



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di

BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN:

STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI

CICLO XXXIV

**PER UN'ANTROPOLOGIA DELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO
IL CASO "SUNDANCE": GENERE, FESTIVAL, LABORATORIO E COMUNITÀ**

Coordinatore: Prof.ssa Federica Toniolo

Supervisore: Prof. Manlio Piva

Co-Supervisore: Prof. Amedeo Boros

Dottorando: Salvatore Frisina

PER UN'ANTROPOLOGIA
DELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO

Il caso "Sundance": genere, festival, laboratorio e comunità

INDICE

Introduzione	5
1. PREMESSE TEORICHE E METODOLOGIA	9
1.1 Premesse teoriche: l'antropologia interpretativa	11
1.2 Metodologia	10
1.3 Cos'è un 'sundance movie'	12
1.4 Un sistema culturale	16
1.5 Il ruolo delle emozioni	21
2. RACCONTARE IL CAMBIAMENTO	
<i>Stranger than paradise. Ain't them bodies saint.</i>	29
1.1 Polarità e complessità	34
1.2 Gli immaginari matrice	40
1.3 Immagina di immaginare	42
1.4 Sundance: una comunità immaginata	49
1.5 I deuterio-immaginari	56
1.6 La selezione culturale	71
1.7 Le forme della collettività	83
1.8 Ultimi sguardi	86
3. LA VERITÀ DRAMMATICA	
<i>Sex, Lies & Videotape. Never, rarely, sometimes, always.</i>	95
2.1 La verità drammatica	95
2.2 La sessualità nell'immaginario	101
2.3 La vergogna	112
2.4 Custodi e invasori	129
2.5 Dispositivi d'intimità	143

4. COMUNITÀ RE-IMMAGINATE	
<i>To sleep with anger. Get out.</i>	159
3.1 Un festival poco lineare	164
3.2 I confini dell'immaginario	178
3.3 Dispositivi di sacrificio	189
5. LA GESTIONE DEL CONFLITTO	
<i>In the soup. Hustle & flow.</i>	211
4.1 <i>In the soup</i>	219
4.2 <i>Hustle & flow</i>	224
4.3 I confini delle narrazioni	239
4.4 La soluzione dei conflitti	250
CONCLUSIONI	257
Un cinema 'corky'	258
I deuterio-immaginari	260
Conflitti e identità	262
Verso un'antropologia del set	264
APPENDICE	
<i>Storia culturale del Sundance</i>	269
Le fonti	269
Le origini	270
Il successo Internazionale	271
Il genere 'sundance movie'	274
Il festival oggi	276
<i>Bibliografia</i>	279
<i>Sitografia</i>	288
<i>Filmografia</i>	292
<i>Sceneggiature consultate</i>	298

INTRODUZIONE

Questo lavoro si occupa di analizzare le forme narrative dei prodotti cinematografici legati al Sundance Film Festival. Lo scopo è quello di estrapolare dai film presi in esame alcune costanti drammaturgiche utili alla comprensione della comunicazione audiovisiva come forma di riproduzione della cultura del conflitto e della sua gestione creativa. In particolare, ci si focalizzerà sull'osservazione della grammatica e della sintassi visiva assunte da tali narrazioni, anche in funzione delle premesse interpretative suggerite dagli immaginari culturali in gioco. L'approccio è di tipo interdisciplinare, integrando la filmologia all'interno delle cornici teoriche dell'antropologia interpretativa di stampo geertziano.

La scelta di focalizzarsi sulla cinematografia Sundance è dovuta al particolare interesse specifico che i palinsesti dell'evento hanno nei confronti di quelle cinematografie che esplorano immaginari attuali connessi alle conflittualità sociali, culturali e interpersonali in varianti numerose ed eterogenee. Nello specifico di questo lavoro di ricerca, ci focalizzeremo su alcuni film narratologicamente significativi. Ovvero approfondiremo alcuni prodotti che, per la loro forma narrativa e per le tematiche affrontate, ci permetteranno di chiarire gli aspetti salienti della rappresentazione del conflitto in ambito cinematografico. Con lo scopo di inquadrare storicamente e culturalmente tali scelte analitiche, metteremo poi in correlazione questi film tra loro dal punto di vista formale e culturale, sottolineandone quei tratti che nel tempo si sono consolidati e riprodotti con maggiore frequenza. In particolare ci soffermeremo sulla definizione di 'Sundance Movie', termine ombrello al quale afferiscono, in modi diversi, numerosi film legati al festival.

L'eshaustività contenutistica non è lo scopo di questa tesi. Si è preferito infatti concentrarsi su un'osservazione dettagliata di pochi film significativi, prendendo in esame singole immagini nella loro correlazione drammaturgica, che potessero indicare la strada verso successivi approfondimenti.

In definitiva, la proposta è quella di integrare allo studio del cinema un'osservazione delle narrative e delle logiche drammaturgiche di tipo antropologico culturale. Come vedremo cioè, dai modi in cui il conflitto viene messo in scena è possibile osservare alcuni tratti del ruolo simbolico degli immaginari in gioco e la valenza identitaria e comunitaria che questi portano con sé.

Di riflesso, queste osservazioni risultano dunque utili per una comprensione integrata e complessa delle forme espressive del cinema. Così infine, nel considerare il ruolo e l'identità del Festival del Sundance come oggetti compartecipi all'analisi, questo lavoro si propone anche come studio ancillare e parallelo a quello, dalle prospettive certamente più ampie, dei cosiddetti *Festival studies*.

Nello specifico dell'organizzazione dei contenuti della tesi, dopo aver esposto le necessarie premesse teoriche e metodologiche nel primo capitolo, seguiranno nel secondo a identificare i tratti salienti di un sundance movie, partendo dal film *Ain't them bodies saint* (David Lowery, 2013), che metteremo in correlazione con *Stranger than paradise* (Jim Jarmusch, 1984). Nei capitoli successivi osserveremo come questi tratti appena definiti si comportino in ambienti drammaturgici più complessi. In particolare, i territori di questa complessità riguardano l'intimità, la collettività e gli apparati meta-linguistici. Nello specifico, al terzo capitolo dedicheremo un approfondimento alle narrative dell'intimità all'interno di un sundance movie. Vedremo come la cura nella messa in scena delle conflittualità relazionali e dell'immaginario della sessualità che troviamo in *Sex, Lies & Videotape* (1989) ritornano nel recente *Never, rarely, sometimes, always* (2020) nella veste rinnovata di un neo-realismo femminista (Chang, 2020). Ampliando il discorso poi, nel quarto capitolo considereremo la conflittualità intesa come emancipazione identitaria di una comunità. Metteremo in relazione la narrazione della conflittualità nell'ottica del rito dell'ospitalità in *To sleep with anger* (1991) e in *Get Out* (2017). Sottolineeremo in questo caso, come la maturazione di una certa padronanza narrativa e di una drammaturgia stilisticamente riconoscibile si sia evoluta di pari passo con una maturazione culturale identitaria intesa in senso lato per le comunità afro-americane. In questo

caso, le nostre osservazioni terranno in stretta considerazione gli studi sull'immaginario razziale svolti da Dyer (1997), focalizzandoci soprattutto sul ruolo di tale immaginario all'interno di una composizione narrativa e sulla creazione del senso drammatico delle immagini e dei conflitti rappresentati. Nell'ultimo capitolo invece, osserveremo il funzionamento degli immaginari all'interno di narrativa riflessiva (Bourdieu, 1992), cioè che narra narrando di se stessa. Attraverso l'analisi di prodotti meta-cinematografici come *In the soup* (Alexander Rockwell, 1991) e *Hustle & Flow* (Craig Brewer, 2005) vedremo come il sundance movie proponga una ri-mediazione dell'immaginario del cinema indipendente e del senso stesso di fare cinema all'interno di prodotti a loro modo coraggiosi e peculiari. A partire da questa peculiarità, in chiusura di capitolo, approfondiremo infine il carattere estremo e assurdo di molti sundance movie e vedremo come, già dalle prime edizioni, questi tratti abbiano contribuito a definirne il genere.

In definitiva, vedremo come la scommessa del Sundance si sempre stata quella di trovare una terza via tra il cinema d'intrattenimento e quello autoriale, ambizione che si è tradotta nell'esplorare l'assurdo come territorio legittimo di osservazione e messa in discussione della realtà e delle complessità culturali. Una tendenza, quella di accogliere assurdità, provocazioni ed estremismi, che ha portato questi ultimi a confluire poi, riflessivamente, nelle narrazioni e nelle negoziazioni identitarie del festival stesso.

1. PREMESSE TEORICHE E METODOLOGIA

All'interno del panorama festivaliero, il Sundance Film Festival si colloca come vetrina prestigiosa nonché trampolino di lancio per i cineasti emergenti. Come la testimonianza diretta di Smith (1999) mette in luce, tale prestigio è dovuto anche allo storico dialogo che gli organizzatori del festival hanno incentivato e mediato con le produzioni cinematografiche di Hollywood. Questa stretta collaborazione continuativa contraddice, almeno in parte, un particolare immaginario a cui il Sundance è strettamente legato: l'idea di cinema indipendente, inteso tale nei confronti del cosiddetto 'Studio System'. Il festival del Sundance è cioè riconosciuto per eccellenza come il calderone autoriale del cinema indipendente americano (cfr. King, 2016; Tzioumakis 2012; Newman 2011) ma la definizione di cinema indipendente è fuorviante, se consideriamo questa sua prerogativa di agire a stretto contatto con Hollywood. Rispetto a questa approssimazione terminologica, torna utile chiamare in causa il termine 'Sundance Movie' che, nonostante spesso si sovrapponga nell'utilizzo a quello di cinema indipendente, aiuta a inquadrare meglio il senso culturale di entrambi i termini. Poiché il termine sfugge a una definizione precisa, tralasciando di adombrare specifici aspetti formali e contenutistici di riferimento, la sua osservazione è particolarmente utile in ambito culturale perché ci permette di osservarlo da un punto di vista culturale e, come vedremo, comunitario e identitario.

Di recente, il festival si è mostrato attento soprattutto a valorizzare quei prodotti che abbiano l'esplicito intento sociale di rimettere in discussione alcuni immaginari controversi, come quello razziale, o più in generale quello legato alla rappresentazione delle minoranze culturali. Film selezionati come *Fruitvale Station* (Ryan Coogler, 2013) e *Clemency* (Cinonye Chukwu, 2019), per esempio, valorizzano la lotta per l'emancipazione delle comunità afro-americane e rappresentano eccellenze sia da un punto di vista di impatto sul pubblico, sia tecnico di messa in scena. Nonostante nel palinsesto del festival si trovino spesso tematiche sociali, l'approccio è tipicamente intimistico o comunque focalizzato sul vissuto personale del singolo. *The miseducation of Cameron Post* (Desiree Akhavan, 2018) entra nell'intimo di un'adolescente omosessuale per raccontare

i contrasti di un'educazione cattolica alla quale è forzosamente soggetta. Il recentissimo *Horse girl* (Jeff Baena, 2020), esplora i conflitti interiori di una giovane schizofrenica.

Che si tratti di una storia di formazione o di una lotta per l'emancipazione, un sundance movie cerca sempre di ottenere un forte impatto culturale. Il conflitto è inteso come passaggio intermedio di un cambiamento necessario. Che si tratti di uno scontro generazionale, culturale, razziale o ideologico, il conflitto trova sbocchi espressivi tali da consentire all'immaginario di riferimento di arricchirsi di sfumature nuove. Per questo motivo, all'interno di questo lavoro, cercheremo quanto possibile di esplicitare gli immaginari in gioco all'interno di una determinata situazione filmica, anche prendendo spunto e ri-contestualizzando l'approccio del *pathosformel* sviluppato da Aby Warburg (vd. Becker, 2013; Warburg et. al. 1998)

Di pari passo alla cura nel selezionare prodotti che possano maturare un ruolo d'impatto nel dibattito culturale, il festival del Sundance si impegna anche a supportare prodotti innovativi dal punto di vista delle tecniche narrative e di messa in scena. In particolare, il Sundance Institute coinvolge ogni anno autori appartenenti a minoranze culturali in laboratori di sviluppo dei loro prodotti, accompagnandoli nella ricerca della loro personale strategia espressiva. In sintesi, l'universo Sundance si dedica a rinnovare la messa in scena delle conflittualità sia dal punto di vista contenutistico, attraverso i film selezionati, sia dal punto di vista formale, tramite il contributo dei programmi di sviluppo dell'Institute.

Il ruolo di spicco che il festival ha maturato nel corso degli ultimi quarant'anni (De Valck, Kredell, Loist; 2016) mi ha convinto ad approfondirne le politiche e le narrative per osservare come la rappresentazione del conflitto potesse trovare contemporaneamente una sua linearità e chiarezza d'esposizione senza rinunciare ad approfondire la complessità dell'immaginario di riferimento.

Premesse teoriche: l'antropologia interpretativa

Dal punto di vista di un osservatore esterno, narrare è anche un modo di rappresentare, in maniera più o meno verosimile, forme di conflitto appartenenti alla cultura di riferimento. Sotto il profilo dell'antropologia interpretativa, la narrazione è lo strumento principale con il quale le culture e le persone negoziano, reciprocamente, il senso stesso della realtà (Geertz, 1967). Il senso di ogni cosa è cioè, narrativamente, co-costruito all'interno di un gioco relazionale le cui regole vengono sia create sia messe continuamente in discussione. Inoltre, come hanno osservato Bateson (1996) e Scavi (2003), la forma ludica della relazione è una chiave di lettura fondamentale per comprendere i processi educativi e gestire le conflittualità emergenti. Callari Galli ha sottolineato più volte (cfr. 1993, 2000, 2003) la necessità di integrare alle pratiche educative forme di ascolto più ampie che considerino la preparazione all'ascolto (Boros, 2014) come parte integrante delle competenze espressive.

La narrazione cinematografica, al pari della maggior parte delle espressioni artistiche, è apparentemente caratterizzata da un flusso comunicativo unilaterale, in cui il pubblico è solo spettatore dello scorrere delle immagini. Studi semiotici e filmologici però, hanno approfondito l'ipotesi che non sia così (Morin, 2016; Grodal, 2014; Fanchi, 2005). In campo antropologico, Augé (1998) ha osservato come la pratica narrativa appartenga a una forma di ritualità diffusa in molte culture la quale, non solo presuppone un ascolto partecipato dell'interlocutore, ma richiede un apporto creativo continuo fatto di proposte e suggestioni che possono modificare drasticamente la storia. Al di là di possibili reminiscenze che uno spettatore odierno possa riprodurre in funzione di queste tradizioni e tendenze, la fruizione di un film ha carattere comunitario nel momento in cui l'autore si aspetta che le sue scelte narrative vengano colte dal pubblico in base a un immaginario condiviso. Un autore, cioè, compie una scelta precisa quando scommette che quell'immagine, quel suono o quello specifico elemento del suo film verrà percepito come lui lo intende. Per questo, come anticipato, nel corso di questo studio, ci soffermeremo spesso sulle scommesse che un autore fa sulla base degli immaginari.

Dal canto suo, uno spettatore opera le sue personali scommesse nel fruire una storia. Sapere di avere una storia davanti agli occhi significa anche aspettarsi, per esempio, che prima o poi emergerà una qualche forma di conflittualità. Secondo una vasta letteratura di stampo tecnico e manualistico infatti, una storia, per definirsi tale, necessita di un conflitto espresso (vd. Egri, 2003; McKee, 1998). Nell'analizzare un film, se diamo troppo risalto a uno solo di questi due punti di vista co-esistenti, si rischia una sorta di cortocircuito. Lo sottolinea Belting (2010), riferendosi alla storia dell'arte in generale:

La storia o l'iconologia dello sguardo non coincide con la storia della percezione, sebbene molte ricerche trascurino di prendere atto di tale differenza. Certamente, gli occhi che guardano e che percepiscono il mondo sono gli stessi; eppure lo sguardo è soprattutto espressione di una personalità e di un atteggiamento sociale. Se trasponiamo questa distinzione alla storia dell'immagine, vediamo che le immagini hanno una doppia funzione: sono al servizio della percezione e dei suoi codici, oppure rappresentano simbolicamente l'osservatore nel rapporto che questi ha storicamente avuto con il mondo.

(p. 251)

Estendendo il pensiero di Belting alle narrazioni, possiamo dire che attribuiamo ad alcuni racconti il delicato ruolo di sancire il senso di molte cose. Un racconto cioè, è fatto di codici a volte biunivoci e a volte ineffabili che, a prescindere dalla loro chiarezza, assumono un valore demiurgico molto forte in alcuni contesti. Allo stesso tempo però concediamo a questi stessi racconti di ri-modellare e di ri-mediare il proprio ruolo e i propri significati qualora vengano riprodotti in contesti nuovi. Questa adattabilità delle storie e delle immagini è un aspetto fondamentale che terremo in considerazione nell'analisi della cinematografia legata al Sundance.

Metodologia

Per studiare questa cinematografia, operando una necessaria cernita preventiva in funzione dello studio approfondito previsto, si è fatto ricorso alle risorse custodite alla U.C.L.A. (University of California, Los Angeles), che ospita gli

archivi ufficiali del Sundance Institute. All'interno di essi è stato possibile visionare molti film importanti della storia del festival.

A fronte di tale disponibilità dei materiali, il processo di selezione dei film da analizzare si è svolto principalmente sul posto, sfruttando anche le disponibilità della Margaret Herrick Library di Los Angeles, città dove l'Institute mantiene la sua sede operativa, e della biblioteca comunale di Park City (Utah), cittadina che ospita il festival.

In ottica di contestualizzazione della cultura legata al festival, si sono svolte poi telefonicamente alcune interviste ad autori, produttori e critici cinematografici che operano nella città di Los Angeles e che hanno visto un loro prodotto partecipare al festival (e in alcuni casi ricevere un premio)¹.

È stato possibile reperire e visionare 168 film, dei quali la stragrande maggioranza ha ottenuto un premio in una delle numerose categorie (il cui numero esatto è variato nel corso degli anni). In particolare, si sono analizzati film che hanno vinto il premio più prestigioso ('Grand Jury Prize') o il premio del pubblico ('Audience Award'). Inoltre, in funzione del fatto che questo studio si concentra sulle strategie drammaturgiche dei sundance movies, si è avuto un occhio di riguardo per i film premiati con il 'Waldo Screenwriting Award', ovvero un premio specifico per le sceneggiature più meritevoli. Laddove reperibile, si è svolto uno studio comparato tra il film e la sua relativa sceneggiatura. In particolare, si sono reperiti online e consultate 42 testi.

In veste di *Visiting Scholar* alla UCLA si è avuto modo di partecipare ad alcune significative lezioni di sceneggiatura e di cultura visuale legata al mondo cinematografico e alla produzione indipendente. In particolare, al corso *Independent Spirit* condotto dal docente e produttore cinematografico G.P. Williamson (*Little Miss Sunshine*, 2016) ci si è confrontati con alcuni autori importanti (menzionati più avanti) del cinema indipendente americano e, tra

¹ Tali interviste sono state svolte in piena insorgenza dell'emergenza sanitaria da Covid-19 (Marzo 2020) e non è stato pertanto possibile, dati i numerosi imprevisti contingenti, registrare digitalmente le conversazioni. Il lettore, conseguentemente, troverà menzionati gli appunti presi durante le telefonate.

questi, si è avuta la fortuna di ascoltare un intervento dello storico ex-direttore del festival John Cooper. Secondo la sua testimonianza, la selezione dei film per i palinsesti di ogni anno avviene 'da basso', poiché prima di essere visionati dai cosiddetti *programmers*, i selezionatori designati per ogni categoria in concorso, i film iscritti devono superare una prima cernita operata dai volontari del festival, i quali forniscono ai *programmers* un catalogo di film candidabili corredati da una scheda introduttiva.

