



[www.pearson.com](#)



Regia: Francesco Costabile.

Soggetto: tratto dal libro "Non sarà sempre così" (2017) di Luigi Celeste.

Sceneggiatura: Francesco Costabile, Adriano Chiarelli, Vittorio Moroni.

Montaggio: Cristiano Travaglioli.

Fotografia: Giuseppe Maio.

Scenografia: Luca Servino.

Musiche: Valerio Vigilar.

Arredamento di scena: Erika Aversa.

Costumi: Luca Costigliolo.

Trucco: Tiziana Porrazzo, Maria Sansone, Martina Scotucci, Flavia Taviani.

Casting: Anna Pennella.

Interpreti: Francesco Di Leva (Franco Celeste), Francesco Gheghi (Luigi Celeste), Barbara Ronchi (Licia Licino), Marco Cicalese (Alessandro Celeste), Francesco De Lucia (Luigi bambino), Tecla Insolia (Giulia), Enrico Borello (Fulvio), Giancarmine Ursillo (Pandoro), Carmelo Tedesco (Negro), Stefano Valentini (Alessandro bambino).

Produttori: Attilio De Razza, Nicola Giuliano, Nicola Picone, Pierpaolo Verga.

Case di produzione: Tramp Limited in associazione con Medusa Film, Indigo Film e O'Groove, in collaborazione con Prime Video.

Distribuzione (Italia): Medusa Film.

Origine: Italia.

Genere: drammatico.

Anno: 2024.

Durata: 124 minuti.



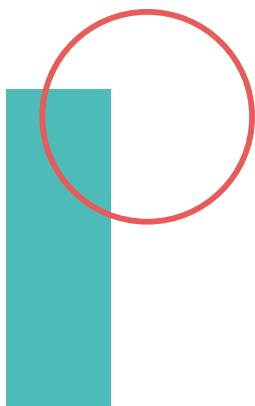


Sinossi

Famiglia, istituzione, legame e prigionia, è la storia vera, rivisitata in una commistione di generi fra realismo e onirismo, di Luigi Celeste che, con le sue stesse parole: "a 23 anni uccise suo padre per difendere sua madre", sparandogli ripetuti colpi di pistola.

È una storia di violenza domestica, di gerarchie e abusi, minacce e ricatti, di reiterazioni, errori, ricerca di riscatto, giustizia personale. Dalla Milano che si affaccia alla periferia, in cui nasce e cresce, la storia di Luigi viene traslata nella capitale, dove diventa "Gì" (Gigi), la gioventù da skinhead nel Lorenteggio diventa militanza neofascista nella periferia romana, il padre, un ispirato, come sempre, Francesco Di Leva.

Dal libro "Non sarà sempre così", scritto da Luigi Celeste, libero dopo 9 anni di carcere, il regista cosentino Francesco Costabile trae il soggetto del suo secondo lungometraggio dopo Una femmina (2022). Il film è stato presentato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 2024, nella sezione Orizzonti.





ANALISI SEQUENZE E MACROSEQUENZE

1. Sequenza di apertura (00:00':00'' - 00:04':12'')

“Questo film è ispirato a fatti realmente accaduti”.

Il “respiro” del film si avverte già dai titoli di testa: un suono, che sempre più somiglia a un fiato, si fa strada dal nero dello sfondo con scritte bianche: l’ultima ci avverte che il film è ispirato a eventi reali; dunque, appare un corridoio vuoto, con una porta chiusa in fondo; una luce giallognola filtra dal vetro smerigliato.

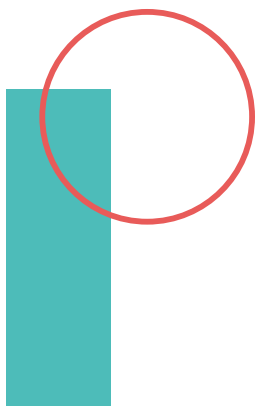
Voci in lontananza, riverberate, come ricordi, si mescolano al respiro. Quindi una voce frontale, ben udibile, dice “resta qui”, fuori campo. La risposta avviene invece in campo e in primo piano, in un’inquadratura dai bordi sfocati: la vignettatura colloca le immagini in un luogo e un tempo indefiniti, in una percezione distorta, in cui frammenti di figure e suoni lontani si mescolano. Siamo al di qua del vetro della porta. Dall’altra parte, oltre quel corridoio da cui proveniamo, sta accadendo qualcosa che non va ascoltato, non va capito, ma lasciato scorrere («Quando ci sono i rumori dobbiamo aspettare», dice un bambino all’altro). Bisogna solo respirare, stare calmi, attendere. Il vetro opaco rivela e oscura insieme, come le voci turbolente e ovattate.



L’inquietudine annega nel nero. Dal silenzio improvviso emerge di nuovo un suono distorto; la voce fuori campo di quello che scopriremo essere Alessandro bambino che chiede: «Lo senti ancora?». «Sì, è ancora qui. Non va più via», risponde Luigi. Compare il titolo del film, “Familia”: una sola parola, ma complessa, fondante, latina, intima e estranea insieme, con il tenore di un’istituzione.

Per saperne di più:

Reminiscenze di horror catodico (timecode: 00:03':43'' - 00:04':12'')

I capelli lunghi, la camicia da notte bianca, il “rumore” video di un televisore senza segnale, la luce cianotica: come non richiamare alla mente la Samara di The Ring (Gore Verbinski, 2002), remake del quasi omonimo giapponese Ringu (Hideo Nakata, 1998) che,



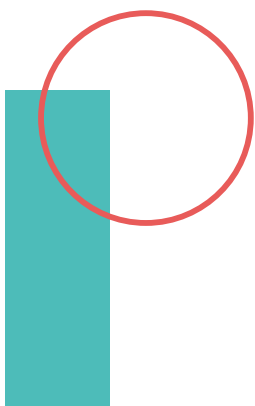


a elementi di inquietudine già tipici di un certo horror, fra cui i dispositivi elettronici disturbati o malfunzionanti, l'osmosi fra mondo reale e finzionale, aggiungeva la shockante rottura della "quarta parete"-schermo televisivo, tramite cui l'incubo, il passato, l'altro, l'esterno si riversavano nella realtà, nel presente, nel sé e nell'intimo. Nel "nevischio" dei pixel sul dispositivo si riflettono assenze e turbamenti personali, ma si individua anche una minaccia, un qualcosa che può accadere da un momento all'altro. Questo insieme di suggestioni, facilmente leggibili per lo spettatore che ha conosciuto i vecchi televisori quasi cubici e ha visto un po' di classici di genere, si può considerare quasi rétro, ora che la tipologia e l'uso degli schermi sono cambiati. Il film ricorre, dunque, a degli espedienti istintivamente riconoscibili per trasmettere un sentimento perturbante, condensando, in pochi secondi, un insieme di stilemi tipici del cinema di tensione. A quelli già citati, aggiungiamo: il lento zoom in avanti, la soggettiva rovesciata che sembra un'interpellazione, il rallenti, il movimento innaturale del corpo del bambino – che potrebbe essere riprodotto al contrario, per accentuarne l'anomalia –, l'ambiente "muto" e il commento sonoro distorto e ovattato.

2. Il ritorno del padre (00:04':12'' - 00:13':19'')

La famiglia ci viene presentata anagraficamente, nome per nome: il nostro punto di vista è dall'interno di uno sportello pubblico. Subito dopo, la richiesta di non ricomporre il nucleo all'interno dello spazio domestico: il padre, Franco, sta per uscire dal carcere; sua moglie non lo riuole a casa. La famiglia ha già perso la sua integrità e la mater familias non intende ripristinarla formalmente. «Procediamo quindi con la cancellazione del signor Celeste Franco dallo stato di famiglia?» - «Sì».

Uno stacco e siamo a casa. La figura della madre che fuma all'ingresso, mentre controlla la serratura che viene cambiata, i figli che, nel frattempo, cucinano autonomamente, definiscono un nuovo equilibrio che si è necessariamente creato, con nuovi ruoli e responsabilizzazioni, e l'ansia e la paura che venga turbato.





Per saperne di più:

Sul rapporto fra cinema e tabacco

Il fumo, le sigarette, l'azione del fumare hanno una loro storia cinematografica, non solo nel senso dell'iconicità di alcune scene e personaggi associati a questa pratica e gestualità, ma anche nel senso dell'impatto pubblicitario che il cinema è in grado di avere. Si può dire che esista una storia di product placement cinematografico del consumo di tabacco.

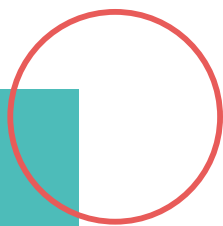
Una maggiore consapevolezza salutistica, grazie all'ampia diffusione dei risultati di studi che dimostrano la nocività del fumo, ne ha ridotto la pratica e, in parte, la rappresentazione: se le scene in cui si fuma erano spesso presenti anche nei film d'animazione (Fred dei Flintstones era protagonista di una pubblicità delle Winston nei primi anni Sessanta), ma anche nei blockbuster destinati ai bambini (pensiamo ai disneyani Brucaliffo, a Crudelia De Mon, a Rudy con la pipa, a Capitan Uncino, a Pinocchio, per dirne alcuni), dal 2015 la Walt Disney Company segue una policy di abolizione delle scene di fumo nei propri film d'animazione, con rare eccezioni.


(Cfr. "Smoking in Movies", [Thewaltdisneycompany.eu](https://thewaltdisneycompany.eu/app/uploads/Smoking-in-Movies.pdf); link: <https://thewaltdisneycompany.eu/app/uploads/Smoking-in-Movies.pdf>)

Tuttavia, il "Time" riporta la notizia dell'aumento dell'80% delle scene correlate al consumo di tabacco nei film con maggior incasso dal 2015 al 2016, e un aumento del 72% dal 2010 al 2016, sebbene vi fosse stato un decremento dal 2005 al 2010.

(Cfr. Mahita Gajanan, "Health Experts Are Worried About a Huge Rise in Smoking in Movies", [Time.com](https://time.com/4853103/smoking-in-movies-teens-cdc/), 11 luglio 2017; link: <https://time.com/4853103/smoking-in-movies-teens-cdc/>)

Quanto rappresentazione e consumo si influenzino è difficile da stabilire. Ma il cinema (anche se non più in sala) ha avuto e ha tuttora un impatto culturale e, naturalmente, emotivo sul grande pubblico. L'argomento si presta a una riflessione più ampia che può essere proposta in classe, come argomento di discussione e ricerca: è etico





rappresentare comportamenti nocivi? Dove finisce la libertà di raffigurazione, il realismo della narrazione, e subentrano normalizzazione o promozione di alcune abitudini? Ci sono interessi commerciali? È giusto censurare?

