

VOLEVO NASCONDERMI

(Scheda a cura di Alessio Brizzi)

CREDITI:

Regia: Giorgio Diritti.

Soggetto: Giorgio Diritti e Fredo Valla.

Sceneggiatura: Giorgio Diritti, Tania Pedroni.

Montaggio: Paolo Cottignola, Giorgio Diritti.

Fotografia: Matteo Cocco.

Musiche: Marco Bisacarini, Daniele Furlati.

Scenografia: Ludovica Ferrario, Alessandra Mura, Paola Zamagni.

Costumi: Ursula Patzak.

Trucco: Aldo Signoretti, Lorenzo Tamburini, Giuseppe Desiato.

Interpreti: Elio Germano (Antonio Ligabue), Oliver Ewy (Ligabue da giovane), Leonardo Carrozzo (Ligabue da bambino), Pietro Traldi (Renato Marino Mazzacurati), Orietta Notari (madre di Mazzacurati), Fabrizio Careddu (Ivo), Andrea Gherpelli (Andrea Mozzali), Denis Campitelli (Nerone).

Casa di produzione: Palomar, Raicinema.

Distribuzione (Italia): 01 Distribution.

Origine: Italia.

Genere: drammatico, biografico (*biopic**).

Anno di edizione: 2020.

Durata: 115 minuti.

Sinossi

Il film racconta la vita del pittore Antonio Ligabue a partire dalla sua infanzia. Rimasto orfano di madre, una italiana emigrata in Svizzera, Antonio è affidato a una coppia svizzero-tedesca, ma per i suoi problemi psicofisici viene espulso dallo Stato elvetico e mandato a Gualtieri, in Emilia, il paese natale di quello che è ufficialmente suo padre, in prigione con l'accusa di aver ucciso moglie e figli. Qui, Antonio vive per anni in estrema povertà, in una capanna presso il fiume Po, bollato con il nomignolo di "El Tudesc", totalmente solo, soffrendo la fame e il freddo, cambiando il cognome da Laccabue in Ligabue. Per gestire le sue ansie inizia a disegnare e a dipingere. Fondamentale si rivela l'incontro con lo scultore Renato Marino Mazzacurati, che lo spinge a sviluppare al massimo le sue preziose doti di artista. La pittura diventa per Ligabue il mezzo che gli consente di mettere meglio a fuoco la propria identità e di essere preso in maggiore considerazione dalle persone: è l'inizio di un riscatto.

(*) Le parole del cinema: Biopic

Con il termine inglese "biopic", risultante dalla contrazione dei lemmi biographic (motion) e picture (film), si designa uno specifico genere cinematografico incentrato sulla biografia di un personaggio realmente esistito o comunque basato su tematiche biografiche.

ANALISI SEQUENZE

Avvertenza del curatore:

Per sua precisa natura strutturale, il film risulta resistente a una scansione in scene e sequenze ben distinte. La centralità del tema del ricordo condiziona in modo significativo la sua forma narrativa. Gran parte della storia si sviluppa sul filo della memoria, in una sorta di flusso di coscienza che il montaggio restituisce efficacemente, assecondando la fluidità del pensiero del protagonista. Presente, passato e futuro si intrecciano in un impasto poetico che rappresenta uno dei punti di forza dell'opera.

1. «Tu sei un errore» (00:00':35" - 00:07':24")

L'apertura è di quelle forti: un occhio in piano medio che si fa strada nel nero scrutando lo spazio davanti a sé con inquieta mobilità. È l'occhio di un animale spaventato, è l'occhio del protagonista, Antonio Ligabue, che impiega la giacca come scudo per difendersi dal mondo. Lascia soltanto un varco ristretto a comunicare con l'esterno. Il senso del film è già racchiuso in questa immagine pregnante, in quest'occhio impaurito che cerca di oltrepassare l'oscurità: *Volevo nascondermi* mette in scena l'insicurezza, le paure, le fragilità, le difficoltà relazionali di un uomo dal vissuto problematico, un uomo che nessuno ha veramente capito fino in fondo, un uomo fortemente destabilizzato e che, tuttavia, nonostante l'emarginazione di cui è stato vittima, ha sempre cercato – come quest'occhio in movimento dimostra – di non chiudersi del tutto agli altri.

Con un sorprendente cambiamento di prospettiva spaziale e temporale, dall'occhio che guarda intorno e davanti a sé si passa all'inquadratura, in soggettiva e dal basso, di una corona di volti di ragazzini in primo piano. La m.d.p. li riprende mentre osservano e dileggiano proprio colui a cui appartiene quell'occhio: Ligabue. È un flashback rapidissimo, un frammento del vissuto che affiora come una scheggia espulsa senza controllo dalla mente del protagonista. Di queste incursioni nel passato, sotto forma di improvvisi flashback, è disseminato gran parte dell'arco narrativo del film, impostato secondo una modalità di racconto che risente della tecnica del flusso di coscienza, ben restituita da un montaggio disinteressato a costruzioni troppo lineari.

Si ritorna quindi al presente, lo studio di un medico osservato in soggettiva, in piani diversificati, dall'occhio nascosto di Ligabue. Il dottore è seguito con attenzione nei suoi movimenti minimali, lo spazio è sobriamente arredato, illuminato dalla luce livida, scelta dal direttore della fotografia, il toscano **Marco Cocco** che ha girato con una Alexa Mini (un tipo di camera), per esprimere lo stato d'ansia di Ligabue. Una foto di Mussolini opportunamente affissa dagli scenografi su di una parete contestualizza la situazione in atto, ricordandoci un altro tema latente del film: la persecuzione dei disabili e dei malati mentali, considerati geneticamente inferiori, da parte dei regimi nazifascisti.

Ben presto il passato ritorna, sotto forma di ricordo scolastico. In un totale ripreso con obiettivo grandangolare, che consegna all'immagine quel medesimo senso di distorsione della realtà percepito e sofferto della giovanissima vittima, vediamo Ligabue uscire da un sacco, piazzato al centro della classe, dove è stato chiuso dal maestro perché ha tentato di fuggire. Sin da giovanissimo, Ligabue ha provato a nascondersi, è scappato, ha inseguito il sogno di un riparo, di un altrove che odorasse di ventre materno. «*Questo non è il tuo posto. Tu sei un errore. Non meriti di esistere*», gli dice il maestro con calma sprezzante, in una tagliente successione di primi piani in campo-controcampo.

Sono alcune delle parole chiave del film, sicuramente le frasi centrali della sequenza, che procede con una nuova scena.

Qui, Ligabue adolescente subisce l'ennesimo rimprovero da parte di un adulto in una posizione di potere, e viene sgridato per l'incapacità di portare avanti regolarmente gli studi. Siamo sempre all'interno di un ricordo – ma su di un altro piano temporale – e di una stanza scarsamente illuminata, con il giovane protagonista costretto a sottostare alle parole e ai gesti degli altri, succube degli eventi, intollerante alle regole, costretto a un campo-controcampo dove il suo volto a mezza

figura, devastato dalla mancanza di simmetria, si scontra con quello curato di chi gli sta di fronte, anch'egli inquadrato a mezza figura, sigillato in una compassata e borghese sicurezza.

Torna il ricordo dell'infanzia travagliata, in Svizzera, con la scena paradigmatica dell'abbraccio negatogli dalla madre adottiva mentre è disteso sul letto, ripreso da varie angolazioni, ora in primo piano, ora in campo medio, ora in un totale che sottolinea tutta la solitudine patita in quella casa. L'abbraccio richiesto alla madre adottiva e non corrisposto diviene il simbolo, ineguagliabile per intensità emotiva, delle ferite insanabili inflitte nel tempo al suo animo vulnerabile, come il ricorso al lenzuolo messo in bocca a surrogare un contatto mancato. Ecco, allora, il piccolo Antonio riparare a quella mancanza di affetto (solo una pallida carezza della madre adottiva) con il nascondersi in ogni spazio protetto offerto dalla casa. Non è un caso che la scena abbia inizio con l'apertura dell'armadio in cui Antonio è rannicchiato. Scoperto dalla “madre”, il primo piano del ragazzino si staglia nel buio di quell'anfratto domestico con la bocca che stringe un imbuto, nel Medioevo simbolo di follia, soprattutto se rovesciato.

Antonio è la bestiolina che vive lontano da tutti, è lo scomodo ospite di una famiglia inadeguata. Scappando da quell'antro di temporanea sicurezza, attraversando le stanze in cerca di un nuovo riparo, il ragazzo è aggredito dalle parole offensive del padre adottivo, che gli urla contro: «*Sei un vero idiota!*». L'inquadratura è di grande suggestione: il protagonista che fugge verso la luce di una stanza in fondo al corridoio, in piena profondità di campo, perfettamente a fuoco, l'uomo seduto sulle scale sul lato destro dell'immagine, immerso nell'oscurità, come una inerte quinta teatrale. Un padre di cartapesta.

Si torna a Ligabue davanti al direttore, a mezza figura, che gli dà lezioni di vita. «*Ogni uomo ha un dono in cui può realizzarsi. Tutti possono avere un posto nella società. Ogni vita ha un senso. Devi avere fiducia*». Parole importanti che riportano al presente della narrazione, nello studio del dottore, con il volto di Ligabue adulto indagato in primitivo piano da una camera che ne coglie tutto il disorientamento.

Ma non c'è tempo per rimanere nel presente. Un altro assalto del passato ci porta al dettaglio degli occhi del piccolo Ligabue, osservati in primitivo piano da quelli della madre adottiva. La donna gli spiega che un brutto diavoleto gli è entrato nel cervello e inizia a massaggiargli la tempia destra. Il ragazzo, sdraiato a letto, si abbandona a quel gesto di tenerezza. Sembra di essere di fronte a un momento di amore materno, a un quadretto familiare fin troppo convenzionale, sottolineato anche dalla calda atmosfera creata dalla luce della lampada sul comodino. In realtà quello della “madre” non è un gesto di autentico affetto dettato da un sentimento di amore, piuttosto un'azione esorcistica, un'operazione rituale intrisa di remoti e superstiziosi saperi popolari. E gli occhi di Ligabue sembrano averlo capito.

A questo punto non appare difficile vedere nella successiva immagine del coniglio in gabbia, osservato in soggettiva dal giovane, un riferimento a lui stesso, “bestiolina” indomabile, irrazionale, istintiva, irruenta (del resto ha sangue italiano) da tenere, appunto, in gabbia. Fra l'altro, il parallelismo tra il mondo animale e i comportamenti di Ligabue sarà più volte proposto dal film, utile in parte per capire la scelta del futuro pittore di rappresentare soprattutto animali.

Gli animali sono suoi fratelli, suoi simili, esseri con cui può stabilire un dialogo, esseri che lo ascoltano senza giudicare, con cui può avere un rapporto paritario perché lo accettano per come è. «*Passa delle ore con i conigli. Gli dà da mangiare, gli parla...* », dicono le due donne in primo piano (una è la madre adottiva) con i corpi fuori fuoco che incorniciano il ragazzo bloccandolo sullo sfondo davanti alla conigliera. Un'inquadratura che parla di una vita, quella di Ligabue, costretta a dipanarsi in spazi angusti e dominata dalla volontà di adulti che si professano razionali e giusti.

Appena il piccolo Ligabue – inquadrato a mezza figura in controcampo – grida “Mamma!”, rivolgendosi a una delle due donne sullo sfondo, irrompe per tre volte il volto a mezza figura, spaesato, del protagonista adulto. Sono frammenti di presente che durano il respiro di tre

inquadrature, quanto basta per ricordarci che siamo dentro lo scorrere irrequieto dei suoi ricordi, raccontati da una m.d.p. condotta a spalla che segue le vicende rimanendo incollata agli eventi, evitando ogni calligrafismo.

La scena più drammatica è quando il padre adottivo, dopo un movimento a precedere della camera che descrive il percorso compiuto all'aperto, tra la neve, con Antonio stretto tra le braccia, infila con forza la testa del ragazzo nell'acqua gelida della fonte cui si abbeverano, non a caso, gli animali. Segue, amplificato da un efficace effetto di sfocatura, un silenzio innaturale, il silenzio del mondo sommerso: in fondo, il mondo in cui da sempre ha vissuto Ligabue. A questo momento straniante mette fine l'ennesimo piano medio dell'educatore che spiega al ragazzo cosa è stato deciso su di lui. Il volto dell'uomo, come quello della donna che gli è a fianco, severamente inespressivo. Entrambi i volti sono esplorati con studiata lentezza, in primo e primissimo piano, dalla m.d.p. che solidarizza con lo sguardo di Ligabue in quella che, con tutta probabilità, è una soggettiva non dichiarata apertamente.

