatorio, che si ha a 57' 21", quando Serra, restituendo alla donna le chiavi di "casa Mariani" — una volta appartenenti a Massimo —, le dice "Michele ha detto che puoi tenerle". Contemporaneamente, tuttavia, Antonia emerge sempre più in quanto Destinante di Michele, come testimoniano alcune scene. La prima è il confronto tra i due personaggi che si ha a 1h 15' 40", in seguito alla festa in terrazza:

Antonia: "[...] Voi siete arroganti, siete ignoranti, voi siete... voi entrate nella vita delle persone, non ve ne importa niente, la travolgete, la distruggete... tanto non siete mai voi che... che... che... andate a pezzi, mai... tu parli di

amore, parli sempre di amore... non sai neanche cosa vuol dire amare... tu non sai amare, Michele!”.

[...]

Michele: “Non è vero”.

Antonia: “[...] Tu non sai amare, non sai amare, Michele”.

Michele: “E tu allora? Che hai passato tutta la vita a nasconderti dietro Massimo? Che cos’è, avevi... avevi paura del mondo fuori dalle sue braccia, eh? Ti proteggeva, era il tuo angioletto custode? Tu sei soltanto una piccola borghese, arrogante e frigida!”.

Antonia: “Senti, adesso basta... vuoi sapere che cosa sei te? Lo vuoi sapere? Sai cosa sei te?”.

Michele: “Sì, dimmelo dai... Che cosa?”

La discussione viene a questo punto interrotta da una telefonata, mediante la quale i personaggi ricevono la notizia della scomparsa di Ernesto e, rimandando sanzioni e risoluzioni di ogni sorta, salgono in macchina per andare a cercarlo insieme. Situazione in cui Michele, abbandonando i toni concitati di prima, cerca silenziosamente appoggio e comprensione nella mano di Antonia. Segue la scena dell’ospedale, in cui la protagonista scopre che Michele e gli altri amici hanno mentito a Ernesto riguardo alla morte dell’amante, spingendolo a compiere la follia di uscire sotto la pioggia per andare a cercare l’ex-compagno nel posto in cui erano soliti incontrarsi. Decisa a raccontargli la verità, Antonia si dirige verso la stanza di Ernesto, il quale, avendo appreso la notizia, ringrazia l’amica con una lacrima silenziosa. Incapace di controbattere in alcun modo e forse ora anch’egli indeciso rispetto a un tema già più volte emerso nel corso della narrazione (è lecito mentire a coloro che si amano al fine di non ferirli? I segreti aiutano o, al contrario, feriscono?), Michele non può far altro che fissare l’amico, per poi cercare lo sguardo di Antonia, dapprima molto severo, poi di consolazione e appoggio.

E arriviamo così alla scena decisiva, quella in cui Michele e Antonia si trovano a casa di quest’ultima. Nel silenzio tipico di tale ambiente, Michele osserva i luoghi che l’ex-amante condivideva con la moglie e, scoppiando a piangere, chiede perdono alla donna. I due si abbracciano e, infine, si baciano: la cinepresa si avvicina allora progressivamente ai due volti, fino a ritrarli in primissimo piano, sostituendo alternativamente il volto di Massimo al loro. Segue un momento di silenzio, poi una risata dirompente. Ecco dunque l’esplicitazione del bisogno di Michele di una sorta di riconoscimento da parte di Antonia, e insieme della dipendenza di entrambi i personaggi dalla san-

zione di un Destinante non più presente fisicamente ma sempre vivo nei loro pensieri: Massimo, prototipo del comune uomo borghese e insieme fata ignorante capace di sconvolgere tanto la vita della moglie quanto quella dell'amante.

È in questo senso, dunque, che il film di Ozpetek mette in luce la limitatezza della teoria greimasiana, insegnandoci che non vi è, per ogni narrazione, un unico piano di destinazione, né un solo livello prospettico. Al contrario, la definizione del Sé sembra avvenire proprio mediante costanti oscillazioni tra identificazione e distinzione, secondo una logica per cui ogni Soggetto è al tempo stesso Destinante di altri Soggetti. La logica del Soggetto e quella del Destinante, inoltre, possono combinarsi, sovrapporsi o contrastarsi in molti modi, così come avviene per Antonia e Michele.

Proprio la riflessione sui rapporti tra dimensione prospettica e principio di destinazione, poi, sposta l'attenzione su un'altra questione di fondamentale importanza in relazione al testo analizzato: chi è il "diverso" del film di Ozpetek? Se, all'inizio, sembra essere la comunità gay di cui Michele è il rappresentante (tant'è che Antonia, partita alla ricerca della "signorina Mariani", amante del marito, stenta a credere alla "realtà" anche quando vi si trova faccia a faccia), ben presto la situazione si capovolge. È proprio Antonia, infatti, a divenire ben presto l'Altro, il "diverso" rispetto al codice condiviso dalle fate ignoranti: conformista rispetto ai principi della società borghese, la donna è invece del tutto disallineata nei confronti di un'altra collettività, che ben presto diventa il punto di riferimento con cui è chiamata a confrontarsi e per certi versi a conformarsi. Vedremo più avanti quali saranno le sue scelte a riguardo.

Prima di passare all'analisi successiva, tuttavia, rimane da affrontare un ultimo aspetto di particolare importanza: il rapporto tra *topic* e *focus*. Di cosa parla, in definitiva, *Le fate ignoranti*? Del tradimento? Della menzogna? Della "caduta e ascesa di una donna borghese"<sup>5</sup>? Nessuna di queste risposte, a ben vedere, sembra essere soddisfacente. E — questione ancor più spinosa — cosa afferma, il film di Ozpetek, rispetto al suo topic?

Proprio i punti messi in evidenza in precedenza sembrano aiutarci a trovare una risposta a simili interrogativi. L'intricato sistema di oppo-

<sup>5</sup> Cfr. G. Zappoli, 2001, [www.mymovies.it/film/2001/lefateignoranti/](http://www.mymovies.it/film/2001/lefateignoranti/) (ultima consultazione 25 luglio 2013).

sizioni semantiche messe in scena dal testo, così come la continua oscillazione tra diversi livelli prospettici e principi di destinazione, sembrano infatti permetterci di descrivere il *topic* de *Le fate ignoranti* come un'opposizione di valori strutturata in questo modo:

Casa di Antonia	vs	Terrazza di Michele
Silenzio		Polifonia assordante
Posatezza		Irruenza
Serietà		Scherzosità
Dolore		Ilarità
Miopia		Visione
Conformismo		Anticonformismo
Apparenza		Essenza
Rigidità/immutevolezza		Trasformazione
Individuo atomizzato		Dimensione collettiva
Rinuncia a se stessi		Coraggio di inseguire i propri sogni
Verità		Menzogna/Segreto