Questa fiducia dell'organizzazione nei confronti dell'aleatorietà di questo tipo di selezione 'dal basso' ci ha convinto a perseguire un tipo di analisi indipendente dalle specifiche categorie ai quali i film studiati afferiscono. Questo perché, a fronte di un approccio di stampo qualitativo, integrare informazioni specifiche di tipo quantitativo sarebbe potuto risultare fuorviante rispetto a un impianto teorico interpretativo che annovera tra i suoi oggetti di analisi filmica elementi scomodi a una qualsivoglia misura, come il ruolo dell'immaginario, delle emozioni e della cultura.

Cos'è un 'sundance movie'?

Come anticipato, questa ricerca affianca due prospettive analitiche (il film e lo spettatore) per sottolineare come la collaborazione tra il segno e la sua interpretazione possa essere parte intrinseca di una particolare forma comunicativa - la narrazione - con la quale le immagini e, nel nostro caso specifico, il cinema si ritrovano spesso a interagire.

Ad esempio, quando Caryn (1994), giornalista del New York Times, etichetta *Clerks* (Kevin Smith, 1994) come «such a pre-packed sundance story», fa riferimento a un immaginario - quello legato al Sundance Film Festival - che suggerisce già l'andamento drammatico che il film potrebbe avere.

Tra le fonti consultate, questa è la prima nella storia del festival che fa riferimento a un film in concorso come appartenente a un genere a sé, legato all'evento. Le 'sundance stories', cioè quelle che oggi nel gergo giornalistico vengono chiamate 'sundance movies', sono l'oggetto principale di questa ricerca,

proprio perché appartenenti ad un genere cinematografico al momento indipendente da una definizione basata sui suoi tratti formali. In questo lavoro, ci occuperemo di circoscrivere alcuni aspetti – sia formali che culturali – che aiutano a cogliere al meglio il significato del termine. L’attribuzione di sundance movie, infatti, dipende soprattutto dal contesto culturale da cui emerge il film di riferimento e, parallelamente, dal tipo di accoglienza che ottiene una volta approdato a Park City (Utah), durante i giorni del festival, e insignito ufficialmente del cosiddetto ‘laurel’ (vd. Fig. 1)



FIGURA 1

Caryn nell’articolo non approfondisce in cosa, secondo lui, il film sia così tanto riconoscibile come un film del sundance, cioè usa l’espressione ‘sundance story’ come un vero e proprio codice, legittimando l’esistenza di un genere di storia sundance negando implicitamente la necessità di descriverne le caratteristiche in dettaglio. Allo stesso tempo, questa stessa «pre-packed sundance story» determina un limite interpretativo molto preciso: alcuni lettori saranno parte dell’immaginario delle sundance stories perché coglieranno gli impliciti del codice, parallelamente altri lettori verranno esclusi perché non condivideranno alcun rapporto storico o simbolico con l’espressione. La narrazione implicita dell’espressione di Caryn determina, insomma, un confine interpretativo importante che, se non altro, lascia intuire a noi l’importanza che il Festival del Sundance aveva maturato già in quegli anni.

Per questo motivo, parte dei principi teorici a cui attingeremo per lo sviluppo di questa tesi fanno esplicitamente riferimento, prima di tutto, all’Antropologia Interpretativa di stampo geertziano (Geertz, 2001). Lo scopo è quello di

includere, nell'analisi delle formule narrative dei sundance movies², un esplicito riferimento al contesto culturale in cui queste si riproducono e vengono recepite dal pubblico. In questo senso, faremo riferimento anche agli studi di Fanchi (*op. cit.*) sulle diverse tipologie di fruizione legate a un prodotto audiovisivo e, parallelamente, alle diverse tipologie di spettatori che queste implicano.

In ottica di ri-mediazione radicale (Grusin, 2017), tratteremo gli immaginari in gioco nella formazione del senso dei film che analizzeremo assumendo un punto di vista interdisciplinare. Attingeremo prima di tutto a un vasto catalogo di manuali sulla sceneggiatura³ e ci concentreremo soprattutto su quegli studi che assumono un approccio teorico affine all'antropologia e allo dei racconti popolari. Come Vogler (1997), che recupera i suoi assunti dagli studi di Campbell (1948) sulla mitologia, a sua volta affini a quelli di Propp (1922) sulle fiabe e al compendio aristotelico sulla drammaturgia teatrale dell'antica Grecia, la *Poetica*. Rimoduleremo, poi, importanti studi di carattere antropologico come quelli di Levi Strauss (2016) e Frazer (1915) sulla mitologia e di Durand (1983) su quelle che lui chiama le strutture antropologiche dell'immaginario. Per calarci nello specifico contesto culturale legato alla produzione di cinema indipendente americano, faremo riferimento da un punto di vista storico agli studi di King (2016), Tzioumakis (2012), Pierson (1996) e Biskind (2007).

Questi testi forniranno anche testimonianze dirette di autori e personalità influenti nell'evoluzione storico-culturale dei sundance movies. Biskind, per esempio, cita il produttore Jim Jacks che tramite un commento al film *Clerks*, ci aiuta a cogliere i tratti salienti del genere:

Clerks never could have been made through a studio system. What they like is simple stories about overcoming adversity. But in *Clerks* it's a couple of guys at work in a convenience store, hate their job, and by the end of the movie, they're still working there, and they still hate their jobs. Like, nobody overcomes anything, really. I wanted to be an

² Per non appesantire la lettura, da qui in avanti l'espressione 'sundance movie' verrà utilizzata senza virgolettato.

³ Cfr. McKee, 1997; Egri, *op. cit.*; Frensham, 2003; Robbiano, 2000; Aimeri, 1998; Robbiano, 2000; Field, 1991.

independent filmmaker. I wanted to work at Miramax. In those days it was still, 'We *are* independent films' (p. 164)

Questo tipo di testimonianze ci permetteranno di osservare i sundance movies in relazione al loro contesto culturale. In particolare, terremo conto degli immaginari vissuti e ri-prodotti da chi partecipa attivamente alla filiera produttiva e distributiva delle singole opere. Nel caso di *Clerks* per esempio, possiamo notare come agli occhi di Hollywood il film racconti qualcosa di poco credibile, poiché lo stile narrativo del film si allontana drasticamente da quello hollywoodiano. Allo stesso tempo, come si evince dalle parole di Jacks, mette in scena situazioni quotidiane che rendono la rappresentazione particolarmente aderente al vero e quindi credibile. Guardando al film con gli occhi di Hollywood e Jacks combinati, la peculiarità di *Clerks* sta nella sua assurda e inaccettabile aderenza al vero.

Labov, un criminologo, ha svolto studi sulla credibilità e la narrabilità di una storia che possono tornarci utili per comprendere l'impatto culturale di un film come *Clerks*. Labov, dopo aver intervistato numerosi testimoni di atti criminali, giunge alla conclusione che «there is an inverse relationship between reportability and credibility: the more reportable, the less credible (2004, p. 37) Ovvero, più i suoi testimoni si cimentavano nel racconto di qualcosa di assurdo, più i loro racconti fluivano ininterrotti e coinvolgenti. Al contrario, la verosimiglianza di un fatto pareva costringere il testimone a uno sforzo mnemonico, sintattico e logico che lo portava a rinunciare alla sensazionalità dell'esperienza in funzione di una chiarezza espositiva mai del tutto soddisfatta. Di conseguenza, *Clerks* risulta un film difficile da narrare perché racconta fatti eccezionalmente comuni. Ma questo eccesso di riconoscibilità lo rende originale e, ironicamente come il registro del film, sposta la sua semplicità dal contenuto alla forma, trovando cioè, oltre che una semplicità tematica, una semplicità espositiva.

Un sistema culturale

Il cinema del Sundance, come vedremo, si muove su questo terreno estetico ambivalente. Al palinsesto di ogni anno partecipano film formalmente accessibili, che strizzano l'occhio alla formula vogleriana del Viaggio dell'eroe e che quindi risultano spesso anche di piacevole intrattenimento. Allo stesso tempo, propongono tematiche attuali, legate alle conflittualità sociali, e le affrontano in maniera approfondita, svelandone le complessità degli immaginari dai quali attingono.

All'interno di questo lavoro di ricerca, avremo modo di ripercorrere i punti di svolta della storia del festival, sia cogliendo gli aspetti principali sia inquadrandoli in relazione alla cultura e alle culture degli altri festival e dei relativi festival studies (cfr. De Valck, 2007; Czach, 2004; Kaufman, 2004; Turan, 2003). In particolare faremo riferimento all'identità culturale che il festival si è costruita negli anni, anche in contrapposizione con il ruolo di altri festival importanti nel panorama internazionale. Il Sundance, per esempio, non è mai entrato nella rete del FIAPF (Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica) (Loist, 2016) a differenza di altri festival importanti come quelli di Cannes, Berlino, Venezia o Locarno, anche se ciò gli garantirebbe più possibilità in ambito di collaborazione e reperimento fondi. Al di fuori della FIAPF, il suo ruolo in ambito internazionale «now depends more on clout with industry than FIAPF» (*ibidem*, p. 57).

Fondato nel 1979 con il nome di 'USA Film Festival', il Sundance nasce con lo scopo di valorizzare l'immaginario cinematografico americano riproponendo in chiave di rassegne cinematografiche i grandi classici nazionali (Smith, 1999). Allo stesso tempo però, il festival ospita sin da subito produzioni recenti a carattere quasi o del tutto indipendente dalle 'big five' (Hesmondhalgh, 2008) di Hollywood. L'approccio narrativo di queste, come per *Clerks*, è quello di emanciparsi dalla tendenza a raccontare personaggi che superano difficoltà. Per esplorare questo aspetto, nel prossimo capitolo approfondiremo *Stranger than paradise* (Jim Jarmush, 1984). Assieme a Jarmusch, contro le aspettative degli organizzatori, altri piccoli film semi-sconosciuti attirano più pubblico dei classici

e diventano, nell'arco di pochi anni, la punta di diamante dell'evento. A incentivare l'occhio di riguardo verso produzioni coraggiose e autonome dai circuiti economici principali è, come noto, l'interessamento dell'attore Robert Redford che, in parallelo al festival, contribuisce attivamente alla fondazione del Sundance Institute. Questi si impegna in una ricerca di talenti sempre più capillare ed efficace, organizzando incontri, laboratori, eventi di scambio contatti ('networking'), programmi di sviluppo di sceneggiature e 'pitch sessions', in cui alcuni autori selezionati dall'Institute hanno occasione di confrontarsi con esponenti importanti del panorama produttivo e finanziario del cinema americano.

Il contributo dell'Institute porta questo tipo di cinema a raggiungere un pubblico più vasto ma, allo stesso tempo, ne influenza gli approcci drammaturgici. Più il festival si consolida nell'immaginario internazionale più l'approccio delle origini viene meno. Contemporaneamente però, questo stesso immaginario porta con sé un'identità genuinamente 'indie', termine gergale con cui si fa riferimento a un film indipendente americano realizzato a partire dalla seconda metà degli anni ottanta e che quasi coincide con il termine sundance movie (Newman, 2011).

Se la definizione di 'indipendente' perde negli anni aderenza a un catalogo di tratti specifici, senza mai assodarsi come vero è proprio genere cinematografico, il sundance movie si fa carico - culturalmente parlando - dei vessilli di un indie⁴ confuso per invertire i termini dell'equazione identitaria: una volta era il Sundance a cercare gli indies per inserirli nel proprio palinsesto, ora bisogna essere ammessi al Sundance per essere considerati tali. Uno status che oggi ha risonanza internazionale e che detiene una fetta di mercato significativa.

Lo confermano alcuni giovani autori premiati al festival intervistati⁵: Andrew Laurich (*A reasonable request*, 2015), Lucas Heyne e il suo produttore Kelly Hayes (*Mope*, 2019), Bridey Elliot e la sua produttrice Sarah Winshall (*Clara's Ghost*, 2018; *The Starr Sisters*, 2020) e Christian White, sceneggiatore di *Relic*

⁴ Come per l'espressione sundance movie, da qui in poi utilizzeremo il termine indie senza virgolettato.

⁵ Le interviste citate in questo lavoro sono state realizzate telefonicamente tra Febbraio e Marzo 2020, durante la mia permanenza alla U.C.L.A. (Los Angeles) in veste di Visiting Scholar.

(Natalie Erika James, 2020). Parlando con ognuno di loro emerge con fermezza che, una volta entrati nel circuito sundance, si entri a far parte di un mondo di opportunità. Dylan Dempsey, giornalista del noto blog 'nofilmschool.com', nonché autore indie egli stesso, conferma che «being into Sundance is probably everyone's dream».

Il ruolo dell'Institute in questo processo è fondamentale. In un panorama festivaliero che tendenzialmente prediligeva la valorizzazione di quell'effetto vetrina che i film selezionati detenevano (Elsaesser, 2005), l'Institute scommette su una rotta almeno in parte alternativa, rimodulando il concetto di autorialità. La giovane età, la carenza di mezzi, l'appartenenza a una minoranza culturale diventano le caratteristiche principali di un vero autore Sundance. È il caso emblematico di Robert Rodriguez, di origini messicane, che con la sua opera prima *El Mariachi* (1992), costata solo 7000\$, ammalia il pubblico con le sue doti registiche. Il suo è un film d'intrattenimento puro. Come sottolinea Biskind, la capacità di un messicano di realizzare un prodotto competitivo in stile hollywoodiano viene accolta come un gesto di rivalse da parte di una minoranza nei confronti della cultura dominante. Anche in questo caso, da un lato si premia l'aderenza al canone, dall'altro si trova una ri-narrabilità dell'immaginario razziale grazie alla storia assurda di un giovanissimo squattrinato che, contro ogni aspettativa, ha fatto un film dal successo internazionale.

In effetti non passa molto tempo prima che la spendibilità nel mercato internazionale di un film diventi una caratteristica portante del palinsesto di ogni edizione. Da tempo, infatti, lo status di indie non è più sinonimo di alternativa al sistema hollywoodiano, bensì una via di accesso privilegiata a esso. Per approfondire questo passaggio, considerato epocale dagli storici (cfr. King, *op. cit.*; Tzioumakis, *op. cit.*; Biskind, *op. cit.*), approfondiremo nel terzo capitolo le narrative di *Sex, Lies & Videotape* (Steven Soderbergh, 1989). In particolare, vedremo come la conflittualità, declinata a partire da un immaginario erotico e sessualizzato, assuma dal punto di vista degli intenti autoriali carattere poetico e, contemporaneamente, venga sfruttato dall'allora poco conosciuto Harvey Weinstein come elemento trainante della campagna di marketing. A oggi, il successo internazionale del film di Soderbergh è visto come «the year it all

changed» (Pierson, *op. cit.*, p. 127) perché delinea il passaggio del festival a un ruolo di spicco a livello internazionale, sia sul fronte autoriale sia economico.

Parallelamente all'evoluzione identitaria che il festival affronta in funzione di una spendibilità economica più riconosciuta e consolidata, come abbiamo detto, mutano anche i modi di raccontare. Inizialmente il festival cerca storie alternative a quella Hollywood del superamento eroico delle difficoltà, prediligendo situazioni narrative più coraggiose e meno classificabili.

Queste narrazioni legate al superamento delle avversità sono tipiche di numerose culture e sono legate anche all'auto-narrazione del sé in quanto individuo appartenente a una cosiddetta comunità immaginata (Anderson, 2018). Nella cultura americana, in particolare, molte storie di successi legate al superamento di difficoltà apparentemente insormontabili alimentano l'idea di comunità, come si evince dagli studi di Naylor (1998):

Heroes are those who can overcome diversity, and this reinforces the belief the individual can succeed. Most Americans would not attribute it to their undying faith in individualism. Because they believe in the future, change as progress (upward and for the better), Americans do not place great importance on history or tradition. [...] Courage to try new things constantly is another characteristic of most Americans as they look for ways to improve their chances of being successful. [...] Americans tend to believe in their democracy, not just as a form of government, but as a way of life. This has contributed to a naive patriotism that holds that America is the best of all places. [...] Their greatest fault comes with their competitive outlook.

(Naylor, p. 60)⁶

Riorganizzando e sintetizzando i contenuti espressi da Naylor, possiamo dire che è parte della cultura americana l'idea che il successo individuale rappresenti un'identità meritata o da meritare e allo stesso tempo, nell'immaginario, la prova legittimante dell'efficacia di un sistema sociale che ha favorito questo successo senza, paradossalmente, interferire. Joshua e Claybourn (2019) hanno approfondito dal punto di vista culturale questo aspetto che chiamano «american exceptionalism» (pp. 201-207), considerandola un'eccezionalità necessaria, inamovibile e imbattibile nell'immaginario.

⁶ Vd. anche Edward and Mildred Hall, 1990; Ethel and Martin Tiersky, 1975; Gary Althen, 1988.

Questa dicotomia tra il vissuto del singolo e il suo riscontro sociale ritorna nelle analisi di Caldwell (2009) che si è occupato di studiare dall'interno, con un approccio antropologico interpretativo, i set cinematografici americani. L'autore nota come, tra i componenti della troupe, si negozino continuamente narrazioni adite a legittimare lo sforzo lavorativo e la necessità di farsi forza collettivamente in funzione del comune ed eccezionale obiettivo di realizzare il film. Sul set ritorna, in altre parole, l'idea di un successo raggiunto grazie al superamento delle avversità - Caldwell lo chiama approccio 'against all odds', contro ogni probabilità - ri-mediato in questo caso in chiave comunitaria. Portare a termine le riprese, infatti, è la prova del successo del gruppo, non del singolo.

Il valore comunitario del processo realizzativo riecheggia anche durante il festival del Sundance. Al termine di ogni edizione, il festival propone un evento, chiamato 'Film Church', durante il quale gli organizzatori si concedono commenti informali, ma comunque rispettosi, nei confronti degli ospiti, degli autori, dei giornalisti e di tutte le figure che hanno avuto un ruolo a suo modo conflittuale con l'organizzazione. È questa un'occasione per valorizzare i retroscena dell'organizzazione. Si celebrano, anche con premi simbolici, figure di scarso rilievo agli occhi di uno spettatore occasionale. In questa specifica edizione, per esempio, una veterana della gestione delle biglietterie ha ricevuto un premio speciale per aver apportato importanti migliorie alla gestione della stampa, distribuzione e controllo dei biglietti. Anche in questo caso, il conflitto è rappresentato in chiave 'against all odds', con la retorica del 'anche quest'anno ce l'abbiamo fatta'.

La 'Film Church' è un rito. Un rito è una narrazione collettiva all'interno della quale si agisce in nome dell'identità del gruppo (Van Gennep, 1992), nonché un compendio di regole comportamentali, il cui rispetto sancisce l'appartenenza, tacita ma importante, alla comunità. Un rito, per essere tale, si riproduce nel tempo, subendo modifiche, annessioni e sottrazioni, riadattamenti e ri-mediazioni. Ciò che rimane invariato, però, è il valore culturale identitario intrinseco che ogni rito si porta dietro. Il rito è, cioè, un modo di esercitare quelle memorie che una cultura ritiene necessarie. Fischer approfondisce:

L'attuale re-invenzione dell'identità etnica attraverso il ricordo non è una novità nella concezione pitagorica della memoria (che affascinava Platone): il mondo è luogo dell'oblio, delle apparenze che celavano la realtà. Solo l'anima che si impegnava in esercizi mnemonici, che ricordava, che conservava la conoscenza di questo mondo mentre andava verso l'altro, ed evitava le acque del Lete durante il ritorno, avrebbe saputo sfuggire la ciclicità della vita, il flusso delle ripetizioni senza senso e l'entropia che riduce gli esseri umani a cifre meccaniche o bestiali. Solo la memoria, affinata dal costante esercizio, ci poteva mandare dei peccati delle vite passate, purificare l'anima, liberarci dalle ripetizioni dell'oblio.