La scena si chiude – e con essa anche questa prima, lunga sequenza individuabile – con la domanda retorica posta dall'uomo al ragazzo all'interno della stanza in cui si svolge la conversazione, colta in un incisivo totale pervaso da una luce lattescente, quasi innaturale, che penetra dalle finestre sullo sfondo: «*Hai fiducia?*». È il destino di Ligabue: affidarsi agli altri, consegnarsi agli adulti, sottostare alle regole delle autorità, rinunciare alla propria libera natura.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Parlano gli autori: Lorenzo Tamburini (trucco e parrucco)

“Quando lavori per un film biografico devi decidere quanto è importante il grado di somiglianza e che cosa richiama immediatamente nell’immaginario dello spettatore quel personaggio. Antonio Ligabue sicuramente aveva moltissime caratteristiche particolari su cui lavorare ma alcune di esse, secondo me, riproducendole con il trucco non avrebbero aggiunto niente di così rilevante all’aspetto del personaggio, anzi, avrebbero inciso molto sul budget ed avrebbero costretto Elio a restare al trucco molto più a lungo. Per questo il mio approccio, in pieno accordo con Giorgio Diritti, per le due fasi in cui Ligabue invecchia è stato quello di iniziare a modellare l’ invecchiamento di Elio Germano come se fosse quella l’esigenza, senza pensare eccessivamente all’aspetto del pittore e su questo ho aggiunto le caratteristiche salienti: il nasone, le orecchie grosse, i denti, tutti elementi utilizzati anche per la fase giovane, il labbro inferiore con il mento, un cedimento particolare nella zona naso labiale e, essendo Ligabue rachitico, anche il gozzo del collo molto pronunciato. Il trucco eccessivamente somigliante purtroppo lo riconduco ai lavori che facevo all’inizio della mia carriera a Mai dire gol, ad alcuni trucchi televisivi di imitazione, da caricatura, ma in questo modo si perde totalmente l’attore anche per questo preferisco un trucco più “leggero”. Le protesi che ho applicato a Elio ho cercato di renderle sottilissime in modo da non farlo sentire “costretto” e dando modo al trucco di far trasparire anche le micro espressioni.”

(Caterina Sabato, “Intervista a Lorenzo Tamburini: il make-up artist di Volevo nascondermi e Dogman”, Cinematographe.it, 29 Maggio 2020)

Parlano gli autori: Marco Cocco (direttore della fotografia)

“Ho voluto creare un’immagine con un forte impatto cinematografico, che al tempo stesso restituisse un’idea di naturalezza. La fotografia aveva la necessità di essere verosimile nella sua percezione, ma leggermente elevata rispetto alla realtà. Una sorta di realismo poetico che ci porta altrove. riferimento ai dipinti è stata una delle sfide più complesse in termini visivi. Durante la preparazione del film ho trascorso diversi giorni a Genova per studiare da vicino i quadri di Ligabue, esposti in una bellissima mostra. Ne osservavo i colori e la tecnica. Cercavo di capire il suo stato d’animo dietro ogni pennellata. Ligabue non ha avuto una formazione artistica e il suo modo di mettere il colore sulla tela è molto grezzo, la superficie dei quadri è sporca, le pennellate selvagge. La sua sofferenza ha una rappresentazione materica. Volevo far emergere proprio

quell'elemento primordiale e quell'energia, che sono, secondo, me il fulcro del film. Mi sono appoggiato alla struttura narrativa, caratterizzata da una frammentazione dei piani temporali, e ho assegnato ad ogni momento dei colori specifici che si legano alle epoche storiche. Non ci sono singole inquadrature che rievocano i quadri dell'artista, ma al termine della visione tutte quelle immagini e quei colori si ricompongono nella mente dello spettatore ed evocano i mondi del pittore. Nel film ci sono tutti i colori di Ligabue: i suoi verdi, i suoi blu, i suoi rossi, i suoi gialli. Ma sono colori scomposti, che si ricompongono a livello emotivo, più che razionale". Marco Cocco ha girato con una camera Alexa Mini: "Era per me fondamentale avere una m.d.p. piccola e compatta, visto che abbiamo lavorato sempre in ambienti reali o riadattati. La leggerezza della macchina permetteva di montarla in ogni luogo e posizione".

(Intervista a cura di Michela Greco, *Arrifrance.com*, 31 marzo 2021)

2. «Toni, lascia stare le ragazze» (00:07':25" - 00:09':55")

Dall'osservazione curiosa e rispettosa degli animali alla mimetizzazione. Ligabue condivide gesti e versi delle oche, come dimostra la scena di apertura (girata nel Castello di Fahlburg, presso Bolzano), con la macchina da presa (m.d.p.) abbassata a seguire il giovane che, prima si confonde con le oche, poi, passa a disegnarle con slancio appassionato, piegato a terra, e la m.d.p. attiva una panoramica su di lui e la ragazza che gli è accanto, anche lei intenta a disegnare. Antonio cerca di baciarla: è un'azione istintiva, per lui inevitabile e inscritta nell'ordine delle cose, ma ecco che interviene l'adulto a ricordare che esistono delle regole: «*Toni, lascia stare le ragazze*». È qui anticipata una scena che ritroveremo diversamente declinata più avanti, quando Ligabue cercherà di baciare Cesarina. Dunque il richiamo del sesso inizia a scuoterlo.

La scena successiva è di forte impatto emotivo e visivo: il campo medio di una stanza della casa dove il ragazzo abita – ancora una volta illuminata da finestre poste sullo sfondo a creare evocativi effetti di controluce –, con al centro una tinozza. Ligabue è intento a farsi lavare dalla madre adottiva. Mentre gli parla delle ragazze che spesso sono malate (hanno la sifilide, dice, e possono far venire delle malattie anche mortali), la donna muove la spugna sul corpo del giovane quasi volesse stimolarlo sessualmente, non capiamo se per andare incontro a bisogni altrimenti impossibili per lui da soddisfare oppure per assecondare uno stimolo personale. Fatto sta che Toni si alza di scatto gridando «*Basta! Non mi toccare!*». Si tratta di un primo, importante gesto di ribellione, paradossalmente messo in atto in un momento in cui si agisce con dolcezza nei suoi confronti. Ma Ligabue ha capito che in quel gesto c'è più malizia e innaturalità che in tanti suoi gesti considerati sbagliati se non folli.

Si torna al presente con il primo piano di Ligabue nello studio del dottore, quindi al piano temporale in cui Ligabue è davanti al direttore del manicomio insieme ad altri giovani pazienti, ripresi da varie angolazioni e con diversi tagli di inquadrature. L'uomo legge un giornale in cui si racconta quanto accaduto alla famiglia di Ligabue (un tempo Laccabue). Antonio è costretto a subire un'altra violenza, con la messa in piazza di questo dramma personale: il padre ubriaccone, accusato di omicidio, è finito in prigione. La risposta del ragazzo, che si alza ed esce dalla stanza, è speculare a quella espressa con l'allontanamento dalla tinozza, un atto di evidente disobbedienza, per quanto morbida, che denuncia una graduale presa di coscienza critica su di sé e sugli altri. A questo punto appare ancora più chiara la struttura del film, determinata dalla peculiarità del montaggio (di **Paolo Cottignola** e dello stesso regista, **Giorgio Diritti**): i piani temporali si intersecano sulla base di riverberi emotivi e di specifici ricordi, chiamandosi reciprocamente in causa, avendo come unico punto fermo di riferimento la mente di Ligabue sottoposta a un logorante lavoro sul passato.

La scena si chiude con Antonio che sale una rampa di scale abbuiata e raggiunge il terrazzo. Da qui si affaccia per ricevere simbolicamente quanta più luce possibile, prima in campo lungo, infine in campo medio.

3. «*Al confine di cosa?*» (00:09':56" - 00:12':53")

«*Dovremo ridarlo indietro*». La frase con cui ha inizio la sequenza non lascia dubbi interpretativi. Considerato alla stregua di un animale, se non di un oggetto, Antonio Ligabue è un peso insostenibile per la famiglia adottiva così come per la comunità. Anche le sue origini italiane diventano un elemento discriminante, un'aggravante tutt'altro che trascurabile. Il padre adottivo, seduto al tavolo accanto alla moglie, parla nella cucina illuminata in campo medio dalla finestra posta alle sue spalle, secondo quella che possiamo ormai definire una scelta espressiva ricorrente. La luce che, spesso, circonfonde le teste degli adulti, occupati a prendere decisioni su Ligabue, è uno stilema ben rimarcato: agli occhi del ragazzo questa luce prende la forma di un'aureola ostile piuttosto che rassicurante, imponendosi come un alone magico e disturbante, l'emblema di quella forza trascendente, in mano agli adulti, che incombe minacciosa sul suo destino.

Dal dettaglio dell'occhio scopriamo che Ligabue sta osservando la scena in soggettiva, chiuso in un sacco. Si tratta di un'altra delle situazioni visive ripetute nel film. L'allusione al grembo materno è chiara: non dimentichiamoci che il montaggio sta percorrendo i meandri dei ricordi di Ligabue e procede, dunque, per libere associazioni sonore e visive, e di situazioni sedimentate, anzi cristallizzate, nella memoria del protagonista e fluidamente portate in superficie dai flashback.

Quando chiede inutilmente alla madre adottiva notizie della madre biologica, il passato si manifesta con un episodio visto con gli occhi di Ligabue da piccolo, in una soggettiva che potremmo definire sia ottica che mentale. Il bambino è seminascosto dietro a un tavolo, l'imbutto stretto in bocca, avvicinato in primo piano da misurati zoom a stringere. Davanti a lui, nel riquadro della porta che si apre sullo sfondo, si stagliano le figure della madre adottiva e di un'altra donna, affrontate non diversamente da quanto accade nelle raffigurazioni di Maria ed Elisabetta in numerosi dipinti dedicati alla Visitazione. La luce naturale alle loro spalle, proveniente ancora una volta da una finestra (anche il piccolo in controcampo è retrospettivamente illuminato dalla luce di una finestra), corona le sagome delle donne in campo medio. Ad allontanare quella che, con tutta probabilità, è la vera madre di Ligabue interviene brutalmente il padre adottivo.

Un trauma nel trauma, tutto scritto nello sguardo perso del piccolo Antonio e sottolineato dalla colonna sonora musicale, guidata da un coro in grado di collegare con rara poesia questo momento alla scena successiva, dominata dalla neve.

È un coro sommesso eppure potente, accompagnato da un sottofondo di archi, che rispecchia sia la vastità solenne degli spazi innevati attraversati dalla camionetta dell'esercito svizzero (ripresa in vari campi e piani e da varie angolazioni in un'alternanza di interni e esterni), sia l'immensità devastata dell'animo di Ligabue (seduto dentro al mezzo in movimento, tra i militari), costantemente braccato dall'ansia e in balia degli eventi. I militari lo stanno conducendo al confine con l'Italia. «*Al confine di cosa?*» domanda il ragazzo, sempre più assediato da una massa informe di interrogativi personali ed esistenziali. La domanda è cruciale, quello dei confini è un altro concetto importante proposto dal film. Attraverso i dubbi del protagonista e la sua congenita labilità, il racconto ci spinge a riflettere sull'impossibilità di stabilire linee precise di demarcazione tra le cose e nelle cose, tra le persone e nelle persone, tra persone, cose e esseri viventi tutti. Nessuno può e deve essere definito al pari delle forme realizzate mediante un normografo, tanto meno il variegato patrimonio mentale e spirituale appartenente a ciascuno di noi.

La voce over maschile, che sentiamo in coda alla scena sulla neve, si sostanzia, nella scena successiva, nel corpo di un uomo ben vestito e duro nell'espressione. L'uomo pone a un Ligabue frastornato una serie di domande che non possono avere risposta. È la solita autorità dietro una scrivania, un'altra delle immagini chiave del film. Siano essi dottori, educatori o padri, questi uomini dietro alle scrivanie hanno sempre segnato la distanza tra loro e lui, anche adottando toni severi e duri nel parlare. Poi, l'accavallamento dei piani temporali prende di nuovo il sopravvento nella narrazione, in un intreccio anche convulso di linee cronologiche, le stesse compresenti in simultanea nella testa confusa del protagonista (il primitivo piano che ritorna enfatizza questo aspetto) e opportunamente raccordate dal montaggio.