Per un approfondimento sulla collaborazione fra grande cinema e industria del tabacco, e il rapporto fra etica e estetica della narrazione cinematografica, si propone l'articolo di Edoardo Altomare Domenico Galetta, "Cinema & smoking tobacco: a deal with the devil", su [Tobaccologiaonline.it](https://www.tobaccologiaonline.it/article/view/51), al seguente link: <https://www.tobaccologiaonline.it/article/view/51>

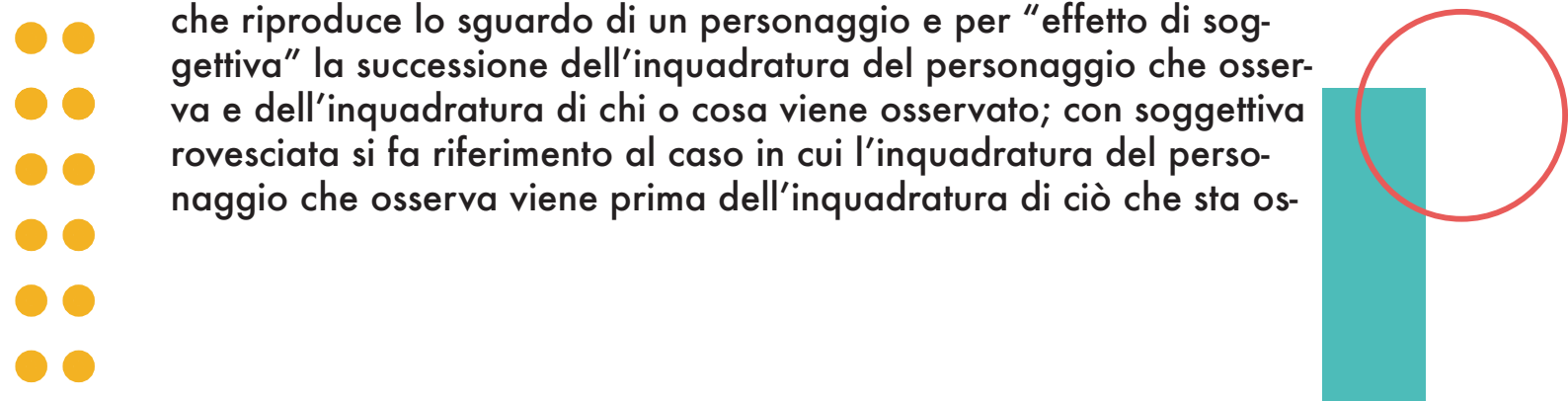
In quali anni è ambientato il film?

Abbiamo già notato, subito prima dell'apparizione del titolo sullo schermo, un televisore a tubo catodico. Ora abbiamo modo di osservare lo stile di arredamento, il taglio di capelli a paggetto, i maglioni a bande colorate, le giacche di tuta in acetato. E, soprattutto, l'apparizione in TV di "Uan", il pupazzo rosa mascotte di Bim Bum Bam, il noto programma televisivo per bambini, in onda su Italia Uno dal 1981 al 2002. Sembra di essere proprio nel bel mezzo di quei vent'anni, fra cartoni animati e pallonate in cortile.

L'autore del libro autobiografico da cui è tratto *Famiglia*, Luigi Celeste, è nato infatti nel 1985, quindi è stato pre-adolescente negli anni Novanta. Nel film, come vedremo più tardi, l'anno di nascita di Luigi-personaggio è il 1988.

L'apparizione del padre somiglia a un 'adescamento': è annunciata da un fischio che attira l'attenzione di Luigi, dunque, la camera a mano che ha seguito i ragazzini nei loro giochi, si ferma, così come si ferma Luigi, mentre la palla, momentaneamente abbandonata, gli rotola davanti; uno stacco ci porta all'inquadratura soggettiva di qualcuno che non abbiamo mai visto, che lo chiama, con confidenza, "Gì" e lo invita ad avvicinarsi.

Ricordiamo che per "soggettiva" si intende un tipo di inquadratura che riproduce lo sguardo di un personaggio e per "effetto di soggettiva" la successione dell'inquadratura del personaggio che osserva e dell'inquadratura di chi o cosa viene osservato; con soggettiva rovesciata si fa riferimento al caso in cui l'inquadratura del personaggio che osserva viene prima dell'inquadratura di ciò che sta os-





servando.

Ritardare nel mostrare l'osservatore può essere un espediente per creare tensione, come in questo caso. Per quanto sia comprensibile che un padre voglia rivedere i propri figli, l'atteggiamento di Franco Celeste ha qualcosa di losco – è appena uscito di prigione, ma sembra uno che rischia di finirci –, accentuato dalla rigidità dei ragazzini che, chiaramente, non si fidano di lui.

Lo schiaffo, seguito dalla richiesta di un abbraccio, fa comprendere come la violenza possa essere mistificata e resa accettabile, entrando così a far parte del quotidiano.

Lo zoom su Franco con la pistola al tiro a segno del luna park è una nuova allusione, fin troppo palese, alla violenza, mascherata dal divertimento. Ed è anche, forse, un "avvertimento", se è vera la regola del cinema classico per cui, se c'è una pistola, prima o poi sparerà.

L'attore napoletano Francesco Di Leva, forte di una marea di titoli, fa così il suo ingresso in scena in tutta la sua bravura, con un *physique du rôle* e un accento ibrido che ricordano vagamente il grande Gian Maria Volonté.

La seconda apparizione è quella con la moglie e avviene tramite il riflesso in uno specchio. Dal buio in cui si confondono i capelli della donna, emerge l'immagine del marito, in un altro espediente tipico del cinema di tensione.

Il dialogo avviene a favore di camera e senza stacchi, rendendoci partecipi in tempo reale dell'imposizione di Franco nei confronti di sua moglie.

La sequenza si chiude con il dettaglio delle mani dei due fratelli che si avvicinano e l'inquadratura simmetrica dei due a mezzo busto, gli occhi bassi, come in complice preghiera.





3. Una nuova (a)normalità (00:13':20'' - 00:22':00'')

Dal dialogo con l'insegnante a scuola comprendiamo che una nuova normalità si è instaurata a casa: apparentemente quella dichiarata dalla madre, per cui tutto va bene, in realtà quella affermata in una lettera per la festa del papà da Luigi che, nel mostrare il proprio affetto al padre, gli chiede di non picchiarla.

È evidente che la violenza sia la regola, imposta con il ricatto, accettata per paura.

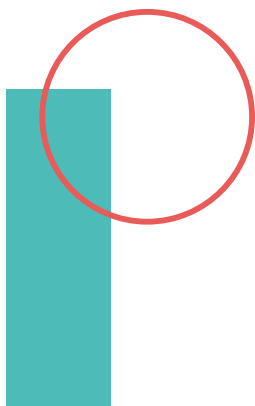
Un lento movimento di macchina lascia la docente fuori campo e ci avvicina alla madre, moglie e donna abusata, ai suoi sentimenti trattenuti, fino alla sua paura dichiarata.

Notiamo che il ricorso allo zoom lento e alle simmetrie è una cifra del film che enfatizza la tensione e lo straniamento dei personaggi, prigionieri fra le mura domestiche – anche Franco, che non vuole presenze esterne, si ritrova confinato nella stessa disfunzionalità di cui è responsabile, con la differenza che è lui a volerla e a dettarne le regole.

La composizione dell'immagine della madre che imbandisce la tavola è giocata sul contrasto fra l'azzurro (del maglione, delle candele, della tovaglia) e il rosso-arancione acceso (dei palloncini, delle fragole sulla torta), che blocca i protagonisti in un fragile equilibrio.

N.B.: al timecode 00:17':58'' sembra che per un istante all'attore sfugga uno sguardo in macchina. È breve, ma infrange lo schermo per un momento. Si tratta di una finta interpellazione, perché l'obiettivo che riprende il film, come noteremo subito dopo, simula il punto di vista di una macchina fotografica con autoscatto.

Aprire la porta alla giustizia diventa, più che un sollievo, un peso, se irrompe durante il compleanno del bambino: il desiderio di essere famiglia, soprattutto per i figli, e il bisogno di sicurezza personale possono risultare incompatibili. La calma apparente implica sopportazione e la liberazione dall'abuso richiede una forza enorme, difficile da comprendere dall'esterno e dalle istituzioni, pur con le migliori intenzioni (come da parte della docente della scuola). Nel volto della madre, Licia, leggiamo il turbamento represso, la paura, la paralisi, la resilienza. Osserviamo ancora, come già evidenziato, la palette cromatica giocata sul contrasto fra l'azzurro-ciano e i ros-





si-bruni (le due assistenti sociali hanno rispettivamente un cappotto petrolio e uno bordeaux)

«Manteniamo la calma», dice Franco Celeste, che è il primo ad averla persa: proprio come dare uno schiaffo al bambino e subito dopo, come nulla fosse, chiedergli un abbraccio (vedi Sequenza n. 2). «Tu non devi avere paura», «noi siamo forti» sono i motti condivisi dal padre con i bambini, in un'evidente manipolazione della realtà che lo vede come vittima, insieme ai figli.

Se in precedenza aveva chiesto loro di "mantenere il segreto" mentendo alla madre, ora li induce a non credere a ciò che, eventualmente, verrà detto di lui, come se i bambini non fossero testimoni oculari quotidiani del suo comportamento in casa.

Il subdolo comportamento di Franco aggiunge alla violenza la negazione della stessa, che è un'altra forma di violenza.

La scelta di Licia di accettare l'aiuto che le era stato proposto le si ritorce contro. I bambini saranno portati al sicuro, ma senza di lei: di fatto, le saranno portati via.