(Fischer, p. 248)

Il rito, come le narrazioni, sono in questo senso strumenti della memoria al servizio dell'identità. Per questo, per cogliere a pieno la comunità immaginata del Sundance, ne approfondiremo soprattutto le narrazioni nel loro carattere rituale. Dayan (2000) ha osservato come il festival riproduca la sua identità durante l'evento in chiave etnografica, qui cercheremo di chiamare in causa le poetiche dei film in concorso, per studiarle in funzione del contesto di rivendicazione culturale in cui si inseriscono. Un aspetto, quello del ruolo della creatività nel suo contesto produttivo ed economico che Fumagalli ha studiato nella sua complessità (Fumagalli, 2013).

Il ruolo delle emozioni

In particolare, nel quarto capitolo, vedremo come le regole culturali legate a una determinata ritualità – l'ospitalità – si prestino facilmente al servizio di una narrativa del conflitto che sia al contempo autoriale e di intrattenimento. Metteremo a confronto i film *To sleep with Anger* (Charles Burnett, 1991) e *Get Out* (Jordan Peele, 2016) per osservare come, affrontando entrambi tematiche legate all'emancipazione delle comunità-afroamericane, grazie alle dinamiche di ruolo offerte dalle norme dell'ospitalità, entrambi combinino un registro di genere e d'intrattenimento come l'horror a un approccio verosimile, a tratti neo-realista, ma soprattutto aperto alle complessità degli immaginari di riferimento.

In tutte le nostre analisi, faremo uso delle tappe del Viaggio dell'eroe per osservare, dal punto di vista dello spettatore, il ruolo che queste ricoprono in ambito emozionale. Parallelamente, ne analizzeremo il ruolo tecnico e funzionale, dal punto di vista dell'autore, sfruttato per ottenere determinati scopi drammatici. Vedremo come queste tappe siano, in fondo, un moderno rito, necessario al mondo dell'entertainment per scolpire, ancorare e far spiccare il proprio cinema nei territori dell'immaginario collettivo. Queste osservazioni sull'immaginario razziale terranno conto inoltre, come anticipato, degli studi di Dyer (*op. cit.*)

I punti di svolta di una storia sono giunture, culturalmente predisposte, per annodare gli intrecci delle favole (Truby, 2009). In base a questo assunto, vedremo come, dal punto di vista dello spettatore, queste siano anche espressione di una ritualità legata alla fruizione delle storie, per il loro suggerire modi di comprendere e conoscere le immagini. Per esempio, la cosiddetta 'chiamata all'avventura' (Vogler, *op. cit.*), non è altro che un sipario culturale e metaforico che al suo manifestarsi fornisce allo spettatore la certezza che la storia è iniziata.

Nell'ottica di un approfondimento multidisciplinare, integreremo questi aspetti culturali con alcuni studi legati alla biologia evolutiva e alle neuroscienze. In particolare, gli studi di Grodal (*op. cit.*) ci aiuteranno a distinguere il ruolo del singolo spettatore da quello collettivo. Vedremo come le scelte di un singolo narratore distinguano le possibilità offerte dall'immaginario a seconda delle circostanze. Da un lato, cioè, l'individuo racconta ciò che culturalmente ha memorizzato e imparato a riprodurre, dall'altro opera ogni volta nuove scelte nel citare o censurare parti della storia. Tali scelte partecipano poi inevitabilmente a una ri-mediazione dell'immaginario collettivo:

Le narrazioni mentali pre-linguistiche richiedevano probabilmente un alto grado di selettività nel decidere quali aspetti di una data esperienza avrebbero trovato nel racconto: alcuni, sicuramente, erano più importanti di altri. Pertanto, la tendenza a compattare la storia e a concentrarsi preferibilmente su eventi salienti riflette in realtà un aspetto del funzionamento generale della mente umana, che si regola secondo un sistema di priorità per far fronte allo spazio limitato della memoria esplorativa.

(Grodal, *op. cit.*, p. 218)

A contribuire alla scelta sono numerosi fattori, ma nell'ambito degli studi sulla memoria il fattore emotivo sembra essere quello che desta più fascino e sul quale non si è ancora arrivati a una conclusione certa. Calamari (1995) e Grodal notano una curiosa contraddizione. Grodal sottolinea che un evento particolarmente emozionante ha ottime probabilità di entrare nella memoria a lungo termine. Allo stesso tempo però, un evento troppo emozionante può portare a uno shock tale da fare in modo che il ricordo venga rimosso. Calamari aggiunge, poi, un elemento di complessità, notando che l'emotività di una narrazione può essere soggetta a manipolazione a posteriori, in funzione di una qualsivoglia necessità mnemonica, consapevole o inconsapevole, da parte del singolo:

Perché un evento sia ricordato per la sua emozionalità deve essere saliente ed emotivo quando si verifica o deve essere riscritto come tale e quanto presto? La risposta della Linton è che, perché un evento autobiografico sia ricordato a lungo termine, dev'essere relativamente unico, oppure il corso della vita successivo deve renderlo focale nel ricordo, come punto di svolta della vicenda personale. Ma, allora, le caratteristiche che rendono un evento suscettibile di essere ricordato non appartengono all'evento di per sé, bensì al posto che il ricordo assume nella narrazione della storia della vita, che concorrono all'adattamento e al mantenimento di un'immagine di sé accettabile e aggiornata.

(Calamari, p. 250)

Calamari in questo estratto, a suo modo, parla di 'punti di svolta'. Per quanto l'emozione rimanga un aspetto fondamentale da tenere in considerazione parlando di narrazioni e memoria, la distribuzione dei cluster di memoria contribuisce ugualmente all'emotività e al significato della stessa. È l'intreccio, più che la favola, a prendersi carico dell'emotività della narrazione.

Un punto di svolta, culturalmente parlando, è un momento del racconto in cui nell'immaginario il protagonista semantico dell'evento è, prima di tutto, il cambiamento (McKee, *op. cit.*). Un punto di svolta, per essere tale, deve necessariamente mettere in scena un passaggio, più o meno evidente, da una situazione pregressa a una successiva che risulti significativo rispetto al resto del flusso narrativo. Un punto di svolta è, in effetti, affine a un qualsiasi processo narrativo e di difficile inquadramento. Per questo, per trovare il bandolo della

matassa e poter parlare di punto di svolta, senza necessariamente estendere il riferimento a qualsivoglia passaggio temporale, dobbiamo approfondire l'aspetto metaforico di un punto di svolta e il ruolo che esso svolge all'interno della ritualità della narrazione e del Viaggio dell'eroe in particolare.

Lakoff e Johnson (1982) hanno ampiamente approfondito come l'utilizzo delle metafore nelle espressioni linguistiche umane sia costante, diffuso e capillare. A questo dobbiamo aggiungere, però, che le metafore favoriscono anche una semplificazione dell'espressività. Per fare un esempio, nello stile interpretativo di Lakoff e Johnson, l'espressione 'perdere le speranze' ha carattere metaforico poiché la speranza non è un oggetto fisico e di conseguenza non può essere fisicamente perduto. Considerarlo tale, tuttavia, permette di esprimere un concetto complesso in maniera istantanea, a discapito, per esempio, di un enunciato non metaforico ma ugualmente corretto come 'convincersi di non potere più credere che un miglioramento della situazione possa avvenire'.

Vista in quest'ottica, una metafora ha nella lingua un ruolo semantico simile a quello, tipico del montaggio cinematografico, dell'ellissi temporale. Uno stacco, è un modo di trasportare il flusso di significato che una qualsiasi sequenza d'immagini suggerisce in un 'altrove' semantico che inevitabilmente ha reciso ciò che avrebbe potuto esserci tra il prima e il dopo dello stacco (cfr. Metz, 1995; Ějzenštejn, 1986 [1946]; Murch, 2000). Un'ellissi temporale è, quindi, uno dei modi che il cinema ha per esercitare una sua selezione culturale all'interno dell'universo filmico di riferimento, mimando quel ruolo secondario che le metafore hanno di limitare un discorso. In relazione a ciò, proponiamo uno studio di Foucault, nel quale troviamo ben espresso il processo di selezione culturale e la natura discontinua ed ellittica del flusso dei significati:

E se le lingue hanno la diversità che constatiamo, se partendo da designazioni primitive che furono indubbiamente comuni a causa dell'universalità della natura umana, esse non hanno cessato di dispiegarsi in forme diverse, se inoltre hanno avuto ciascuna la loro storia, le loro mode, le loro abitudini, i loro oblii, ciò si verifica in quanto le parole hanno il loro luogo, non nel 'tempo', ma in uno 'spazio' in cui possono trovare il loro sito d'origine, spostarsi, rigirarsi su se stesse, e svolgere lentamente una intera curva: uno spazio 'tropologico'.

(Foucault, 1967, p. 133)

Questo spazio tropologico di cui parla l'autore in relazione alle lingue è, in effetti, lo spazio immaginifico all'interno del quale si muovono le storie. Prendendo spunto dal concetto di 'geografia tematica' (Rubinato, 2014) svilupperemo su questa base la nostra analisi cercando di identificare, laddove possibile, i luoghi dell'immaginario che hanno contribuito alla realizzazione di un film e, parallelamente, che partecipano all'interpretazione di esso da parte dello spettatore.

Vedremo come, rielaborando i punti di svolta definiti dalla teoria del Viaggio dell'eroe, si possa parlare di 'immaginari di immaginari'. Cioè, al pari di un'ellissi temporale il cui funzionamento mima quello di una metafora, i punti di svolta di una storia attingono a un immaginario che offre a chi si esprime, più che i pezzi di un puzzle, un archivio di istruzioni per mettere assieme questi pezzi. Di conseguenza, recuperando l'espressione di Bateson 'deutero-apprendimento' (Bateson, 2000) che fa riferimento alla capacità umana di apprendere ad apprendere, lavoreremo sulla base di punti di svolta definiti a partire da osservazioni di carattere antropologico che chiameremo *deutero-immaginari*.

Volendo intendere l'analisi dei sundance movies dal punto di vista degli immaginari in gioco e dei cambiamenti, deducibili, nelle narrative dai primi anni fino ad oggi, prenderemo spunto dagli assunti dell'approccio storico della 'lunga durata' (Braudel, 1982; Bloch, Febvre, 1950) mettendo in risalto i tratti formali più evidenti tra alcuni film, realizzati in anni diversi, che condividono tematiche e approcci formali di base. Come accennato, la scelta di questi film si basa su un principio di funzionalità e chiarezza espositiva e si allontana da un intento specifico di esaustività contenutistica. Abbiamo scelto, in sintesi, quei film che

potessero aiutarci a illustrare i meccanismi principali da noi osservati nella maggioranza dei 168 film analizzati. La comparazione che metteremo in opera servirà inoltre a inquadrare le forme espressive evidenziate in chiave storico culturale e, a supporto di ciò, menzioneremo poi, durante e dopo queste analisi, altri film esemplificativi di tali processi drammaturgici.

2. RACCONTARE IL CAMBIAMENTO

Stranger than paradise. Ain't them bodies saint.

Un articolo online dal titolo *La sindrome della scomparsa della donna bianca* (Barton, 2011) mette in evidenza una curiosa incongruenza fra una tendenza del giornalismo odierno e le statistiche dei casi di persone scomparse negli Stati Uniti. Sembra che le sparizioni di donne dalla pelle bianca desti la maggior parte dell'interesse dei reporter.

Comprendere i motivi che portano un reporter a scegliere di coprire un determinato evento di cronaca è particolarmente complesso perché si tratta di una scelta basata soprattutto su una valutazione soggettiva di uno o più immaginari di riferimento (Crapanzano, 2003) in funzione anche del ruolo culturale che il pubblico gli attribuisce.

Nella 'sindrome della scomparsa della donna bianca' possiamo trovare alcuni indizi sul funzionamento narrativo di un immaginario. Per esempio, possiamo notare che più immaginari possono convivere in uno stesso ambito semantico. L'immaginario che il concetto di donna evoca è diverso da quello che può evocare il concetto razziale di un'etnia caucasica, come è diverso anche dalle aspettative che crea l'idea di una persona scomparsa.

Interpretare questa cosiddetta sindrome sulla base degli immaginari in gioco, comporterebbe anche una valutazione comparata di come questi diversi immaginari evocati interagiscano tra loro. Ci dovremmo chiedere cosa comporti per una donna essere scomparsa e, viceversa, cosa comporti per una persona scomparsa essere donna. Poi, potremmo cercare di integrare arbitrariamente altri immaginari perché, per vari motivi, si assomigliano. Ad esempio, dall'immaginare una donna rapita potremmo facilmente decidere che si tratti anche di una donna in pericolo e, in funzione di ciò, potremmo trovare una linea diretta fra l'immaginario di una donna in pericolo e il fatto che, durante la Grande Guerra, la madre patria fu dipinta dalla propaganda interventista italiana come una donna indifesa da proteggere (Traverso, 2007). In effetti, la "sindrome della

“donna bianca scomparsa” potrebbe basarsi su principi simili, e più ci pensiamo più sembra plausibile convincersene. I conti tornerebbero, poiché sia i giornalisti americani di oggi come il governo italiano dell’epoca sembrano far leva sul fatto che nell’immaginario una donna, se in pericolo, vada salvata. Per quanto questo ragionamento ci tenga lontani dal comprendere realmente le motivazioni che hanno portato alla nascita di una tale tendenza giornalistica, immergerci nel calderone degli immaginari può servirci se non altro a mettere alla prova la loro porosità di questi e, in definitiva, a sottolineare come questi possano spostarsi da un contesto a un altro e riadattarsi in maniera imprevedibile ogni volta.

Ciò che interessa a questo studio non è stipulare una lista degli immaginari e dei loro significati, bensì osservare come questi partecipino alla formazione di una storia. Usando la suddetta sindrome come esempio, siamo interessati a coglierne soprattutto gli impliciti narrativi, intesi come quegli elementi immaginati da un lettore che contribuiscono a trasformare un’osservazione empirica in una narrazione. Come per esempio il fatto che l’idea che una donna (o un uomo) sia in pericolo porta con sé, in via pur sempre ipotetica, anche la necessità del suo salvataggio.

Non parleremo mai naturalmente di certezze, bensì di vere e proprie scommesse, ipotesi in cui il pubblico tende a credere più che ad altre. Scommesse che però fondano le basi di molti comportamenti e tratti identitari, come per esempio, l’ipotesi che quella donna sia stata rapita da qualcuno. È infatti molto semplice, interrogando un immaginario, trovare spiegazioni polarizzate degli eventi: se una donna è stata rapita, qualcuno deve averlo fatto. Così abbiamo appena immaginato un antagonista. Su questo slancio immaginifico, l’esistenza di un antagonista rischia presto di diventare una certezza se aggiungiamo un secondo polo semantico. Potremmo pensare che quella donna sia incapace di mettersi in salvo da sola. Quindi diventerà auspicabile che un coraggioso salvatore, un protagonista e magari un vero cavaliere gentiluomo, intervenga per salvare una donna che, nel frattempo, è diventata una Donzella in pericolo (Wohlwend, 2009).

La stessa idea dell’intervento esterno di un cavaliere è parte di immaginari ben consolidati. Da un lato abbiamo l’idea dell’amore romantico e avventuroso,

dall'altro a contribuire al gioco narrativo c'è anche l'idea che le donne rappresentino il cosiddetto sesso debole. Un'idea quest'ultima dalle implicazioni ingombranti a livello culturale, ma in effetti di grande utilità per una narrazione superficiale e altamente polarizzata. La fragilità immaginata in una donna infatti implica anche il rischio che presto questa stessa non possa più essere salvata: solitamente infatti, un cavaliere dovrà agire in fretta, se vorrà impedire il peggio. La fragilità di una donna è in sostanza anche uno strumento utile per raccontare l'urgenza di salvarla e, parallelamente, per suggerire anche che quella storia vada consumata dal lettore il prima possibile.

Al momento, possiamo concludere che questa sindrome della scomparsa della donna bianca sia soprattutto l'ennesima rivisitazione dell'immaginario del sesso debole, declinata nella forma di una Donzella in pericolo. Un immaginario che rappresenta, come abbiamo visto, una scintilla narrativa ricca di emozioni già pronte, già vissute, che una buona fetta di pubblico, anche a fronte della sua estrema leggibilità, pare sempre pronta a consumare ancora.

In questo capitolo tratteremo alcuni metodi di utilizzo e di riutilizzo di questo immaginario all'interno dei film: *Stranger than paradise* (Jarmusch, 1984) e *Ain't them bodies saint* (Lowery, 2013). Il primo è un film cult a basso budget legato alla storia degli esordi del festival del Sundance, il secondo è un'opera quasi manierista delle forme tipiche di un film sundance, sviluppata all'interno dei cosiddetti Sundance Labs, laboratori promossi dal Sundance Institute che consentono agli autori di perfezionare una sceneggiatura e proporla a potenziali produttori e finanziatori. Mettere a confronto questi due film ci consentirà di tracciare una prima cornice teorica di stampo antropologico interpretativa (Geertz, 2001) dei film sundance. Mostreremo anche come questo approccio metodologico allo studio degli immaginari possa fare da cartina di tornasole delle forme espressive del cinema in generale, offrendo prospettive di analisi anche in chiave storico-culturale.

Entrambi i film riutilizzano creativamente l'immaginario della Donzella in pericolo, spostandolo, in maniera a volte liminale a volte incisiva, sul piano del femminismo e, trasversalmente, su quello del sogno americano. Somiglianze e

differenze di questi film saranno utili per tracciare i primi tratti del cinema sundance, sia rispetto alle forme maggiormente (ri)utilizzate sia rispetto alle tematiche più ricorrenti.

Iniziamo da *Ain't them bodies saint*.

SCENA 1



P: Do you need help?
R: I can handle some kittens at least.
P: They're setting to get ready to call you down from the station. It's gonna be all over the news soon. I thought you'd best hear this from a friend.
R: Hear what?

Polarità e complessità

Il film di Lowery è stato accolto come un film di atmosfera più che di trama, «something out of the Terrence Malick school of lyrical reveries that sacrifice action for feelings» (Travers, 2013). Un film che «addresses the idea of the death of the Western, or the death of the West as we have known it» (Slifkin, 2013).

Un approccio che ha entusiasmato la critica per il suo rivolgersi ad archetipi che «get worn down by time and turn into real people» (Stein, 2013) e che permettono all'autore di creare un «moody, melancholic and unapologetically mumblesome portrait of arcane antiheroes caught in the dying breaths of an old world which is evaporating around them» (Kermode, 2013). Lo stesso film però sembra poter apparire anche e all'opposto come una prova di stile troppo fumosa che a conti fatti «drifts off into its own melancholic haze» (LaSalle, 2013).

In un'intervista, il regista ha sottolineato la difficoltà di commercializzare il film per la sua natura ibrida. In fase di preparazione della campagna di distribuzione ci si è focalizzati sul rendere chiaro a quale genere il film appartenesse. È stato escluso il genere drammatico perché, a detta di Lowery, è un termine abusato che viene ormai associato a una certa «seriousness» (Kerrigan, 2016, p. 189). Il timore era che questa serietà venisse percepita come opposto di «entertaining» (Kohn, 2013). In sintesi, il tentativo del film di abbracciare due tipologie di pubblico considerate opposte nell'immaginario – chi cerca serietà e chi cerca intrattenimento – si ripercuote nelle politiche distributive del film che, inevitabilmente, devono ricostruire l'identità del film all'interno di un pacchetto culturale a parte, quello del genere. Kerrigan (*ibidem*) approfondisce come la difficoltà di identificare il genere del film abbia influito negativamente sulle strategie distributive del film. Pubblicizzarlo come thriller, per esempio, ha escluso quelle nicchie di pubblico che avrebbero potuto apprezzare l'aspetto romantico. Ciò che interessa a noi però è il modo in cui Lowery ha cercato di mettere assieme questi immaginari di serietà e di intrattenimento a cui abbiamo accennato.

Il personaggio di Ruth, prima di tutto, riproduce l'immaginario della Donzella in pericolo, ma lo fa in maniera complessa. Piuttosto che sottolineare la fragilità di lei, il film ne valorizza la determinazione e l'amore cristallino per Bob.

Prendiamo in esame una scena in particolare (SCENA 1), in cui Patrick, lo sceriffo del paese ma anche un caro amico di lei, fa visita a Ruth per avvertirla che Bob è fuggito di prigione.