4. «Lasciatemi stare!» (00:12':54" - 00:22'35")

L'ingresso nella nuova sequenza è di straziante intensità. In un bellissimo paesaggio naturale, allagato da una luce che, grazie alla fotografia, assume colori vividi e forme nette, in campo lungo, seduto di spalle sulla sponda di un fiume, Ligabue piange. La sofferenza profonda del protagonista è tutta qui, nella relazione disarmonica tra il suo stato d'animo e l'ambiente in cui si trova. Ligabue l'escluso, l'emarginato, il bandito, l'incompreso, il pazzo, il senza patria, il senza famiglia, il senza fissa dimora. Ligabue il deriso. «È arrivato il tedesco!», gridano nell'osteria scarsamente illuminata e offuscata dal fumo, quando vi entra. Sono le voci di una selva di primi e prmissimi piani di volti veraci di contadini avvezzi al duro lavoro e poco inclini a socializzare con lo straniero, specie se bizzarro. Ligabue è tornato in Emilia, al paese natale del padre, e deve fare i conti con nuove ostilità e nuove incomprensioni. La scena di Toni che grida «Lasciatemi stare!», in campo lungo sotto la neve che cade senza tregua, è emblematica.

Un lento zoom verso di lui e scatta il ricordo, con il dettaglio della mano della madre adottiva che, cantilenando qualcosa, gli massaggia con dolcezza la tempia.

Per Laccabue/Ligabue è comunque iniziata una nuova vita, regolata sui ritmi dell'ambiente in cui vive. Il regista lascia parlare i gesti dell'uomo e i colori della natura, osservando entrambi con il filtro del documentarista e dell'etologo. Vediamo Ligabue a caccia di uova nei nidi, a espletare i bisogni fisiologici nel fiume, alla ricerca di cibo sotto la pioggia scrosciante, a contemplare specchi d'acqua dove si riflette il sole. Mai però veramente sereno, mai veramente rilassato, sempre ritratto come una lumaca nel suo guscio, come se visse dentro un abisso perenne. Forse riesce a trovare se stesso solo quando disegna forme sulla terra, in osmosi con quanto lo circonda.

Suggestiva l'inquadratura che riprende Ligabue in campo lunghissimo, sotto un cielo plumbeo, minuscola linea retta in un contesto di sferzante orizzontalità, mentre piega le braccia all'indietro e, come un animale, lancia un grido selvaggio a conferma della propria presenza/esistenza nel mondo. Una dolente nostalgia di infinito lo porta ad osservare – in soggettiva e in campo lunghissimo – il volo di un uccello in cielo. Agogna quella libertà. Ligabue è invece ancora prigioniero di se stesso e dei pregiudizi, ingabbiato nello stereotipo del matto da osservare a distanza, del mostro da aggredire, come accade nella scena – giustamente girata con la camera a spalla – dei ragazzini che gli assaltano la tana. La reazione non si fa attendere: per liberarsi degli importuni visitatori rovescia su di loro urla disumane e rumori prodotti con arcaica violenza. Se lo credono una bestia avranno la bestia, se lo credono non civilizzato, avranno l'essere primitivo incapace di articolare suoni comprensibili. La speranza di una sua possibile ricollocazione di essere umano tra gli esseri umani si accende quando va a cercarlo – ma potremmo dire a stanarlo – un signore elegantemente vestito.

La diffidenza iniziale – non diversamente da un animale, Ligabue scruta l'uomo in soggettiva rimanendo nascosto, in primo piano, dietro un albero – è ben presto superata. Il tizio si pone subito in una posizione di attesa e di ascolto, l'unica strategia vincente, tanto che Ligabue non tarda a ospitarlo in un improvvisato giaciglio. Il contatto è ormai stabilito e l'uomo ricambia l'ospitalità invitandolo a casa sua. Sapremo presto che quell'uomo è un famoso artista, **Renato Marino Mazzacurati**, che ha sentito parlare del talento per il disegno di questo sventurato e ha voluto conoscerlo. Così, vediamo Ligabue aggirarsi nello studio di Mazzacurati, attirato dal calore della stufa, davanti alla quale staziona per rinfrancare le ossa, e poi dai colori dei dipinti, con i quali cerca un contatto fisico. Sullo sfondo, le immancabili finestre da cui penetra la luce. Una luce che stavolta odora di rinascita, di piccolo miracolo. “Bello” dice osservando un quadro. È un altro mondo, fatto di calore e colore.

Il calore si materializza poco dopo anche sotto forma di latte caldo che gli porta la madre di Mazzacurati. Toni lo beve avidamente. Ispirato dal luogo e dai gesti affettuosi che lo circondano, Ligabue (ripreso soprattutto in primo piano) disegna un bellissimo cavallo (la m.d.p. descrive nel dettaglio il momento in cui viene delineato), ricevendo le lodi del padrone di casa.

L'idea del cavallo è suggerita da un disegno dello stesso Mazzacurati, notato su di un cavalletto, ma non è un caso che scelga di raffigurare proprio un animale che, da sempre simboleggia l'indomita

forza della natura. Disegnando quel cavallo, Ligabue disegna se stesso. La madre dell'artista gli porta del pane, che Ligabue inzuppa nel latte e mangia smodatamente sotto gli sguardi sorpresi dei due ospiti. Gli archi della colonna sonora musicale aprono alla successiva sequenza, che introduce a un nuovo capitolo nella vita di Ligabue.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Su Renato Marino Mazzacurati

Renato Marino Mazzacurati (Galliera 1907- Parma 1969), è stato un noto pittore e scultore italiano, tra i massimi esponenti della cosiddetta Scuola Romana. Impegnato politicamente, fu strenuo sostenitore della funzione sociale dell'arte. È stato lui a scoprire Antonio Ligabue, del quale ebbe a dire: «*Quando dipingeva animali feroci, ne assumeva gli atteggiamenti, si identificava in loro, ruggiva come il leone, la tigre e il leopardo quando azzannano la preda imitandoli con una stupefacente conoscenza della loro anatomia, della forza, degli istinti*».

5. «*Bestia!*» (00:22':36" - 00:29':15")

Dopo il calore, i colori. Un'ellissi ci conduce in un esterno giorno, in campo lungo, davanti a una schiera di ragazzi inquadrati di spalle, colti nell'osservazione di un evento ancora non mostrato.

L'inquadratura è ricca di colori, che aumentano quando scopriamo il controcampo, lo scontro tra i galli che i ragazzi stanno guardando all'interno di un pollaio, descritto dinamicamente grazie all'uso della camera a spalla. Nel pollaio si trova anche Ligabue. Imita pose e comportamenti dei galli e delle galline, spettacolo nello spettacolo. Subito dopo assistiamo al “balletto” tra Ligabue e un tacchino, inscenato nell'aia, con una regia che ricorre alla macchina a spalla e a una serrata serie di primi e primissimi piani del tacchino, di Ligabue e dei giovanissimi spettatori per restituire il senso di immediatezza dell'azione e del forte coinvolgimento dei presenti. Tra i bambini messi in evidenza c'è una ragazzina dal volto intelligente e aperto. Il regista la inquadrerà più volte, anche dopo, perché a lei spetta un ruolo narrativamente importante. Gli archi della colonna sonora musicale, gradevolmente stridenti, sono il commento più adatto a questo momento che conferma la vicinanza tra Ligabue e il mondo animale, già abbondantemente evidenziata in precedenza. Non per nulla, una contadina, accusandolo di aver messo le gabbie dei conigli nel suo giardino, lo apostrofa con l'appellativo di “Bestia!”, a cui lui risponde con un grugnito animalesco. In suo aiuto interviene poi la madre di Mazzacurati.

Tale contiguità tra Ligabue e il mondo animale viene ribadita più avanti, quando vediamo Toni carezzare un mulo e strusciarsi al suo corpo, e poi, sul finire della sequenza, quando lo vediamo inquadrato dal basso, in campo medio, mentre carezza un cagnolino, lo stringe a sé e lo bacia con tutto l'amore possibile. Intanto Ligabue approfondisce il suo apprendistato artistico da illuminato autodidatta: dipinge galli nello studio di Mazzacurati, interagendo con la pittura come se fosse un mondo dotato di una realtà sua propria – bellissimo il piano a due (quadro e volto del pittore) a testimonianza dello strettissimo legame tra l'uomo e la pittura –, stendendo i colori anche con le dita mentre viene spiato dai bambini, oltre la finestra, colti in primo piano nelle loro espressioni incuriosite. L'uomo profonde tutto se stesso nel dipingere, in uno scambio che diventa fusione (il ricordo va a un altro grande pittore incompreso: Van Gogh); realizza bamboline e cani di creta per i piccoli che lo guardano estasiati mentre plasma la materia e le dà vita. Lo stupore dei primissimi piani dei giovanissimi spettatori è il regalo più bello che Ligabue abbia mai ricevuto: tra questi volti spicca quello della bambina dall'espressione aperta e intelligente, cui l'artista regala una bambolina. Inoltre, Toni dipinge donne nude che appende alle pareti della capanna per consentire ad arrapati contadini di vederle, dietro pagamento, per dare sfogo ai loro istinti/bisogni sessuali.

Il processo d'integrazione è ancora molto difficile, per esempio accetta i soldi dalla madre di Mazzacurati, ringraziandola e inchinandosi ripetutamente come una marionetta, ma d'istinto si

scosta non appena lei cerca un contatto amichevole. È la diffidenza dell'animale che deve prendere le misure prima di potersi fidarsi completamente.

Da segnalare lo scambio di battute tra la madre di Mazzacurati e lo scultore Mozzali. L'uomo, seguito in panoramica dalla m.d.p., ha appena visto Ligabue lavorare la creta ed è rimasto colpito dalla facilità con cui agisce. Non lo conosce e chiede alla donna chi sia: «*Ma chi è?*». «*È il Signor Ligabue, uno straniero*», lo informa la donna. Ligabue è sì uno straniero, ma è un “signore”. Il riconoscimento sociale di Ligabue è in atto.

La sequenza si chiude con la bambina dal volto aperto e intelligente che, insieme alla mamma, porta a Ligabue la bambolina ricevuta in dono perché si è rotta. L'artista sta carezzando un cagnolino, è nel piano alto di un magazzino aperto, perciò la regia ricorre a plongée e contre-plongée per descrivere la scena. In particolare, la bambina e la madre sono riprese con un'inquadratura nell'inquadratura, dal momento che Ligabue le vede in soggettiva e attraverso un varco aperto tra le travi della struttura. La scena si conclude con una promessa di Ligabue: l'indomani scolpirà una nuova bambolina. «*Più grande*» assicura sorridendo. «*Sei gentile*» risponde la madre della bambina. «*Bella bambolina*» dice Ligabue simulando una carezza all'indirizzo della piccola. Sorride di nuovo. Anche la bambina va via sorridendo, accompagnata dalla madre.

6. «Porta male quel brutto tedesco» (00:29':16" - 00:31',40")

La sequenza, composta come al solito da frammenti narrativi messi insieme secondo l'ordine mentale del protagonista e la sua percezione “molle” degli eventi – e dunque difficilmente collocabili secondo una precisa struttura cronologica –, dopo l'inquadratura in soggettiva di Ligabue che cammina in completa solitudine in un evocativo paesaggio nebbioso, osservato dalla donna alla finestra (che poi dirà al marito di non volere più in casa quel tedesco che porta male), ha il suo apice nella scena del catafalco dove giace la bambina morta. Proprio la bambina della bambolina, dal volto aperto e intelligente. La piccola amica di Ligabue è distesa in campo medio nel letto di casa, il volto coperto da un panno, circondata dalle donne di famiglia e da Mazzacurati che è venuto a darle l'ultimo saluto. Una luce calda e buona penetra dalla immancabile finestra aperta sulla parete di fondo, che mostra scampoli di case e alberi di toccante suggestione impressionista. All'interno, se non dominassero l'atmosfera quasi serena di fatale accettazione delle cose e il nitore visivo, sembrerebbe di essere dentro a un dipinto di Edvard Munch. Fuori, spaventato dall'evento in sé e in particolare dalla difficoltà di comprenderlo, Ligabue – a mezza figura e in campo medio – la schiena curva e il volto serrato in un'espressione indecifrabile, passa con andatura nervosa davanti alla porta della stanza, vi entra dentro, vi staziona per pochi attimi, guarda la bambina – vediamo il suo viso pulito senza panno a coprirlo, in primo piano, forse in una soggettiva interiore dello stesso Ligabue – esce, si curva come un animale bastonato, si affaccia appena, infine scappa via. Questo è il suo modo istintivo e gestuale di esprimere l'immenso dolore provato. Sentimento a cui la colonna sonora musicale si permette appena di accennare con un intervento calibratissimo.