Inizialmente, il film del regista turco sembra mettere in scena l'opposizione tra due sistemi in apparenza completamente antitetici: da un lato, il mondo rappresentato da Antonia, caratterizzato dal silenzio, dalla calma e da una serietà che non sembrano avere altra via d'uscita che il dolore e la solitudine. È l'universo del conformismo, dell'incapacità di pensare a se stessi e ai propri sogni, dell'immutevolezza. Eppure — e qui sembra risiedere uno dei fattori determinanti per l'analisi del *topic* e del *focus* — questo stesso universo è descritto come il luogo della ricerca ostinata e indiscussa della verità. Una verità che, nondimeno, sembra stridere con i valori descritti in precedenza e in particolare con l'apparenza e la miopia che sembrano caratterizzare la vita di Antonia: se, infatti, la sua vita coniugale e personale sembra felice, ben presto capiamo che non è così. E di fronte alla scoperta del tradimento di Massimo, fattore scatenante che porterà la protagonista a vedere infrante molte delle certezze che aveva in precedenza, si fa evidente la sua incapacità — più volte messa in luce dalla madre — di vedere le cose per come *sono* e non per come *appaiono*.

Allo stesso modo, il mondo delle "fate ignoranti", rappresentato da Michele e dalla terrazza che più volte, nel corso della narrazione cinematografica, accoglie pranzi, cene e feste di vario tipo, pur essendo

il regno di coloro che non temono di “essere ciò che sono”<sup>6</sup> e che, per questo motivo, vivono felici, in grado di andare contro le regole pre-costituite e perseguire i propri sogni, oltre che di aiutare gli altri a realizzare i loro, è d’altra parte un universo segnato dalla menzogna (*ciò che sembra e non è*), dal segreto (*ciò che è ma non sembra*) e dalla falsità (*ciò che non sembra e non è*). La verità viene più volte presentata come causa di infelicità: Mara teme di non essere accettata dalla famiglia nel mostrarsi per ciò che è; gli amici non informano Ernesto della morte dell’ex-compagno per paura che decida di morire anche lui. Eppure, in ogni caso, alla fine è il perseguimento della verità a imporsi: Mara, dopo aver provato a “costringersi” entro abiti (maschili) che non le sono consoni, decide di tornare a casa presentandosi per quella che è; Ernesto decide di intraprendere seriamente le cure in seguito alla scoperta della verità, rivelatagli da Antonia.

Vi è quindi una sorta di “rottura” — o, meglio, quella che proponiamo qui di chiamare una *categoria dissonante* del topic — che sembra in qualche modo preannunciare l’impossibilità di scegliere tra una delle due posizioni presentate in apertura. È necessario, al contrario, cercare una qualche forma di “permeabilità” tra i due versanti, in modo da giungere a una sintesi in grado di *ri-equilibrare* le posizioni e individuarne una positiva da scegliere. Nel caso particolare de *Le fate ignoranti*, la soluzione presentata in chiusura sembra essere:

Terrazza di Michele (e aeroporto, porta verso un luogo in cui ritrovare se stessi)  
 Polifonia assordante (ma spazio per le singole voci)  
 Scherzosità  
 Ilarità  
 Visione  
 Anticonformismo  
 Essenza  
 Trasformazione  
 Dimensione collettiva  
 Coraggio di inseguire i propri sogni  
 Verità (ma anche segreto e menzogna, se necessari)

Una soluzione che, in definitiva, corrisponde a una *non-rottura* rispetto ai valori socialmente condivisi: pur dimostrandosi capace di cambiare in seguito all’incontro con Michele e amici, Antonia continua a

<sup>6</sup> Si pensi al caso della transessualità di Mara.

indossare i panni del "conservatore", mostrandoci la necessità di non abbandonare i valori positivi presenti sul primo versante dell'opposizione valoriale proposta dal topic, i quali vengono sapientemente spostati sul secondo, dando origine al focus mediante una sorta di "processo osmotico". Se è quindi necessario un allontanamento dal principio di destinazione, è proprio la riflessione e il riposizionamento — segnato senza dubbio da variazioni, ma al tempo stesso da continuità — rispetto a quei valori che permette al Sé del diverso di emergere e manifestarsi. Tant'è che, come abbiamo visto, ben presto logica prospettica e istanza destinante tendono a confondersi, suggerendo una domanda di fondo: chi è il diverso in questo caso, Antonia o Michele? Chi il Destinante e chi il Soggetto? Come è stato messo in evidenza, la questione non è semplice.

#### 4.2. "Viola di mare" (2009): il diverso "rivoluzionario"

"Viola di mare" è il nome siciliano della "donzella di mare" (*Coris Julis Linnaeus*) o "minchia di re"<sup>7</sup>, un pesce ermafrodita che nasce femmina e, dopo aver deposto le uova, diventa maschio. Un riferimento esplicitato nelle conclusioni del film di Donatella Maiorca, eppure presente sin dalle prime scene: mentre sullo schermo nero compare la scritta bianca riportante il titolo (*Viola di mare*), una voce femminile fuori campo afferma:

Mio padre lo voleva maschio... che una femmina è una vergogna peggio della morte. Mia madre aveva 15 anni e l'ha fatta partorire col coltello alla gola. Un grido prolungato fino all'infinito, poi, il silenzio. Sono nata io. Sporca e rossa come una cotognata appena fatta. Sono nata io, una femmina. E tu non l'hai ammazzata a mia madre. Rassegnati, sono io, sono Angela.

A parlare è la protagonista, Angela Curatolo (Valeria Solarino), mentre sullo schermo appaiono primissimi piani e dettagli di mani, occhi e oggetti che confondono la visione, con scene alternate secondo un montaggio concitato e frammentario che esalta i caratteri di discontinuità e velocità: una bambina chiusa in un luogo buio cerca di liberarsi dalle assi di legno che la imprigionano per dirigersi verso una zona luminosa, dove si intravedono alcuni alberi e altri elementi del pae-

<sup>7</sup> Titolo del libro di Giacomo Pilati (2004), da cui è stato tratto il film di Donatella Maiorca.

saggio *naturale*. Poco dopo vediamo la stessa bambina che corre tra gli alberi con alcuni amici, prima di tornare a una scena buia caratterizzata da suoni, urla e lamenti indistinti, con le scelte di montaggio che tornano a mettere in evidenza le opposizioni tra chiaro e scuro e, insieme, aperto e chiuso.