L'informazione cardine - la fuga di Bob - viene trasmessa in maniera implicita perché Patrick prende il discorso alla larga, offrendo a Ruth di prendersi carico di alcuni gatti orfani. Ruth rifiuta con un tocco di ironia, ma implicitamente rifiuta senza mezzi termini: «I can handle some kittens, at least».

Patrick allora arriva diretto al punto ma, anche stavolta, lascia il motivo principale della sua visita implicito: «I thought you'd best hear this from a friend».

La risposta alla domanda che nello spettatore sorge spontanea, posta tra l'altro da Ruth stessa («hear what?»), non viene data da Patrick ma da un'immagine; più precisamente da un brusco stacco di montaggio su Ruth, in lacrime alla guida. È un salto temporale che esclude il momento esplicito della risposta per dare più risalto alla reazione di lei. A conferma di quello che lo spettatore probabilmente ora già ipotizza e in aggiunta all'immagine, sentiamo la voce extradiegetica di un altro poliziotto dire qualcosa che non lascia dubbi sul fatto che Bob sia fuggito.

Rispetto all'immaginario della donna come sesso debole, è significativo che Ruth rifiuti l'aiuto di Patrick, perché in fondo è come se rifiutasse simbolicamente anche il ruolo di Donzella in pericolo. Al contrario, lo stacco di montaggio su di lei alla guida, da sola e in lacrime, conferma invece un'altra parte dello stesso immaginario: la fragilità.

Ruth è sensibile alla notizia della latitanza di Bob, anche se lo spettatore non conosce ancora i motivi della sua preoccupazione. In definitiva, la fragilità di lei risalta tanto quanto la sua determinazione. Da questo momento in poi, infatti, lo spettatore sa che Ruth vuole cavarsela da sola e che Patrick rimarrà probabilmente marginale nella faccenda.

La centralità del personaggio di Ruth e le tematiche che questo aspetto evoca rispecchiano quelle «character-centered narrative forms that integrate thematic interest in identity with specific storytelling strategies» che Newman (2011) attribuisce alla cosiddetta ‘Sundance-Miramax era’ (1985-2010). Cioè gli anni in cui il festival consolida il proprio ruolo culturale anche grazie alle strategie distributive vincenti della Miramax dei fratelli Weinstein, che amplificano la risonanza internazionale del festival.

In termini identitari, la centralità di Ruth rimane invariata fino alla fine. Ruth è integerrima nel tenere Patrick a debita distanza dal suo vissuto interiore. In FOTOGRAMMA 1 per esempio, a meno di venti minuti dalla fine: Patrick le ha appena confessato il suo amore e ribadito l’intenzione di aiutarla. Lei ignora nuovamente la proposta di lui, poi lo abbraccia e gli sussurra: «Maybe I’m just fooling you».

Con questo rimando all’idea che Ruth si stia prendendo gioco di lui, viene chiamato in causa l’immaginario secondo il quale le donne abbiano doti manipolative. Questo implicito possibile in un rapporto tra uomo e donna (e in realtà di qualsiasi rapporto) viene, in un certo senso, esplicitato dalla battuta di Ruth. E il modo in cui l’immaginario entra nel film ha un carattere peculiare. La battuta di Ruth infatti non sancisce alcuna certezza. Quel ‘maybe’ e soprattutto quell’abbraccio affettuoso che nega l’idea di malvagità, contemporaneamente confermano l’idea che Ruth possa stare manipolandolo e lo negano nel momento in cui non possono darne la certezza. L’immaginario della donna manipolatrice allora ha subito un unico e semplice spostamento: prima apparteneva all’immaginario collettivo, adesso appartiene anche all’immaginario specifico dell’universo filmico.



FOTOGRAMMA 1: «Maybe I'm just fooling you»

La situazione raccontata in FOTOGRAMMA 1 rappresenta l'ultimo tentativo esplicito di Patrick di salvare Ruth. Fino alla fine, cioè, Ruth rifiuta di concedersi a lui, confermando così il suo amore adamantino per Bob. Per questo motivo, in effetti, potremmo leggere nel personaggio di Ruth una moderna Penelope: la donna di un guerriero che preserva sé stessa e lo spazio coniugale in attesa del ritorno dell'amato.

Allo stesso tempo però, come è intuibile, il comportamento di Ruth si discosta da quello di Penelope per il modo in cui gestisce i rapporti con l'universo maschile. Da un punto di vista di genere, la letteratura disponibile sul mito racconta di un personaggio controverso: da un lato lei porta i vessilli di una certa forza femminile, dall'altro perpetra un concetto di subordinazione idealizzato.

Kats (1991), citando Murnaghan (1987), ricorda che Penelope detiene «the impossible role as faithful wife of a man who is absent» (p. 138). Allo stesso tempo però, questa contraddizione sembra contare poco a livello culturale, visto che in effetti nell'immaginario Penelope detiene un senso univoco e cristallizzato: «[this] illogicality [of the plot] is, however, itself rendered meaningful» (p. 112).

Cioè, per quanto poco plausibile sia la scelta di Penelope di preservare uno status quo immaginato, cioè che forse non è più tanto status quo, una volta intesa dalla narrazione come sensata, la scelta diventa aprioristicamente legittima. Con la stessa legittimità poi, aggiungiamo noi, può entrare a far parte dell'immaginario collettivo. In effetti, Cantarella (2001) nota che in alcune versioni del mito Penelope compie scelte diverse che potrebbero mettere in crisi

i postulati dell'immaginario, ma a questo punto poco importa che la fedeltà assoluta di Penelope sia solo una delle possibili versioni, perché la Penelope che tutti immaginiamo è ormai associata nella memoria collettiva come un esempio di rettitudine e lealtà incorruttibili.

A suo modo, nell'attendere Bob, Ruth vive una contraddizione simile. Solo che, mentre Penelope inventa il famoso rito della tela per guadagnare tempo, Ruth rinuncia a qualsiasi temporeggiamento, scegliendo in autonomia di abitare l'attesa in compagnia dei vuoti che essa comporta. Ciò nonostante, per quanto autonomo, il personaggio di Ruth è comunque subordinato al ritorno del suo Ulisse. In particolare, Ruth e Penelope condividono quei tratti di subordinazione che svelano di una cultura una «fundamental instability of human social institutions, and the necessary subjection of human beings, not only to social but to metaphysical pressures» (Kats, 1991, *ibidem*).

Questa necessaria subordinazione alle pressioni metafisiche altro non è che la tendenza dell'essere umano ad accettare aprioristicamente le norme comportamentali disegnate da un particolare immaginario. Sia Ruth che Penelope infatti, in quanto espressioni della cultura che li ha generati, riproducono almeno una parte delle premesse normative di quella cultura stessa. Allo stesso tempo, comunque, al pari di una Donzella in pericolo, anche una moderna Penelope offre, da un punto di vista tecnico, un catalogo di emozioni e linee narrative già pronte per il pubblico.

Il cinema del Sundance in generale ricorre volentieri a immaginari riconoscibili, sia per scopi tecnici, sia in chiave critica. Si sfrutta soprattutto l'efficacia drammatica; quella malcelata ma affascinante prevedibilità che garantisce agli elementi cardine emozioni immediate. Allo stesso tempo però, questo stesso immaginario viene riadattato alla specificità del contesto narrativo. Nel caso di *Ain't them bodies saint*, Ruth è una Penelope auto-determinata che, consapevole dei suoi bisogni, rinuncia nonostante questo a una strategia precisa per perseguirli.

Ruth gestisce le pressioni di Patrick come Penelope quelle dei Proci. Ma a differenza del mito, Ruth si trova di fronte una persona alleata e genuinamente innamorata. Altruismo e abnegazione di Patrick obnubilano il confine fra bene e

male, rendendo la decisione di Ruth più complessa di quella di Penelope. Ruth è combattuta perché, da un lato vorrebbe rivedere Bob, dall'altro la protezione di uno sceriffo realmente alleato è allettante. Il grado di polarità di un personaggio quindi riverbera anche su quello degli altri: la complessità è contagiosa.

Un aspetto interessante delle polarizzazioni caratteriali nelle storie è che esse, prima di essere strumenti narrativi, sono tratti culturali ben consolidati nel quotidiano e nei comuni modi di parlare. Polarizzare i contenuti di un racconto sembra infatti una tendenza della comunicazione in generale, come risulta da uno studio sulle narrazioni orali.

In an effort to make sense out of what transpired, tellers often view protagonists as *tokens* of a type and incidents as *instances of scenario* that have *cultural and historical resonance*. This proclivity renders us like Pirandello's characters, who wander in search of an author who can locate them in a plot.

(Ochs, 2001, *corsivo nostro*)

Parafrasando, raccontare un evento reale significa anche trasformare una persona in una pedina e gli eventi connessi in istanze drammaturgiche di una certa risonanza culturale.

Da questo punto di vista, Lowery fugge da una polarizzazione netta dei personaggi, permettendo allo spettatore di fare delle valutazioni di sorta sulla base di una scommessa più equilibrata e quindi più difficile. Così facendo, in effetti, permette al personaggio di Ruth di emanciparsi dal suo archetipo in favore di una narrazione più attenta al vissuto del singolo. In generale quindi, possiamo notare come più ci si allontani dagli assiomi di un immaginario, più si lascia spazio all'individualità.

Questo processo di revisione dell'immaginario è tipico di un film sundance e si basa soprattutto su una valorizzazione delle potenzialità narrative degli immaginari, che passa inoltre come vedremo solitamente da una gestione creativa dei conflitti narrativi.

Gli immaginari matrice

Una strategia tipica del cinema del sundance è infatti quella di porre particolare attenzione alle peculiarità delle conflittualità relazionali, declinate come abbiamo appena visto in modi sempre diversi

Fare ciò non è sempre un processo immediato, perché raramente gli immaginari in gioco in una narrazione sono pochi e il modo in cui essi si ibridano non può essere sempre sotto il controllo vigile di un narratore. In fondo, la complessità dell'immaginario esiste già, prima ancora di narrarla. Un primo aspetto di questa complessità è che un immaginario è facilmente soggetto a interpretazioni molteplici. Per Willner, che studia gli immaginari legati alla mitologia, «myths carry multiple messages about the societies that generate the myths but they also carry messages about the societies in which the myths continue to resonate» (Willner, 1982, p. 75).

Possiamo certamente estendere questo assunto sui miti anche agli immaginari e aggiungere che il significato di un immaginario è sempre imprevedibile, anche qualora ci appaia di facile lettura. Un ulteriore livello di complessità, poi, riguarda il modo in cui questi immaginari partecipano alla formazione di un senso. Ovvero, molteplici sono gli immaginari, molteplici le interpretazioni che possiamo darne e, infine, molteplici sono i modi in cui due o più immaginari possono interagire. Se recuperiamo l'esempio della sindrome della scomparsa della donna bianca, possiamo aggiungere adesso che il solo fatto che venga considerata una sindrome riproduce un altro immaginario, quello scientifico, che si porta dietro un certo carattere legittimante il quale, per estensione e semplificazione estrema, coincide con un'idea di certezza (Salvini, 1977; Turchi, 2010). È curioso che il modo in cui quest'idea di certezza contribuisca a legittimare l'esistenza della sindrome della scomparsa della donna bianca non riguardi quasi per niente il contenuto del pezzo, bensì la sua forma: se non fosse etichettata come sindrome, i fatti che porta il pezzo porta all'attenzione dei lettori sussisterebbero ugualmente. Non si tratta di una sindrome, bensì di un processo culturale che, per essere compreso, ha bisogno che si considerino variabili, ipotesi e contraddizioni delle sue interpretazioni possibili. Etichettarlo come sindrome

però aiuta il reporter a fornire al lettore non solo un'informazione, bensì anche un manuale di utilizzo di questa stessa informazione. In altre parole l'idea di sindrome è una scatola semantica capiente, accogliente, solida e protetta, dove mettere al riparo il fatto dai dubbi e dalle incongruenze dovute alla sua complessità.

Come si può notare allora, la molteplicità di significati a cui sono soggetti gli immaginari non ha solo un carattere tassonomico. Gli immaginari si possono sempre riutilizzare, ma ce ne sono alcuni che suggeriscono anche come farlo. Un immaginario può allora funzionare da matrice, quando agisce secondo i propri principi e stabilisce, per esempio, che una donna è il sesso debole, ma dovremmo parlare di 'immaginari di immaginari', quando il sesso debole diventa una sindrome, perché in questo caso stiamo delegando all'immaginario non solo l'espressione dei suoi elementi ma anche la sua stessa interpretazione. Gli immaginari degli immaginari ricoprono in una narrazione lo stesso ruolo simbolico che in società ricoprono le istituzioni (Berger, Luckmann, 1974): preservano i significati e il potere – almeno quello simbolico – di una particolare idea di realtà. Queste istituzioni narrative che sono gli immaginari degli immaginari a loro volta sono di facile lettura, proprio perché, sono essi stessi immaginari.

Anche senza aver visto *Ain't them bodies saint*, a questo punto vogliamo chiedere al lettore uno sforzo di immaginazione. Si pensi alla scena dove è inserito il FOTOGRAMMA 1. Sulla base delle informazioni che abbiamo già dato, cioè che Bob è fuggito di prigione e che è l'ultima volta che Patrick si offre di proteggere Ruth, si immagini adesso cosa, probabilmente, stia per accadere.

Qualunque sia la risposta, il punto è che il semplice fatto che immaginarlo sia possibile è, a nostro avviso, già significativo. Alla stregua di Casetti (2005) che distingue le «tracce» della realtà dagli «artifici» audiovisivi creati dall'uomo per riconoscerla e di Montani (2010) che distingue l'«aspetto documentario» di una qualsiasi pratica filmica dall'«aspetto autonomo» dovuto al punto di vista del singolo autore, è utile proporre una rivisitazione di queste distinzioni di tipo riflessivo (Bourdieu, *op. cit.*), cioè orientato verso la cultura che riproduce

l'immaginario piuttosto che verso le opere di artificio o autonome scaturite da esso.

Dobbiamo molto agli studi sull'apprendimento di Gregory Bateson e in particolare vorremmo recuperare l'idea secondo la quale, a fronte di un apprendimento di primo livello - meccanico, imitativo, empirico - se ne possa mettere in atto un secondo tipo, che Bateson chiama di 'deutero-apprendimento' (Bateson, 1977). Questo apprendimento di secondo livello è il modo in cui riadattiamo, moduliamo e miglioriamo i nostri stessi modi di apprendere: cioè possiamo apprendere ad apprendere. Allo stesso modo, chiameremo qui 'deutero-immaginari' queste istituzioni narrative che si occupano di riadattare, rimodulare e spostare gli immaginari matrice. Al termine di questo capitolo, ne mostreremo qualcuno in azione per spiegarne il funzionamento.

Immagina di immaginare

Per comprendere meglio gli immaginari sui quali si sviluppa il film di Lowery, partiamo intanto da una breve introduzione di *Stranger than paradise*, poiché rappresenta un esempio peculiare delle narrative sundance delle primissime edizioni, le quali sopravvivono ancora oggi.

Il film di Jarmusch, che oltre alla menzione speciale al Sundance, vince nello stesso anno la Palma d'oro a Cannes e il Pardo d'Oro a Locarno ed è considerato un caposaldo del cinema indipendente americano (Andrew, 2007). È, ad oggi, un esempio di cinema genuinamente indipendente, anche in funzione del fatto che il regista non ha mai abbandonato il totale controllo creativo dei suoi film (Sexton, 2012). Con uno stile pigramente de-costruttivista, Jarmusch mette in scena una «notion of America not as melting pot but as salad bowl - a collection of independent and distinct ingredients, endemic, imported and idiosyncratically hybrid» (Levy, 2000). Jarmusch affronta cioè gli immaginari in maniera satura e satirica, cioè coglie l'essenza etimologica e storico-culturale dei due termini.

sàtira s. f. [dal lat. *satūra*, femm. dell'agg. *satur* «pieno, sazio» e per estens. «vario, misto» (anche, con valore negativo, «confuso»), secondo antiche interpretazioni connesso con la *lanx satura*, il piatto di primizie offerto ritualmente agli dèi, secondo altri legato all'etrusco *satir* «parola, discorso»; le varianti *satýra* e poi *satīra*, dalle quali deriva la forma ital. del vocabolo, si diffusero, già in epoca imperiale, per accostamento arbitrario al gr. *σάτιρος* «satiro¹»].

(Enciclopedia Treccani, 2020)

Nonostante questa varietà di elementi, che avremo modo di esplorare, il film è considerato anche un «rare minimalist achievement» (Linnet, 1985). Questa apparente incongruenza, di un film saturo e minimalista allo stesso tempo, rappresenta in effetti la peculiarità del film.

A fronte di un progetto che, per stessa ammissione dell'autore, non punta a coinvolgere nessun pubblico in particolare, il primo apprezzamento arriva da degli addetti ai lavori. Durante una proiezione di prova in un laboratorio di stampa, Jarmusch racconta che i tecnici di turno si fermarono per guardare il film fino alla fine, per poi complimentarsi apertamente con lui (*ibidem*). Le motivazioni dell'attrazione che questi devono aver provato rimangono intangibili, ma possiamo sfiorarle, chiamando in causa Levi Strauss.

L'antropologo diceva che tutte le volte che ci si allontana da un contenuto per studiarlo, questo contenuto assume i caratteri di una forma. Ovvero ciò che si studia a fondo cessa di apparire come un oggetto di studio, perché diventa un processo complesso e intricato di altri oggetti di studio più piccoli che lo compongono.

Il cinema è in un certo senso un oggetto di studio per il pubblico al quale viene proposto ma, per un tecnico di laboratorio di stampa in pellicola, non è altro che un processo ripetitivo di suoni e immagini. *Stranger than paradise* deve aver favorito questo scarto - dall'oggetto al processo - agli occhi di quei tecnici.

Dal punto di vista di uno studioso però, come sottolinea Ferraro (2001), ciò che resiste allo status di processo e rimane ancorato, nell'interpretazione scientifica, all'essere oggetto rappresenta in effetti il passo successivo della ricerca. Per questo, se vogliamo comprendere il lavoro di Jarmusch, dobbiamo concentrarci su quei pochi elementi rimasti fedeli alle narrative che il regista fugge, cioè quegli elementi che appaiono ancora come un contenuto e non ancora forma.

Jarmusch dedica un'attenzione particolare al rapporto fra Willie ed Eva. Da un lato, Willie ripudia le sue origini ungheresi, cercando di conformarsi all'immaginario consumistico americano. Il New York Times lo definisce «perfectly content with his life on the outer fringes of capitalism» (Canby, 1984). Dall'altro lato Eva, ungherese come lui e per niente affascinata dall'americanità, fa da contraltare a Willie instaurando così una dicotomia fra Stati Uniti come terra di frontiere e Ungheria come terra d'origine.

Questa polarizzazione evidente dei due personaggi non impedisce alla trama di svilupparsi in maniera non lineare. Il celebre critico Roger Erbert (1984) infatti scrive che il film «seems to be going nowhere» ma, allo stesso tempo, che «knows every step it wants to make». Da questa recensione emerge un film strutturalmente vagabondo.

It is a constant, almost kaleidoscopic experience of discovery, and we try to figure out what the film is up to and it just keeps moving steadfastly ahead, fade in, fade out, fade in, fade out, making a mountain out of a molehill.

(Erbert, *ibidem*)

SCENA 2



Scene 9 : Int. Day. WILLIE's room.

Eva is standing near the door with her overcoat on. WILLIE approaches her.

WILLIE: Hey, Eva, you goin' out?

EVA: Yes.

WILLIE: Look, uh, Clinton Street is two blocks south of here. I wouldn't go any further south than Clinton Street.

EVA: Why?

WILLIE: Its really dangerous there.

EVA: I can take care of myself.