Emblematico ciò che accade dopo: l'inquadratura fissa di una finestra che ritaglia un quadrato di luce nel buio, oltre la quale vediamo scendere la sera. Ligabue entra in campo, apre la finestra e la scavalca, seguito dalla m.d.p. mentre si allontana in campo lungo nell'aia assediata dalla notte, e si muove convulsamente in cerchio, grugnendo a gran voce la propria disperazione. L'incontro con la morte è riuscito a far compiere al tedesco un'azione di grande affermazione di sé.

7. «perché?» (00:31':41" - 00:40':40")

Dopo l'incontro con la morte, l'incontro con il sacro. Portandosi dietro il dipinto di una tigre che combatte con un serpente (chiara allusione al tema della lotta che ha contrassegnato in varie forme la sua vita), Ligabue entra in una chiesa durante la messa cantata. Si siede. Colpisce il suo sguardo, in primo piano mentre è inquadrato dall'alto, l'immagine di Cristo morto, avvicinato da una impercettibile carrellata ottica. In questo straziante controcampo in soggettiva, Ligabue non solo vede il proprio riflesso – il calvario di Cristo è il suo calvario – ma intravede anche l'irrazionalità

dell'uomo che, uccidendo Cristo, ha ucciso se stesso e ogni senso di giustizia. Ligabue scuote la testa sconsolato, poi si volta altrove e vede l'immagine della Madonna. La madre di tutti. Lo sguardo dell'uomo è carico di un silenzio pesantissimo, il volto assume un'aria di rimprovero.

“Perché?” È questa la domanda che risuona nella sua mente. Più tardi, in esterno giorno, sotto il porticato, Ligabue, ripreso da varie angolazioni in piani e tagli diversificati, se ne sta rannicchiato in posizione fetale, il dipinto stretto al corpo, protettivo come un padre. Mostra la tela ai passanti e intanto le parla come a un figlio. «Bellissima!» esclama. «Vedrai che lo trovi uno che ti voglia bene». Ne rivendica la paternità: «Lo volete? È il mio quadro. L'ho fatto io». È come se chiedesse non che venga comprato, bensì adottato. Quel dipinto è un figlio che ha bisogno di affetto e di comprensione. Viene deriso da alcuni giovanotti (Ligabue è un Cristo deriso), lo prendono in giro dicendo che ha dipinto un gatto. È un'offesa di quelle che feriscono, perché quel dipinto è sangue del suo sangue, quel dipinto è la sua fede. Antonio li caccia via urlando, quindi, in un gesto di incontenibile rabbia, attraversa la piazza e distrugge a pedate l'opera. Si percuote la testa, si colpisce il naso.

«Il sangue scorre, il male viene fuori, gli spiriti cattivi vengono fuori, il male va via» dice alla madre di Mazzacurati quando la donna esce dalla casa di Gualtieri e gli va incontro. Si presta per pulirgli il volto, lui si siede sull'acciottolato, ha bisogno del contatto con la terra, con la madre terra, un contatto primordiale, ancestrale, ctonio. Sono entrambi inquadrati in campo medio, la luce radente che entra dalla porta ad arco alle loro spalle, splendido controluce scevro di ogni ricercato compiacimento. Poi, un improvviso controcampo mostra la scena osservata dalla parte opposta, sempre in campo medio. Siamo di fronte a una bellissima Pietà rinascimentale, con Ligabue accolto come un Cristo morto nel grembo della Madonna: in questo senso l'inquadratura è speculare rispetto all'immagine catturata da Ligabue in chiesa.

Più avanti, vediamo il pittore nella solitudine della sua stanza, incapace di dormire, avvolto in un'oscurità fisica e mentale. Ligabue è preda delle domande senza risposta che gli ronzano in testa. “Cara bambolina” dice rivolgendosi al ritratto della piccola recentemente morta, alla quale carezza la testa. Ligabue parla con i suoi ritratti, per lui sono vivi, sono veri, sono carne della sua carne, sono suoi figli, sono suoi amici. Disteso in campo medio sul letto, l'uomo si lamenta. In un totale che abbraccia l'intera stanza lo vediamo aggirarsi piangente fino a soffermarsi davanti al ritratto della piccola. «Mia cara... Perché? Dove sei?» le grida contro. «Perché?». La m.d.p. evita di essere troppo indiscreta in un momento di così intensa intimità e si allontana a poco a poco da lui e dal dipinto con uno zoom ad allargare.

Stacco netto e vediamo Ligabue attraversare l'inquadratura fissa, in campo lungo, di un cimitero di notte. L'uomo entra in campo e taglia l'inquadratura come la lama di un coltello, procedendo a passo rapido, piegato su se stesso, la voce rotta in strazianti suoni inarticolati, prima in primo piano, quindi sullo sfondo, emettendo liberatorie grida ferine. La scena si chiude con i dettagli di alcune statue cimiteriali, mute testimoni di quel dolore inenarrabile.

Le grida di Ligabue si allungano nella scena successiva: siamo all'interno di un ospedale psichiatrico, dove alcuni infermieri stanno legando il protagonista al letto di contenzione. È ripreso dal basso, l'inquadratura è la medesima scelta dal Mantegna per il suo celebre “Cristo morto”. Ancora una volta viene suggerito l'accostamento tra Ligabue e Cristo. Seguono le soggettive di Toni che osserva spaesato il soffitto dell'ospedale e lo spazio intorno a sé, ripreso con un grandangolo che dilata innaturalmente le immagini, e con movimenti panoramici fuori controllo che restituiscono bene la sua percezione alterata della realtà.

Ma ecco di nuovo il presente, o comunque quello che finora è stato proposto come il livello uno della narrazione. Siamo nello studio medico dell'inizio del film, Ligabue è imprigionato in un'inquadratura dall'alto che lo relega nell'angolo più distante dallo spettatore; in controcampo il dottore, intento a studiare dei fogli.

I rumori di fondo che sentiamo sono diegetici ma appartengono a un'altra situazione temporale, quella che è mostrata subito dopo, in flashback. Ligabue è all'interno dell'ospedale psichiatrico, costretto a subire una doccia, il solito sguardo allarmato. “Perché?”: sembra questa la domanda invisibile presente nel suo volto.

Torniamo nello studio del dottore. L'uomo gli riassume quanto scritto nella richiesta di ricovero stesa dal podestà di Gualtieri: non ha un lavoro, non ha moglie, non paga la tassa sul celibato e non contribuisce in alcun modo alla crescita dell'Italia fascista. Ecco il doveroso riferimento storico che ogni tanto affiora. Ligabue è ripreso a mezza figura, la bocca semiaperta e il vuoto negli occhi. La voce del passato risuona ancora nella sua mente: dall'interno giorno, claustrofobico, della stanza del dottore si passa a un esterno giorno solare, in cui la madre di Mazzacurati comunica a Ligabue la scelta di andare a vivere a Roma. «*C'è la guerra*», spiega. Un altro accenno al contesto storico. La donna ha un regalo per lui da parte del figlio Renato: la sua scatola dei colori. Il regista sceglie di mettere in scena la partenza della donna e il congedo da Toni ricorrendo a un'asciutta ripresa dall'interno dell'automobile, al cui movimento la m.d.p. si mostra solidale come in un camera-car. Ligabue appare parzialmente visibile dal vetro posteriore dell'auto che si allontana, intrappolato in un'inquadratura di secondo grado che corrisponde, più o meno, al cosiddetto **rettangolo di attenzione**. Infine scompare a poco a poco dalla vista e dalla vita della donna. Buio e solitudine tornano a stringere il loro assedio.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul “rettangolo di attenzione”

Dobbiamo sapere che le informazioni contenute in un'immagine vengono disposte all'interno di un ipotetico rettangolo. Nel caso di un video o comunque di immagini in movimento, l'occhio umano coglie ad ogni cambio d'inquadratura l'immagine senza alcuno sforzo se l'informazione dominante è inscritta in questo rettangolo. Nel caso della fotografia si tende ugualmente a comporre l'immagine concentrando il soggetto principale all'interno del **rettangolo d'attenzione**, o meglio ancora sulle linee che lo determinano, cosicché l'inquadratura risulta calibrata e in grado di assegnare la giusta importanza al soggetto principale. Il rettangolo di attenzione si ottiene dividendo virtualmente l'immagine, o comunque l'inquadratura, in 9 riquadri, ovvero in tre parti nel senso verticale ed altrettante in senso orizzontale. Il rettangolo centrale corrisponde al rettangolo d'attenzione.

8. “Cavalli imbizzarriti” (00:40':41" - 00:49':29")

Numerose le situazioni visivo/narrative di questo segmento di storia che meritano di essere evidenziate. Si inizia con l'inquadratura fissa, in campo medio, del lungo corridoio dell'ospedale psichiatrico percorso da Ligabue e dall'infermiere al suo fianco, ripresi di spalle. Nella sua apparente semplicità, si tratta di una bellissima inquadratura: come scrive Godard, citando Platone, “un'immagine è bella non quando è bella in sé, ma quando è lo splendore del vero”.

Le riprese sono state effettuate negli interni dell'ex ospedale psichiatrico giudiziario di Reggio Emilia, che simulano il **manicomio di San Lazzaro**. Ligabue tenta un abbozzo di fuga, subito impedita dall'accompagnatore. Si tratta di un altro di quei piccoli segnali reattivi di un uomo fin troppo sottoposto agli eventi e alle persone. La scelta del regista di non interrompere la scena ma lasciare che i due scompaiano alla vista, girato l'angolo in fondo al corridoio, risponde alla giusta esigenza espressiva di dare senso visivo al percorso esistenziale che il pittore è obbligato a compiere nella struttura in cui è ricoverato. L'intervento minimale, a fine scena, della colonna sonora musicale, intessuta di impalpabili sonorità interiori e frutto del lavoro molto attento alle necessità della storia svolto dai **compositori**, cuce magnificamente questo momento al successivo: Ligabue, ripreso di spalle in campo medio e poi in una galleria di primi e primissimi piani nel chiuso della sua stanza, osserva immobile e in silenzio una sua opera posta sul cavalletto.

Una fioca luce cianotica illumina la stanza attraversando le sbarre della finestra che si apre sullo sfondo. Ed ecco una scaglia improvvisa di passato mostrare in campo lungo, in esterno giorno, Ligabue avvatarsi su se stesso, la testa rivolta al cielo, alla ricerca di una verità irraggiungibile. La figura del cerchio, del girare a vuoto, del muoversi in tondo e del ruotare su se stessi è più volte presente nel film. Lo vedremo anche più avanti, quando Ligabue ha appena venduto alcuni suoi dipinti e, con la speranza di poter uscire quanto prima dall'ospedale, cammina rapido sopra un ballatoio circolare, prima in un senso poi in un altro, non diversamente da una bestia in gabbia che non accetta più lo stato di cattività. La m.d.p. lo segue con un carrello, a mezza figura, in movimento panoramico.

A proposito della vendita dei dipinti, abbiamo la scena con i compratori e il direttore della clinica ai quali Toni fa vedere l'autoritratto e i quadri con gli animali che tiene nascosti sotto il letto. Mostrandoli ai visitatori, li racconta, perché i quadri per lui sono pezzi di vita, sia di quella vera, concreta, materiale, che di quella interiore, invisibile. Di fronte ai "Cavalli imbizzarriti" mima con le braccia il fulmine che spaventa gli animali raffigurati. «*Sopra i cavalli non c'è la pioggia*» fa notare uno dei finanziatori, rivelando una disarmante superficialità critica. «*Piove qui dietro, sopra i cavalli non piove*», è la semplice spiegazione del pittore di fronte a quel commento banale e banalizzante. «*Io rispetto i cavalli*» conclude senza aggiungere altro. Per l'acquisto dei dipinti chiede come pagamento una moto. Avrà una Moto Guzzi rosso fuoco. Poco dopo, dietro la scrivania, il direttore legge la lettera che ha scritto a nome di Ligabue indirizzandola al sindaco di Gualtieri perché autorizzi la sua dimissione.

Durante parte della lettura della lettera, che prosegue in voce over, vediamo Ligabue percorrere il corridoio dell'inizio della sequenza, stavolta però in senso inverso, vestito in giacca e cravatta e ripreso da un carrello a seguire, a mezza figura. Se l'ingresso all'inferno dell'ospedale lo raffigurava di spalle, nella divisa anonima del paziente, in un'immagine statica, l'uscita lo esibisce in volto, con abiti eleganti, l'immagine in movimento perché è la vita di Ligabue che ha ripreso a muoversi. Il direttore gli fa firmare la lettera. «*Non voglio più vederti qui, adesso devi rigare dritto*» sono le parole di congedo. Seguono le immagini costruite con travolgenti carrelli laterali di Ligabue che fende il verde, totalmente immerso nella natura, sopraffatto dai suoi colori, inglobato nelle sue forme. Di nuovo libero.