E dal mondo dei bambini si passa a quello degli adulti: dopo essersi soffermato sul mare, intravedibile tra le rocce, l'obiettivo della macchina da presa inquadra degli uomini al lavoro in una cava e, tra loro, Salvatore Curatolo (Ennio Fantastichini), il padre di Angela, sin dall'inizio presentato come un uomo rude, risoluto, aggressivo e autoritario. Caratteri ulteriormente esaltati di lì a poco quando, all'interno dello spazio domestico e privato, Salvatore reagisce con violenza alla scoperta del misfatto della figlia, sorpresa a fumare una sigaretta con gli amici. Afferrandola per un braccio e percuotendola più volte di fronte allo sguardo impotente della madre (Giselda Volodi) e della sorella (Maria Grazia Cucinotta), l'uomo torna a rimarcare, nel proprio rimprovero alla figlia, la contrapposizione tra universo maschile e femminile preannunciata dalla voce fuori campo:

Era buona la sigaretta che ti fumasti? Se nascevi *masculo*, potevi anche fumare... ma tua madre ti fici *femmina*! Ho ragione? Ho ragione oppure no? Lo devi capire... devi ubbidire!

Sono passati pochi minuti dall'inizio del film, eppure sono già evidenti molti degli elementi e delle opposizioni che permettono di definire il *topic* di *Viola di mare*:

Pubblico	vs	Privato
Valori collettivi		Valori individuali
Cultura		Natura
Uomini		Donne
Potere		Sottomissione/Impotenza
Violenza		Dolcezza
Allineamento		Disallineamento
Chiusura nei confronti del diverso		Accettazione del diverso
Maschilismo		Egualitarismo
Miopia		Visione
Apparenza		Essenza
Falsità/menzogna/segreto		Verità
Finzione		Spontaneità
Immutevolezza		Trasformazione

Vizio  
Corruzione

Virtù  
Purezza

Se la dimensione pubblica è quella dei valori socialmente condivisi e di una cultura basata sull'allineamento, sulla violenza, sul potere, sul maschilismo, l'immutevolezza e il vizio, la dimensione privata sembra invece essere quella dell'individualità, dell'egualitarismo, del disallineamento, della verità e della virtù, e tuttavia anche il regno della sottomissione e dell'impossibilità di ribellarsi alla violenza tipica del primo versante.

Ma non mancano personaggi che, come Angela, cercano di sovvertire questo disequilibrio: innamorata di Sara (Isabella Ragonese) e donna per natura, la protagonista resiste alla violenza del padre (che la rinchioda in una stanza sotterranea per diverso tempo, dopo averla definita uno "scherzo della natura") e diventa uomo "per cultura". Di fronte all'ostinazione della figlia, alla persistenza di Sara nel cercare Angela e al ritrovato coraggio di intervento della moglie, Salvatore acconsente infatti a far intervenire la cultura laddove la natura non sembra poter seguire il corso convenzionalmente stabilito:

[40', nel "buco", dove Salvatore ha rinchiodato Angela e Lucia non ha mai avuto il coraggio di scendere]

Lucia: "Tuo padre voleva un figlio mascolo, e ora tu ti fai uomo. È facile Angela, basta cangiare una lettera in archivio dove finisce il nome e dire che il parrino si è sbagliato e pure io. Una madre distratta ti capitò! [piange] Vieni, andiamo via. Reggiti, reggiti, ti tengo io Angela. [...] Attenta che c'è tanta luce, Angela. Sin troppo, chiudi gli occhi".

[42', in casa, la madre sta lavando Angela, entra Salvatore e le dice che dovrà subentrargli a lavoro]

Angela: "E come faccio?"

Salvatore: "Non hai pensieri da mascolo, forse?"

Angela: "Io sono femmina".

Salvatore: "È l'unica cosa che puoi fare per salvarti. O ti fai mascolo o torni dove stavi".

Angela: "In paese tutti mi conoscono".

Salvatore: "In paese fanno quello che voglio io. Se domani mi metto ad abbaiare perché sono diventato un cane a tutti bau bau ci faccio fare".

Ecco quindi che, dal linguaggio e dal piano intenzionale si passa alle azioni e alla messa in pratica del cambiamento annunciato nelle scene precedenti: Angela diventa Angelo anche nel corpo, cercando di

nascondere le curve *naturali* che lo caratterizzano entro soffocanti<sup>8</sup> fasce e tagliandosi i capelli<sup>9</sup>. Nonostante le prime difficoltà e la generale miscredenza<sup>10</sup> degli abitanti del paese e dei lavoratori della cava, Angela/o accetta simili costrizioni culturali pur di avere la possibilità di realizzare il proprio sogno di amore con Sara. Può quindi avvenire la loro unione, riconosciuta socialmente mediante l'atto del matrimonio (la cui celebrazione rimane nondimeno circoscritta alle protagoniste e ai relativi familiari), e l'inizio ufficiale della loro storia d'amore.

Pur cambiandone la forma, la cultura non può però intervenire sulla sostanza della realtà naturale: Angelo continua ad avere le mestruazioni che caratterizzavano il bioritmo di Angela, la società circostante tollera in apparenza il cambio di identità e l'unione tra la protagonista e Sara, ma non perde occasione per mostrare il disprezzo che nutre nei loro confronti. E, se nel pubblico Angelo impara a indossare gli abiti maschili che gli sono stati attribuiti — tanto da rischiare di assumerne anche i vizi e la violenza —, nel privato delle mura domestiche la compagna ribadisce più volte la differenza tra apparenza e realtà<sup>11</sup>.

Non meno significativamente, infine, la cultura mostra i propri limiti rispetto alla possibilità della coppia di avere un figlio: sarà, infatti, solo grazie all'intervento di Tommaso che Sara potrà rimanere incinta, anche se l'irruzione della natura nel sogno d'amore culturale delle due donne avrà ricadute catastrofiche. In seguito a un'improvvisa emorragia notturna, la giovane Sara perderà la vita, lasciando all'amata un figlio, dapprima rifiutato e solo in un secondo momento accolto come tale.

Giungiamo così alla scena conclusiva del film, in cui emerge con chiarezza il focus: dopo alcune scene di dolore vissute all'interno delle mura domestiche, Angela si dirige in chiesa, dove sta avendo luogo il funerale della moglie. I capelli sono ancora corti, l'espressione dura, ma la protagonista torna ora a indossare abiti femminili e, con il neonato in braccio, attraversa (anche se in senso opposto) lo stesso vialetto che l'aveva vista tornare a casa come Angelo, marito di Sara, per

<sup>8</sup> Tant'è che, di lì a poco, la vedremo accasciata a terra mentre, non più esposta allo sguardo degli altri, può tornare a liberarsene, respirando di nuovo liberamente.

<sup>9</sup> Non a caso, mentre si guarda allo specchio.

<sup>10</sup> Significativo, a questo proposito, è lo scontro con Ventura, così come le parole della madre di Sara: «Io non me lo posso dimenticare che Angelo non è quello che *sembra*» e quelle di Tommaso, che chiede a Sara la conferma della «mascolinità» di Angelo.