WILLIE: (very annoyed) Man. Listen, you come here, you don't even know whats goin' on in this city, you've never been here before, you come and stay in my apartment--I don't even want you here--and its like, "yeah, I know what's goin' on". You think you're so motherfuckin' together!

EVA: (after a pause, confused by this expression 'together') I'm going alone.

WILLIE: (giving up) Oh...Go alone then.

EVA leaves. WILLIE stands at the door and sighs.

Uno dei motivi che può aver contribuito a rendere il film ambivalente, come un vagabondo consapevole del suo vagare, è la scelta di lasciare alla libera interpretazione le motivazioni delle scelte dei due personaggi principali. Quando Willie convince l'amico Eddie a intraprendere un viaggio di ottocento chilometri per rivedere Eva, non offre alcuna spiegazione particolare. Eddie, a sua volta, si lascia convincere senza fare domande. In conseguenza di ciò, anche i rapporti fra personaggi, come in *Ain't them bodies saint*, lasciano dei vuoti interpretativi che vengono inevitabilmente colmati dall'immaginario. La SCENA 2, tratta da *Stranger than paradise*, per esempio mette anch'essa in scena una rivisitazione della Donzella in pericolo e della donna come sesso debole, ma la ribalta drasticamente.

Mentre Eva si prepara per uscire, Willie le dimostra una malcelata apprensione. Poi, come viene suggerito già in sceneggiatura, «after a pause, confused», la forza della scena emerge dagli impliciti. La battuta di Willie «It's really dangerous there» richiama, oltre alla pericolosità della città di New York, un immaginario direttamente connesso a quello della Donzella in pericolo: quello del galantuomo. La relazione fra una donzella e un galantuomo porta con sé, come il termine 'sindrome', una serie di istruzioni per il loro utilizzo e interpretazione. Ovvero, va da sé che l'esser galantuomini sia considerata una virtù e che pertanto, la donzella di turno debba riconoscere tale virtù, piuttosto che per esempio denigrarla. Di conseguenza, la risposta di Eva «I can take care of myself» è un rifiuto non soltanto dell'immaginario della Donzella in pericolo ma anche di quello del galantuomo e del relativo gioco sociale nella sua intrezza. Ciò che viene turbato e tradito in questo caso è l'equilibrio relazionale.

Anche nel rapporto tra Ruth e Patrick in fondo avviene la stessa cosa. Come abbiamo visto infatti, Ruth fugge tassativamente le richieste implicite di Patrick di farle da galantuomo. Ciò che rende il loro rapporto diverso da quello di Willie ed Eva è il registro narrativo con cui viene espresso.

Osserviamo il prosieguo del dialogo fra Willie ed Eva, focalizzandoci sulla lunga risposta di lui, il quale in sceneggiatura viene definito «very annoyed». Willie infatti rinnega improvvisamente la propria galanteria per dare a Eva una

severa strigliata che si conclude con «you think you're so motherfucking together», un modo alternativo per dire 'chi ti credi di essere'.

Se l'atteggiamento di lei scatena la rabbia di lui, è evidente che l'offerta di Willie non poteva essere del tutto altruista. È probabile infatti che Eva abbia negato anche qualcos'altro, cioè il presupposto secondo il quale una donzella dovrebbe mostrarsi ossequiosa al cospetto della buona educazione di un galantuomo. In altre parole, una Donzella in pericolo deve accettare l'aiuto offertole. In conclusione, Eva manda Willie su tutte le furie perché si sottrae a un gioco dal quale, secondo le strane regole del gioco stesso, non è legittimo sottrarsi. Eva è in questo senso un agente del caos.

C'è un ultimo implicito che dobbiamo esplicitare, perché l'implicito fondamentale di qualunque processo relazionale basato su impliciti è, tautologicamente, che le regole del gioco rimangano implicite. In altre parole: una relazione basata su dei non detti, presuppone che non si possa parlare nemmeno del fatto che i non detti devono rimanere tali. La reazione di Willie è comica perché tradisce questa regola. La sua rabbia svela che il comportamento di Eva è insolvente nei confronti di un debito culturale immaginato e, poiché quel debito era rimasto implicito fino a quel punto, la rabbia di Willie è anche il momento in cui l'esistenza di quel debito viene esplicitata.

Sotto questo profilo interpretativo allora, possiamo dire che la scena racconta di un goffo tentativo di seduzione estinto sul nascere dall'incapacità dei personaggi di osservarne le regole. Da questo punto di vista, le parole di Erbert, «seems to be going nowhere» e «knows every step it wants to make» (*op. cit.*), risultano più chiare. Il film «è consapevole di ogni passo che vuole compiere» - perché nell'immaginario di una commedia romantica Willie non può che inseguire Eva - ma «sembra non andare da nessuna parte» perché i personaggi stessi inciampano sugli immaginari come se non ricordassero bene le loro regole. Il genere cinematografico stesso della commedia si muove «on the edge of realism» dove «a sense of absurdity may [...] tickle» (Selbo, 2014, p. 52). Cioè dove una plausibilità è necessaria ma allo stesso tempo va minacciata continuamente da elementi assurdi che non fanno mai cedere del tutto la sospensione dell'incredulità.

Proponiamo di seguito un'intervista al regista che ci aiuta a inquadrare al meglio questo aspetto. Nell'estratto, Jarmusch parla del lavoro con gli attori. Un approccio apertamente collaborativo che non è stato esente però da tensioni e difficoltà relazionali che hanno anche toccato questioni relative all'espressione della sessualità nel film.

«It is a repressed film. [...] John and Richie [Willie ed Eddie] were especially aware of this. When we were shooting in Florida they complained that there were no girls in bikinis. They wanted to get into romantic situations. But I didn't want sexuality to enter the story because the story for me was too simple and sex is too complicated. It's often so clichéd on film, and I wasn't ready to deal with it in this one. It wasn't necessary to the story»

(Linnet, 1985, p. 27)

Nell'imbarazzo nervoso di Willie in SCENA 2 insomma, ritroviamo in effetti il pudore creativo di Jarmusch. Volendo escludere la sessualità dal film, il regista si è ritrovato comunque ad accoglierla in maniera riflessiva nei confronti della troupe. Gli stessi attori hanno intravisto un copione culturale evidente nella sceneggiatura, dato che sul set il rapporto tra Eva e Willie deve avere evocato quell'immaginario specifico.

Questo carattere repressivo – per usare le parole di Jarmusch – che il film assume nei confronti della sessualità è in linea con altre scelte estetiche sostanziali. Il New York Times scrive: «the camera often seems just too tired to follow a character as he walks off-screen, knowing full well that if it waits long enough, the character will walk back on» (Camby, 1984). Questa pigrizia formale insomma, o meglio questa minimalizzazione dell'espressività in generale, non impedisce all'aspetto narrativo dell'immaginario di essere comunque presente. Nel marionettismo frettoloso di Willie e Eva entra comunque in gioco l'idea che fra i due debba succedere qualcosa, magari di sessuale. Ciò che viene repressa, in senso lato, è in effetti soprattutto la tensione drammatica, perché viene valorizzato l'imbarazzo di questi personaggi che interpretano un gioco romantico che non portano a termine. L'immaginario insomma viene bistrattato e così facendo viene valorizzata una, seppur bizzarra, caratterizzazione dei personaggi (Murphy, 2019, p. 91). Anche *Stranger than paradise* quindi si allontana dai

confini di giurisdizione degli immaginari in favore dell'individualità. È curioso che questa caratterizzazione non dipenda da approfondimenti psicologici o comportamentali dei personaggi, come ci si aspetterebbe. Questi in particolare non vengono, tra l'altro, mai neanche accennati. Bensì arriva da un processo interpretativo che agisce per esclusione: laddove i tratti di una commedia romantica appaiono di poco conto e spogliati di qualsivoglia complessità, in scena non rimane nient'altro che il personaggio e, nonostante il suo meta-imbarazzo sembri sottrarlo all'introspezione, attira l'attenzione dello spettatore su di sé. Questo aspetto ci suggerisce una dicotomia importante fra *Stranger than paradise* e *Ain't them bodies saint*. Entrambi infatti favoriscono la soggettività, ma lo fanno in modi opposti. Il film di Lowery, come abbiamo visto, mette in scena l'immaginario di Penelope per slatentizzarne la complessità: depolarizzandone i punti di vista si allontana dal dare un giudizio morale sui personaggi. All'opposto, il film di Jarmusch lavora di sottrazione, privando l'immaginario del suo ruolo potenzialmente totalizzante e gioca – piuttosto che fuggirli - con i giudizi morali dei personaggi, per esempio mandando su di giri Willie quando Eva non rispetta il ruolo di Donzella in pericolo.

Questi due modi di intendere la narrazione dell'individualità rappresentano un tassello fondamentale del cinema del Sundance. Sin dalle primissime edizioni infatti, al festival vengono privilegiati film particolarmente legati a uno di questi due principi narrativi. Per comprendere il contesto culturale dal quale emergono questi approcci, partiamo da alcuni aspetti storico-culturali.

Sundance: una comunità immaginata

Prima di raggiungere risonanza internazionale e diventare un punto di riferimento nel mercato cinematografico globale, il Sundance si chiama 'U.S. Film Festival' e nasce nel 1979 con un modello di business basato su rassegne di grandi classici americani (Smith, *op. cit.*). Il modello non funziona come previsto, così nel 1985 il celebre attore Robert Redford lo rileva tramite la sua organizzazione no-profit di recente fondazione chiamata Sundance Institute, la quale inevitabilmente influenza le edizioni successive (King, 2016, p. 47). Il

modello Redford è quello di cercare una via intermedia fra il cinema autoriale e quello di intrattenimento (*ibidem*). Il modo in cui questo scopo viene perseguito rivela aspetti affatto polarizzati della cultura cinematografica americana.

Di fatti, la dicotomia immaginata fra questi due tipi di cinema potrebbe portare a vedere il cosiddetto cinema indipendente come un'esperienza prima di tutto distante da Hollywood. Al contrario invece, già nei primissimi anni ottanta

Hollywood majors were also present in these non-commercial organizations such as the IFP and the Sundance Institute, contributing funds to the organizations' operational costs, sponsoring events and of course participating in the markets and festivals these organizations arranged for independent filmmakers. In this respect, the majors were never too far away from the independent film scene, even in the 1980s, when American independent cinema was largely perceived as not associated with the Hollywood mainstream

(Tzioumakis, 2017, pp. 253-254)

L'intervento di Redford quindi ha carattere soprattutto relazionale, permettendo al festival di essere non solo una vetrina per eventuali compratori e distributori di film, bensì anche un mercato di prodotti da coltivare e di autori da allevare. Il festival, come in effetti l'immaginario stesso del sogno americano, è insomma per ora una terra di frontiera aperta a tutti. Un'esperienza che ha contribuito a dare al concetto di indipendenza nel mondo del cinema un'accezione ancora più complessa di quanto non lo fosse già. Nelle parole di Rastegar, che ha studiato l'evento in rapporto alla cultura festivaliera globale:

The mission of the most important film festival for American independent film, the Sundance Film Festival, has been to connect independent filmmakers who have the ideas and the guts with Hollywood's financial and technical resources. As Sundance accomplished this mission through the early 1990s, the festival's leadership began to clearly message another part of the Institute's mission: to focus on innovative forms of storytelling found within independent film. Sundance's mission has been so effective, that it has made 'independent film' synonymous with film festivals—so much so, that some festivals think that by virtue of being a film festival, the films they screen are independent. This has contributed to a widespread misrecognition of what constitutes independent filmmaking. A lack of clarity around what independent film means to larger film culture and the role of festivals in relation to independent work causes a number of contradictions in programming approaches. (p. 187).

La mission dell'Institute abbraccia inoltre aspetti più complessi della sola commerciabilità del cinema d'autore. Lo scopo è certamente quello di aprire al mercato film marginali, ma ci si cura comprensibilmente di dare spazio soprattutto a prodotti di nazionalità americana. *Stranger than paradise* d'altronde è il primo film a vincere un'edizione, dell'ancora U.S. Film Festival, gestita dall'Institute e si tratta di un film, come abbiamo visto, fortemente debitore dell'aspetto identitario dell'immaginario americano.

Il festival punta sicuramente a consolidare un'identità di carattere nazionale del cinema americano, sin da subito infatti distingue i film in concorso in americani e resto del mondo. Ma questo aspetto non avrebbe nulla di diverso da altri approcci già allora riconoscibili di altri festival internazionali. Il Sundance sembra particolarmente interessato a tracciare dei confini legati al concetto di autorialità.

by keeping the dramatic and documentary competitions strictly American, the festival was able to accomplish one of the central aims of independent cinema in the United States: establishing its specificity as a national cinema and its legitimacy on equal terms with the international roster of *auteurs* and national cinemas producing films for the festival and art house circuits

(Newman, 2011, p. 68)

Il festival cioè contribuisce a conferire alla nazionalità americana «legittimità» soprattutto all'interno del contesto culturale del cinema autoriale. Siamo di fronte

insomma a una rappresentazione dicotomica a più strati. Da un lato il festival mira a unire autorialità e intrattenimento, dall'altro invece mira a distinguere l'autorialità americana dalle restanti. Il carattere identitario del festival quindi si forma storicamente sulla base di una duplice de-marginalizzazione: del cinema *indie* dalla Hollywood dei blockbuster e del cinema americano da un certo establishment autoriale: in effetti, uno degli appellativi del Sundance tutt'oggi è quello di «America's Cannes» (Anderson J., 2000, p. 2).

Questo aspetto ci consente di iniziare a vedere il festival come una cosiddetta «comunità immaginata» (Anderson B., 2018), anche a fronte del fatto che le sue caratteristiche sono decise dai suoi stessi componenti a partire dalle caratteristiche di un'alterità antagonista in termini identitari.

In ambito di 'festival studies', Iordonova (2013) e De Valck (2007) hanno analizzato a fondo il ruolo dei festival cinematografici come comunità immaginate. Dayan (2000) ha inoltre condotto una ricerca di stampo antropologico interpretativo per cogliere quelle che lui stesso chiama le «narratives» del Sundance, osservando come l'identità del festival venga costantemente sottolineata dalla comunicazione cartacea che lo spettatore fruisce una volta approdato a Park City (Utah), cittadina che ospita il festival, nei giorni dell'evento (p. 52).

Il festival cerca insomma di spostare l'immagine sociale del cinema americano. Lo fa con film come *Stranger than paradise* e *Ain't them bodies saint*. Lo fa anche come pratica identitaria ponendosi in conflitto con l'immaginario di un 'altro' europeo. L'Institute contribuisce a questo aspetto a monte della selezione dei film in concorso. Non tiene in considerazione solo la competitività in ambito distributivo, bensì si cura di fornire una varietà di narrazioni diverse che restituiscano il multiculturalismo del territorio americano. Questa linea, comunque, era già presente sin dalle primissime edizioni dello U.S. Film Festival, prima ancora che l'Institute ne prendesse le redini. Smith (*op. cit.*) testimonia come questa non sia:

One of the truly great things that documentaries can do for us as viewers is to introduce worlds and cultures we otherwise probably wouldn't ever encounter. They inform us as to others' experiences and cause us to reflect on their lives as well as our own. *The 1985 festival was full of such cultural gems*

(Smith, *ibidem*, p. 95, corsivo nostro)

L'idea è insomma quella di aprire le prospettive narrative su vedute ampie, alla ricerca però di una distinzione chiara fra ciò che è americano e ciò che non lo è. Come nelle narrazioni dei film che abbiamo analizzato, anche nelle narrazioni del festival polarizzare alcune istanze culturali favorisce un consolidamento identitario. Il festival apre cioè alla complessità delle narrazioni e dei punti di vista alternativi, ma rimane per ora ancorato alla fruibilità della polarizzazione e alla riconoscibilità degli immaginari matrice.

Ritroviamo questi aspetti in numerose opere dei primi anni. Da un lato, si cercano film che mettano a repentaglio le certezze dell'immaginario. Assieme a *Stranger than paradise*, spiccano film come *Heat and Sunlight* (Nilsson, 1987), un'esplorazione frastagliata ed emozionale di un foto-giornalista di guerra la cui vera battaglia è scendere a patti con le sue conflittualità romantiche. L'immaginario matrice evoca le estetiche di un lutto amoroso, le forme della narrazione lo scardinano però dalle aspettative che questo immaginario sortisce, attribuendo alle difficoltà del protagonista una valenza sia universalizzante che disturbante, tramite la libera associazione delle narrative amorose alle atrocità della guerra. Il conflitto, cioè, non trova veri e propri sfoghi anche se li cerca disperatamente. Così facendo si aggrappa alle immagini di guerra che slatentizzano le sofferenze del protagonista spostandole su un immaginario imprevisto.

Un altro film significativo è *Daughters of the Dust* (Dash, 1991), un dipinto anti-drammatico del rapporto di una comunità di donne afro-americane con un passato ancestrale mitizzato e a tratti lisergico. L'immaginario matrice è la tradizione che dovrebbe contribuire alla costruzione di un'identità comunitaria ma che invece arena le protagoniste in una giostra di significati tanto affascinanti quanto ineffabili. Segnaliamo poi *Just another girl on IRT* (Harris, 1999), un ibrido wharoliano tra finzione e documentario che in stile neo-realista testimonia

le realtà più marginali di una Brooklyn multietnica ed energetica, dal punto di vista di un'adolescente afro-americana alla ricerca di un aborto di fortuna. In questo caso l'immaginario matrice è un genere cinematografico vero e proprio, il coming-of-age, che rimodulato in un contesto documentaristico e neo-realista scardina l'immaginario dalle tappe narrative a cui è abituato lo spettatore. Infine, *Go Fish* (Troche, 1994), un grido militante, a tratti Cassavetes, a tratti documentario di poesia, che esplora con rabbia e intelletto la condizione di subalternità culturale della comunità LGBT. Si tratta di un film che, come i precedenti, smembra la trama, scardinandosi a monte dagli schemi produttivi classici: implementando l'improvvisazione, sperimentano in cabina di montaggio. Di pari passo a questo tipo di cinematografie, il festival propone un altro tipo di sperimentazione. Film come *Blood Simple* (1984), *River's Edge* (1986), *Powwow Highway* (1988), *Waiting for the Moon* (1987), *True Love* (1989), *To sleep with anger* (1991), *El Mariachi* (1992), *Longtime Companion* (1990), *Fresh* (1994), *Lemon Sky* (1988) e *Reservoir Dogs* (1992) propongono un consolidamento delle forme narrative caratteristiche del cinema americano. Ne sfruttano la fruibilità e l'emozionalità, ma rinnovano i modi in cui queste vengono utilizzate; nei dettagli, nelle piccole divergenze con l'immaginario.

In sintesi, queste due tendenze estetiche restituiscono e riproducono le tendenze identitarie del festival proponendo due modi, speculari, di rivedere l'immaginario americano. *Ain't them bodies saint* rappresenta oggi quel modo inaugurato da *Blood Simple* e portato storicamente all'eccellenza da *Reservoir Dogs* di mettere in luce le potenzialità estetiche delle tecniche narrative d'intrattenimento, all'opposto di *Stranger than paradise* che invece si muove verso una radicale emancipazione dalle stesse.

Per cogliere i modi in cui queste strategie espressive si sviluppano e si intersecano negli anni, dobbiamo approfondire il funzionamento dei deutero-immaginari e come questi giocano un ruolo fondamentale nella definizione caratteriale di un personaggio e del suo punto di vista.

SCENA 3



Scene 2/ : Int. Night. NY Tenement Apt.

A poker game around a table in a barren, dim tenement apartment. Among the grizzled faces of the five players are WILLIE (Bela Molnar) and EDDIE (Willie's best friend). Unlike the unhappy faces of the other three, WILLIE and EDDIE are smiling and pulling money toward them on the table. One of the other players glares at WILLIE.

POKER PLAYER : I think there's somethin' funny about the way you been dealin' the cards.

All three of the other players glare at WILLIE and EDDIE as WILLIE gathers the money quickly, and moves toward the door with EDDIE.

EDDIE: Man, you guys are bad losers. Can you believe this guy? We'll know who not to play cards with next time.