Ed ecco finalmente una delle immagini simbolo legate al mito di Ligabue: il pittore ripreso in primo piano a cavallo della moto Guzzi, il volto seminascosto dal grande fanale anteriore, concentrato nella guida. Sulla note esaltanti dell'"Inno alla gioia" di Beethoven, inquadrato dal basso e poi in un campo medio in camera-car, Ligabue sfreccia tra boschi rigogliosi, ora sul crinale verdeggiante di una collina, ora su strade e ponti, ripreso in vari campi.

La scena successiva può risultare spiazzante, invece è ben collegata alla precedente: nello scarafaggio a cui dà la caccia, seguendolo (a sua volta seguito dalla macchina da presa) prima nella sua stanza poi nello studio, senza nessuna intenzione di fargli del male, solo incuriosito dal suo procedere impazzito e senza meta, Ligabue forse rivede kafkianamente se stesso. Perciò, alla fine gli sorride. A conferma del valore della similitudine, il regista mostra subito dopo la motocicletta rossa che corre libera, in campo lungo, per la pianura del Po. Ma la libertà di Ligabue è solo fittizia. Lo denuncia la scena della maestra con i bambini che, incrociando Ligabue lo evitano come un appestato. L'inquadratura dall'alto fa sentire tutto il peso di questo fatto sull'animo nobile e ingenuo del pittore. Ligabue è ancora e rimarrà per tutti lo scemo del villaggio, il paesano primitivo e fuori controllo, pericoloso per sé e per gli altri, di cui si deve diffidare e avere paura.

L'arte potrà riabilitarlo? Può davvero l'arte riabilitare le persone oppure l'arte è soprattutto di coloro che non sanno vivere come gli altri? Questo è un altro interrogativo che il film di Diritti pone.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sulla colonna sonora di Biscarini e Furlati

La colonna sonora del film è stata composta da **Marco Biscarini** e **Daniele Furlati**, da tempo stretti collaboratori di Giorgio Diritti. Compositore e arrangiatore, con alle spalle due Diplomi d'Onore (1994 e 1995) nei corsi tenuti da Ennio Morricone all'Accademia Chigiana di Siena, **Marco Biscarini** ha scritto l'opera lirica "La famosa invasione degli orsi in Sicilia" e ha collaborato alla realizzazione di diverse colonne sonore, tra cui quelle dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro* (Premio Migliore Musica Originale al Festival Cinema e Musica di Lagonegro 2007) e *L'uomo che verrà* (Premio Ennio Morricone - migliore colonna sonora - festival di Bari 2010).

Daniele Furlati, bolognese, classe 1973, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista e compositore per il cinema muto. Ha ricevuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti ricordiamo il Premio Ennio Morricone al Bari Film Festival 2010 per *L'uomo che verrà*, il Premio Colonna sonora al Murgia Film Festival 2010 (sempre per *L'uomo che verrà*) e il Premio Migliore Musica Originale al Festival Cinema e Musica di Lagonegro 2007 per *Il vento fa il suo giro*. In particolare, il *title track* del film, "Invisible", è stato scritto da Marco Biscarini e interpretato dalla cantante e compositrice di Reggio Emilia **Marta Ascari** (aka La Tarma).

Su Ligabue e l'ospedale psichiatrico di San Lazzaro

Uomo solo e fragile, Ligabue venne ricoverato nell'ospedale psichiatrico di San Lazzaro (Reggio Emilia) nel 1937, nel 1940 e nel 1945. Nel 2018, trascorsi 70 anni dall'ultima dimissione avvenuta nel 1948, i medici hanno potuto rendere pubbliche le cartelle cliniche dei degenti, tra cui quelle di Ligabue, dove emerge che il pittore era "*una persona speciale che aveva una sua necessità di dipingere e ovviamente anche un incredibile talento*", come spiega Gaddomaria Grassi, presidente del Centro di storia della psichiatria e direttore del Dipartimento di Salute Mentale dell'Ausl. E ancora: "*Le cartelle cliniche, che sono comunque lacunose e risentono del periodo della guerra, quindi non sono sempre compilate con la stessa attenzione, evidenziano alcuni aspetti interessanti: nella prima cartella si dice che il paziente entra agitato, piagnucoloso, viene classificato come depresso. Nel momento dell'ingresso Ligabue viene sedato e legato al letto, quindi non doveva essere molto calmo. Nella cartella c'è scritto che diceva di voler dipingere, a un certo punto i medici glielo lasciano fare e capiscono che, talento a parte, se accontentato diventava più sereno e collaborativo (...). Sono diagnosi molto chiare e comprensibili, ma non so se oggi le faremmo. Il primo ricovero, nel 1937, è per sindrome depressiva. Nel secondo si parla di psicosi maniaco-depressiva, quello che noi oggi chiamiamo disturbo bipolare, quindi con fasi depressive che si alternano a fasi di eccitazione. Infatti nelle cartelle del secondo ricovero si legge: "È eccitato, logorroico, parla parla e non tace mai" (...)*".

9. «Siamo tutti...animali» (00:49':30" - 00:58':33")

Una delle immagini chiave di questo tratto di film è la tela ancora intatta davanti alla quale Ligabue conduce la sua danza ispiratrice. Siamo nella stanza concessa al bizzarro pittore di Gualtieri dall'amico scultore, uno spazio spoglio, semplice, dai muri scrostati eppure, a suo modo, stimolante. Proprio come la tela che sta per dipingere. Assediato da una m.d.p. mobilissima, attenta ad afferrare ogni sfumatura espressiva, il protagonista osserva la tela da più angolazioni, la contempla, la studia, la implora, si allontana da essa per poi riavvicinarsi (con zoomate in soggettiva che possiedono la leggerezza di un alito di vento), la carezza come fosse una cosa viva, le parla: quel bianco non è un vuoto senza senso, è un territorio che aspetta di essere vivificato. C'è qualcosa di sacro e insieme di erotico nella serie di gesti e suoni messi in campo da Toni per favorire la creatività.

L'ispirazione passa non solo attraverso la mente e il cuore, ma anche attraverso il corpo. Tra i movimenti che Ligabue compie c'è anche quello circolare, svolto più volte con una concentrazione da sciamano, così il cerchio torna a manifestarsi come forma distintiva del film. Dare vita alla vita, è questa la natura dell'artista, il suo compito è far emergere l'invisibile, mostrare ciò che è in potenza, dare concretezza agli sguardi. È uno dei temi del film, riproposto poco più avanti nella scena dell'intervista con il giornalista: qual è il ruolo dell'artista? qual è il suo valore e come si misura? Come si riconosce un artista?

Mentre scruta la tela bianca si materializza più volte, in un aggressivo flashforward, la tigre che poi dipingerà. La vediamo su di un cavalletto, in esterno giorno, coloratissima, inquadrata in campo medio. I soliti ragazzini figli di un mondo gretto, insensibile e intollerante (e qui urge ricordare che siamo in pieno fascismo) rompono il dipinto con dei sassi, scatenando la comprensibile ira dell'autore. Lo spettatore è risucchiato da un coinvolgente montaggio alternato, combinato anche con momenti del passato, di quando il piccolo Toni doveva subire a scuola le prese in giro dei compagni, che tornano a essere ripresi in primitivo piano, in una soggettiva dal basso coincidente con lo sguardo di Ligabue. La giovanissima vittima di quelle azioni di bullismo feroce rantola a terra al pari di un animale ferito, tappandosi le orecchie: la scena è inquadrata dall'alto, in un violento controcampo. Quasi dichiarato il parallelo con quanto gli accade oggi: presente, passato e futuro si fondono nella mente sconvolta di Ligabue in un caleidoscopico turbinio.

La calma torna con la breve scena del cibo dato ai cagnolini, contrappunto esemplare ai pessimi compagni di classe. Altrettanto rasserenante è l'esterno giorno, in campo lungo e poi in totale, dell'argine del Po, dove Ligabue cammina insieme all'anziano amico. Dice Ligabue: «*Io capisco subito... quando un uomo è cattivo o è buono, subito!*» E dopo aggiunge: «*Come un cane. Si sente subito se un cane ti vuole mordere. Siamo tutti... animali*». A questo punto dobbiamo riconoscere l'ottimo lavoro svolto sui dialoghi dagli **sceneggiatori**, ovvero lo stesso regista **Giorgio Diritti** e **Tania Pedroni** (vedi approfondimento in **Per saperne di più**).

La sequenza della fiera paesana non ha nulla di artefatto. Si respira vera aria rurale. Il regista ha realizzato una messa in scena molto credibile: colori, suoni, figuranti, scenografie, movimenti di macchina non meno che dei personaggi, tutto funziona alla perfezione. La m.d.p. è quasi sempre a spalla, inchiodata sul corpo di Ligabue, seguito da dietro, frontalmente e lateralmente, in vari piani. Si sofferma in particolare a descrivere due momenti: quello in cui il protagonista, che si aggira libero nell'aia vestita a festa, rimane affascinato dallo zucchero filato e quello in cui guarda i cavalli. Inquadrato dal basso, un tale sale sull'albero della cuccagna, proiettato verso il cielo. Ligabue applaude entusiasta per quella piccola grande impresa, una scalata verso l'alto che anche lui vorrebbe compiere. Il cielo inquadrato dal basso è un'altra immagine distintiva del film. Riguardo all'intervista del giornalista all'interno della mostra, messa su "alla bell'e meglio" durante la fiera, abbiamo già anticipato qualcosa. «*Devi parlare dei tuoi quadri*», gli spiega l'amico scultore. Inevitabile il ricorso a campo e controcampo con l'intervistatore. «*Parlare dei miei quadri? Cosa devo dire? I miei quadri si vedono... Non c'è da parlare*». Frasi di una ineccepibile chiarezza. Più tardi, il medesimo giornalista, che Ligabue aspetta nel corridoio della locanda seduto ingobbato con un quadro raffigurante un gatto nella speranza che ne parli in un articolo, gli dice che un regista vuole girare un film documentario sui personaggi del Po, e lui potrebbe fare l'attore. «*Attore? Io sono un artista*». Ligabue intravede un altro pezzo di quel cielo che vorrebbe scalare o quanto meno toccare. Cesarina avvisa che i cappelletti sono in tavola.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Parlano gli autori - Tania Pedroni (sceneggiatrice)

Il film, prima delle riprese, viene scritto dai soggettisti e dagli sceneggiatori, che elaborano la storia, la strutturano e stendono i dialoghi.

Volevo nascondermi ha ottenuto la candidatura ai David di Donatello per la sceneggiatura. Oltre che dal regista Giorgio Diritti, il film è stato scritto da **Fredo Valla** (il soggetto) e dalla reggiana **Tania Pedroni**, già collaboratrice di Diritti per *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Tra i film sceneggiati da Tania Pedroni ricordiamo *Rosa* (2019) della regista istriana Katja Colja. Ecco una dichiarazione rilasciata da Tania Pedroni sul lavoro svolto per *Volevo nascondermi*:

“Innanzitutto abbiamo fatto tanta ricerca, soprattutto sul territorio, sui luoghi e la memoria ancora viva. Abbiamo letto tutto quello che era stato prodotto su Antonio Ligabue, incontrato i testimoni, osservato a lungo i suoi quadri, abbiamo cioè cercato di farci un'idea il più profonda e completa possibile di Antonio, anche degli aspetti meno noti o meno chiari della sua vita. Poi abbiamo cercato di capire che tipo di film ci interessasse fare. Ed era chiaro fin da subito che volevamo non tanto, o non solo, raccontare la vita di Toni, ma cercare di restituire il più possibile il suo stato emotivo, e farci condurre (e condurre lo spettatore) attraverso quello che abbiamo immaginato fosse il suo sguardo sul mondo e le sue emozioni: il senso di estraneità e spaesamento, la fragilità ma anche la determinazione, la solitudine e la paura, il bisogno di essere amato e riconosciuto e la necessità di esprimersi, l'istinto di morte e il disperato, profondo attaccamento alla vita. Quel mondo e quell'immaginario interiore complesso e ricco, spesso tumultuoso, che trovava espressione nei suoi quadri. E questa è stata una delle sfide più complesse e più rischiose nella costruzione del film”.