«Non lo sapevo» ripete disperata. La camera a mano accentua il pathos della scena, il suo sentimento stravolto e doloroso. La protezione dal marito violento si espleta in modo punitivo verso la stessa vittima. Il dramma progredisce quando Licia rassicura i bambini che li andrà a trovare, ma se non andrà è perché non glielo avranno permesso. Mette in conto tutto, dopo essere stata sorpresa da un provvedimento che aveva immaginato diverso. E si giustifica: prova senso di colpa per una colpa che non ha; in modo opposto e speculare rispetto al marito, si rivolge ai figli con tutta l'onestà possibile, perfino scusandosi.

Subentrano di nuovo il ralenti e la soppressione dell'ambiente sonoro e dei dialoghi in favore della musica over di commento.





4. Gioventù neofascista (00:22':01'' - 00:39':11'')

Dunque, i suoni distorti ci trasportano nuovamente in una dimensione sospesa, quasi onirica. Una lotta al ralenti, la color correction cianotica, un astante appoggiato alla corda del ring, e una nuova composizione simmetrica del quadro con al centro un Jolly Roger, la bandiera della Repubblica di Salò a sinistra, Benito Mussolini a destra: l'andazzo non potrebbe essere più chiaro.

Il pogo muto si agita al rallentatore davanti alla croce celtica che troneggia come un oggetto di culto, lampi di luce stroboscopica illuminano corpi simili, petti nudi tatuati, qualche testa rasata.

Sul buio, una voce interroga: «Prima regola della Decima Mas!?».

Per saperne di più:


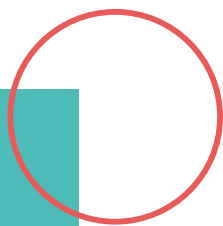
Decima Mas


“Xa Flottiglia MAS”, dove “MAS” sta per “Motoscafo Armato Silurante”, è stato un reparto speciale della Regia Marina Italiana, attivo soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Dopo l'armistizio di Cassibile (1943), si schierò in gran parte con la Repubblica Sociale Italiana. Inizialmente 1a Flottiglia (su tre), fu poi ribattezzata 10a, dunque “X”.

La sezione della Marina Militare del Ministero della Difesa riporta il conferimento della medaglia d'oro al valore militare alla Flottiglia. Uno dei successi che, insieme alla durata del reparto, ne motivano l'aura di gloria; quella che infiammava i neofascisti, nella loro mitologia revisionista, già dal dopoguerra, e che purtroppo li scalda tuttora, sebbene in pochi e confusi. Di seguito alcuni approfondimenti:

“Vannacci evoca la X Mas, un caso il suo video sul voto” (Ansa.it): https://www.ansa.it/sito/notizie/politica/2024/05/31/vannacci-evoca-la-x-mas-un-caso-il-suo-video-sul-voto_63da4ffc-4008-42cd-bd8c-3f06b0bf8226.html

“X Flottiglia MAS” (Ministero delle Difesa/Marina militare): <https://www.marina.difesa.it/cosa-facciamo/storia/la-nostra-storia/medaglie/Pagine/decimamas.aspx>





Lo sguardo dal basso verso l'alto, intimidito, del giovane adepto contrasta con la supposta virile intransigenza dell'ambiente, che insegna ad essere disciplinati e a non scusarsi:

«Scusa lo chiedono i deboli» è la regola (come abbiamo visto, Franco Celeste la applicava già alla lettera).

Tuttavia alcune prescrizioni del decalogo non sono estranee al buonsenso e invitano piuttosto all'integrità morale. Possiamo così comprendere come facciano presa su chi è cresciuto nella disfunzionalità e nell'abuso.

La scena della rasatura, di stampo militaresco, quali poi questo tipo di raggruppamenti sono, ricorda un precedente illustre, ovvero la scena dei reclutati destinati al Vietnam che apre Full Metal Jacket (Stanley Kubrick, 1987) in cui, nel montaggio ellittico e ritmico con il sottofondo country di "Hello Vietnam" di Johnnie Wright, si alternano i volti dei soldati e i loro sguardi straniti.

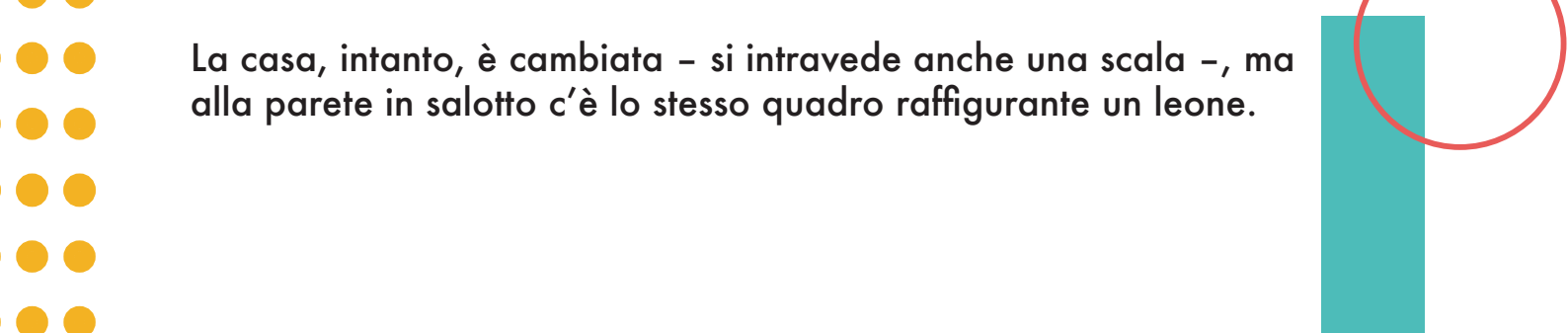
Simili l'inquadratura e il montaggio, molto diversi il sentimento, che è quello di cameratesca esaltazione, e la musica, il brano hardcore-metal italiano "Riflessi" dei Nigredo che ripete le parole "disprezzo ciò che siete, siete prede per la mia sete", riecheggiate da un mucchio di affiliati in pieno fomento, che concludono inneggiando al Duce con il classico saluto "romano". Fra di loro risalta quello che, già durante l'interrogatorio, abbiamo riconosciuto come Luigi adulto: dalla corsa al rallentatore del bambino che fuggiva dagli assistenti sociali, alla lotta sul ring, un'ampia ellissi temporale ci ha portati all'età giovanile. Con le sue turbe e le sue pulsioni.

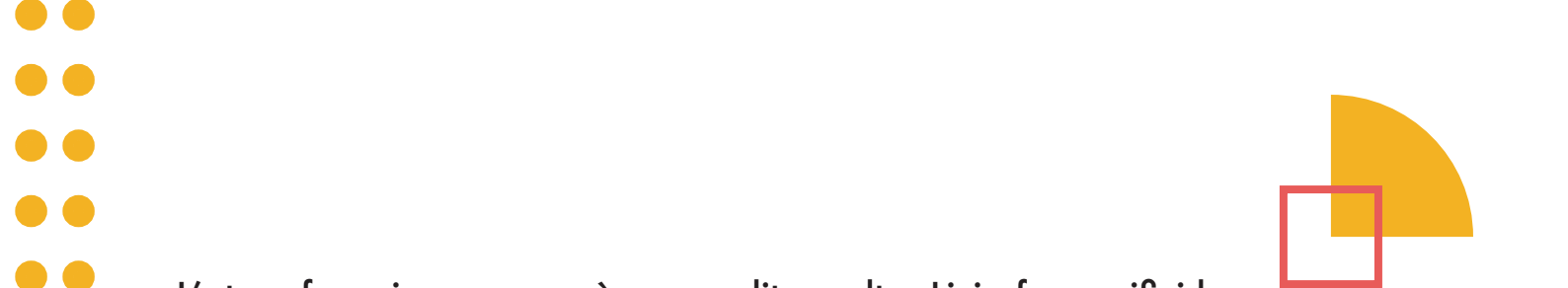
Per fortuna anche di stampo sentimentale.

Luigi si relaziona con la ragazza che "non appartiene a nessuno" («io non so' di nessuno»), un po' da duro, un po' da finto duro, vagamente tenero, mezzo possessivo, oscillante fra gelosia e desiderio.

A casa, il fratello Alessandro prova a svegliarlo fra una pedata e una cuscinata, nella penombra di una stanza piena di poster e adesivi. I due ragazzi hanno acquisito l'accento della romanità periferica, quello che il cinema ama (e di cui un po' abusa) per la sua innata espressività.

La casa, intanto, è cambiata – si intravede anche una scala –, ma alla parete in salotto c'è lo stesso quadro raffigurante un leone.





L'atmosfera, invece, non è progredita molto: Licia fa sacrifici lavorativi che Luigi non apprezza, preso dalle sue simpatie neofasciste, e carico di un rancore che lo porta perfino ad alludere che lei non sia migliore del padre. Alessandro cerca, invano, di mediare.

In esterno, Luigi e i camerati attaccano manifesti commemorativi di un ragazzo, dai quali apprendiamo che siamo nel 2008. Dunque, in un locale, tutti insieme mangiano e bevono a un tavolo, fra storielle e commenti non proprio eleganti, in una generale spensieratezza interrotta dallo zoom sullo sguardo serio del capetto Fulvio: un paio di "compagni" gli guasta l'umore con la sola presenza. La ragazza di Luigi fa notare che sapevano tutti benissimo che in quel quartiere c'era una zona "occupata", osservazione che le costa l'allontanamento dal gruppo insieme alle altre ragazze, la cui già esigua presenza era, evidentemente, tollerata, ma non ben accetta all'addestratore di maschi virili che si occupano di cose serie («... Che pensi che stamo a giocà!?!», accusa).

Una scintilla si accende nello sguardo di Fulvio in primo piano: «Parte uno... » dice, «partono tutti», gli rispondono. Le sue intenzioni non potrebbero essere più chiare.