<sup>11</sup> Angelo/a: «Masculo sono». Sara: «Io lo so che non è vero».

poi entrare in chiesa e inginocchiarsi al lato del corpo senza vita dell'amata. Il suo sguardo è inizialmente perso, infine si dirige verso l'obiettivo. Sparisce ogni commento sonoro e interviene quindi una schermata nera a ospitare la scritta bianca conclusiva:

NELLO STESSO MARE DI TUTTI, NUOTA UN  
PICCOLO PESCE CHE DA FEMMINA SI FA  
MASCHIO PER AMORE.  
IO PRENDO PER ME IL SUO NOME

VIOLA DI MARE

A parlare è di nuovo Angela, anche se il dolore soffoca ora ogni parola, lasciando il testo scritto a chiarire ciò che la voce non può esprimere e a esplicitare il riferimento del titolo all'omonima specie ittica. Nel corso della narrazione filmica, abbiamo assistito a un'oscillazione continua tra i due versanti del topic: nata donna per natura, Angela diviene Angelo per mezzo della cultura. A differenza della viola di mare, tuttavia, la sua non è una trasformazione naturale e, come tale, non può portare a buoni risultati<sup>12</sup>. È solo alla fine che Angela decide di mostrarsi per ciò che è ("una femmina", come d'altronde ha sostenuto sin dalle prime battute del film), opponendosi ai valori culturali che non le hanno permesso di vivere il proprio amore con Sara.

Ecco dunque in cosa consiste l'allineamento ritrovato in *Viola di mare*: nel rifiutare le regole di una società maschilista e violenta, nello scegliere di vivere senza mentire, di mostrarsi per ciò che si è, rifiutando di apparire per ciò che non si è. Una soluzione che nasce dal dolore e da perdite incolmabili, che nondimeno lasciano dietro di sé piccoli segnali di speranza (è infatti sul luogo del funerale che Angela accetta il figlio, riconoscendosi nel proprio ruolo di donna, amante e madre). Se è quindi sul secondo versante che si situa il focus, ciò avviene solo in seguito all'eliminazione di quelle "categorie dissonanti" descritte in precedenza:

Privato (ma anche pubblico)

<sup>12</sup> Come accennato in precedenza, infatti, Angelo rischia così di rimanere imbrigliato in quella stessa rete di vizio, violenza e autoritarismo che non gli ha permesso di vivere il proprio amore per ciò che *era*. Così come non può adempiere alla funzione naturale (la riproduzione) che gli spetterebbe in qualità di marito di Sara, problema che la porterà a ricorrere a un intervento esterno, la cui intrusione avrà però risvolti negativi.

Valori individuali (ma esplicitati a livello collettivo)

Natura

Donne

Dominio di sé/Coraggio

Dolcezza

Disallineamento

Accettazione del diverso

Egualitarismo

Visione

Essenza

Verità

Spontaneità

Trasformazione

Virtù

Purezza

L'identità del diverso può manifestarsi pienamente solo con una spaccatura netta nei confronti del sistema valoriale con cui si confronta: Angela prova a “scendere a patti” con l'universo di valori tipico della società in cui vive, ma la cultura si dimostra incapace di resistere alle opposizioni della natura e porta a una soluzione disastrosa. La protagonista, vera e propria “rivoluzionaria”, capisce quindi che non è nelle costruzioni e costrizioni culturali che può manifestarsi liberamente la propria identità/alterità, bensì nella totale rottura con quel sistema corrotto e sbagliato, che pretende di controllare tutto e tutti e non lascia spazio alla felicità e all'amore.

#### 4.3. “*Mine Vaganti*” (2010): il diverso “anticonformista”<sup>13</sup>

A partire dalla dedica che apre *Mine Vaganti* — “a mio padre” —, si percepisce l'importanza che, nel film di Ozpetek, riveste il rapporto tra padre e figlio, specchio del legame tra due diversi universi di valori: un sistema normativo, normalizzatore e oggettivante, condiviso collettivamente, da un lato; uno individuale, anticonformista, rivoluzionario, minoritario e soggettivante, dall'altro.

Protagonista di *Mine Vaganti* è, infatti, Tommaso (Riccardo Scamarcio), giovane ragazzo trasferitosi a Roma per studiare economia e commercio, che torna a casa richiamato dal capofamiglia, Vincenzo

<sup>13</sup> Sono debitrice, per alcune parti di questa analisi, alle considerazioni di Antonio Santangelo, espresse in questo libro.

Cantone (Ennio Fantastichini), intenzionato a celebrare ufficialmente il passaggio della gestione del pastificio di famiglia ai due figli maschi. Pronto a sconvolgere i piani del padre dichiarando apertamente la propria omosessualità e il desiderio di perseguire le proprie aspirazioni in ambito letterario, il ragazzo è però preceduto dal fratello maggiore Antonio che, dopo numerosi anni di silente collaborazione con Vincenzo, fa *coming out* prima del secondogenito e, per questo, viene cacciato di casa e dalla direzione dell'azienda. Per non ferire ulteriormente l'orgoglio del padre, colto da un collasso al momento della rivelazione del fratello, Tommaso decide allora di dissimulare le proprie preferenze sessuali e assecondare momentaneamente gli oneri familiari. Il protagonista sceglie quindi di abbandonare temporaneamente il proprio sistema di valori per allinearsi a quello del padre e della società che questi rappresenta, con rimando esplicito alla dedica che apre il testo filmico e ad altri due elementi di primaria importanza presenti fin dalle prime inquadrature: la scelta enunciazionale dello sfocato e la presentazione del titolo. Subito dopo la frase dedicatoria, infatti, la macchina da presa offre allo spettatore l'immagine di un paesaggio naturale, sfocato, con un evidente richiamo al tema della miopia e al problema della verità, ovvero del "far vedere/conoscere". Compare in seguito il titolo del film, perfettamente a fuoco eppure caratterizzato da un *lettering* particolare: i caratteri non sono *allineati*, la prima parola è in minuscolo, la seconda in maiuscolo, come se tra l'una e l'altra avvenisse una sorta di "esplosione".

Ecco dunque una prima spia della centralità, per l'intera architettura narrativa, della scelta di allinearsi o meno rispetto ai sistemi di valori presentati, e il possibile effetto di "detonazione" derivante da eventuali situazioni di disallineamento.