(Intervista a cura di Sandra Campanini, *Gazzettadireggio.gelocal.it*, 8 marzo 2020)

10. «Ma voi lo bacereste uno così?!» (00:58:34" - 01:08:38")

La sequenza si apre sul set del documentario di **Raffaele Andreassi**. È un limpido esterno giorno. Campo e controcampo di Ligabue seduto su di una barca che si guarda allo specchio e del regista, sulla stessa barca, che dà indicazioni all'operatore. Le riprese continuano sull'argine, in campo lungo, la m.d.p. piazzata in mezzo al Po, a riprodurre una sorta di carrello laterale che potremmo definire “acquatico”. Il regista e gli altri della mini troupe danno del “lei” a Ligabue. È un segnale di rispetto nei suoi confronti da non sottovalutare.

Poi una svolta netta, un deciso passaggio visivo e narrativo. L'elemento femminile, finora descritto attraverso le figure della madre adottiva, di qualche contadina e della bambina morta prematuramente, si presenta sotto forma di seduzione, di attrazione sessuale. In quella che si rivela una soggettiva di Ligabue dall'abitacolo della sua auto (un altro status symbol di cui non si è voluto privare), si indugia sul corpo di una delle attrici del film, Pina. La donna passeggia in campo medio davanti all'Osteria del Cavatore. La soggettiva si sviluppa in campi e controcampi del protagonista e dell'attrice, inquadrati in piani diversi. «Ma voi lo bacereste uno così?!» dice Pina rivolgendosi al regista, pretendendo un aumento di compenso nel caso debba farlo. Anche se più ricco e in progressiva ascesa sociale, Ligabue rimane il reietto cui anche l'aspetto esteriore rende molto difficile ogni relazione sociale. Altro tema, questo, non secondario del film.

Il dialogo in auto tra Ligabue e l'attrice, non più fatto di sguardi ma di parole e sempre realizzato con la dialettica del campo-controcampo, è interrotto per un momento dal dettaglio intrusivo, di grande finezza realistica, del volto dell'autista riflesso nello specchietto retrovisore. Come fosse al cinema, l'uomo osserva la goffa scena di corteggiamento imbastita dal pittore, mentre dai finestrini dell'auto scorrono le immagini in soggettiva dei paesani, simili ai fotogrammi di un film.

Una frase va segnalata della scena che si svolge successivamente. È un interno giorno dall'accurata scenografia. Lo conclude un totale in cui il regista ha saputo tratteggiare, con icastica semplicità, l'atmosfera di un gruppo familiare del tempo raccolto intorno al tavolo di cucina, con al centro l'immane fiasco di vino. Ligabue ha portato dei pasticcini, vuole sentirsi a casa ed essere accolto come uno di casa; casa intesa come calore umano e relazioni affettive, quelle stesse che gli sono mancate. «Sei sicuro che sia una macchina da signori?» chiede all'autista.

Nella domanda è racchiuso il desiderio, tutt'altro che dissimulato, di portare avanti il proprio processo di integrazione sociale. Ligabue ha capito che, solo se sono raggiunti determinati traguardi materiali, è possibile essere accettati dagli altri.

Interessante anche la scena nell'autofficina (siamo a Dosolo, presso Mantova), dove il pittore si picca di comprare alcune moto, anche scontrandosi con i consigli del proprietario. Funzionale alla scena, e utile a immergerla in una dimensione di autentica vita di paese, è la figura del ragazzino grassottello che guarda i due e ne ascolta i dialoghi mangiandosi in piena tranquillità un panino. Si tratta di una notazione realistica tutt'altro che superflua o inutile, è infatti uno di quei dettagli che differenziano un film ben fatto da un'opera profonda e sentita. Da un'opera di valore artistico.

Il castello dove più avanti vediamo Ligabue dedicarsi con immersiva energia alle sue sculture di animali è il Castello di Padernello, nel Comune di Brescia, una affascinante costruzione medievale presso Borgo San Giacomo.

Il film è ricco di location scelte con attenzione sia per bellezza intrinseca (e intrinseca forza di fascinazione) che per la corrispondenza ai luoghi veri frequentati da Ligabue.

Intensa l'inquadratura dell'artista, a mezza figura, che si confronta con la testa della tigre.

«*Sembrano giocattoli. Ma lei sa far solo delle bestie?*» domanda l'ennesimo ignorante e incompetente davanti alle sue opere. «*Non capisci niente*» risponde infastidito Ligabue. Prende la testa della tigre, va sul terrazzo del castello e la getta nel fossato sottostante. Quindi torna dentro urlando in tedesco, la lingua del passato, un passato che periodicamente riemerge come un fiume carsico. «*Io sono un grande artista. Un vero scultore*». Ligabue prende le altre sculture e le getta nel fossato. Proprio l'inquadratura dall'alto di una scultura inghiottita dall'acqua chiude la scena.

La scena dell'incontro a pranzo con i finanziatori e il regista Andreassi è ambientata nel ristorante Nizzoli, in via Garibaldi 8, a Dosolo, presso Mantova, opportunamente scenografato per restituire i valori visivi dell'epoca. Della scena vanno evidenziati l'approdo narrativo, ovvero la decisione dei finanziatori di organizzare una mostra di Ligabue a Roma («*A Roma!*» dice ai finanziatori e al regista Raffaele, che gli rispondono in controcampo «*A Roma!*»), e la scelta del pittore di andare a mangiare, in un tavolo da solo, il piatto di pasta ben stretto al petto. Ancora non sa stare con gli altri, ancora avverte di non essere del tutto accettato, allora, come un cagnolino, si allontana dai padroni e va a mangiare distante, nella sua ciotola.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Sul regista Raffaele Andreassi

Raffaele Andreassi è stato un importante regista, poeta, fotografo e giornalista del Novecento. Originario dell'Aquila, dove nacque nel 1924, si formò a Reggio Emilia e poi si trasferì a Roma. Ha realizzato cortometraggi, documentari e oltre duecento film, molti su tematiche artistiche. A lui si devono ben quattro film incentrati su Ligabue, tra cui *Lo specchio, la tigre e la paura* e *Antonio Ligabue pittore*, che ottennero molti premi in Italia e all'estero. Lavorò anche per la Rai girando numerosi caroselli. È morto a Roma nel 2008.

Su Location e Location manager

Con il termine inglese **location** al cinema si designano i luoghi e gli ambienti utilizzati per le riprese di un film quando non si gira in studio. Per l'esattezza location indica uno spazio ben preciso, un luogo determinato, una località, un esterno. Di solito, la scelta delle location avviene dopo i cosiddetti sopralluoghi, condotti dal regista insieme allo scenografo e a una figura professionale specifica, il **location manager**. Per quanto concerne *Volevo nascondermi*, rimandiamo alla sezione "location" del sito *Davinotti.com*, al seguente link:

- <https://www.davinotti.com/location/volevo-nascondermi/48572>

11. «Noi... non abbiamo mica bisogno di nessuno... vero?» (01:08':39" - 01:19':26")

In fondo all'inquadratura fissa, dove in campo lungo tre bambini giocano in esterno giorno a pallone sotto un porticato, appare la moto guidata da Ligabue. La moto sfreccia verso il primo piano facendosi largo tra i ragazzini, la m.d.p. la accompagna in una inavvertibile panoramica dall'alto verso il basso. Il pittore sembra immerso in pensieri lontani, quasi non si accorge dei bambini, di solito oggetto di tante attenzioni. Si capisce che è preda di uno stato di ansia creativa, di fibrillazione mentale e interiore. Raggiunge il suo studio, osserva pennelli e tubetti di colore (ben evidenziati in dettaglio), entra in camera da letto (ripresa prima in totale dall'angolo opposto all'ingresso, quindi in controcampo, così da risultare descritta nella sua interezza), si avvicina al giradischi e fa partire, forse non a caso, il primo movimento della “Quinta Sinfonia” di Beethoven – con il ben noto motivo di quattro note che, stando allo stesso compositore, sarebbero da intendersi come “il destino che bussava alla porta”.

In effetti, il destino sta bussando alla porta di Ligabue, non meno che l'ispirazione, prepotente ed esigente, o tutti e due. Tirati fuori due conigli da una gabbia tenuta in camera, il pittore li carezza, alza il volume del giradischi e inizia ad agitare le braccia improvvisandosi direttore d'orchestra. Ecco un altro linguaggio, la musica, che insieme a quello dei gesti e della pittura, gli è molto più congeniale rispetto a quello con le parole.

La scena successiva si svolge di nuovo nell'osteria dove ha incontrato i finanziatori e dove ha un tavolo riservato. Solo che questo tavolo, a conferma dello stato cronico di emarginato di cui è vittima, è posto lontano dagli occhi dei clienti, in uno spazio isolato tra cucina e sala. Sul bianco del tovagliolo piegato davanti a lui, inquadrato da dietro e leggermente dall'alto con parte della testa e della spalla destra a fare da quinta, Ligabue disegna qualcosa con una matita. Non vediamo il soggetto, perché un brusco taglio di montaggio ci conduce in esterno giorno. Un trattore, che tardiamo a identificare come tale, sta passando per una strada nel verde, in campo lungo. Costeggia un filare di alberi. Il trattore trasporta un carrello dove sono seduti Ligabue e altre persone insieme alla statua di un leone. Il trattore si ferma, è rimasto senza nafta. Allora Toni va su tutte le furie, sale sul carrello, abbraccia il leone e, come comprendiamo dalla scena seguente, si carica sulle spalle il volto dell'animale e si mette in marcia. È solo, perso in un paesaggio ingrignato da nuvole basse. In campo medio, inquadrato a figura intera in camera fissa mentre si incammina verso la m.d.p., gli passa accanto una lambretta, con uomo alla guida e una ragazza dietro. La ragazza si volta a osservarlo; lui, adesso è in piano americano, tira dritto e si rivolge al leone come fosse vivo e in grado di ascoltarlo: «Noi... non abbiamo mica bisogno di nessuno... vero?».

Segue una scena di passaggio, ambientata nella camera da letto. Ligabue deve prepararsi per la mostra, è nervoso. Gli portano vestiti eleganti, un abito da sposo usato e una boccetta nuova di profumo. Ligabue si rivela del tutto inadeguato a quel “lusso da signori” e fa ridere quando si profuma senza controllo, inebriato da quegli effluvi insoliti (l'amico lo ha esortato poc'anzi a farsi un bagno, evidentemente perché maleodorante), arrivando addirittura a spruzzarsi la miscela odorosa in bocca.

Poi la mostra. Dal totale della sala espositiva si passa a una galleria di primi e primissimi piani, di mezze figure, di sguardi indagati da sorvegliati movimenti della m.d.p., di dettagli di mani che prendono appunti, di espressioni ora concentrate, ora annoiate, ora divertite. Nel mezzo, fermo come un monolite, Ligabue, a mezza figura, ascolta accigliato il commento del critico. Indossa un giubbotto di pelle scura, ogni bottone nella corrispondente asola, nessuno escluso, a sottolineare l'estraneità e la chiusura dell'artista nei confronti di quel mondo borghese e affettato.

La voce del critico, in campo e fuori campo, rafforza l'unità sintattica della scena: «Ligabue non può non scuoterci, non convincerci. Il colore nelle sue opere esplode nello spettacolo sbalorditivo di una violenza quasi primordiale. Io credo che Ligabue sia l'unico che con slancio genuino sa intercettare le forze segrete della natura e farne allucinata narrazione visiva, se mi permettete questo paradosso. I suoi autoritratti scavati nella notte pervasa di stelle... A prima vista la sua

pittura può sembrare semplicistica, illustrativa, ma io credo che, oggi come oggi, Ligabue, con magica perizia di pittore, sa darci in un unico impasto lo specchio delle cose ma anche del conflitto del creato!». Per Ligabue quel groviglio di parole altisonanti e compiaciute è insopportabile. Lo ha già detto, i dipinti vanno visti, inutile parlarne. Si allontana in silenzio dalla stanza ed eccolo in campo medio, sagoma scura in controluce, camminare in esterno notte per il Lungotevere immalinconito dall'autunno. Calcia le foglie a terra, Ora è a suo agio, in questa dimensione di solitario annullamento nelle cose, nell'aria, nei suoni del quotidiano.

Sono però il plongée e il contre-plongée che descrivono lo scambio di sguardi tra Ligabue e uno degli angeli che ornano il Ponte di Castel Sant'Angelo a coinvolgere lo spettatore. Nel volto del protagonista sembrano annidarsi tanti interrogativi sul significato della vita a cui la statua, e le altre che vediamo successivamente inframmezzare il campo lungo del ponte, non possono che rispondere attraverso un potente silenzio. Ligabue si siede a terra, appoggiato al parapetto del ponte, in campo medio. Come un un barbone, come un senza tetto. Di fatto, Ligabue è un uomo senza fissa dimora, né materiale né sentimentale. Inquietante il primo piano in cui il gioco delle ombre ne esalta il ghigno minaccioso, la smorfia allarmata. Ligabue osserva un barbone di fronte a lui. Lo vediamo in controcampo, in soggettiva, inquadrato con studiata simmetria speculare. Lo guarda e vede se stesso. Quel barbone potrebbe essere lui: in fondo, tra lui e quel barbone non c'è alcuna apparente, e forse nemmeno effettiva, differenza.