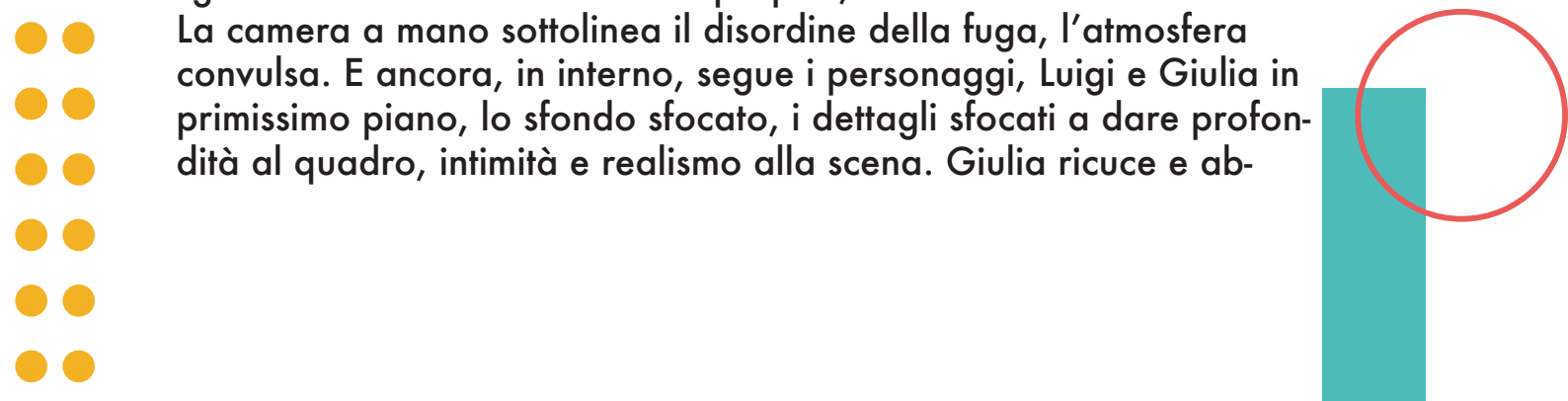
Stacco. Due fazioni si fronteggiano. La macchina da presa scorre orizzontalmente a inquadrarne i volti. Un catalogo di cliché ci permette di individuare senza dubbio chi sta da una parte, chi dall'altra, in un mescolarsi di slogan abbaiati. A "destra", i volti si deformano in ghigni animaleschi: Luigi sembra disumanizzarsi.


Ed ecco che torna la cifra del ralenti, l'ambiente sonoro soppresso, le voci lontane, i suoni over distorti. Dopo questa nuova sospensione onirica, torniamo alla realtà fra pugni, calci e versi.

Fulvio difende Luigi solo per esporlo, subito dopo, a un rischio maggiore, armandolo di coltello e spingendolo di nuovo nella lotta.

Luigi non pensa – è chiaro che non pensa più –, bensì esegue. Pochi secondi e affonderà la lama, ritrovandosi faccia a faccia con la vittima in un nuovo ralenti muto con commento musicale over, lo sguardo incredulo dell'altro e il proprio, strabuzzato.

La camera a mano sottolinea il disordine della fuga, l'atmosfera convulsa. E ancora, in interno, segue i personaggi, Luigi e Giulia in primissimo piano, lo sfondo sfocato, i dettagli sfocati a dare profondità al quadro, intimità e realismo alla scena. Giulia ricuce e ab-





braccia Luigi ferito, empatizzando con le reazioni del ragazzo. È lui, però, a non comprendere lei, quando, dopo la confessione del delitto commesso, mentre versa lacrime di consapevolezza, le chiede «perché piangi?».

O, forse, comprende, ma legge tutto alla luce del suo trauma passato. Non vuole lacrime, non vuole che la sua ragazza diventi come sua madre, ovvero una vittima.

Ruminazione rabbiosa e senso di ingiustizia hanno portato Luigi a un meccanismo di difesa psicologica per cui si biasima la vittima al posto, di più o alla pari del carnefice (ricordiamo il momento in cui ha insinuato che la madre non fosse migliore del padre).


L'incapacità di affrontare il padre violento e la manipolazione psicologica che questi ha esercitato su di lui, lo hanno indotto ad abbracciare un contesto che celebra la forza bruta, esalta il vigore e condanna la debolezza.

Torna la composizione simmetrica dell'immagine, a isolare il personaggio nella sua problematicità: prima Luigi seduto con il murale di Mussolini alle spalle, poi nella sala d'attesa della Polizia.

Per saperne di più:

American History X

Vale la pena di ricordare un classico di fine anni Novanta molto apprezzato, *American History X* (1998, diretto da Tony Kaye), in cui un ragazzino (Edward Furlong), iniziato al nazismo dal fratello maggiore (Edward Norton), si sente tradito quando questi, uscito dalla prigione, rinnega il proprio schieramento e si presenta risanato. Il film mostra quanto sia relativamente facile cadere in una trappola ideologica, quanto sia difficile, ma possibile, uscirne, e come però, a volte, possa essere troppo tardi, perché l'odio è un innesco difficile da fermare.





5. Il carcere (00:39':12'' - 00:47':40'')

Due classiche riprese, a seguire e a precedere, accompagnano Luigi in cella; di solito si tratta di carrelli (a seguire e carrelli a precedere), ma in questo caso si opta per la camera a mano, che aggiunge immanenza, irrequietezza, e avvicina al personaggio.

Luigi sembra non provare niente e non avere la minima contezza di ciò che ha fatto; gli interessa solo sapere quanto dovrà restare in carcere. Data la narrazione ellittica del film, non ne sappiamo molto nemmeno noi, testimoni degli eventi e spettatori di un racconto a focalizzazione esterna.

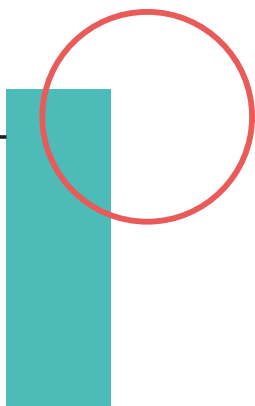
La solitudine e l'isolamento accentuano i rumori, come il rubinetto che gocciola – un classico ansiogeno –, come i respiri di Luigi che si susseguono con frustrazione.

Ed ecco, a fare visita a Luigi detenuto, nella fotografia immersa in un pallore azzurro, brevemente zoomato ad accentuarne lo sguardo, ricompare il padre.

Inquadrati a mezzo busto, padre e figlio dialogano. Nel breve spazio che li distanzia, c'è posto per la loro immagine riflessa sullo sfondo. È come se sullo schermo esistesse un doppio specchio, uno orizzontale, in cui padre ex-carcerato e figlio carcerato, faccia a faccia, si confrontano, e un in prospettiva, in cui sono presenti entrambi, simili e distanti. N.B.: in inglese cinematografico si chiama 2-shot (inquadratura a due, a volte chiamata anche "50-50": fifty-fifty) il tipo di inquadratura in cui i personaggi condividono la stessa quantità di spazio, quindi assumono lo stesso peso visivo e narrativo.

Il film che stiamo analizzando non di rado opta per questo tipo di scelta, che crea un confronto alla pari fra i protagonisti. Lo scambio «Come stai? - Bene» dice già tanto dell'indisponibilità comunicativa di Luigi e dell'impotenza di suo padre, che forse ha perso la verve manipolatoria ed è diventato capace di scusarsi; o forse, non avendo niente da perdere, nello scusarsi sta di nuovo manipolando, ma è rimasto in fondo lo stesso. Sta di fatto che Luigi, improvvisamente, torna il bambino che aveva bisogno di suo padre, quindi aveva bisogno di credergli. E gli crede di nuovo.

Irrompe, con la sua fotografia calda, il ricordo del corridoio, la porta illuminata in fondo, i respiri. E, al rovescio, dal passato quei respiri si travasano nell'oggi: Luigi cerca di controllarsi, di mantenere





la calma, di essere presente a se stesso, come quando suo fratello lo sosteneva «resta qui».

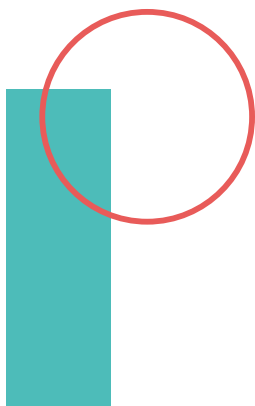
La ripresa panoramica a 360° in camera spin, combinata con lo zoom in avanti e indietro, mentre Luigi corre, trasmettono insieme un senso di vuoto e di presenza, di qualcuno che c'è e che sfugge, che sfugge prima di tutto a se stesso, perché prima di tutto di se stesso è prigioniero. Si ferma. di profilo. Di colpo, guarda verso la m.d.p; accenna a un sorriso, mentre lo zoom lo porta in primo piano. Forse guarda nel vuoto, forse verso qualcuno, forse immaginando qualcuno: nessun controcampo interviene a confermarlo. Lo teniamo allora come sguardo in macchina, come apertura verso l'esterno, verso l'altro, che in questo caso siamo noi. Il buio racchiude un'altra ellissi temporale: quando le porte si aprono e torna la luce, Luigi è libero. Ad aspettarlo c'è suo fratello. La musica fa da collante e raccordo sonoro nel passaggio in casa, dall'abbraccio con il fratello a quello con la madre, la cui torta alle fragole è tornata in tavola, ora che c'è qualcos'altro da festeggiare. Madre e figli si abbracciano e si cullano, mentre la camera a mano li riprende in primissimo piano, avvicinandosi e avvicinandoci emotivamente.


6. Il ritorno di Luigi (00:47':41'' - 01:02':11'')

Luigi racconta ad Alessandro della visita in carcere del padre. Alessandro è sempre stato meno indulgente di lui. «Te le ricordi certe cose, Giù?», chiede. E procede a un breve, ma doloroso elenco. Luigi ricorda, dice. Ma Alessandro conosce bene il bisogno emotivo di suo fratello che gioca – e gioca pesante, come abbiamo visto – a fare il duro che non è.

Alla fermata, dallo sfondo sfocato arriva un fischio – proprio come nell'apparizione del padre da fuori campo quando Luigi era bambino –; messo a fuoco, vediamo che è proprio lui.

I discorsi ormai sono diventati da adulti: dalla pistola giocattolo del luna park, alla rapina a mano armata. Di cui Franco accusa un cugino. Ora come allora, l'uomo non sembra essere in grado di assumersi la responsabilità delle proprie azioni. Anzi, approda a uno step successivo, quando racconta della violenza subita dalla polizia, arrivando ad accusare la famiglia di disinteressarsi a lui e non averlo mai cercato. Chiede al figlio della sua adesione al fascismo,





precisando «io so sempre tutto, Già. Tutto». Abbiamo ormai imparato che Franco impiega pochissimo tempo a cambiare disposizione emotiva, ma che la sua sostanza non cambia mai, che è del tutto inaffidabile e con una certa tendenza al crimine.