Così, se la prima scena a essere messa a fuoco ritrae la nonna da giovane (Carolina Crescentini) che, vestita da sposa, si dirige trafelata verso il luogo dove avverrà il proprio matrimonio<sup>14</sup>, con il velo sollevato ad anticipare l'isotopia della visione, ben presto veniamo in contatto con un altrove segnato, al contrario, dal disallineamento rispetto ai valori socialmente condivisi e caratterizzato, diversamente dal primo caso, dall'apertura nei confronti della felicità e dell'amore. Ri-

<sup>14</sup> Testimonianza del proprio ossequio nei confronti di un determinato sistema di valori, condiviso dalla società che, a sua volta, sancisce l'ingresso iniziatico degli sposi entro quell'universo valoriale.

prendendo questi e altri elementi fondamentali del film, quindi, il topic di *Mine Vaganti* può essere descritto in questi termini:

Qui	vs	Altrove
Valori collettivi		Valori individuali
Cultura		Natura
Allineamento		Disallineamento
Sottomissione		Libertà
Maschilismo		Femminismo
Omofobia		Accettazione del diverso
Classismo		Egualitarismo
Apparenza		Essenza
Miopia		Visione
Ignoranza		Conoscenza
Denaro		Ricchezza Interiore
Automatismi-		Anticonformismo
Automazione		
Infelicità		Attaccamento alle proprie passioni
Rinuncia a sé		Felicità
Vita senza amore		Amore

Anche se nel dialogo tra Tommaso e Antonio, il primo sembra non avere dubbi riguardo alla soluzione di simili opposizioni (è evidente che sceglierebbe il secondo versante dello schema rappresentato), suo fratello gli ricorda che le cose non sono così semplici: non si può, nel *qui* (la Puglia) e nella cultura che lo caratterizza, opporsi al sistema valoriale socialmente condiviso senza distruggere tutto, ottenendo l'effetto delle "mine vaganti". Se il protagonista realizzasse davvero i propri propositi non sarebbe più ammesso tra i suoi cari e, soprattutto, farebbe del male a chi gli ha sempre voluto bene. Meglio, allora, mentire e fingere di conformarsi, facendo poi le cose di nascosto, lontano dagli occhi di tutti. A Roma, per esempio, l'"altrove" dove Antonio consiglia al fratello di tornare.

Si delineano quindi a questo punto con maggior chiarezza le "categorie dissonanti" presenti nel topic del film di Ozpetek: da una parte, la rinuncia a sé per amore degli altri, che è un valore positivo pur trovandosi sul versante "negativo" dell'opposizione categoriale presentata; dall'altra, l'individualismo, valore negativo che nondimeno si trova sul versante "positivo", quello in cui chiunque si immedesimerebbe.

Come negli altri casi analizzati, anche in *Mine Vaganti* ci viene presentato un problema in apparenza insolubile: alla categoria seman-

tica di base del topic, ne viene contrapposta un'altra, che inverte la terna del senso comune. È indubbio che Tommaso farebbe bene a collocarsi sul secondo versante, ma se lo facesse vestirebbe i panni dell'individualista. Il protagonista conosce bene l'importanza dell'essere se stessi, ma prova a rinunciare a sé in nome di ciò che per lui avrebbero voluto gli "altri", e in particolare i suoi genitori, ovvero i custodi dei valori del *qui*.

Eppure si accorge ben presto che non è possibile: in chiusura lo vediamo infatti a tavola, di fronte ai genitori, mentre — come Antonio all'inizio del film — colpisce il bicchiere con il coltello per richiamare l'attenzione. Ci si potrebbe quindi attendere la rivelazione della sua omosessualità, anche se ormai non vi è più bisogno di un'esplicitazione in questo senso<sup>15</sup>. L'importante, al contrario, è proprio non parlare apertamente, perché il "qui", la sua società d'origine, si basa sull'apparenza e sull'impossibilità di abbandonare un sistema di valori che, pur rivelandosi irragionevole e non realmente condiviso, tutti adottano come a protezione di una verità che incute timore, perché è una sorta di "natura" che, se vissuta fino in fondo, può condurre alla morte (come presto dimostrerà la nonna). Tommaso rivela allora solo l'immagine pubblica che vuole avere nella società dei suoi genitori, che è quella dello scrittore, lasciando nel privato la propria sessualità. Chiede di essere accettato per quello che è, delegando il compito di guidare l'impresa di famiglia alla sorella Elena, la quale, contrastando i pregiudizi di una società profondamente maschilista, si rivela una vera imprenditrice.

Ecco dunque che, riallineando le "categorie dissonanti" messe in evidenza, il focus di *Mine Vaganti* sembra poter essere descritto in questi termini:

Altrove (ma anche qui)  
 Valori individuali  
 Natura  
 Allineamento ritrovato  
 Libertà  
 Femminismo  
 Accettazione del diverso  
 Egualitarismo  
 Essenza

<sup>15</sup> Solo chi non vuole "vedere", come il padre, continua a ignorarlo.

Visione  
 Conoscenza  
 Ricchezza Interiore  
 Anticonformismo  
 Attaccamento alle proprie  
 passioni  
 Felicità  
 Amore

Una soluzione che, a ben vedere, rimanda a ciò che può essere descritto nei termini di una *non-adesione*: se, infatti, con la rottura — posizione presentata come egoista e individualista e quindi caratterizzata disforicamente — Antonio viene escluso dalla società, Tommaso, dopo aver provato, senza successo, ad aderire ai valori legati a un'istanza di Destinazione che si dimostra intollerante, ipocrita, omofoba e superficiale, decide di rifiutarli. Ma lo fa in modo diverso dal fratello, rivelando solo l'immagine pubblica — quella di scrittore — che vuole avere in quella società e lasciando nel privato la sfera sessuale. È ben conscio del proprio Sé e dell'inconciliabilità tra livello prospettico e logica istituzionalizzata, ma capisce la necessità di cercare un compromesso tale da mantenere in comunicazione i due sistemi, preferendo i panni dell'"anticonformista" a quelli del rivoluzionario.

#### 4.4. *"Diverso da chi?" (2008): il "cuoco"*

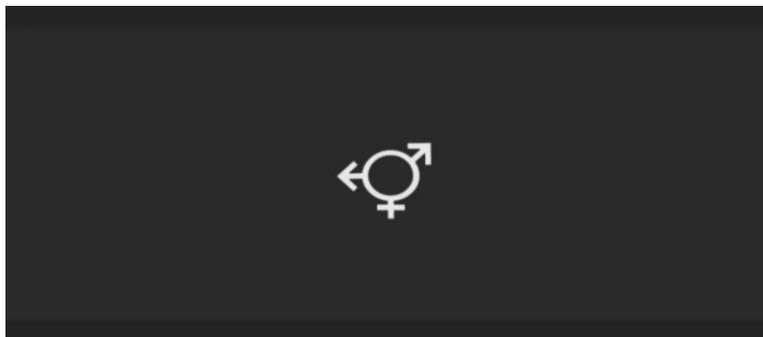
Piero (Luca Argentero) è fidanzato da quattordici anni con Remo (Filippo Nigro), con cui convive in una città del nord-est italiano. Attivista gay, per un errore di calcolo dei capi di partito, si ritrova a essere il candidato sindaco per il centrosinistra insieme ad Adele (Claudia Gerini), ultramoderata antidivorzista. All'inizio non sembra esservi alcuna possibilità di intesa tra i due personaggi, ma grazie a Remo, Piero e Adele entrano ben presto in sintonia, fino a definire una strategia politica comune. «Mi è venuta un'idea un po' folle... perché non invertiamo i ruoli? Io parlo di gay e tu di famiglia... Li mandiamo tutti in tilt», afferma a un certo punto Adele. E così accadrà, anche se sarà l'intero sistema ad andare "in tilt", protagonisti inclusi: l'inversione sarà tale da portare Adele e Piero ad andare contro gli stessi principi che hanno sempre difeso e condiviso. La prima, di fede cattolica e incapace di pensare ogni rapporto amoroso al di fuori dell'ambito familiare, cederà alla tentazione di avere un rapporto sessuale e amoroso