Gli amici finalmente lo trovano, gli fanno infilare le scarpe che si è tolto (le vediamo in dettaglio), e che gli fanno male – segno esplicito di una inadeguatezza alle costrizioni del mondo cosiddetto “civilizzato” –, e lo portano via.

Un carrello in avanti, un applauso scrosciante e i flash delle macchine fotografiche accolgono il ritorno dell'artista alla mostra, nel volto una felicità inespressa. Riesce a trasmettere meglio la sua gioia quando rivede, dopo tanti anni, la madre di Mazzacurati. È un incontro molto commovente, a casa di lei. All'inizio sono ripresi in piano americano, all'interno di un pulito campo medio. In seguito, la m.d.p. si avvicina a entrambi per esaltare l'intensità del momento. Ligabue non sa contenere l'emozione, pronuncia più volte la parola “Signora”, le bacia la mano, si piega davanti alla donna fino a inginocchiarsi. Lei lo carezza (non come un cagnolino, come un uomo, come un figlio), lo abbraccia, lo stringe forte a sé. Quella donna è stata una delle poche persone che hanno saputo comunicargli autentico affetto. Non è la madre, ma è una vera madre. Anzi un angelo, come uno di quelli visti poco prima sul Ponte di Castel Sant'angelo, anzi una Madonna, come quelle viste in tanti affreschi nelle chiese.

12. «Le donne sono pericolose» (01:19':27" - 01:31':07")

Potremmo affermare che, in questa sequenza, le scene sono in gran parte attraversate dal tema della donna. Si inizia con le malinconiche immagini in rapido movimento orizzontale di un paesaggio sul far della sera. Sono soggettive (anche interiori) di Ligabue. È seduto nella sua auto, un'aquila impagliata stretta al fianco come ennesimo simulacro di quel contatto con il mondo animale di cui ha costante bisogno. Alla locanda mostra orgoglioso la medaglia d'oro ricevuta da Giorgio De Chirico. Lo applaudono, lui lancia occhiate ammiccanti a Cesarina, la figlia dell'ostessa. La ragazza, ripresa a mezza figura, non rifiuta quelle attenzioni, in una serie di campi e controcampi lo ricambia con sguardi che appaiono sinceri, puri, disinteressati. Lo invita a bere, lui è felice e questo stato di felicità lo esterna come un bambino all'amico.

Di donne si torna a parlare nella scena successiva, calata nell'abitacolo della Fiat di Ligabue (dove la m.d.p. riprende la situazione da molteplici angolazioni, ricorrendo a diversi piani). Il pittore invita perentorio il nuovo autista a rimanere magro per non rovinargli le molle del sedile, passa poi a domandargli se è sposato. L'autista svolge una riflessione più ampia: « ...*Perché non c'è niente di più bello nella vita che avere delle donne, signor Toni*». Ligabue non è convinto: «*Le donne sono pericolose*», replica, e lo guarda in attesa di una conferma.

La scena seguente apre su due bellissimi totali di un classico paesaggio emiliano. Ligabue, in motocicletta, sta portando l'amico scultore a vedere una costruzione fatiscente, isolata e molto suggestiva, avvolta dall'edera. Entrano nella struttura. Il protagonista mostra all'amico ammirato una parete da lui dipinta. Spiega che vorrebbe andare ad abitare lì. Ma non da solo. Riaffiora il tema della donna, della compagna, dell'amata. *«La mia casa. Tutta pitturata. Ci verrò a vivere... quando mi sposo. Verrò... a vivere qui»*. Sono i sogni e le aspettative di chi desidera la normalità. *«Toni, ma a te le donne ti fanno paura»*, gli ricorda l'amico. *«Era prima»*, chiarisce il pittore, e dà inizio a un toccante monologo, inquadrato a mezza figura, l'amico in piedi, sulla sinistra, fuori fuoco a fare da quinta, sullo sfondo il dipinto eseguito alla parete. *«Adesso mi piacciono. Mi voglio sposare. La mia donna... Non dovrà fare niente. La mia donna. Io le porto... le porto da mangiare. Tutto quello che vuole, le porto. Farà la signora... La moglie di un artista. Qui... qui dentro. Un castello. Bellissimo»*. L'amico ascolta in silenzio. Più tardi, fuori dalla casa, i due litigano per via della moto. Ligabue la vuole pulire anche se minaccia di piovere, l'amico invece deve andare a lavorare. Alla fine, come sono venuti se ne tornano via, in moto, sotto la pioggia, sempre in campo lungo, chiudendo la scena con coerenza strutturale rispetto al suo inizio.

Il suono uggioso della pioggia prosegue come rumore di fondo nella scena che segue. Ligabue è in camera da letto. Lo vediamo riflesso nello specchio dell'armadio. Carezza dei vestiti femminili. La scelta del regista di mostrarlo all'inizio attraverso il riflesso dello specchio è giustificata dal significato della scena. Ligabue incontra il suo doppio, l'elemento femminile in lui. Ed ecco che in controcampo inizia a indossare dei vestiti da donna, si carezza il corpo, si passa una sottoveste sul volto, osserva turbato la propria immagine duplicata dallo specchio in versione femminilizzata, a mezza figura. La donna che non trova ancora nella realtà la cerca dentro di sé e nel proprio corpo, sulla propria pelle. E forse la trova. La scena è molto forte. Il regista è riuscito a farsi strada nell'intimità di Ligabue senza clamore, senza enfasi narrativa, con la discrezione e il rispetto sempre dimostrati nei confronti del personaggio.

Aprire la scena successiva una inquadratura pressoché identica sul piano compositivo, ma oppositiva nel contenuto: inquadrato a mezza figura, Ligabue sta provando un cappotto mentre guarda il suo doppio allo specchio del negozio di abbigliamento dove si trova a fare acquisti. Di nuovo il tema del doppio. Il Ligabue di un tempo, povero e allontanato da tutti, emarginato e senza amici, si sta trasformando in un altro se stesso. Di questa trasformazione, che tuttavia non sarà mai totale, lo specchio diventa metafora convincente. Fuori dal negozio, lo attende l'autista, in piano americano. Camminano fianco a fianco (in campo lungo e medio) diretti verso l'auto, gli occhi della gente incollati su Ligabue. *«Cos'hanno tutti da guardare?»* domanda infastidito. *«Ti guardano tutti perché siamo a luglio. Fa un caldo da matti e tu vai in giro con il cappotto»*. Ligabue si conferma l'uomo delle dissonanze, delle asimmetrie, delle stranezze comportamentali. Il non compreso, il matto. In realtà è l'uomo che ha il coraggio di essere se stesso fino in fondo, l'uomo che non rinuncia alla propria natura, che non soffoca le reazioni più immediate e istintive agli accadimenti. Anche a rischio di una impulsività autolesionista. In questo senso, la sua risposta è esemplare: *«Io, nella mia vita, ho patito tanto freddo. E il caldo non lo sento neanche!»*. Non c'è nulla di anomalo se indossa il cappotto a luglio, è una scelta legata a un vissuto particolare, individuale, incontestabile. Nessuno può e deve giudicare prima di aver compreso.

Si arrabbia molto quando vede dei giovanotti appoggiati alla sua macchina. *«Via dalla mia macchina!»* grida, e chiama in soccorso l'autista. I giovanotti vengono cacciati, poi l'autista cerca di tranquillizzarlo. Ligabue lo ringrazia e gli promette un quadro come premio. Quando sta per entrare in auto perde il palloncino giallo comperato poco prima. Gli sfugge di mano e vola in alto, si allontana dal suo sguardo disarmato che, in soggettiva, lo osserva perdersi nel totale spaesante della vastità del cielo, a inquadratura fissa. Facile assegnare un valore simbolico a questo momento, interpretando il palloncino come la vita che Ligabue non riesce a tenere in pugno.

Il pittore rientra in auto.

Adesso Ligabue e l'autista sono davanti al negozio di una "pettinatrice", ripresi in campo medio in una serie di angolazioni con scavalcamento di campo. Rispondendo a una sua domanda, l'autista dice a Ligabue che così vestito sta molto bene. Il protagonista capisce che si tratta di una frase fatta, di comodo, insincera. Si arrabbia. «*Lo so che sono brutto*», sbotta. «*Lo vedo. Ma ricordatevi che io sono un artista. E degli artisti... ci si ricorda nel tempo. Gli fanno le statue. Voi, invece, siete solo un autista. Quando sarete morto, sarete morto! Darete solo da mangiare ai vermetti*». È il secondo monologo della sequenza, ma anche del film, tanto da meritare di essere riportato per intero. Testimonia una presa di coscienza precisa del protagonista. Attenzione a vedere in questa reazione aggressiva e supponente quello che non c'è. Ligabue non vuole offendere chicchessia né ergersi al di sopra di nessuno, chiede solo sincerità. In lui è in atto un processo di autoaffermazione e di presa di coscienza e ciò determina inevitabili attriti con sé e con gli altri.

Quando dal negozio della parrucchiera esce l'attrice, Pina, Ligabue le fa il baciamento. Li ritroviamo seduti dal cocomero, mangiano l'anguria e parlano ripresi in campo-controcampo: lei gli chiede un ritratto, è gentile, ma quando sopraggiunge un amico disabile su di un triciclo a motore e si lamenta di una cambiale che non sa come pagare, allora capiamo che il nuovo modo delle persone di rapportarsi con Ligabue è forse di facciata, una finzione opportunistica. Generoso come solo le persone semplici sanno essere, Ligabue non esista a tirare fuori dalla tasche dei soldi e a consegnarli all'uomo in difficoltà, che aiuta anche a ripartire, in campo lungo. Il tutto accade sotto lo sguardo sconfitto dell'attrice. Voleva essere lei la beneficiaria di tutta l'attenzione (e dei soldi) del pittore.

13. «Sono abbastanza cinquanta milioni per sposarsi?» (01:31:08" - 01:38:12")

Il tema della donna viene ulteriormente sviluppato in questa sequenza. Si parte dal dettaglio della tavolozza e del pennello mosso da Ligabue. Siamo nel suo studio, sta dipingendo dei fiori. Con lui è l'autista, il loro non è il tradizionale rapporto datore di lavoro-dipendente. C'è uno scambio di idee, una controllata confidenza. Non appena l'autista esce di scena, si sente una voce femminile fuori campo proveniente dalla camera da letto. La voce invita Ligabue ad entrare. È l'attrice, Pina, distesa nuda sul suo letto, sorridente, ripresa in campo lungo e a mezza figura, i seni scoperti bene in evidenza. Un tempo chiedeva un aumento al regista per baciare, adesso è disponibile a giacere con lui. Potere dei soldi. Ligabue, in controcampo, è imbarazzato e sorpreso. Anziché accettare quell'invito se ne va via, esce dalla stanza e torna nello studio. Ha compreso la falsità di quell'invito, il risvolto tornacontistico.

Nella sala da pranzo, dove lo troviamo subito dopo, Toni osserva Cesarina che sta lavando i piatti nella stanza attigua alla cucina. Si guardano. Campo e controcampo, poi lui si alza, le si avvicina e le dice di avere la macchina nuova. La invita a fare un giro. A differenza dell'attrice, Cesarina è sincera, schietta, nel corpo come nel cuore. I due dialogano ripresi in piano americano, il montaggio alterna campi e controcampi utili anche a descrivere l'ambiente. Senza mezzi termini Ligabue le chiede di sposarlo. Interviene la madre, altra donna dai modi diretti. Sta lavorando di mattarello in cucina, ha assistito a tutta la scena: «*Per la mia Cesarina ci vuol ben altro che una macchina. Prima dovete farvi una posizione*». Lui puntualizza: «*Signora... Io ho più di una posizione. Io sono un artista!*» La madre richiama Cesarina. La ragazza le obbedisce e va da lei in cucina. Una riuscitissima inquadratura mostra Cesarina seduta frontalmente davanti alla madre, di cui vediamo solo il braccio destro come quinta laterale, mentre dalla porta aperta si vede, perfettamente a fuoco grazie alla limpida profondità di campo, Ligabue. La sua figura è incorniciata, stretta tra gli stipiti della porta – inquadratura nell'inquadratura – quasi a sottolinearne la sconfitta e l'impossibilità metaforica di movimento. Il pittore ha ascoltato in silenzio le parole della madre di Cesarina. Rimane per un po' interdetto prima di andarsene. La ragazza si mette a grattare il formaggio, accetta l'ineluttabile. La comunità esige il rispetto di certe regole non scritte.