As WILLIE and EDDIE leave the room hurriedly, the other players rise from their chairs, their eyes angrily fixed on the closing door.

I deuterio-immaginari

La SCENA 3 di *Stranger than paradise* ricopre un ruolo cardine nella trama del film, è qui infatti che Willie ed Eddie racimolano i soldi per raggiungere Eva. Anche qui, troviamo una situazione dove tacere le regole implicite della relazione è particolarmente importante: il barare.

Nel testo, Jarmush introduce la situazione del poker sottolineando come Willie ed Eddie stiano felicemente vincendo: «[they] are smiling and pulling money toward them [...]». Poi, nel momento in cui un loro avversario li accusa implicitamente di aver barato – POKER PLAYER: «I think there's something funny about the way you been dealin' the cards» - reagiscono alla provocazione alzandosi in piedi e portandosi via il bottino. Eddie, evasivo dice: «Man, you guys are bad losers [...]» poi in sceneggiatura leggiamo «WILLIE e EDDIE leave the room [...]».

In sintesi, l'intervento di un personaggio mette in crisi il gioco e fa fuggire Eddie e Willie con il bottino.

Un deuterio-immaginario che possiamo vedere all'opera è quello legato al concetto di antagonista. Il significato del gesto di Poker player infatti non dipende necessariamente dal contesto del gioco d'azzardo, bensì è antagonista soprattutto perché riproduce un comportamento ostacolante nei confronti di un altro personaggio. Un gesto cioè che mette in relazione più immaginari, poiché da un lato dice qualcosa di un giocatore di poker che compie il gesto, dall'altro dice qualcosa del personaggio che subisce il gesto. Quale sia l'immaginario di riferimento del gesto in sé è evidentemente meno importante dell'effetto che ottiene sul significato della scena.

In generale, nella sua storia culturale, un gesto a cui oggi attribuiamo un significato preciso può avere avuto origine da un qualsiasi altro contesto ed essere approdato nella cultura odierna senza necessariamente portarsi dietro il significato originario (Marazzi, 1998). Anzi, a oggi quel primo significato può essere del tutto irrilevante. Allo stesso modo, un deuterio-immaginario è un immaginario orfano, che sopravvive oggi come mercenario della semantica, o come un passe-partout delle tecniche narrative. In quanto privo di un significato

rigido, si adatta facilmente a ogni contesto e ne media e organizza le parti in gioco offrendogli un manuale d'uso. Sgraziatamente quindi, potremmo dire che Poker player ha la 'sindrome dell'antagonista', ma non lo faremo.

L'intervento di Poker player però non è l'unico elemento che ci porta a leggerlo come antagonista. Altri fattori in gioco collaborano. Ad esempio: Eddie e Willie sono in inferiorità numerica, sono più giovani degli avversari, non si sa se abbiano barato, gli altri pensano di sì. Sulla base di questa saturazione di elementi è ragionevole scommettere che si tratti di un antagonista e che, di conseguenza, i due giovani siano i protagonisti. Nel gioco delle polarità insomma, serve anche una certa saturazione di elementi che confermino un determinato immaginario. Questo è alla base della validazione di una tesi in ambito antropologico interpretativo (Geertz, *op. cit.*)

Appurato che il gesto e la saturazione intorno ci permettono di valutare la presenza di un antagonista, possiamo concludere l'analisi del gesto antagonista sottolineando l'aspetto forse più importante. Quando Willie ed Eddie scappano con i soldi stanno comunicando visivamente di volere quel denaro. Questa espressione chiara di una volontà è scaturita da un gesto antagonista: poiché alla minaccia di dover restituire i soldi i personaggi reagiscono fuggendo con quegli stessi soldi, è evidente che vogliono, espressamente anche se implicitamente, quei soldi. Il deutero-immaginario dell'antagonista serve anche a questo. Nel momento in cui un personaggio reagisce a una minaccia sta implicitamente comunicando anche una volontà.

Se consideriamo poi che assecondare questa volontà consente a Willie di assecondare anche la volontà di raggiungere Eva e di proporre a Eddie un viaggio rocambolesco, ci possiamo rendere conto del ruolo cardine e imprescindibile che Poker player ha avuto nello scatenare una successione di eventi tali da innescare l'immaginario di una commedia romantica.

All'interno di un impianto narrativo scarno e avulso dalla tensione drammatica, Jarmusch mette insieme i pezzi di *Stranger than paradise* rimanendo il più possibile distante da uno sfruttamento massiccio degli immaginari; addirittura se ne prende gioco, come abbiamo visto. Ma, sfruttandone ugualmente le cornici

interpretative, evoca la commedia romantica e ne innesca il processo narrativo a partire dall'intervento di un antagonista.

Al pari di altre scene che, dalla sceneggiatura al prodotto finale, hanno subito modifiche, questa scena si allontana dal copione in fase di ripresa. Ciò nonostante, come è osservabile nella trascrizione che abbiamo redatto (SCENA 3 MOD.), per quanto delle battute originali non rimanga alcunché, la dinamica, la posta in gioco, le contrapposizioni fra personaggi, la domanda drammatica e il suo esito rimangono invariati. È un'ottima occasione allora per capire cosa, nell'economia globale del film, contava maggiormente nella scena per permettere alla storia di funzionare ugualmente. Di fatto, l'elemento principale che sopravvive a una modifica tanto radicale è il susseguirsi di tre segmenti narrativi: un'introduzione, un conflitto e l'esito del conflitto. Solo l'espressione dell'antagonismo e la risposta dei personaggi rimangono immutati.

SCENA 3MOD. – TRASCRIZIONE DAL FILM

- I'll bet a deuce.
- And a deuce.
- Enough for me.
- I'm in.
- I'm in.
- Give me three.
- I'll stay with these.
- Give me one.
- Dealer takes two.
- All right. I'll bet a pound.
- Your five, and five.
- And five more.
- Oh, I like this.
- I'm in.
- I'm in.
- Full house.
- I thought you were bluffing.
- Oh, man. So did I, believe me.
- You know, I don't believe this, man. Every time Eddie deals, Willie wins. Every time Willie deals, Willie wins.
- Hey, that's right.
- What are you saying?
- I'm saying that you're winning two out of every five hands, and they're always the same two hands! Two out of every five hands. That's right!
- You sayin' I'm cheatin' then?
- I'm not saying you're cheating, man.
- We're not saying you're cheating.
- Then what are you saying?
- All I'm saying is that every time we go around, you win... What are you doing with the money, man?
- I don't have to listen to this.
- What are you talking about?
- You're saying I'm cheating? I don't have to stay here.
- We're playing a fucking game here, man!
- Get your fucking hands off me!
- What the fuck? Hey.
- You're his fucking partner too, right?
- I never met the guy.
- I'm never playing with you again.
- Get out of here, man! And you two, man... you just sit there, right? What, he's leaving too? Yeah, he's leaving, yeah. You picked up on that, huh?
- Both of you, man, you just sit there, you know. You don't fuckin' stick up for yourselves or nothin', man! I don't know what the fuck is the matter with both of youse. And you let those animals in your fucking house too, right?

Jarmusch ha utilizzato, in questo caso, la sceneggiatura come canovaccio per poi esplorare, probabilmente con l'apporto di un'improvvisazione controllata, i modi migliori di metterla in scena. L'improvvisazione è una pratica molto diffusa in ambito indie, al punto che un sottogenere – il 'mumblecore' - sembra essere nato anche in funzione di un consolidamento di essa come scelta estetica. Newman (*op. cit.*) sottolinea come, per quanto breve sia l'esperienza del mumblecore in ambito di storia del cinema indipendente americano, esso abbia lasciato tracce indelebili anche nei set odierni. Alan Starzinski, attore e docente di improvvisazione di Los Angeles, testimonia in un'intervista rilasciataci:

I believe acting is reacting and, from this point of view, *improv* must be the purest form of acting. When you improvise you must engage an ongoing and live relationship with the other performers. If you're too much onto yourself, you'll lose control of the performance.

Alan conferma insomma, che improvvisare può essere una buona strategia per convogliare istanze attoriali diverse lungo un asse drammaturgico specifico. Soprattutto, l'idea che la recitazione efficace si basi su una reazione efficace alla recitazione - o al comportamento - dell'altro, aiuta a inquadrare i processi narrativi dei deutero-immaginari che, al pari di un'improvvisazione collettiva dove ciò che conta è rimanere saldi dentro la relazione estemporanea creatasi, un deutero-immaginario è tale nel momento in cui viene (re)agito da un personaggio in funzione di un contesto specifico. Per esempio, recuperando la sindrome della scomparsa della donna bianca, notiamo che la necessità immaginata di salvare una Donzella in pericolo emerge laddove il contesto della sparizione favorisce il salvataggio come reazione piuttosto che come azione a priori. A differenza di un immaginario matrice insomma, un deutero-immaginario necessita di un contesto operativo e, come stiamo per constatare osservando la scena di *Stranger than paradise* in questione, il conflitto è un contesto favorevole.

In questa scena, la modifica al testo originale, per quanto porti agli stessi esiti narrativi, restituisce un dialogo più articolato. In scena si crea una gran confusione, il litigio si anima e a piccoli passi raggiunge un climax. Per quanto le battute siano completamente diverse dal testo, la polarizzazione degli approcci alla situazione, la tematica, gli intenti e le strategie dei personaggi ruotano intorno

alla stessa questione. Cioè, il conflitto è l'elemento principale, l'aspetto più solido del testo, che consente di rivoluzionare la scena senza snaturarla. Non abbiamo modo di sapere come Jarmusch si sia approcciato alla scena, ma possiamo osservare come la fase di passaggio da un gesto antagonista alla reazione di Eddie e Willie venga, allo stesso tempo, diluita nel tempo ed enfatizzata. È utile qui ricordare gli studi di Mauss, secondo il quale «[...] l'equilibrio di un gruppo non nasce per forza da uno stato di inerzia, ma spesso da una serie di conflitti interni controllati» (Mauss, 2002, p. 194).

Parafrasando, spesso una cultura trova il suo equilibrio non nella stasi dei processi relazionali bensì nella gestione equilibrata di processi conflittuali. In qualche modo infatti, Jarmusch rivede la scena in funzione di una gestione più equilibrata dei conflitti dove, anziché limitarsi a esprimerli, cerca di conferirgli una sequenzialità e una progressione. A questo punto, ci sentiamo di sottolineare come sia soprattutto il ruolo del deuterio-immaginario a favorire questo tipo di processo. Perché in effetti, nel momento in cui entra in gioco un'antagonista, prima di tutto si crea una situazione fertile per introdurre legittimamente conflittualità. Ma soprattutto, con una domanda drammatica lasciata in sospeso, è più plausibile che lo spettatore riesca a seguire anche eventuali dilatazioni temporali e divagazioni. In parole povere, la conflittualità non è solo l'elemento minimo della narrazione ma anche un interessante strumento di approfondimento di essa.

Allo stesso modo, la SCENA 1 di *Ain't them bodies saint* mostra uno sceriffo, in divisa e distintivo, rivolgersi a una fuorilegge, un'interazione cioè conflittuale già a partire da un immaginario che mette i due in evidente contrasto. Anche qui quindi c'è di mezzo il rapporto fra due personaggi che dovrebbero attenersi a delle regole, come nel caso di una donzella e di un galantuomo. Eppure, questo aspetto è in questo caso solo una parte degli elementi immaginati che partecipano alla scena. Si consideri, per esempio, il FOTOGRAMMA 2.



FOTOGRAMMA 2

In esso, possiamo distinguere tre personaggi in gioco, per i quali abbiamo già a disposizione delle idee preconfezionate dagli immaginari: uno sceriffo, un gatto e un bambino. Eppure, isolato da tutto il resto, il significato dell'immagine non ci risulta del tutto chiaro. Al momento infatti, nel volere decifrare l'immagine, dobbiamo limitarci a una denotazione didascalica della stessa: uno sceriffo regge in mano un cucciolo di gatto, mentre un bambino lo osserva.

La co-occorrenza di significati all'interno di questa immagine suggerisce, insomma, ben poco delle relazioni fra i personaggi, e niente di cui possiamo essere certi. Proviamo però a inserire questa immagine al suo contesto di appartenenza, la SCENA 4.

SCENA 4



Ora, se leggiamo queste tre immagini nella sequenza con cui vengono effettivamente proposte nel film il significato della seconda risulta evidente. Collocata dopo l'immagine di un bambino che gioca con un gatto e prima dell'immagine dello sceriffo che porta via lo stesso gatto, l'immagine dello sceriffo che stringe il gatto rappresenta ora il momento in cui l'antagonista della scena si appresta a compiere il misfatto.

Per quanto possano sussistere ulteriori domande sul significato definitivo della sequenza, ora che sappiamo dove inserire quel FOTOGRAMMA 2, possiamo iniziare a scommettere su quale sia questo significato definitivo. Adesso è evidente infatti che, mentre un bambino gioca con un gatto, un uomo interviene a rubargli il giocattolo. Cioè, la sequenza stabilisce una, seppur ipotetica, polarizzazione dei ruoli, fondamentale per dedurre il resto.

Volendo andare sui dettagli: visto che la scena si apre con il bambino che gioca, è più probabile che sia lui il protagonista della scena. Poi, visto che lo sceriffo sottrae il gatto al bambino, è probabile che sia invece l'antagonista. A questo punto, gli immaginari legati al ruolo di uno sceriffo, a quello di un bambino e a quello di un cucciolo di gatto sono sufficientemente saturi per avvallare questa traccia interpretativa: lo sceriffo ha potere, quindi nella scena ne sta abusando, il bambino è debole e indifeso, quindi non può nulla contro lo sceriffo. E inoltre, il cucciolo di gatto è fragile e ignaro a sua volta ed effettivamente, anche lui, come il bambino, non può che sottomettersi allo sceriffo.

Come risulterà evidente a questo punto, l'interpretazione di un'immagine o di una sequenza si basa sempre su un processo stocastico, difficilmente definitivo, dove qualsiasi immaginario disponibile può concorrere a confermare o disconfermare l'ipotesi di partenza. All'interno di questo percorso interpretativo assolutamente incerto, i deutero-immaginari sono le poche strade che paiono battute e che possono dare una certa illusione di sicurezza.

Poiché il loro funzionamento si basa sulla capacità di legare tra loro immaginari già disponibili i deutero-immaginari agiscono a monte di questi e offrono una sorta di pacchetto culturale onnicomprensivo dentro il quale tutti gli immaginari in gioco possono trovare posto. Nel caso di SCENA 4: lo sceriffo è cattivo.

I deuterio-immaginari in fondo determinano le relazioni fra gli immaginari similmente a come, all'interno di una cultura, il tipo di relazione fra individui può stabilire gerarchie, obblighi, diritti e identità a prescindere dalle singole e specifiche individualità in ballo (Foucault, 1993). I gesti antagonisti, così come altri di ordine conflittuale, sono come vedremo i deuterio-immaginari più utilizzati all'interno di una narrazione cinematografica.

Anche in *Stranger than paradise* avviene qualcosa di simile. In SCENA 3, l'intervento di Poker player è la cartina di tornasole per dare un senso agli immaginari in gioco. Per esempio, scoprire che Willie ed Eddie abbiano effettivamente barato al poker potrebbe metterli in cattiva luce agli occhi dello spettatore. Infrangere le regole, in generale, viene letto come qualcosa da non avvalorare. Ma poiché la scena immortala e sottolinea quello specifico momento in cui vengono messi con le spalle al muro, figurativamente parlando ottengono il ruolo di un bambino a cui hanno sottratto il giocattolo: erano felici, e ora per colpa dell'«altro» non lo sono più. Loro sono quelli in difficoltà, quelli ostacolati, quelli derubati, quelli in pericolo. Nonostante barino, insomma, facciamo volentieri il tifo per loro, perché, interrogando i deuterio-immaginari, paiono proprio loro i protagonisti.

L'ultimo aspetto di questo deuterio-immaginario dell'antagonismo che sottolineiamo è la sua capacità di determinare anche espressioni di volontà dei personaggi coinvolti. Consideriamo prima di tutto che aprire un conflitto relazionale comporta anche l'instaurarsi di una negoziazione aperta fra le parti, la quale porta gli individui coinvolti a tracciare una linea netta per distinguere sé stessi dagli altri. Un conflitto solitamente accelera processi identitari come la definizione delle proprie convinzioni, priorità e, non ultime, intenzioni. A ben guardare, gli esiti di entrambe le scene (SCENA 4, SCENA 3) si assomigliano da questo punto di vista, perché in entrambi i casi possiamo alla fine scommettere facilmente su cosa vogliono i personaggi: Eddie e Willie vogliono il denaro, il bambino vuole indietro il suo gatto. Da adesso in poi, se l'autore avrà intenzione di preservare la verosimiglianza dei personaggi, le loro scelte si baseranno anche sulla base di queste volontà appena espresse.

Possiamo ora tornare sulla SCENA 1 tratta da *Ain't them bodies saint* per analizzarla in funzione dei deuterio-immaginari in gioco. Come avevamo accennato, questa viene immediatamente preceduta dalla SCENA 4 che abbiamo appena analizzato. Ovvero, dopo che Patrick porta via il gatto al bambino, va in cucina per annunciare a Ruth che Bob è evaso di prigione. Quando Patrick mette piede in cucina, non sappiamo se abbia ancora il gatto in mano, a causa dell'inquadratura troppo stretta che non ci permette di vedere. Ma, da qui in avanti, non abbiamo comunque più modo di capirlo.

Questo piccolo dettaglio è un primo indice del fatto che la SCENA 4 non sia stata pensata per mettere un gatto nelle mani di Patrick. Piuttosto, certamente, è stata utile per anticipare il fatto che Ruth possiede dei cuccioli, cosicché la proposta di Patrick risulti ragionevole. In realtà però, la relazione fra le due scene, è più complessa. A tal punto che gli immaginari in gioco si compenetrano e si influenzano reciprocamente tanto da rendere impossibile una polarizzazione precisa dei ruoli.

Innanzitutto, se un uomo di legge entra in casa di una fuorilegge, certamente non promette nulla di buono. Questo immaginario è però in contrasto con lo stile dell'illuminazione e della messa in scena, uno stile caldo, sereno e accogliente. Questi due elementi collidono. Mettendosi nei panni di uno spettatore, risulta strano che uno sceriffo venga accolto in casa da una criminale senza che questo destabilizzi la situazione.

Potremmo dire allora che, simbolicamente, assieme a Patrick un'ombra si aggira invisibile fra i personaggi. Perché ora, altre scene conseguenti che potevamo immaginare – un arresto, una fuga, una colluttazione - rimangono incompiute nell'immaginazione e fluttueranno al massimo nei pensieri di qualche spettatore per poi sbiadirsi e scomparire man a mano che il film proseguirà su altre strade.

Ma a questo punto, a ben guardare, l'incontro di Patrick con il gatto e il bambino è in realtà un'espressione visiva e metaforica di questa stessa ombra, di questa stessa incompiutezza. È la messa in scena, semplificata, di una dinamica di potere che esisteva già tra Ruth e Patrick; se non altro in via potenziale, immaginata. Anche in questo caso, nel cercare di interpretare la scena si innesca quindi un processo di valutazione stocastico, forse più subliminale degli esempi precedenti:

cos'altro potrebbe rappresentare la SCENA 4 se non un esempio di ciò che Patrick potrebbe fare a Ruth?

In parole povere, quando Patrick entra in casa da spettatori immaginiamo un certo pericolo per Ruth, e quando lo stesso Patrick si appropria del gatto abbiamo conferma dell'esistenza di quel pericolo. Di conseguenza, astraendo quest'osservazione, dobbiamo ammettere che c'è differenza fra ciò che è possibile nell'immaginazione e ciò che è sancito come realmente possibile in uno specifico universo filmico. Sulla base di ciò quindi, la SCENA 1 assume connotati più complessi di quelli preventivati.