con un uomo già fidanzato, nonché gay (lo stesso Piero). Il secondo, acclamato come l'"uomo nuovo" della politica per l'apertura mentale che proclama nei confronti della "differenza", stenterà a riconoscere le proprie azioni, dapprima cercando di rinnegare l'istintiva attrazione nei confronti della collega, infine cercando di nascondere a se stesso l'amore che nutre nei suoi confronti. Come può, infatti, essere gay e, al tempo stesso, attratto da Adele? Si tratta davvero di amore? E in questo caso, come può amare Remo e, al tempo stesso, anche la collega? Presentato come icona di coloro che hanno il coraggio di essere ciò che desiderano, Piero assume ben presto i panni del "bigotto" incapace di ammettere a se stesso la propria diversità, ovvero il suo "essere diverso dai diversi"<sup>16</sup>. Al contrario Adele, in apertura rigida e intransigente, si dimostra nel finale molto più aperta e libera da costrizioni ideologiche rispetto al collega e amante, seppur incapace di slegarsi da determinati punti fermi.

Di notevole interesse, rispetto a queste dinamiche, è il prologo del film, che si apre con una schermata nera, accompagnata dalla colonna sonora che recita: «This is a man's world, this is a man's world». Ecco allora che compaiono Piero e Remo, ritratti dall'alto mentre partecipano insieme a una gara in canoa e remano verso la vittoria, celebrata con un bacio. «This is a man's world, but it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl», avverte però la voce di James Brown, mentre la telecamera si sofferma dapprima sulle increspature che smuovo l'acqua, per poi tornare a scurirsi, fino a diventare uno sfondo nero che ospita il titolo del film, *Diverso da chi?*, riportato in lettere bianche. La scritta inizia quindi a dissolversi lentamente, dagli estremi fino al centro, così che l'ultima lettera a rimanere sullo schermo è la "o", trasformata in un primo momento nel simbolo in genere utilizzato per far riferimento al sesso maschile e in seguito nell'icona della sfera femminile. Segue una schermata nera ma, immediatamente, ricompare il simbolo appena visto, anche se in forma diversa: l'elemento maschile viene raddoppiato e si fonde a quello femminile, preannunciando il triangolo amoroso e mettendo in scena la difficoltà di rimanere entro definizioni e canoni prestabiliti.

<sup>16</sup> A 1h 04' dall'inizio, Adele dice a Piero: «Voglio sapere perché non ammetti di essere diverso». Piero risponde: «Io, diverso da chi?». Lei interviene allora a chiarire le proprie idee: «Ma diverso da tutti, diverso dai diversi. Cioè sarai pure gay, ma tu sei attratto da me, sei geloso di me, innamorato di me». E ancora: «Tu predichi la libertà sessuale, in realtà sei un bigotto, ecco che cosa sei... un bacchettone, un ipocrita, anche».

Fig. 1 – Schermata del prologo di “Diverso da chi?”



Adele è dunque l'elemento che arriva a increspature le calme acque su cui navigano i due amanti, il fattore che sopraggiunge a mandare “in tilt” il sistema. Eppure, se è lei a esplicitare e portare a compimento tale processo, non ne è l'origine. Ancor prima che la donna parli con Piero e gli proponga la nuova strategia politica, infatti, è Remo a cogliere i potenziali legami tra i due universi presentati in apertura come opposti, gettando le basi per un'intesa futura. Si pensi alla scena che vede i due uomini riuniti con tutta la famiglia per il pranzo: il padre di Piero chiede «allora, com'è la furia centrista?». E il figlio risponde: «pignola, bigotta e pure un po' stronza... non la sopporto». Interviene allora proprio Remo, cercando di smorzare le differenze: «tu le hai detto che siamo sposati? Perché magari se sa che siamo una famiglia...». Un invito che permetterà, allo spettatore come agli stessi personaggi, di vedere come, in realtà, le differenze non siano che apparenti: strenua sostenitrice della famiglia classica e delle tradizioni che la caratterizzano, Adele rivela ben presto di essere divorziata e sterile; Piero, difensore dei diritti dei gay, ammette di aver provato, in passato, a reprimere i propri istinti sessuali e si dimostra molto più vicino alla vita familiare di quanto non sembrasse.

La figura retorica al centro della costruzione filmica è dunque quella del ribaltamento, che interviene a minare gli equilibri e a gettare tutti i personaggi in un vortice di confusione. Tutti i personaggi, tranne uno: Remo, cuoco e critico gastronomico di professione, il quale, tanto in cucina come nella vita di tutti i giorni, si dimostra capace di amalgamare in maniera opportuna i vari ingredienti che gli si presenta-

no davanti, dando origine a combinazioni sempre nuove ed equilibrate. Emblematica, in questo senso, è la scena in cui Piero e Remo, avendo ricevuto da Adele la notizia della sua gravidanza, discutono in cucina:

Remo: "E tu cosa vuoi fare?"

Piero: "Cosa credi che voglia fare? Se lo fa e se lo tiene".

Remo: "Non possiamo mollare questo bambino al suo destino... è tuo figlio, è nostro figlio... l'unico che potremo mai avere. [...] Adesso parlo con Adele... ci penso io, tu non ti immischiare".