La delusione spinge di nuovo Ligabue a rintracciare in sé l'elemento femminile. Seduto in camera da letto, inquadratura fissa in campo medio, avvolto in un'atmosfera dominata cromaticamente da

un blu irreali, l'artista, a mezza figura, torna a vestirsi da donna. Estrae le piume dal cuscino e le getta in aria, accompagnato nel gesto dagli archi della colonna sonora musicale.

Gli stessi archi accompagnano l'ingresso nella nuova scena: Ligabue percorre una strada di notte, in inquadratura fissa, sempre vestito da donna. Siamo scivolati in quello che, senza ombra di dubbio, è un sogno. Il montaggio passa a presentarci, con zoom a stringere, la scena dipinta dal pittore nella casa che vorrebbe acquistare. Rappresenta una donna ben vestita, seduta in una carrozza in movimento, in classico stile *naïf*. Se la pittura è sogno (e per Ligabue lo è, come del resto la pittura è evasione e desiderio profondo) questa scelta visiva risulta estremamente pertinente rispetto alla scena successiva: Cesarina appare distesa come una matrona romana su di un magnifico letto all'interno di una stanza dalle pareti decorate, dentro alla quale ci conduce la m.d.p. Con la steadycam (o, comunque, un carrello in avanti molto equilibrato) seguiamo Ligabue di spalle. Ha in mano un vassoio con sopra del cibo. L'intera stanza, il cui spazio è scandito da colonne di ordine tuscanico, trabocca di pietanze di ogni tipo, un cibo bello come quello raffigurato in tanti dipinti di nature morte, quel cibo che a Ligabue è mancato per anni; lui che, oltre che per il freddo, moriva di fame. Uno dei temi della colonna sonora musicale pervade, con le note suonate dai violini, il totale della stanza, inquadrata dall'alto; Cesarina è distesa sul letto e sorridente, Ligabue le offre il cibo piegato in due nella posa ossequiosa e di rispetto verso gli altri che notorietà e soldi non sono riusciti a smantellare. Si sdraia accanto alla donna, se la mangia con gli occhi. Poi, musica e sogno si interrompono all'unisono.

La storia riprende con Ligabue che sistema la moto nella locanda. Ha un regalo per il piccolo Alessandro. Una scatola con il modellino di un trenino. Quando il bambino prende in mano il giocattolo, Ligabue se ne esce di slancio con una frase proveniente direttamente dal passato: «*Puoi andare anche in Svizzera, se vuoi*». Ancora una volta, il passato riaffiora inarrestabile. Le radici non si possono dimenticare, non si cancella la memoria del sangue. Arriva Cesarina, c'è un regalo anche per lei. La m.d.p. dimostra scioltezza nel muoversi nella stanza, riprendendo ambiente e personaggi in modo tale che spazio e narrazione risultano plausibili ed espressivi. Un ruolo fondamentale nella gestione della scena è assegnato ai gesti e agli sguardi, sempre seguiti dal regista con partecipazione emotiva, ma senza sbavature retoriche o inutili raffinatezze stilistiche. Del resto, la messa in scena del film è sempre stata al servizio della storia e lo stile non ha mai preso il sopravvento su di essa, nemmeno quando avrebbe potuto.

Mentre Cesarina guarda i regali (sono bellissimi bicchieri di cristallo), Ligabue le fa presente che adesso guadagna tanti milioni e che lo hanno chiamato anche in America. «*Sono abbastanza cinquanta milioni per sposarsi?*», le chiede. Di nuovo arriva protettiva la madre. Interviene autoritaria urlando: «*Basta con sta' storia. Ma che sposare e sposare... che tu i soldi che hai li spendi tutti*». Emergono qui la saggezza sclerotizzata della cultura contadina, con tutti i suoi pregiudizi, l'etica rurale del risparmio e la prudenza eccessiva, se non la diffidenza verso l'altro, figlia di un mondo legato a retaggi atavici. La donna prende il regalo e lo restituisce al pittore. «*Prendi il tuo regalo!*». Gli intima. «*Portalo via*». Ligabue si allontana arrabbiato, sbattendo il regalo sul tavolo. Cesarina abbassa la testa, triste, non sembra condividere le ragioni della madre.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Arte naïf

Si tratta di una forma d'arte, di una tendenza artistica che ha come cifra stilistica distintiva la rappresentazione del quotidiano in forme semplici e immediate, quasi elementari, non prive di una istintiva ingenuità che conferisce alle opere grande suggestione.

Naïf è un aggettivo francese che deriva dal latino *nativus*, nel significato di “primitivo”, “ingenuo”.

14. «Voglio fare la comunione. Non sono mica una bestia, io» (01:38':13" - 01:48':43")

Il fallimento con Cesarina spinge Ligabue ad andare nella casa che aveva intenzione di acquistare. Da un esterno giorno in campo lungo (le ombre allungate ci dicono che è tardo pomeriggio), in cui la casa appare in tutta la sua triste bellezza, con la Moto Guzzi rossa a segnalare la presenza del pittore, passiamo alla penombra dell'interno. Ligabue si accosta alla parete dipinta, la contempla pensieroso a mezza figura, poi afferra un secchio di vernice scura e con un grosso pennello inizia a stendere strati su strati di nero sull'opera. Il sogno è infranto, si è trasformato in un incubo. Come nelle "pitture nere" di Goya della Quinta del Sordo, Ligabue dà sfogo alla propria disperazione, sferzando la parete con pennellate orizzontali e verticali, stese con ritmo crescente in un'azione fisica e psichica allo stesso tempo. L'inquadratura conclusiva, nella frontalità di un totale della stanza con il dipinto sullo sfondo, mostra le figure della carrozza, del cavallo, del cocchiere e soprattutto della donna annullate dal nero. Un'immagine inquietante, specchio di un animo precipitato di nuovo nel buio.

Dal nero delle pennellate si passa al candore della divisa di un'infermiera dal volto, in primo piano, altrettanto candido ed etereo, il volto di un angelo. La ragazza sta imboccando l'artista. Ligabue, in un totale di algida chiarezza, è steso nel letto di una stanza asettica, fredda, un crocifisso appeso sulla nuda parete bianca, l'ingresso obliquo della luce assicurato dalla finestra a destra. Siamo nel Ricovero di Mendicità di Gualtieri. Seduta accanto a lui, l'infermiera gli dice «Bravo Toni». Impossibile non vedere in questa situazione il contraltare della scena del sogno con Cesarina. Solo che adesso siamo passati da quella idilliaca atmosfera alla ferocia della realtà.

Campo e controcampo dei due volti in primo piano e piano a due. «Voglio fare la comunione. Non sono mica... una bestia, io», dichiara Ligabue. Il sacro, il mistero di Dio lo hanno sempre attratto, anche se è stato un gran bestemmiatore, come gli ricorda l'infermiera. Improvvisamente l'uomo sbotta, si afferra la mano destra e la sbatte contro il letto più volte. È affetto da emiparesi destra, il suo è un gesto di ribellione all'ultimo affronto di cui è vittima. Di nuovo, campi e controcampi con relative soggettive dei due personaggi, lui sempre a letto, lei adesso in piedi, frontale, l'espressione comprensiva. Va via.

Poco dopo vediamo entrare nella stanza, e quindi in campo, riprese in una serie di soggettive solidali con lo sguardo di Ligabue disteso a letto, alcune delle persone a lui più care: Ivo, Mozzali... Gli parlano con affetto. Il pittore, in controcampo, le osserva e interagisce come e quanto può. Ha paura di morire. Chiede delle moto, le sue 12 moto. Si interessa della salute dell'amico scultore. La m.d.p. indugia sul volto stravolto dell'artista con primi e primissimi piani. Segue il totale della stanza dell'ospedale di notte, ripresa con un'inquadratura più bassa, il letto avvicinato con un pacato zoom a chiudere, cui si contrappone il controcampo, sempre con zoom a stringere, del lato opposto della stanza, con un armadio e un tavolo su cui troneggia l'aquila imbalsamata.

Su queste immagini si dispiega una voice over. Legge la lettera in cui il pittore fa richiesta di ammissione permanente al Ricovero di Mendicità di Gualtieri («Il sottoscritto Ligabue Antonio, senza fissa dimora ma con domicilio di soccorso in codesto Comune...»). Spiazzante quanto accade dopo: l'amico scultore che prima gli prende il calco del volto, muovendo le mani sulla pelle quasi a carezzarla, poi che lo guarda a distanza, seduto. Si rivela un brutto sogno, dal quale Ligabue si scuote alzandosi di scatto dal letto. A mezza figura, nel cuore della notte, grida agitato: «Non voglio morire! Voglio continuare a fare dei quadri! Voglio vivere! Ancora! Voglio vivere! Non voglio morire!» Respira a fatica. Ligabue ribadisce il concetto già espresso che l'artista è, per sua costituzione, un animale ribelle a ogni costrizione, anche a quelle imposte dalla natura.

Il vero artista – Ligabue lo ha detto in precedenza al suo autista – non muore mai, le sue opere e il suo ricordo lo manterranno sempre in vita. D'altra parte, lanciando questo grido disperato, l'artista Ligabue, da tutti osannato, mostra la fragilità dell'uomo Ligabue e la sua paura della morte.

L'ancestrale paura di non poter più agire su questa terra. Ivo torna a trovarlo con dei dolci e lui gli chiede: «La Cesarina non viene?». Ivo risponde sbrigativo, «È sempre impegnata con il lavoro, Toni. Però mi ha detto di salutarvi».

Prima che Ivo chiuda la porta, le parole che Ligabue pronuncia riverberano di una dolcezza quasi magica: «Ditele che le voglio bene». La “bestia” Ligabue ha ritrovato la sua umanità, soprattutto il coraggio di ammettere e confessare la capacità di amare. «Non sono mica una bestia, io», aveva detto all'infermiera. Ed ecco, nella scena successiva, dopo la ripresa di Ligabue a mezza figura disteso sul letto, il primo piano di Cesarina. Segue un piano americano della ragazza, seduta accanto al cavalletto dove è collocato il suo ritratto. È accaduto prima o dopo l'inquadratura di Ligabue steso nel letto del ricovero? Evidentemente prima, o forse mai, poco importa. Importa che sia accaduto e che accada sempre, e comunque, nella mente del pittore. Perché la mente di un artista è un territorio vasto, in parte sconosciuto e inospitale. «Bel visino... » dice Ligabue, in primo piano laterale al primo piano frontale di Cesarina. «Carino... Faccino grazioso. Mi dai un bacio? Un bacio... Posso? Un bacio... ». Vengono interrotti un attimo prima che Ligabue riesca a baciarla. Un altro sogno irrealizzato.

Si torna nella camera del ricovero. Ligabue, in primo piano, guarda davanti a sé, in realtà sta guardando dentro di sé. Ora è la volta del ricordo della madre e gli occhi del pittore si inumidiscono. La donna sembra essere lì con lui, vista in soggettiva dal figlio. Il tempo ha mollato gli ormeggi. Gli si avvicina amorevole e gli porge la mano, aperta. «Andiamo», gli dice con voce calda, il volto illuminato da un bellissimo sorriso. Toni torna piccino, nella casa in Svizzera, nascosto dietro al tavolo, zoomato a chiudere. Quindi, una impreveduta quanto geniale soluzione stilistico-espressiva: seguendo i movimenti della mente di Ligabue, la m.d.p. (forse su un dolly) si affranca dalla rigidità dell'inquadratura del letto d'ospedale e si innalza verso la luce della finestra a destra, oltrepassandola. Già una volta Ligabue aveva scavalcato una finestra. Il commento dei violini del tema musicale intitolato “La pazzia” è decisamente adeguato allo spessore emotivo ed evocativo delle immagini seguenti: dapprima Ligabue vestito da donna che danza, anzi volteggia in campo lungo immerso nel liquido amniotico dell'immaginazione e dei ricordi, poi Ligabue raccontato in una spericolata inquadratura zenitale mentre traccia con un bastone, a terra, il disegno gigantesco di un uccello, forse un'aquila. Quest'ultima ripresa dilata l'immagine e con essa lo spazio inquadrato, grazie a un potente zoom ad aprire, maestosamente lento, operato mediante un drone: in basso Ligabue si fa sempre più piccolo, sempre meno visibile, frammento minuscolo ma importante di un esistente di cui ha sentito sempre di far parte. Il titolo del film appare in sovrimpressione: “VOLEVO NASCONDERMI”, suggello perfetto di un perfetto finale.

Titoli di coda.