Dopo tanto tempo, tira fuori la nonna partigiana di cui non aveva mai parlato; insulta Luigi, e certamente ne ha motivo, ma da un pulpito non proprio rispettabile; ride. Fa ridere anche Luigi; se ne compiace. Nel campo-controcampo fra i due c'è, tuttavia, una strana atmosfera, una tensione sempre latente.

Franco parla molto e la sua parola vale poco. Luigi è di poche parole, ma alla ricerca disperata di coerenza.

Sta per prendere l'autobus e, con chiarissimo intento, ora che la sua ex-famiglia ha cambiato indirizzo, il padre gli chiede la direzione. «La direzione mia», risponde Luigi. E non è solo ciò che non vuole rivelare al padre, ma anche, metaforicamente, ciò che sta cercando per se stesso.

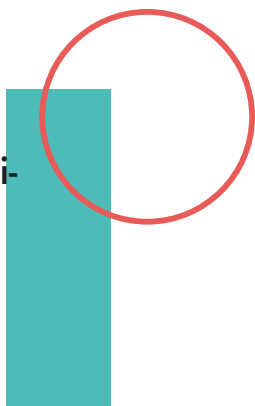
Luigi si allontana nel bokeh (sfocatura) dello sfondo.

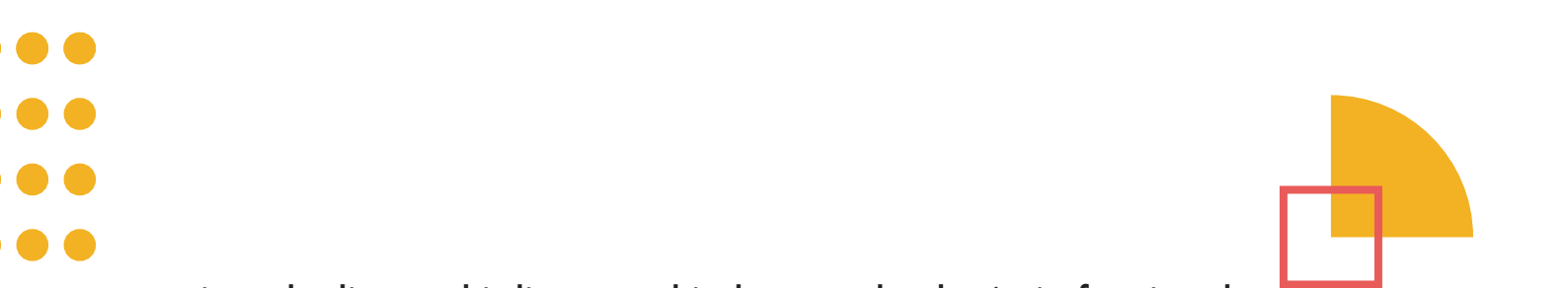
Cammina, pedinato dalla macchina da presa. Il gioco di sfocature aumenta la tensione, impedendoci di comprendere cosa guardi, chi sia presente.

E poi la vediamo e la riconosciamo, Giulia, la ex; è con un altro, in quel luna park simbolico, di quartiere, immutato nel tempo; sorride, si diverte. I colpi delle auto-scontro diventano inquietanti. Giulia riconosce Luigi alla guida, serio, solo, minaccioso. Riconosciamo nuovamente l'intervento musicale over, già più volte citato.

Dunque, uno stacco mostra il volto di Luigi "deformato" in uno specchio. La successiva inquadratura, in campo medio, lo ritrae in una sala degli specchi.

Ricordiamo che gli specchi hanno già avuto più di una funzione del corso del film: di tensione (l'apparizione del marito nel riflesso, alle spalle della moglie); simbolica (l'incontro padre-figlio in carcere); ora subentra una funzione che potremmo definire psicologica, in cui lo specchio riflette l'interiorità di Luigi, frammentata, distorta, divisa fra bisogno di rigore e bisogno d'affetto, da persona la cui fiducia nella figura paterna è stata tradita più di una volta. Ma anche questo setting ha un precedente illustre: il confronto finale fra moglie e marito (ovvero Rita Hayworth, in versione dark lady, e Orson Welles) in *La signora di Shanghai* (Orson Welles, 1947), avviene nel labi-





rinto degli specchi di un vecchio luna park, che è sia funzionale alla narrazione, perché rende difficile individuare il bersaglio a cui sparare, avendone l'immagine replicata su multiple superfici, sia metafora della frammentazione dell'io, della perdita di identità dei personaggi, votati all'inganno, in linea con il genere cinematografico che per eccellenza gioca con l'ambiguità, ovvero il "noir".

In tutt'altra atmosfera, ma non senza momenti in cui aleggia un senso di pericolo imminente, Luigi e Giulia si ritrovano, fisicamente, faccia a faccia, e sentimentalmente; e dagli specchi discendono nel tunnel dell'orrore, in una carrellata a precedere, mentre sono in un carrello a loro volta.

Intanto, Licia vive le sue giornate, che immaginiamo tutte molto simili, con pochi diversivi, fra lavoro e casa. Per la prima volta, la seguiamo in una giornata lavorativa. La sfocatura dello sfondo, il punto di vista della macchina da presa, "nascosto" fra le colonne di un porticato, ribassato nella penombra di un bagno, dal basso verso l'alto nel controluce della sala comune di un ufficio: viene ripresa come se fosse spiata, proprio per trasmettere la sensazione che ci sia qualcun altro, con il corredo della musica over che contribuisce al senso di inquietudine.

E quando qualcosa sta realmente per accadere, il suo sguardo attonito verso il fuori campo, che evoca il fuori campo, il ritardo nel mostrarci cosa sta guardando, continuano a incrementare la tensione. Non un battito di ciglia; sguardo fisso verso qualcosa. Finalmente arriva l'atteso controcampo, ma il centro del quadro è ingombro della testa di Licia di spalle e lo sfondo è sfocato. Nulla ci viene svelato. Subito dopo, la vediamo scendere di corsa al centro di un escheriano sistema di scale.

Nell'inquadratura successiva è di nuovo sull'autobus; e stavolta riceviamo conferma dei nostri sospetti quando, sullo sfondo, si scorge una figura che sale a bordo, che sembra proprio Franco.

Licia non si sente al sicuro nemmeno in un luogo pubblico.

Assistiamo a un nuovo confronto faccia a faccia. Notiamo come il film privilegi l'inquadratura fissa (anche se non statica) rispetto al campo-controcampo nelle scene di dialogo a due; in questo modo asseconda anche un certo gusto della composizione simmetrica, che viene riproposta più volte, crea un parallelismo fra i personaggi e dà realismo alla narrazione.

Licia tiene testa a Franco, reclama la propria sicurezza e i propri





confini, mentre Franco esige, provoca, insidia, ha modi sempre tendenzialmente circospetti e intimidatori.

Licia, stanca di subire, arriva perfino a invertire le parti, seguendolo fuori dal bus, per ribadire e difendere la propria posizione. Ha il respiro affannato, come succede a Luigi nei momenti difficili.

Allora, soli sul cavalcavia, fra i binari e le auto che passano, Franco fuori campo pronuncia le parole magiche: «Sono cambiato». E aggiunge: «Ho perso tutto».

7. Il ritorno di Franco (01:02':12'' - 01:31':53'')

Stacco. All'esterno, in un cortile privato, in una giornata di sole, c'è una tavola apparecchiata per quattro. La osserviamo per diversi secondi. Poi, un nuovo stacco ci porta sulla superficie di un altro specchio, in cui Luigi e Licia si riflettono; guardano se stessi, senza parlare, il figlio tiene abbracciata la madre.

Parlano così, in un'inquadratura introspettiva, nuovamente fissa, nuovamente preferita a un classico campo-controcampo. La decisione è stata presa, quale sia il risultato viene affidato al nostro intuito, data la struttura ellittica del film.

Alessandro è sempre stato il contraltare severo di Luigi. Al tavolo, di profilo, in silenzio, con l'ormai noto leone sullo sfondo, pensa.

Più tardi, (quasi) al centro dell'inquadratura, a tavola, tace e disapprova.


Notiamo la differenza nell'inquadratura in cui avviene la risposta di Franco: la cornice comprende anche, in parte, madre e fratello. Sono in tre, mentre Alessandro è isolato. Ripresa e montaggio sono mimetici rispetto ai sentimenti dei personaggi.

Alessandro afferma qualcosa di molto logico, quando dice che "gli sembra assurdo far finta di niente". Eppure, a volte, le anomalie vengono accettate o fatte accettare come normalità, e chi non è d'accordo è destinato ad essere incompreso.

Uno stacco ci porta a un nuovo lento zoom in avanti, verso una covata di pulcini che stanno rompendo il guscio. Giulia e Luigi li commentano affascinati. Luigi teme di accoglierne uno nella mano, come un neo-genitore ansioso, perché potrebbe cadergli. Non sa che nome dargli. Gran parte della persona di Luigi deve ancora "darsi" un nome e deve ancora cominciare a vivere.

Al campo medio di un uovo che si schiude, segue l'inquadratura in





cui Giulia e Luigi, accoccolati frontalmente, formano un proprio spazio intimo, racchiuso. Un'ellissi temporale, stavolta delle più classiche, li lascia alle proprie effusioni e ce li restituisce distesi, rilassati, fra la luce rosa di una lampada e quella ocra, calda, dei pulcini. Irrompe lo squillo del telefono.

Franco, come era intuibile, non si accontenta di un pranzo in famiglia e, con un pretesto, riconquista spazio, occupando la quiete domestica, faticosamente raggiunta, di madre e figli.