Prima che Patrick faccia la sua proposta a Ruth, lo spettatore ha già scommesso che non porterà niente di buono. In questo modo però, per il fatto che la proposta è altruista, da vero gentiluomo, la situazione diventa ambivalente. È coerente che un galantuomo offra i suoi servigi a una Donzella in pericolo, ma non lo è il fatto che sia uno sceriffo a farlo con una fuorilegge. La SCENA 1 rappresenta insomma una collisione di immaginari.

È sulla base di questa ambivalenza che Patrick si appresta a svelare la notizia che innescherà il dramma principale del film. In questo modo, quando questa notizia arriverà, l'idea che ci siamo fatti di Patrick influenzerà il giudizio e le aspettative che avremo nei confronti di essa. In altre parole, non possiamo evitare di mettere in discussione l'affidabilità della notizia e di immaginare che ci sia sotto qualcosa. Di conseguenza quella che poteva essere solo una mera informazione di servizio, una necessità tecnica per spiegare i tratti salienti della storia - in gergo «exposition» (McKee, *op. cit.*) - assume invece un portato e una valenza dai caratteri emozionali.

A questo punto, il montaggio ci catapultava avanti nel tempo, in un luogo altro, facendoci ritrovare da soli con Ruth, al riparo nella sua auto, mentre si abbandona al pianto. Sulla base delle premesse poste dalle immagini precedenti, questa immagine diventa anche l'esito di un conflitto dato da una complessa collisione di immaginari: a soffrire in quell'auto ci sono una Donzella in pericolo, una madre, una moglie, una criminale, una Penelope, un'amica dello sceriffo e una sua possibile amante. Lo stacco brusco contribuisce a mimare la relativa brutalità di quella notizia difficile da digerire, e a suggerire che c'è stato un tempo filmico

reciso dallo stacco dove Ruth è sprofondata in un lungo e interminabile rimuginare. Ma al di là di queste accortezze registiche, gli immaginari continuano a svolgere un ruolo fondamentale: il pianto di Ruth è prima di tutto l'esito di un deuterio-immaginario dell'antagonismo.

Ricapitoliamo la scena in termini più funzionali allo scopo: uno sceriffo ostacola una criminale in maniera inaspettata. Per quanto realmente sia solo un messaggero, viene introdotto come un antagonista (SCENA 4). La reazione di Ruth poi innesca il film perché implica sia che sia accaduto un evento particolarmente significativo come la fuga di Bob, sia che in relazione a esso ci sia un legame fortemente emotivo da parte sua. L'intera scena cioè è principalmente un modo per mettere in moto il meccanismo drammatico dell'immaginario forse più conosciuto: l'amore vince su tutto.

Al deuterio-immaginario dell'antagonismo insomma, Ruth reagisce ribadendo l'amore per Bob, aggiungendo inoltre una gradazione di valore a quell'emozione. È qui che allora la scelta registica del taglio brusco diventa significativa. Perché è così che Lowery cerca l'effetto autoriale di cui abbiamo parlato.

Il senso della scena ci risulta più chiaro se, oltre a ragionare sul visibile, ci soffermiamo su ciò che comunemente dovrebbe esserci ma non c'è. Vengono escluse per il momento infatti le immagini della fuga di Bob. Al posto loro invece, vediamo una sequenza di antagonismo culminare nel pianto di Ruth. Una scelta narrativa che incanala l'attenzione del pubblico su l'unica informazione fondamentale: le emozioni di lei.

Anche in questo caso, quindi, gli elementi che l'antagonista veicola si consolidano e determinano l'interpretazione di tutto il resto del film.

Esaurite le somiglianze tra i deuterio-immaginari, passiamo alle differenze tra i due film. In sintesi, le scene sono diverse perché hanno un diverso impatto su ciò che accadrà dopo. Il pianto di Ruth svolge un ruolo che in *Stranger than paradise* viene affidato pigramente e volutamente solo all'immaginario. Quel portato emotivo che attribuiamo al vissuto interiore di Ruth darà agli eventi futuri un indirizzo drammatico altrettanto emotivo. Nel film di Jarmusch invece, poiché l'intervento di Poker player si occupa semplicemente di imbastire un contesto

favorevole all'emergere dello scopo primario di rivedere Eva, l'emotività di questo scopo viene tecnicamente trascurata in favore dell'esigenza oggettiva di dare a Willie del denaro per il viaggio. Le immagini in sostanza hanno anche il potere di parlare del futuro. Il senso di vedere Ruth in lacrime sta soprattutto, da spettatori, nel renderci conto che Ruth si sia a sua volta resa conto del proprio fardello e del fatto che, a un certo punto, i nodi del textus penelopeo verranno al pettine.

Esprimere insomma una volontà alla quale consegue solitamente uno scopo, da parte di un personaggio, può portare in una narrazione a sollevare questioni molto complesse legate alle conflittualità implicite in quello stesso scopo. Volendo approfondire questo tratto allora, troviamo un primo indizio già nell'etimo del termine, il quale ci permette di intercettare un fil rouge di collegamento fra le accezioni diverse dello stesso concetto.

scòpo *rum.* scop; *sp.* e *port.* escopo; *ingl.* scope: dal *gr.* SKOP-ÒS |onde *lat.* SCÓ-PUS|, che sta accanto a SKOP-ÊÔ *esploro, osservo*: dalla *rad.* di SKÈP-to-mai |*lat.* spèc-io| *guardo*: propr. segno a cui si mira (v. Specola). Mira; e *metaf.* Fine a cui si tende, Intenzione, Proposito.⁷

Da una parte, scopo è una meta specifica identificata da un evento che possiamo immaginare, quindi pre-vedere: raggiungere Eva, rivedere Bob. Dall'altra, scopo ha anche un'accezione contemplativa, riflessiva, come prospettiva sull'interiorità e la complessità delle emozioni collegate a una meta immaginata: guardarsi intorno prima di partire, esplorare le possibilità. Potremmo dire che uno scopo è diacronico quando mira al futuro nell'accezione di mirare o tendere verso, sincronico quando mira al qui e ora delle emozioni quando è inteso in senso arcaico, nel senso di esplorare o osservare. Similmente, la letteratura a disposizione sulle tecniche di sceneggiatura distingue, negli scopi dei personaggi, gli 'obiettivi' dai 'bisogni' (Cattrysse, 2010).

In ogni caso, avere uno scopo è comunque un modo di vedere.

⁷ In *Dizionario Etimologico Online*, <https://www.etimo.it/?term=scopo>, ultima consultazione 22 Settembre, 2020,

Pertanto, studiare gli scopi dei personaggi di una storia è anche un modo di capire come la storia vede alcuni tratti culturali che mette in campo e cioè, sia letteralmente che figurativamente, quale punto di vista assuma la narrazione su un determinato aspetto della realtà.

Se confrontiamo il modo in cui Jarmusch e Lowery gestiscono questi aspetti della narrazione, troviamo un altro filamento del tessuto evolutivo dei film sundance. Abbiamo visto che Jarmusch riutilizza l'immaginario con approccio quasi asettico nei suoi confronti che contribuisce a dare al film un tono satirico. In termini di relazione con lo spettatore, *Stranger than paradise* va avanti soprattutto per ammiccamenti semantici. È un discorso sul discorso, che riutilizza i canoni della commedia romantica principalmente per farsene beffe: il viaggio di Willie risulterebbe meno interessante se non pensassimo che Willie vorrebbe effettivamente essere l'eroe di una commedia romantica. In sintesi, i suoi obiettivi risaltano mentre i bisogni vengono taciuti, rendendo il film soprattutto un'opera meta-linguistica. Questo è un approccio simile ad altri film già menzionati degli stessi anni, come *Heat and sunlight*, *Daughters of the dust* o anche *Just another girl on IRT*. Diversamente da questi però, *Stranger than paradise* trova una via di mezzo tra il rifiuto degli immaginari matrice e il loro riutilizzo creativo. Li evoca, ma li rinnega subito. La critica di Jarmusch all'americanità risulta in definitiva ironica, leggera e accessibile, anche in funzione del fatto che l'immaginario rende il film semplice e chiaro.

All'opposto invece, *Ain't them bodies saint*, anziché fuggire dalle forme stereotipiche degli immaginari, le accoglie e le rivoltella, iniettandovi istanze di complessità che amplificano le loro cariche emozionali. I già menzionati *Blood simple*, *River's edge* o *Powoww highway*, che abbiamo identificato come esponenti del secondo filone di rinnovamento formale sviluppatosi all'interno dei palinsesti del festival, sono espressioni acerbe della stessa linfa drammaturgica. *Ain't them bodies saint* sfrutta l'inesorabilità di una storia prevedibile per slatentizzare approcci meno prevedibili con una maturità di linguaggio che questi film hanno infatti contribuito a scolpire e a collaudare.

Per il momento, possiamo anticiparne due aspetti fondamentali. Il primo è che questi film acerbi sono accomunati da un modo particolarmente schematico di recuperare gli immaginari. Il secondo consiste invece nella mancanza di una significativa ibridazione tra loro. *River's edge* ripercorre i tratti salienti di una storia di formazione in maniera particolarmente aderente alle tappe di *Stand by me* (1986) - uscito nello stesso anno - proponendosi come alternativa nichilista e provocatoria. *Powoww highway* è un lineare e prevedibile road movie di frontiera dove a fare da protagonista non è un cowboy ma un nativo. *Blood simple* è una de-costruzione ragionata dei canoni del western (Berra, 2017).

La selezione culturale

Per quanto in *Stranger than paradise* Eva fugge lo stereotipo di una Donzella in pericolo, non si può dire che rifiuti completamente le proposte di Willie, anzi a suo modo sembra accettarle tutte le volte. Quando Willie ed Eddie la raggiungono a Cleveland, lei li accoglie volentieri. Quando le propongono di proseguire assieme il viaggio in Florida, lei accetta. Anche in questo caso, il film rimane parco di spiegazioni, ma l'immaginario della commedia romantica si conferma utile a colmare queste lacune.

Accettare di fare un viaggio in compagnia implica la disponibilità da parte dei coinvolti di abitare un contesto relazionale favorevole a un approfondimento dei rapporti. La reazione di lei alla proposta di Willie, a questo punto, è ambivalente: dice di sì ma fa spallucce, come se quella scelta non avesse alcun valore. In altre parole, accetta la proposta, ma ne rifiuta il portato simbolico. A questo punto è l'immaginario a suggerire un senso a questa interazione.

‘Vuoi sposarmi?’, ‘posso baciarti?’, ‘ti amo’, sono tutte espressioni dello stesso immaginario romantico (Batty, Jacey, 2015). ‘Vuoi venire in Florida?’ è il modo pigro, ironico e meta-linguistico con cui Jarmusch rielabora questo immaginario. Tale ironia, infatti, sta soprattutto nella reazione di lei che, anche se accetta la proposta, ignora del tutto l'idea di trovarsi in un flirt. Sulla scorta di un tracciato romantico scarabocchiato quindi, Willie può proseguire il suo percorso d'amore anche senza essere ricambiato.

Allo stesso modo, nel finale, vediamo ciò che ci si aspetta da un finale romantico. L'eroe è costretto a lottare per non perdere l'amata (Oria, 2018; Mernit, 2019). Ovvero, in breve, Willie si imbarca accidentalmente su un volo per Budapest nell'intento, presto fallito, di convincere Eva a restare negli Stati Uniti. Eva, nel frattempo, che era effettivamente fuggita con l'intento di volare via, ha in realtà rinunciato al volo ed è tornata in motel. L'ironia sta nel fatto che sia proprio Willie ad abbandonare il suolo americano dopo averne cantato le lodi assiduamente.

Il film di Jarmusch insomma, benché riconosciuto come pietra miliare dell'indie (King, 2016) sovversiva e irriverente, si poggia su basi narrative molto riconoscibili. A partire da un recupero del deutero-immaginario dell'antagonismo nelle prime battute, il film prosegue sfruttando le unità minime della narrativa romantica per deridere teneramente l'eccessiva fiducia in se stesso e nella cultura americana di un immigrato di seconda generazione senza talento né consapevolezza.

A ben guardare, ciò che l'aderenza alle tappe di un film romantico permettono a Jarmusch è l'agilità di raccontare il cambiamento di un personaggio come Willie; un cambiamento radicale nonostante lui sia così reticente.

Per approfondire questo aspetto, propongo di seguito la sequenza finale del film, ordinando le scene per come sono state montate (SCENA 5), dove troviamo un totale di 4 modifiche significative rispetto alla sceneggiatura⁸.

⁸ Poiché Jarmusch ha rimaneggiato molto la sequenza rispetto alla versione scritta, il lettore troverà sotto ogni singolo spezzone la parte corrispondente della sceneggiatura. In più, laddove necessario, troverà le trascrizioni complete delle modifiche sotto la parte corrispondente.

SCENA 5 – LA SCENEGGIATURA

STRANGER Than PARADISE Continuation

Scene 51 : Int. Afternoon. Airport terminal ticket counter.

EVA is at the airport, at a ticket counter, being assisted by a tanned, synthetic-looking woman employed by the airline company.

AIRLINE WOMAN: (behind the counter) Well, yes, there are openings on the flight to Budapest, but its boarding momentarily. You just have time, if you want to make the seat reservation.

EVA pauses for a moment, thinking.

AIRLINE WOMAN: Well? You don't have much time, and you're holding up the line here.

EVA pauses again, trying to decide.

EVA: No, I've changed my mind. Forget it.

EVA picks up her suitcase, and leaves the airport terminal.

SCENA 5A (MOD.) – IL FILM

La scena si conclude in anticipo su:

«Eva pauses again, trying to decide»



SCENA 5B - LA SCENEGGIATURA

STRANGER Than PARADISE Continuation

Scene 52 : Int. Late afternoon. Airport terminal ticket counter.

It is the same ticket counter, and airline agent, as in the previous scene. EDDIE is in the foreground, and WILLIE is in the background talking with the woman at the ticket counter. After EDDIE stands for a few moments waiting, WILLIE comes up to EDDIE in the foreground with a ticket in his hand.

WILLIE: Look, she must be on this plane. I bought a ticket. You have enough money to get home, right?

EDDIE: Well, yeah, but...

WILLIE: Okay, take care. I'll see you back in New York in a week or so, I don't know.

EDDIE: Okay, but...

WILLIE: So long, Eddie.

WILLIE runs off toward the departure gate.

EDDIE: (yelling after him) But what about your passport?

WILLIE: (his voice is heard as he gets farther away)
I got it with me!

EDDIE stands there, his hands in his pockets, staring after WILLIE, even more confused than before.

SCENA 5B (MOD.) – IL FILM



AIRLINE AGENT: ...are you talking about, sir? Shall I explain
it more clearly?

WILLIE: You're a whack-off. You know that?

AIRLINE AGENT: You have a nice day too, sir.

EDDIE: What's goin' on, Willie?

W.: This jerk says she was just here.

E.: Yeah?

W.: She's got on... He *thinks* she got on some
flight.

E.: So? What do you got a ticket for?

W.: I had to buy the ticket so I can get on the
plane to take her off the plane. Here. Take
this.

E.: When's the plane?

W.: In, like, five minutes.

E.: You'd better hurry up.

W.: All right, meet me at the car in ten
minutes.

E.: I'll be back at the car. Don't worry. I'll
be there. You all right?

W.: Yeah.

E: I'll see you later. All right.
I'll be at the car.

SCENA 5B2 – LA SCENEGGIATURA

Scene 54 : Ext. Late afternoon. Airport parking lot.

EDDIE walks toward the car in the airport parking lot. When he gets to where the car is parked, he pauses to watch as a large jet-liner, which has just taken off, passes overhead. He watches for a moment as the plane climbs skyward. EDDIE shakes his head, gets into the car, and drives away.

SCENA 5B2 (MOD.) – IL FILM



Aggiunta una battuta a Eddie:

«Oh, Willie. I had a bad feeling. Damn. What the hell are you gonna do in Budapest?»

SCENA 5C

55

SPANDER Than PARADISE Continuation

Scene 53 : Int. Late afternoon. Motel room.

EVA enters the motel room with her suitcase, and looks around her. They have gone. Their belongings are gone. The car is gone. She sits down on the bed, frustrated, confused, alone.



1. In SCENA 5A (*scena 51*), la sceneggiatura si conclude con la battuta di Eva «[...] I've changed my mind. Forget it», nel film la scena viene tagliata prima di questa battuta.
Un'idea iniziale di Jarmusch deve essere stata quella di rendere chiaro, per lo spettatore, l'equivoco in cui incorre Willie in SCENA 5B. Nel film invece, quando Willie decide di imbarcarsi, lo spettatore è portato a supporre che Eva sia effettivamente partita.
2. La seconda modifica ha richiesto una trascrizione completa dei dialoghi (SCENA 5B MOD). Nel testo originale Willie prendeva la decisione di raggiungere Eva a Budapest con l'idea di tornare al più presto: «I'll see you back in New York in a week or so». Nella scena filmata, invece, Willie ha l'obiettivo, sicuramente più bislacco, di irrompere in aereo e convincere Eva a scendere.
3. Conseguentemente a questa seconda modifica, deve essere stato necessario aggiungere una chiarificazione in SCENA 5B2, nella quale Eddie, anche se non era previsto, pronuncia la battuta «Oh, Willie. I had a bad feeling. Damn. What the hell are you gonna do in Budapest?», così da lasciar intuire che Willie non sia riuscito a scendere in tempo dall'aereo.
4. Infine, il film sarebbe dovuto finire con l'inquadratura di Eddie, al parcheggio, mentre osserva volare via l'aereo. Jarmusch ha invece invertito l'ordine di questa SCENA 5B2 (*Scena 54*) con la precedente SCENA 5C (*Scena 53*). Preferendo lo sguardo perso nel vuoto di Eva come immagine di chiusura.

Alla base di queste modifiche c'è il modo in cui si è sviluppata la relazione fra Willie ed Eva. Prima di tutto, la scena proposta arriva in un momento in cui le loro dinamiche relazionali sono ormai familiari allo spettatore: lui ha sempre cercato di farle da guida, lei si è sempre rifiutata. Se questo tipo di scambio ci risulta familiare anche al di là del rapporto immaginato fra un galantuomo e una donzella, è perché probabilmente ci ricorda uno scambio tipico che Berne (1971) teorizza come una transazione simbolica tra due stati opposti dell'io che lui chiama il 'genitore' e il 'bambino'. Nello specifico dei nostri personaggi, Willie si comporta da genitore cercando di imporle un certo grado di controllo, ma Eva sguscia via del gioco in maniera - per usare una terminologia propria dell'analisi transazionale - «assertiva» (Sambin, 2006). Cioè non risponde come dovrebbe al copione tipico genitore-bambino, si comporta altresì da 'adulta', nell'accezione berniana, operazione che rompe automaticamente anche il gioco simbiotico (Berne, 1967).

Ogni volta che Eva e Willie ingaggiano una discussione, Willie cambia rotta; prima Cleveland, poi la Florida e infine Budapest. L'esito del gioco cambia cioè anche se il gioco si ripropone uguale tutte le volte. Inoltre, questi spostamenti che il comportamento di Willie comporta non avvengono solo in senso letterale. A ogni nuova occorrenza infatti c'è in ballo per lui anche qualcosa di più importante. Soffermiamoci sulle implicazioni della frase seguente.

*Willie inizialmente vuole solo rivedere Eva.
Alla fine torna in Ungheria pur di averla accanto.*

Se il lettore, leggendo questi due periodi, trova negli interstizi dell'immaginazione un chiaro percorso di innamoramento ciò è dovuto al fatto che a legarli insieme compartecipa un immaginario romantico. Cioè, gli elementi dell'enunciato sono tali da lasciar scommettere senza troppi timori che le motivazioni di Willie siano legate all'amore che prova per Eva.

Nel film, allo stesso modo, una spiegazione dei cambi di rotta emotivi di Willie non arriva direttamente dalle immagini del film bensì, ancora una volta, dall'immaginario. In sostanza, dal momento che il film non offre alcuno squarcio sull'emotività dei personaggi⁹, è l'immaginario stesso a fornire quei principi causali necessari a spiegare le loro scelte. Volendo essere più specifici, nel finale possiamo scommetterci che Willie decide di acquistare quel biglietto e inseguire Eva a bordo perché scommettiamo che sia innamorato.