Fraasi che Remo pronuncia proprio mentre è intento a preparare dei dolci, amalgamando insieme una crema nera, della panna bianca e alcune nocciole<sup>17</sup>. Ancora una volta, dunque, si dimostra in grado di andare al di là dei singoli ingredienti e delle loro differenze, mischiandoli in modo sapiente ed equilibrato, ed esplicitando l'incapacità di Piero su questo versante<sup>18</sup>. Ma se Remo è colui che, in diverse situazioni, riesce a mediare tra desideri e sistemi valoriali diversi, in che termini può essere descritto il topic di *Diverso da chi??*

Se, da un lato, vi è lo spazio pubblico della cultura politica, caratterizzato da valori collettivi, dalla chiusura nei confronti del diverso<sup>19</sup>, dal pregiudizio, dal conformismo, dalla miopia, dalla rigidità, dalla finzione e dall'apparenza tipica dei mezzi di comunicazione di massa, dall'altro, troviamo lo spazio privato dell'individualità, dove l'identità sembra poter manifestarsi nella propria vera natura, ma non senza alcune contraddizioni. Rimane, infatti, una sostanziale difficoltà di fondo nei confronti della trasformazione e dell'accettazione del diverso o, meglio, come ricorda Adele al collega, dell'auto-accettazione del fatto di essere "diverso dai diversi". Presentato inizialmente come versante dell'anticonformismo e dell'essenza, il livello individuale non sembra quindi poter rappresentare il focus, che sembrerebbe invece coincidere con il punto di vista di Remo, ovvero con un modello di cultura, alter-

<sup>17</sup> L'opposizione è quindi sia sul piano cromatico ("chiaro" vs "scuro") che su quello dello stato — in un certo senso, la *natura* — degli ingredienti ("semiliquido" vs "solido").

<sup>18</sup> Significativo, a questo proposito, è il dialogo tra Remo e Adele, in cui il primo dice alla seconda: «Io lo so perché tu sei triste, tu vorresti che a proporti queste cose fosse Piero... ma lui le pensa, solo che ancora non lo sa. Nei sentimenti siamo così noi, io apro la strada e poi lui dopo arriva».

<sup>19</sup> Si pensi alle diverse aggressioni subite da Piero e compagni, nonché allo scetticismo e alla chiusura dei capi di partito nei confronti dell'"uomo nuovo".

nativo a quello proposto dal mondo politico e sociale, che invita a mettersi costantemente in discussione, preferendo l'essenza all'apparenza, la verità al segreto e alla menzogna, la capacità di vedere e "vedersi" alla miopia tipica del pregiudizio.

Ed ecco quindi che il film di Umberto Carteni si conclude con un monologo di Piero fortemente introspettivo in cui emerge chiaramente il focus della narrazione filmica:

Sono venuto qua per parlarvi un po' dei miei problemi personali. Come sapete sono gay, ma mi sono innamorato di una donna, e lei aspetta un figlio da me. [...] Io amo profondamente il mio uomo e, se possibile lo amo anche più di prima, però amo anche lei, è una donna stupenda! *Sembra* dura, rigida, poi invece in realtà è tenera, è dolce, è tollerante... è la donna ideale con cui fare un figlio! E io vorrei poterli amare tuti e due contemporaneamente e anche essere un buon padre. Perché non mi sento diverso, *io mi sento due volte diverso*... anche se poi alla fine ma spesso mi chiedo, ma diverso da chi? Eh? Io so che probabilmente con queste parole perderò le elezioni, forse anche le persone che amo. Però chi se ne frega, la vita è una sola e io non ho voglia di viverla mentendo. Se volete un sindaco così, io sono qua, altrimenti, guardate, verità per verità, Galeazzo non è poi così male. Però io sono convinto che sarei meglio [*corsivi miei*].

In questo caso, dunque, la soluzione presentata sembra essere diversa da quella analizzata nei casi precedenti: non si tratta tanto di essere "conservatori", "rivoluzionari" o "anticonformisti", quanto di oscillare progressivamente tra le diverse posizioni, problematizzandole. Emerge così la figura del *cuoco*, ovvero di colui che, andando oltre alle apparenze, è in grado non solo di percepire, ma anche di stimolare, le dinamiche di adesione e opposizione che portano alla creazione e alla manifestazione dell'identità e dell'alterità<sup>20</sup>. Una figura che trova espressione nel personaggio di Remo, il quale, non a caso, come evidenziato poco sopra, di mestiere fa proprio il cuoco e critico gastronomico: avendo continuamente a che fare con il passaggio dalla natura — gli ingredienti allo stato grezzo — alla cultura — le pietanze, ottenute mediante una sapiente combinazione dei primi —, egli si dimostra sempre in grado di cogliere la natura degli elementi che gli si presentano davanti, amalgamandoli in modo appropriato a seconda delle esigenze del momento.

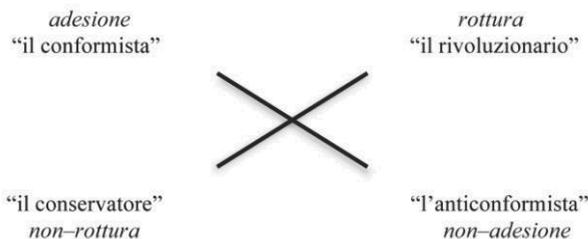
<sup>20</sup> Evidenti nel monologo finale.

## 5. Conclusioni: identità e alterità tra dimensione Prospettica e istanze di Destinazione

“Conservatori”, “rivoluzionari”, “anticonformisti”, “cuochi”... quali sono, in definitiva, i meccanismi soggiacenti al processo di creazione e manifestazione dell’alterità? In che modo emerge e si manifesta l’identità del “diverso”?

Dall’analisi dei testi filmici considerati emerge chiaramente il ruolo chiave che, in simili dinamiche, ricopre il rapporto tra istanza di Destinazione e logica Prospettica. Tale relazione, in effetti, non solo rappresenta lo scheletro dei processi di identificazione e individuazione che sottendono alla definizione dell’identità, ma è anche, e soprattutto, l’elemento portante dell’intera architettura narrativa: è solo mediante la continua oscillazione tra piani di destinazione e logiche prospettiche, tra primo e secondo segmento del topic, che può dispiegarsi la narrazione. In particolare, come si è visto, riflettendo sui testi analizzati in termini di “adesione” o “rottura” dei personaggi — intesi come strategie di creazione dell’identità — rispetto ai modelli valoriali presupposti dal piano di destinazione, è possibile individuare le diverse configurazioni che possono caratterizzare simile rapporto. E, partire da esse, analizzare le implicazioni di simili dinamiche a livello dell’architettura narrativa e del modo in cui il testo sembra “operare” rispetto alle opposizioni categoriali poste in apertura per giungere a un determinato “modello” di definizione e manifestazione dell’alterità.