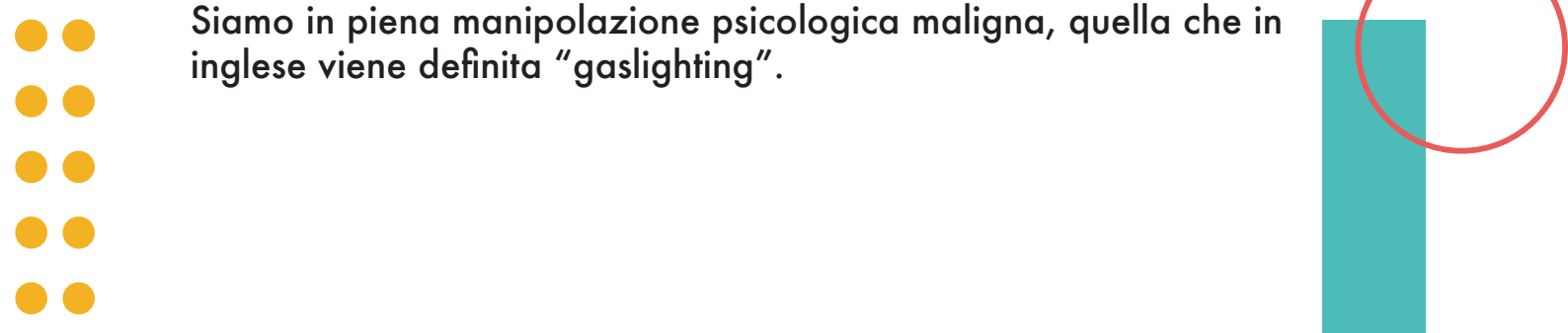
Un nuovo paradigma (timecode: 01:08':47'')

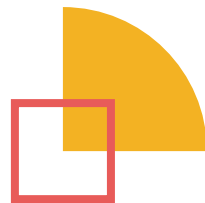
Luigi raggiunge Alessandro in strada. Il conflitto fra i due, che deriva da due diverse attitudini, da diversi bisogni, diversi caratteri, non fa in tempo ad accendersi che si risolve nel pathos di un abbraccio drammatico e complice. Luigi parla chiaro, non vuole più nascondersi e chiede ad Alessandro di stare dalla sua parte: se il padre farà qualcosa di sbagliato, stavolta, sapranno come reagire.

Il riavvicinamento tra Licia e Franco si espleta anche sul piano fisico. La scena è muta e rallentata – una scelta espressiva che abbiamo già visto e sottolineato molteplici volte –, la musica over è un vocalizzo riverberato, con qualcosa, stavolta, più di spirituale che di onirico. Licia somiglia a una figura mistica, sacrificale.

Un sommario ci mostra Luigi, Licia e Franco al lavoro, ciascuno con il proprio mestiere manuale. Franco è in una macelleria industriale, un po' troppo simbolicamente, dato il suo ruolo di aggressore. Lavora, a casa è gentile, ha il suo umorismo. Ma un'irrequietezza di fondo, da persona sentimentalmente incolta, che non ha mai sviluppato una vera sensibilità verso l'altro, lo rende una bomba a mano che può esplodere in ogni momento.

La gelosia lo porta a interrogare Licia di notte, mentre dorme. E poi a privarla dei vestiti e della biancheria intima, fingendo di non saperne niente, per indurla ad accettare un nuovo ordine di cose senza discutere – se lo farà, rischierà di accendere una miccia –, perfino attribuendo la sparizione a una sbadataggine della moglie. Siamo in piena manipolazione psicologica maligna, quella che in inglese viene definita "gaslighting".





Per saperne di più:

"Gaslighting"

Questa espressione è proprio di origine cinematografica o, più precisamente, teatrale: *Gaslight* (in italiano *Angoscia*) è il titolo di un noir del 1944 di George Cukor, con Ingrid Bergman e Angela Lansbury, remake del meno noto omonimo del 1940. Ma la sceneggiatura proviene dall'opera teatrale "*Gas Light – A Victorian Thriller in Three Acts*", dello scrittore britannico Patrick Hamilton, poi adattata per il cinema da John L. Balderston.

Il significato proviene dal fatto che il marito della vittima tende a manipolare alcuni elementi del quotidiano, come affievolire la luce della lampada a gas, fingendo con sua moglie che non ci sia stato alcun cambiamento, inducendola così a credere di star impazzendo.

Licia, molto chiaramente, non è felice. Ha anteposto a se stessa la serenità di Luigi, i bisogni di Franco; Alessandro, un po' come lei, si è adattato.

A tavola, per la prima volta, vediamo in casa qualcuno di esterno – che non siano gli assistenti sociali. Ricordiamo che, quando Licia aveva chiesto di invitare qualche amichetto di Luigi, per festeggiare il suo compleanno, Franco si era opposto. Da parte sua abbiamo sentito nominare solo un cugino e una sorella. Quello di Franco sembra essere un mondo chiuso, che non va oltre gli affetti familiari, per cui, come abbiamo visto, perderli significa perdere tutto. Ora che Giulia viene accolta in casa, lo vediamo relazionarsi con lei in modo fin troppo schietto, con la sua naturale rozzezza, che lo porta a parlare di Luigi in termini non proprio lusinghieri, imbarazzandolo.

Alessandro rientra in *plongée*, un tipo di angolazione marcatamente dall'alto verso il basso, che ha l'effetto di stabilire dei rapporti di forza fra i personaggi, ma anche, più genericamente, di creare un senso di incombenza. L'ossessione per il controllo da parte di Franco non gli permette di gioire dell'armonia fra madre e figli, piuttosto genera in lui il sospetto di una cospirazione a suo danno. Nemmeno i fiori portati in dono da Alessandro sono tollerabili. Madre e padre vanno a parlare al piano di sopra. Tornano le voci indistinte fuori



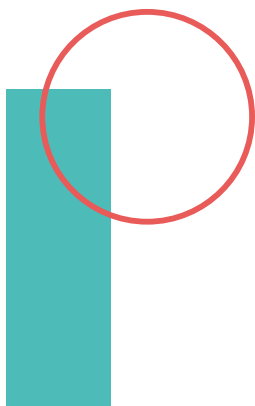
campo, la tensione, la paura dell'intensificazione del litigio e le sue possibili conseguenze.

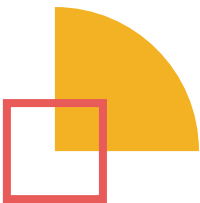

Giulia, sola, ripresa frontalmente, al centro del quadro, sembra un doppio dello spettatore: esterna, ma partecipe, empatica, ma impotente, testimone seduta al suo posto. La sfocatura dei bicchieri la racchiude, aumentandone il senso di isolamento.

È con lei che Luigi se la prende, probabilmente perché si è scoperto ancora incapace di affrontare il padre, come si illudeva di poter fare; invece è ancora nel tunnel delle proprie emozioni negative, nella "casa dei mostri", quella reale, della propria vita: infatti, stavolta, non siamo nel vagone di un trenino del luna park, ma in macchina, in una galleria dalla luce cianotica (più volte scelta come fotografia del film, che gioca con il contrasto fra i toni caldi e aranciati e quelli lividi e freddi) e Luigi corre troppo ed è aggressivo. Squilla il telefono, Giulia scopre che è Fulvio, il camerata capo che indusse il gruppo alla rissa e Luigi all'aggressione con arma bianca: Luigi ha ricominciato con le sue improponibili frequentazioni.

In un dialogo in campo-controcampo con primo piano sfocato, Luigi maltratta Giulia senza motivo e ferma la macchina per farla proseguire a piedi. Giulia esprime un concetto chiave quando afferma «sei sempre lo stesso». Nulla potrebbe maggiormente accomunare Luigi a suo padre. Anche se sono due persone profondamente diverse, condividono la tendenza a ricadere negli stessi errori, a ferire e deludere chi li ama; di conseguenza, a deludere se stessi e a sviluppare un profondo bisogno di essere perdonati e accolti nuovamente ma, in mancanza di una vera introspezione, il circolo vizioso non può che ricominciare appena l'ostacolo si ripresenta. E l'ostacolo non sono gli altri, ma loro stessi.

Il dialogo con Flavio, dopo i danni alla macchina, avviene con le stesse modalità di quello con Giulia: stesso luogo, stesse posizioni, campo-controcampo con interlocutore sfocato in primo piano. Ne deriva una sensazione di "coazione a ripetere" che vede Luigi incastrato nei propri errori. Anche quando si tratta di esprimere la volontà di abbandonare il gruppo di neofascisti, che rappresenterebbe per lui una svolta positiva, Luigi non è in grado di far valere la propria posizione, e più si agita, più va a fondo. Va a finire che è Flavio a cacciare lui. Avrebbe potuto maltrattarlo, picchiarlo, così forse Luigi avrebbe trovato giustificazione della propria aggressività nell'aggressività dell'altro. Invece lo provoca con un paio di slogan,





e lo neutralizza con una profezia negativa e l'atteggiamento di superiorità di lasciargli i contanti per i danni alla macchina.

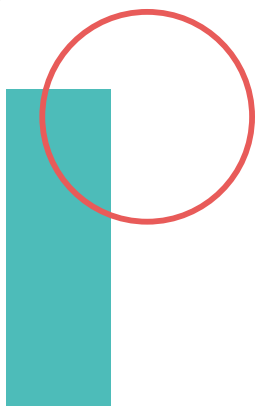
Sul posto di lavoro, un'inquadratura soggettiva (timecode 01:29':56'') e una falsa soggettiva (timecode 01:30':12'') evocano una presenza che spia Licia.

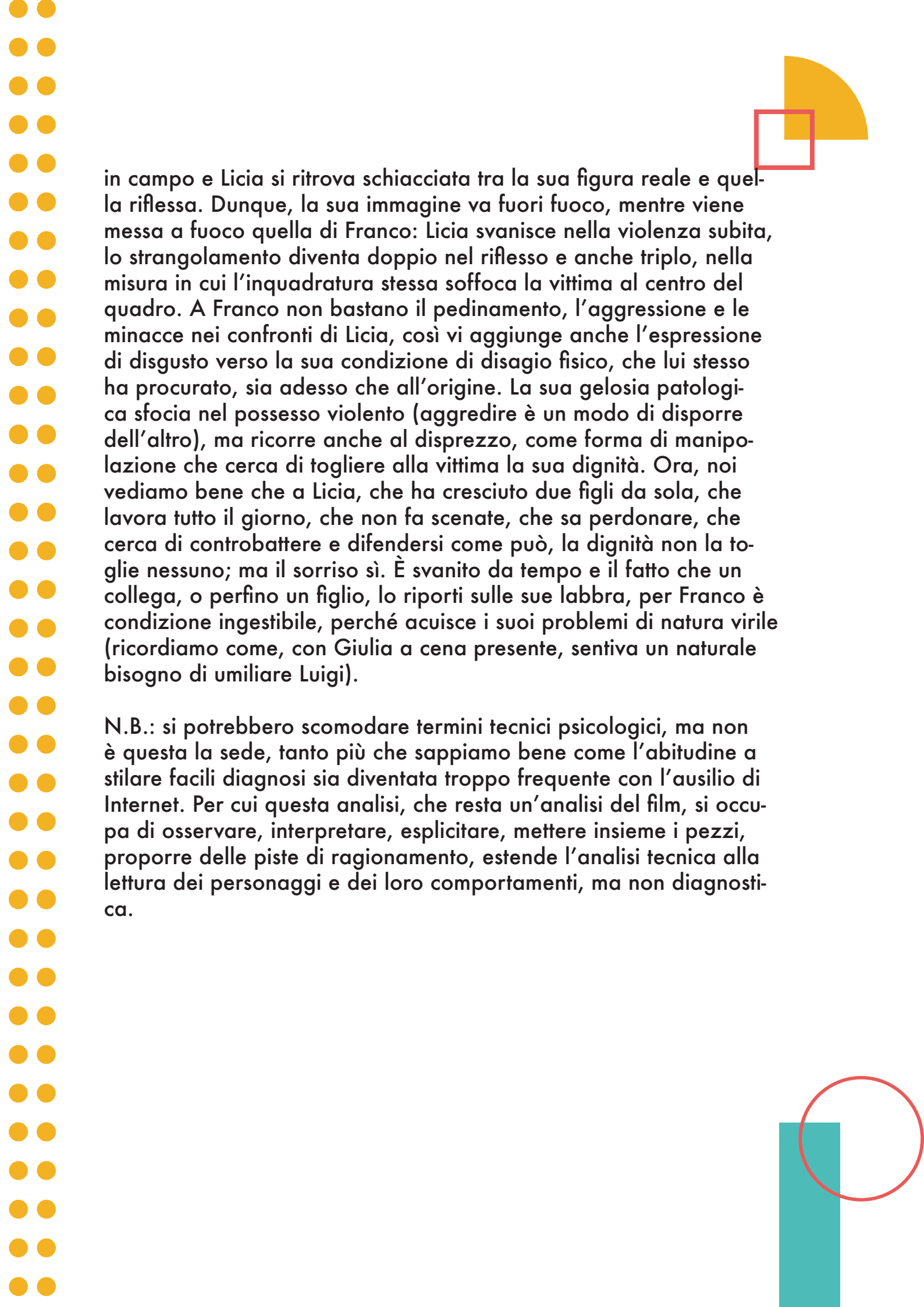
N.B.: nel secondo caso, sappiamo con certezza che si tratta di un falso punto di vista di un personaggio, nella fattispecie, Franco, perché lo stesso irrompe dalle scale a sinistra (le false soggettive spesso si risolvono così, con l'apparizione del personaggio, di cui crediamo che la m.d.p. stia assumendo il punto di vista, da un'altra direzione, in modo da spiazzare la visione e le aspettative).

Nel primo caso, non si tratta di un effetto di soggettiva, perché manca l'inquadratura successiva, quella che ci mostra l'osservatore, ma di una semplice inquadratura soggettiva; tuttavia non ne abbiamo la certezza, proprio perché non ci viene mai mostrato Franco che spia. Intuiamo che sia lui, perché ha perfettamente senso, ma potrebbe anche trattarsi di un'altra falsa soggettiva che evoca la sua presenza. In ogni caso, Franco è presente davvero, come scopriamo poco dopo, e queste scelte di ripresa e montaggio di tipo ambiguo servono ad aumentare il senso di inquietudine e angoscia (sono infatti tipiche del cinema di tensione e dell'horror).

La violenza si rinnova (timecode: 01:30':38'')

Bloccata in ascensore, Licia risponde alle accuse di Franco in un tipo di inquadratura molto particolare. Protesa verso il bordo del quadro, si rivolge a qualcuno all'esterno di esso (ovvero il fuori campo). A questo tipo di posizione del personaggio nello spazio ci si riferisce con l'espressione "short-siding" (inquadratura con margine ridotto). Questo tipo affascinante di inquadratura solitaria e costrittiva, che pone il personaggio al limite di qualcosa, prevede che la parte vuota del quadro agisca come "spazio negativo", accentuando il senso di isolamento. In questo caso, però, il vuoto è in realtà occupato da uno specchio, che non solo riflette l'immagine di spalle di Licia, ma anche Franco di fronte a lei (potremmo dire che Franco è contemporaneamente in campo e fuoricampo). Lo spazio "negativo" diventa superficie riflettente, spazio scisso e claustrofobico (che si somma al fatto che già siamo in un ascensore con un individuo violento). L'inquadratura si sviluppa quando Franco entra





in campo e Licia si ritrova schiacciata tra la sua figura reale e quella riflessa. Dunque, la sua immagine va fuori fuoco, mentre viene messa a fuoco quella di Franco: Licia svanisce nella violenza subita, lo strangolamento diventa doppio nel riflesso e anche triplo, nella misura in cui l'inquadratura stessa soffoca la vittima al centro del quadro. A Franco non bastano il pedinamento, l'aggressione e le minacce nei confronti di Licia, così vi aggiunge anche l'espressione di disgusto verso la sua condizione di disagio fisico, che lui stesso ha procurato, sia adesso che all'origine. La sua gelosia patologica sfocia nel possesso violento (aggredire è un modo di disporre dell'altro), ma ricorre anche al disprezzo, come forma di manipolazione che cerca di togliere alla vittima la sua dignità. Ora, noi vediamo bene che a Licia, che ha cresciuto due figli da sola, che lavora tutto il giorno, che non fa scenate, che sa perdonare, che cerca di controbattere e difendersi come può, la dignità non la toglie nessuno; ma il sorriso sì. È svanito da tempo e il fatto che un collega, o perfino un figlio, lo riporti sulle sue labbra, per Franco è condizione ingestibile, perché acuisce i suoi problemi di natura virile (ricordiamo come, con Giulia a cena presente, sentiva un naturale bisogno di umiliare Luigi).

N.B.: si potrebbero scomodare termini tecnici psicologici, ma non è questa la sede, tanto più che sappiamo bene come l'abitudine a stilare facili diagnosi sia diventata troppo frequente con l'ausilio di Internet. Per cui questa analisi, che resta un'analisi del film, si occupa di osservare, interpretare, esplicitare, mettere insieme i pezzi, proporre delle piste di ragionamento, estende l'analisi tecnica alla lettura dei personaggi e dei loro comportamenti, ma non diagnostica.



8. Climax (01:31':54'' - 01:54':45'')

Insieme alla violenza, si rinnova la paura. Licia non sporge denuncia, Luigi non riesce a convincere i carabinieri a intervenire senza che sia sua madre a richiederlo. Un lento zoom ci allontana dalla sua figura di schiena, le voci si fanno ovattate, intervengono musica over e suoni off distorti. L'incubo è tornato. Il piano sonoro fa da raccordo fra le varie inquadrature che si succedono, prosegue durante lo zoom in su Licia immobile che guarda in macchina come se guardasse nel vuoto o ci interpellasse direttamente, e quello su Franco che lavora; il ronzio off diventa in – scopriamo che proviene dalle scintille del saldatore. Il montaggio crea un sistema a tre fra i personaggi (Alessandro, che è sempre stato più a parte, più risolto, non figura).

Irrompe il suono del campanello.

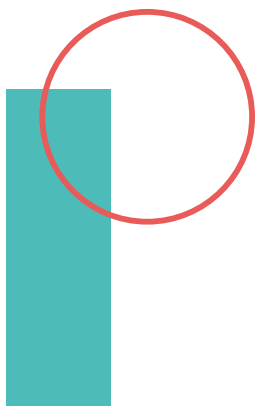
L'inquadratura su Licia che apre la porta è quasi il calco di quella di tanti anni prima, quando gli assistenti sociali portarono via i bambini.

Franco reagisce come se stesse subendo un affronto e parla al posto di suo moglie. Licia lo asseconda. Il carabiniere esce dai toni ufficiali e, in modo del tutto umano, esprime un pensiero di buonsenso che forse tutta la platea degli spettatori possibili ha già formulato: «Signora, ma lei se l'è riportato a casa?», un modo colloquiale per dire: come ha potuto accoglierlo nuovamente in casa?

E qui, senza osare colpevolizzare la vittima, come spesso accade, possiamo individuare come parte del problema sia l'eccessiva abnegazione di Licia, che ha anteposto a se stessa tutti gli altri. Licia si affretta ad assicurare al marito che non è stata lei ad allertare le forze dell'ordine: Franco ha instaurato un regime di terrore che è paralizzante e costringe a vivere in un ricatto permanente. Un altro tema fondamentale è, infatti, proprio quello della paura a denunciare da parte di chi ne teme le conseguenze.

Il grido di Licia non è solo disperato, ma è anche pieno di senso di ingiustizia, è lo sfogo di troppi sentimenti repressi.

Lo stacco sulla sega circolare usata da Luigi al lavoro instaura una metafora visiva che accosta il taglio implacabile della lama alla lacerazione interiore di Licia, in una forma di montaggio intellettuale.





Per saperne di più:

“Montaggio intellettuale”

Sulla funzione intellettuale del montaggio ha molto insistito Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, teorizzandone l'uso come potente strumento per far scaturire idee, per “inscrivere l'idea nel tessuto filmico” (Cfr. P. Bertetto, “La macchina del Cinema”, Laterza, Bari 2010).

Certo, quella che è stata un'importantissima riflessione teorica e un fondamentale uso sperimentale negli anni Venti del Novecento, corre oggi il rischio di richiedere allo spettatore facili decifrazioni, pur se non perde la sua efficacia visiva.

Ma il montaggio intellettuale, che procede per analogie, aveva, accanto all'efficacia narrativa, anche lo scopo politico di comunicare potentemente un'idea assumendosi una responsabilità morale: ricordiamo l'esempio di Sciopero, (Ėjzenštejn, 1924), in cui la repressione della protesta operaia, accostata a immagini di buoi al macello, dice già tutto senza bisogno di parole.

Ma madre e figlio sono in stretta correlazione in questo sistema a tre poli e “sul fil di lama” – per dirla con Montale – cammina anche Luigi.

Il confronto padre-figlio avviene di nuovo in una spartizione paritaria dello spazio filmico, nel già citato 2-shot (Seq. 5). Franco ha tanti problemi, ma non quello di negare l'evidenza a viso aperto. Luigi è esasperato, sofferente, spaventato; mente a sua volta e con poca convinzione.