Fig. 2 – Il quadrato semiotico delle relazioni tra istanza di destinazione e logica prospettica



Escludendo l'*adesione* — trattandosi di storie di creazione dell'identità del diverso, dunque implicanti un contrasto di fondo tra logica prospettica e piano di destinazione —, è possibile identificare tre altre possibili situazioni: la *rottura* è la soluzione proposta da *Viola di mare*, che vede la protagonista vestire i panni del *rivoluzionario*. Schiacciata dai valori di una società maschilista, autoritaria, chiusa nei confronti della differenza, Angela non sembra inizialmente aver altra soluzione che scendere a patti con l'universo valoriale con cui è chiamata a confrontarsi: rinchiusa in una botola dal padre, può uscirne per coronare il proprio sogno d'amore con Sara solo accettando di intervenire culturalmente sulla propria "natura", ritenuta errata e quindi ripudiata dalla collettività. Ma pur attenuando i contrasti sul versante dell'apparenza, la cultura si dimostra inefficace sul livello dell'essenza, portando a una soluzione disastrosa. La protagonista capisce quindi che non è nelle costruzioni e costrizioni culturali che può manifestare liberamente la propria alterità, bensì nella totale rottura con un sistema corrotto e inadeguato che nondimeno pretende di controllare tutto e tutti, non lasciando spazio alla felicità e all'amore. La soluzione presentata dal film di Donatella Maiorca, in definitiva, rimarca come, in casi simili, la dimensione prospettica sia chiamata a riscrivere in qualche modo le condizioni del sistema, valoriale e normativo, posto a livello della destinazione: la rottura della "rivoluzionaria" Angela è un vero e proprio rovesciamento assiologico che mira a sovvertire i valori collettivamente condivisi per affermarne "altri", fino a quel momento rimasti soffocati, dapprima dall'autorità di una cultura violenta e per questo contrastata, in seguito dall'adeguamento a quella stessa cultura ipocrita e corrotta. Ecco allora che, eliminando ogni simulacro legato all'apparenza, Angela si espone allo sguardo pubblico per ciò che è, tornando a indossare abiti femminili e percorrendo in direzione opposta quello stesso percorso, reale e insieme metaforico, che ha condotto lei e l'amata alla tragedia con cui si chiude il film.

L'*anticonformismo* è invece la soluzione proposta da *Mine Vaganti*, dove la rottura, portando all'esclusione, è caratterizzata disforicamente ed è allora solo la *non-adesione* che permette un'adeguata espressione dell'alterità. Rispetto alle operazioni testuali e al modo in cui queste intervengono rispetto alla relazione tra principio di destinazione e logica prospettica, dunque, il focus sembra suggerire una sorta

di superamento di una contraddizione inizialmente presentata come insanabile, che presuppone quindi un *ri*-allineamento delle categorie di topicalizzazione, ovvero della stessa relazione tra logiche individuali e piano di destinazione.

Con *Le fate ignoranti*, Ozpetek opta invece per la *non-rottura*: capace di cambiare in seguito all'incontro con Michele e amici, Antonia indossa nondimeno i panni del *conservatore*, sancendo la necessità di non abbandonare del tutto i valori riconosciuti come positivi sul primo versante del topic, i quali vengono sapientemente spostati sul secondo. Non sembra, quindi, essere in questo caso necessario alcun "superamento" delle opposizioni categoriali presentate in apertura; al contrario, il focus pare negare la possibilità stessa di prospettare simili opposizioni, suggerendo la necessità di mantenere una certa "continuità" e di dare avvio a una sorta di processo osmotico tra i due segmenti di topicalizzazione.

Nel caso di *Diverso da chi?*, infine, a essere messa in evidenza è la necessità di problematizzare le diverse soluzioni individuate, che sposta l'attenzione sul movimento intrinseco al sistema fin qui analizzato e sull'impossibilità di considerarlo come un modello statico e immutabile. Emerge dunque la figura del "cuoco", ovvero di colui che, andando oltre all'apparenza, è in grado non solo di percepire, ma anche di stimolare le dinamiche di adesione e opposizione che portano alla creazione e alla manifestazione dell'identità e dell'alterità. Remo, abituato a "modellare" i diversi ingredienti della sua cucina e le opposizioni categoriali che talvolta sembrano differenziarli e ostacolarne l'unione, incarna una cultura alternativa a quella che caratterizza il piano di destinazione in quanto abbandona la logica prospettica per abbracciare una prospettiva *multiprospettica* (cfr. Ferraro, 1998) in grado di tener conto di esigenze e sistemi di valori differenti. Sorta di *deus ex machina* che interviene più volte nel corso della narrazione per risolvere conflitti e opposizioni, egli costringe quindi gli altri personaggi e, insieme, se stesso, a "errare" senza sosta tra le diverse posizioni adottate dagli altri testi analizzati, sancendo l'impossibilità di aderire a un'unica e immutabile soluzione, come ben esplicita il monologo conclusivo di Piero.

Sulla base delle categorie semantiche assunte come riferimento in apertura, è dunque possibile individuare diversi tipi di operazioni che il testo compie rispetto alla relazione tra logiche prospettiche e istanza di destinazione. La descrizione di simili operazioni, inoltre, permette

di mettere in luce come il rapporto tra inizio e fine di un testo — filmico, ma più in generale narrativo — non sia riconducibile a semplici logiche quali l’“inversione” o la “negazione”, ma debba essere considerato in termini più ampi. È solo mediante la continua oscillazione tra piani di destinazione e istanze prospettiche, infatti, che la narrazione può dispiegarsi, permettendo all’identità — e, nei casi in analisi, all’*alterità* — di emergere e affermarsi.

Diviene a questo punto manifesto il nesso con quanto presentato in apertura e, in particolare, con i testi di Bruner:

noi costruiamo e ricostruiamo continuamente un Sé secondo ciò che esigono le situazioni che incontriamo, con la guida dei nostri ricordi del passato e delle nostre speranze e paure per il futuro” (2004, p. 72).

Solo nell’errare tra le varie posizioni può avvenire il processo di costruzione dell’identità, tanto in testi che affrontano il tema dell’*alterità* quanto in ogni forma di narrazione.

Se, quindi, per *topic* si intende ciò di cui tratta il testo, ovvero l’area problematica in base a cui si sviluppa il discorso — la quale può essere articolata in una sorta di opposizione di valori o di logiche soggiacenti all’architettura narrativa —, la presenza di “categorie dissonanti” che invertono la timia del senso comune, rendendo impossibile la scelta tra i due sistemi presentati in apertura, appare una caratteristica non solo abituale ma addirittura necessaria tanto alla manifestazione dell’identità/*alterità* quanto al dispiegamento stesso della narrazione. In definitiva, il focus, ovvero la risposta alle opposizioni presentate dai segmenti di topicalizzazione, sembrerebbe scaturire proprio dalla “permeabilità” tra i due versanti delle opposizioni presentate dal *topic*. Centrale, in questo senso, risulta, come si è visto, la capacità delle figure legate alla logica prospettica — ma, più in generale, delle diverse strategie di creazione dell’identità — di rapportarsi in modo di volta in volta differente al sistema di valori del piano di destinazione, “*erando*” continuamente tra adesione, non-adesione, non-rottura e rottura.