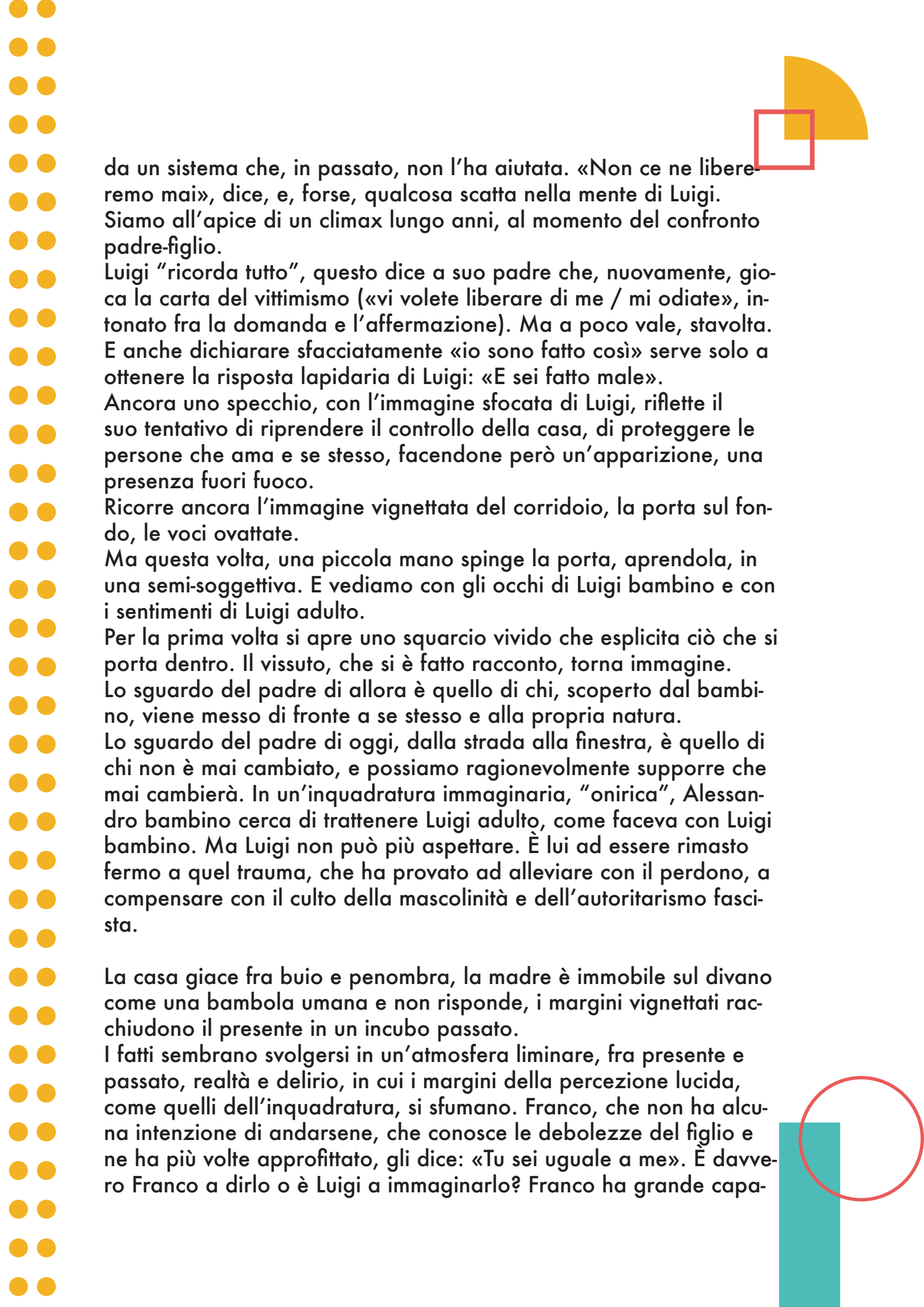
Franco estrae un coltello (la lama ci era stata annunciata poco prima).

«Mi devo difendere», dice – e quanto potremmo argomentare sulla necessità della difesa come motivazione per attaccare?

Notiamo come lo spazio equamente condiviso dai due personaggi si sbilanci in tempo reale, riducendosi a favore di Franco, mettendo Luigi al margine, con il coltello puntato addosso. Pedinato dalla camera a mano, Luigi ha preso una direzione; una dissolvenza incrociata ce lo mostra in primo piano, a casa, con una musica over pulsante a fare da raccordo.

Licia non è soltanto spaventata e accondiscendente: è anche delusa





da un sistema che, in passato, non l'ha aiutata. «Non ce ne libereremo mai», dice, e, forse, qualcosa scatta nella mente di Luigi. Siamo all'apice di un climax lungo anni, al momento del confronto padre-figlio.

Luigi "ricorda tutto", questo dice a suo padre che, nuovamente, gioca la carta del vittimismo («vi volete liberare di me / mi odiate», intonato fra la domanda e l'affermazione). Ma a poco vale, stavolta. E anche dichiarare sfacciatamente «io sono fatto così» serve solo a ottenere la risposta lapidaria di Luigi: «E sei fatto male».

Ancora uno specchio, con l'immagine sfocata di Luigi, riflette il suo tentativo di riprendere il controllo della casa, di proteggere le persone che ama e se stesso, facendone però un'apparizione, una presenza fuori fuoco.

Ricorre ancora l'immagine vignettata del corridoio, la porta sul fondo, le voci ovattate.

Ma questa volta, una piccola mano spinge la porta, aprendola, in una semi-soggettiva. E vediamo con gli occhi di Luigi bambino e con i sentimenti di Luigi adulto.

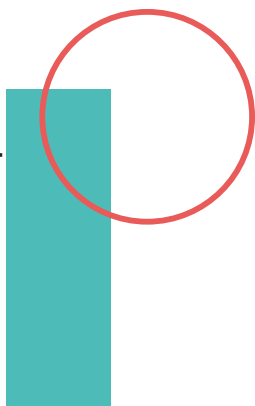
Per la prima volta si apre uno squarcio vivido che esplicita ciò che si porta dentro. Il vissuto, che si è fatto racconto, torna immagine.

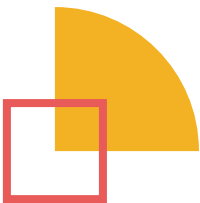

Lo sguardo del padre di allora è quello di chi, scoperto dal bambino, viene messo di fronte a se stesso e alla propria natura.

Lo sguardo del padre di oggi, dalla strada alla finestra, è quello di chi non è mai cambiato, e possiamo ragionevolmente supporre che mai cambierà. In un'inquadratura immaginaria, "onirica", Alessandro bambino cerca di trattenere Luigi adulto, come faceva con Luigi bambino. Ma Luigi non può più aspettare. È lui ad essere rimasto fermo a quel trauma, che ha provato ad alleviare con il perdono, a compensare con il culto della mascolinità e dell'autoritarismo fascista.

La casa giace fra buio e penombra, la madre è immobile sul divano come una bambola umana e non risponde, i margini vignettati racchiudono il presente in un incubo passato.

I fatti sembrano svolgersi in un'atmosfera liminare, fra presente e passato, realtà e delirio, in cui i margini della percezione lucida, come quelli dell'inquadratura, si sfumano. Franco, che non ha alcuna intenzione di andarsene, che conosce le debolezze del figlio e ne ha più volte approfittato, gli dice: «Tu sei uguale a me». È davvero Franco a dirlo o è Luigi a immaginarlo? Franco ha grande capa-





cità manipolatoria, ma non ha mai mostrato alcuna capacità di analisi e comprensione dell'altro e alcun bisogno di approvazione, bensì solo la pretesa di essere accolto così com'è.

Luigi ha bisogno di suo padre, da sempre. Anche ora, per ucciderlo, ha bisogno del suo incoraggiamento. Franco ha perso davvero tutto, di nuovo, ma non sembra uno che si rassegna a morire. Possiamo dunque supporre che tutto avvenga nella mente di Luigi, in un frangente allucinato, cosa che, dal suo punto di vista personale e psicologico, gli garantisce il placet paterno, dal punto di vista legale può fungere come attenuante.

La pistola non ha sparato, ma il coltello ha affondato la lama: Franco, colpito più volte, cade nel buio e nel fuori fuoco.

Incorniciato dai sopraggiunti madre e fratello, Luigi chiede di aspettare a chiamare "le guardie".

Al primissimo piano con un po' di sfocatura laterale del volto di Giulia, segue un tipo di inquadratura simmetrica che ormai conosciamo. Dopo un breve confronto, Luigi abbandona la testa fra le braccia di Giulia; segue un bacio e la sirena della polizia: aveva bisogno di riconciliarsi con lei, nella sua immaginazione, prima di andare.

La prospettiva della strada è deformata come i suoni di sottofondo. Luigi avanza verso il primo piano, con le mani in alto, e si consegna – al quadro, a noi, alla polizia – illuminato dal blu della volante. Licia sembra sorridere, ma siamo ancora all'interno di una realtà distorta, filtrata attraverso la mente di Luigi.

Il vocalizzo over che abbiamo già ascoltato in precedenza riemerge, così come l'immagine di Luigi bambino che scappa dagli assistenti sociali, soggettiva metaforica di quel momento di rottura e di drammatica separazione mai risolto, di quel vuoto mai colmato.

La volante con Luigi a bordo si allontana. Luigi bambino, a piedi, non può raggiungerlo e resta.

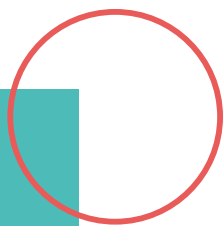
Guarda in macchina. Respira. Si volta e si allontana verso la strada buia e il bokeh dei lampioni.

Il suo respiro affannato, un rumore di passi, si allontanano nel buio. È libero.

L'adulto lo sarà dopo nove anni.

Compare il testo di epilogo nella didascalia finale:

"Luigi Celeste è stato condannato a nove anni di detenzione. Durante la detenzione riprende gli studi, si specializza in sicurezza infor-





matica.

Oggi vive all'estero e lavora per una multinazionale.
Gigi è un uomo libero e sogna di diventare padre."

Titoli di coda.



The bottom of the page features a solid teal horizontal bar. To the right of this bar, a large red circle outline is partially visible, overlapping the bar and extending towards the bottom right corner.