Con l'immaginario a fare da battistrada, questo avvicinamento emotivo di Willie passa attraverso il gioco simbiotico negato di cui abbiamo parlato, un gioco che potrebbe essere inteso anche come una forma di antagonismo da parte di Eva. In SCENA 5 in effetti Eva catalizza le volontà di Willie in un modo che ricorda un deuterio-immaginario di antagonismo, lo stesso che avevamo riscontrato nella scena del baro (SCENA 3). Similmente infatti, quando Eva fugge

⁹ In sceneggiatura è in effetti riscontrabile un elemento che suggerisce le motivazioni e gli aspetti emotivi del personaggio di Eva, ma è stato eliminato dal film.

In entrambe le versioni (T. 01:29:00, P.52, *Scena 50*) Willie trova il biglietto di Eva in motel e lo legge. Ma, in sceneggiatura legge l'ungherese e traduce per Eddie: «[...] she hates America and all Americans, especially us, and [...] she's gone to the airport to go back to Budapest.» Nel film invece non traduce, bensì commenta «Oh, this is stupid. She's going to the airport».

in aeroporto, il suo scopo di tornare a Budapest entra in conflitto con lo scopo, già manifestato di Willie, di stare in relazione con lei. Di conseguenza il modo in cui Willie reagisce alla fuga di lei ci restituisce, prima di tutto, la specifica volontà di riportarla a terra e, in secondo luogo, anche cosa lui è disposto a rischiare pur di soddisfare quella volontà.

In altre parole, Eva permette a Willie di esprimere visivamente sia uno scopo che la sua relativa posta in gioco. Come nella già menzionata SCENA 3, dove Willie vuole il denaro a costo di subire l'ira degli avversari, in SCENA 5 vuole Eva a costo di tornare in Ungheria.

Considerando quindi un deuterio-immaginario dell'antagonismo come un dispositivo di ostacolo che restituisce scopi e valori, dobbiamo notare che c'è una netta differenza però fra il ruolo antagonista di Eva e quello di Poker player. Mentre lei è un personaggio cardine del film, l'altro è solo di passaggio. Naturalmente, che il personaggio di Eva intervenga più volte nel corso della narrazione è prima di tutto una scelta di Jarmusch. Ciò che interessa a noi è comprendere cosa comporta questo tipo di scelta, cioè capire in che modo vedere un personaggio più spesso di altri contribuisce alla narrazione.

Se confrontiamo le due scene con Eva (SCENA 2 e SCENA 5) notiamo prima di tutto che, dal punto di vista di uno spettatore, interpretare le due immagini implica processi leggermente diversi. All'inizio del film (SCENA 2) Eva è ancora un personaggio sconosciuto, che leggiamo in base a immaginari matrice e a quel poco che possiamo aver intuito dalle scene precedenti: è una donna, è giovane, è ungherese. La Eva della SCENA 5 invece possiede dei connotati in più, perché ora è anche tutto ciò che abbiamo imparato di lei nel corso del film. Banalmente, succede qualcosa di simile fra le persone quando iniziano a conoscersi. Sin da subito valgono certe norme sociali comportamentali, ma qualunque esse siano, dopo cambieranno (Goffman, 1997).

In generale, rimodulando i principi della gestalt (Bruce, Green, Georgeson; 2007) in chiave processuale e narrativa, la ripetitività porta con sé aspetti identitari e il modo in cui questa ripetitività può venir meno segnala cambiamenti nella relazione. Eva si rifiuta ripetutamente di adempiere alle richieste di Willie ed è questa coerenza comportamentale che ci permette di identificarla secondo

un immaginario matrice riconoscibile, per esempio, quello che in gergo chiameremmo un ‘bastian contrario’.

Di conseguenza, se in fase interpretativa ci focalizziamo sugli elementi ripetitivi di un film, stiamo osservando tratti identitari. Se invece spostiamo l’attenzione sulle differenze tra un’immagine e l’altra, probabilmente stiamo osservando i cambiamenti della storia. Nel caso di *Stranger than paradise*, la relazione tra il fatto che Eva arrivi dall’Ungheria con l’intenzione di restare e il fatto che in SCENA 5, diversamente, decida di andarsene implica che qualcosa in lei è cambiato. Lo stesso processo interpretativo agisce nei confronti di Willie quando acquista il biglietto. A quel punto, lo abbiamo visto ripetutamente avvicinarsi a Eva e, ogni volta, i suoi tentativi sono stati leggermente diversi. Adesso però la posta in gioco è diversa, perché rischia di finire in Ungheria, dove all’inizio del film non sarebbe mai andato. Quindi Willie è cambiato.

Si tratta di un processo basilare che entra in gioco continuamente. In generale in effetti, forse anche in funzione del fatto che la prima regola della comunicazione è che non si può non-comunicare (Watzlawick, 1971), tutte le volte che interpretiamo una sequenza di anche solo due immagini è tautologico che vagliamo l’ipotesi che queste immagini abbiano un legame. Di conseguenza è naturale chiedersi anche quale sia questo legame. Quindi, quando questa sequenza di immagini prosegue, ci terremo relativamente pronti a cogliere un’eventuale spiegazione del suddetto legame e stare attenti alle somiglianze e alle differenze fra le immagini è lo strumento più accessibile che abbiamo.

Lo stesso principio vale, per esempio, anche in una manifestazione di antagonismo. Nello specifico di SCENA 1 di *Ain’t them bodies saints* e della SCENA 3 di *Stranger than paradise*, c’è una differenza evidente tra la loro apertura e la loro chiusura: i personaggi esprimono emozioni diverse. Eddie e Willie passano dall’essere felici per la vincita all’essere nervosi per la fuga col bottino. Ruth passa da una calma serafica a un pianto liberatorio.

Questo processo di osservazione delle somiglianze e delle differenze può portare inoltre lo spettatore a individuare comportamenti ambivalenti in un film. Per esempio, quando Eva accetta di accompagnare Willie in Florida, come abbiamo detto, da un lato accetta di compiere il viaggio assieme, ma dall’altro

rifiuta l'idea di trovarsi in un flirt. Ovvero, sulla base di una valutazione di somiglianze e differenze, per somiglianza Eva conferma la tendenza a tenere Willie a distanza, ma allo stesso tempo per differenza abbandona la propria comfort-zone per stare con lui.

Se spostiamo adesso il nostro punto di osservazione da Eva a Willie, possiamo notare, stavolta in lui, una somiglianza con Penelope. Anche Willie in fondo detiene l'«impossible role of a faithful wife of a man who is absent» (Kats, *op. cit.*). Lui, similmente, detiene il ruolo impossibile di amante fedele di una donna che non lo ricambia. E, allo stesso modo quindi, questa contraddizione viene processata come sensata e passa, di conseguenza, tendenzialmente inosservata nella narrazione. Perché in effetti Willie insiste con Eva anche se è evidente che lei non è interessata? Non possiamo saperlo, ma il suo sarebbe un comportamento plausibile se fosse innamorato di lei. Quindi scommettiamo che lo sia e cerchiamo conferma, se possibile, in altri elementi della storia. Per esempio, alla fine è disposto a balzare su un aereo in partenza pur di rivederla.

Somiglianze e differenze, in chiave gestaltica, concorrono a dare un senso al comportamento di Willie al pari del ruolo inibitorio che Eva assume nei suoi confronti. Per questo motivo, come per un antagonista, l'occorrenza di una ripetizione di immagini fa leva essa stessa su un deuterio-immaginario. Questo deuterio-immaginario è l'aspettativa che le somiglianze e le differenze in una sequenza di immagini restituiranno, prima o poi, un significato evidente. Chiameremo questo processo il 'deuterio-immaginario della ripetizione'.

Nello specifico, questo processo interpretativo tende a evocare domande in funzione delle somiglianze e risposte in funzione delle differenze. A vedere la ripetizione come un dispositivo che restituisce una funzione narrativa specifica, dobbiamo specificare che, a differenza dell'antagonismo, una ripetizione restituisce un output di tipo booleano, un bivio semantico che riproduce un aspetto culturale incredibilmente semplice: che le cose o cambiano o restano le stesse.

Metaforicamente, in ambito musicale avviene un processo simile. Quando una nota, o una sequenza di note, vengono ripetute più volte, vengono percepite da un ascoltatore come una base musicale, un giro di accordi o un basso ostinato

(Azzaroni, 1991). In questo caso avviene un'interpretazione sulla base di una ripetizione che si focalizza sulla somiglianza. Nel momento in cui questa stessa sequenza subisce una variazione, l'ascoltatore aguzzerà l'orecchio perché, interpretando sulla base di una differenza rispetto a una previsione futura, avrà colto un cambiamento significativo (Civra, 1991; Perlini, 2002).

Un aspetto particolarmente complesso del deutero-immaginario della ripetizione è che esso agisce, contemporaneamente e senza possibilità di discriminazione, sia sugli aspetti espliciti che su quelli impliciti di un'immagine. Se un'immagine continua a veicolare lo stesso messaggio implicito, quell'implicito può diventare una realtà filmica, ma soprattutto può diventare anche una realtà culturale. Questo può darci un'idea della misura del controllo che possiamo avere sui cambiamenti culturali.

In effetti, è questo probabilmente ciò che contribuisce alla legittimazione di Penelope e della mitologia in generale: il fatto che più una storia viene raccontata e più si consoliderà in una determinata cultura. Un processo che potremmo chiamare, sulla scorta di una terminologia evoluzionistica, di 'selezione culturale' che, riflessivamente, si riproduce continuamente nelle narrazioni, come una sorta di reperto immaginario che testimonia come, anche nel nostro modo di raccontare, sopravvive ciò che si può riprodurre.

Le forme della collettività

Nel panorama internazionale, il Sundance è «the quintessential example of a festival that was established to foster independent filmmaking and that turned out to be one of the most important stepping-stones for those talents seeking to make it in Hollywood» (De De Valck, 2009, p. 210). La selezione culturale ha determinato un'identità per i film del Sundance fortemente legata alle carriere dei loro autori. Ciò non di meno, le storie di successo dei filmmakers in concorso al festival spesso coincidono con esperienze di emancipazione culturale di carattere comunitario, come testimonia l'esperienza di Lee Daniels con il suo film *Precious* (2009) rispetto alla comunità immaginata afro-americana:

Two years after Lee Daniels' film *Precious* world-premiered at Sundance in 2009, the film received two Oscars. It is no coincidence that after *Precious*'s success in the marketplace and Oscar nominations, industry professionals attending the 2011 edition of Sundance were highly interested in films written and directed by filmmakers of color about young women of color negotiating sexuality and gender identity within their communities

(Rastegar, *op. cit.*, p. 192)

Precious è un coming-of-age visivamente crudo e a tratti disturbante che racconta di una ragazza afro-americana, violentata e messa incinta due volte dal padre, che fugge dai propri genitori per occuparsi dei figli nati dagli stupri. Come si può intuire, le scelte autoriali si muovono su territori estremi della narrazione, che avremo modo di approfondire più avanti¹⁰. Per il momento, sottolineiamo come questo estremismo dei tratti drammaturgici comporta anche una certa complessità degli immaginari in ballo. Consideriamo, come esempio fra tutti, il deuterio-immaginario dell'antagonismo, che identifica i genitori neri di *Precious*, la protagonista, come un ostacolo all'emancipazione di lei. Quando *Precious* trova supporto nei servizi di welfare, sono anche personaggi dalla pelle bianca a dargli manforte. Nonostante ciò, questi due elementi non suggeriscono mai una polarizzazione dei ruoli in gioco, in parole povere, dove i genitori sono i cattivi e gli assistenti sociali i buoni.

Nel modo in cui *Precious* riesce a fuggire queste polarizzazioni troviamo un tratto distintivo di molti sundance movie che, negli anni, sviluppano strategie narrative sempre più adatta a trattare la diversità culturale (Hannerz, 2001) nella sua complessità.

Se in *Ain't them bodies saint* abbiamo una presa di coscienza tale dell'archetipo penelopeo da poterne accogliere anche gli aspetti controversi, i primi film del Sundance sono invece più aggressivi nel mettere in scena gli immaginari. Si fa largo uso della polarizzazione dei punti di vista, i personaggi sono facilmente schierati in territori simbolici dai confini netti. Questo aspetto, in fondo, ricorda anche *Stranger than paradise*, dove i ruoli dettati dalla commedia romantica vengono introiettati dai personaggi senza ragionarci troppo. Durante i primi anni

¹⁰ Vd. Cap. 5.

del Sundance, la critica all'immaginario, che naturalmente è tangibile, avviene inizialmente più per un rifiuto basilare di esso. Anche per questo troviamo esperimenti estetici e formali ampiamente più coraggiosi dei film più recenti.

Nell'immaginario, la posta in gioco del cinema indipendente è stata per anni quella di fare cinema a discapito di un antagonista di nome Hollywood, oggi invece l'antagonista sembra essere la cultura stessa, una cultura che il cinema controverso del Sundance ha lo scopo di immaginare di cambiare. D'altro canto, sarebbe difficile oggi mantenere Hollywood un'antagonista, dato che quei rapporti, già stretti nei primi anni, sono ora consolidati.

Anche per questo le coraggiose sperimentazioni formali delle prime edizioni sono rare nelle edizioni odierne, al punto che per alcuni critici il festival ha perso mordente dal punto di vista artistico in favore delle leggi di mercato. Lo sottolinea Wong, citando un articolo di *Variety*:

Sundance has become, quite simply, a horror show for cinema: a place where more bad films [...] which also paradoxically goes the extra mile to bother with a usually fascinating through small section for experimental and non (or semi-) narrative film titled 'New Frontier' which is then secluded in such a manner to ensure that as few people as possible will see it. The largest and most famous American film "festival" has quite possibly damaged the cinema it was specifically designed to support — American indie film — more than any cluster of neglectful studios ever have, because it rejects cinephilia with cool (and in bad years, freezing) disinterest.

(Koehler, 2009, p. 84)

Eppure *Precious*, come molti altri film recenti, tiene fede ai principi originari con il suo estremismo estetico. Ciò che lo relega a essere un film 'non' sperimentale come Koehler lo intenderebbe è la cura formale del regista di rendere il prodotto narrativamente lineare e di facile lettura. Per alcuni aspetti, potremmo considerarlo un erede di *Just another girl on IRT*. In quest'ultimo, l'antagonismo è instaurato dalle le necessità espressive e di indipendenza di un'adolescente contro l'occorrenza, emergenziale, di una gravidanza vissuta anche nei suoi risvolti sociali e culturali. La ripetitività di questo scontro sfocia nel racconto frastagliato di una cultura giovanile senza prospettive. Un meccanismo espressivo volutamente dinoccolato ma, al pari del film di Jarmusch

di qualche anno prima, inesorabilmente lineare, come l'inesorabile incapacità della protagonista di fronteggiare l'emergenza.

Daughters of the dust, altro film che abbiamo già citato, propone invece un'altra variante dello stesso principio. In questo caso infatti, la linearità espositiva è completamente abbandonata in favore di episodi fortemente evocativi dove i personaggi, multipli, decentrati in assenza di un solido protagonista, agiscono più in funzione di un passato mitizzato e immaginato. Non c'è storia in *Daughters of the dust*, perché il punto è raccontare la mancanza di narrative contemporanee sufficienti a conferire un'identità alle comunità afro-americane. L'antagonismo è infatti auto-riflesso e la ripetizione stagnante delle pratiche quotidiane rende il cambiamento e l'identità comunitaria un'illusione quasi lisergica. Gli immaginari del film vengono quindi evocati continuamente, ma allo stesso tempo, senza conflitti espliciti, il ruolo dei deuterio-immaginari viene soffocato.

Ultimi sguardi

Ritornando al film di Jarmusch allora, quando Willie ed Eddie accorrono in aeroporto nella SCENA 5, è in gioco anche il deuterio-immaginario della ripetizione. Le premesse conflittuali sono rimaste le stesse dall'inizio del film, cioè Willie vuole ancora Eva mentre lei vuole qualcos'altro. Ma nel modo in cui, stavolta, i personaggi gestiscono lo stesso conflitto troviamo un cambiamento.

La ripetizione è in effetti uno strumento utile anche per fare in modo che l'attenzione dello spettatore vada dove l'autore preferisce. In arte figurativa, nell'abituarsi agli elementi di somiglianza fra le scene, anche solo a livello subliminale, lo spettatore nota più facilmente quell'elemento che disattende le aspettative (Itten, 1992). In SCENA 5, mentre Willie in aeroporto continua a cercare di tenersi Eva accanto ed Eva continua ad agire per sé, ciò che disattende le aspettative è il carattere di urgenza della scena. Willie deve gestire il conflitto in fretta, altrimenti Eva finirà a migliaia di chilometri da lui.

In effetti, alcune delle modifiche alla sceneggiatura avvenute in fase di realizzazione sembrano puntare a enfatizzare questa urgenza.

- SCENA 5A MOD: Jarmusch nasconde allo spettatore il fatto che Eva ci abbia ripensato. Quindi anche allo spettatore lei appare figurativamente su una rampa di lancio pronta a partire da un momento all'altro.
- SCENA 5B MOD: Jarmusch modifica l'obiettivo specifico di Willie. In sceneggiatura Willie ha intenzione di andare a Budapest a riprendersi Eva, quindi ha un tempo potenzialmente lungo a disposizione. «I'll see you back in New York in a week or so». Nel film invece ha intenzione di trascinare Eva a terra prima che l'aereo decolli. Un tempo cioè quasi insignificante.

Non è però solo il fattore tempo a contribuire a questa urgenza. Anche la posta in gioco infatti è cambiata drasticamente. Come abbiamo visto, quando Willie porta via il denaro dalla partita di poker, rischia di subire l'ira degli avversari. La posta in gioco dei conflitti con Eva invece è implicita e immaginata, poiché in una storia d'amore la posta in gioco è l'amore stesso. Nel finale comunque, la posta è più specifica, stavolta infatti se Willie fallirà perderà Eva per sempre. In sostanza, il rischio per Willie in aeroporto è aumentato.

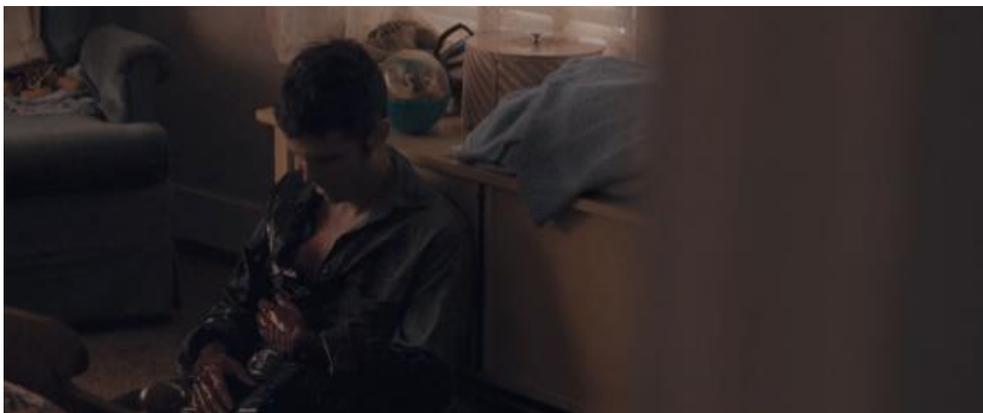
Queste nuove premesse allo sviluppo del conflitto tra Willie ed Eva influenzano inevitabilmente il senso dell'esito dello stesso. Se Willie abortisce la missione, significa che l'interesse per Eva non vale l'acquisto di un biglietto aereo né il rischio di tornare in Ungheria. Se invece si lancerà in quella corsa contro il tempo significherà, in fondo, che Eva è davvero la donna della sua vita.

Anche nel finale, Jarmusch si affida molto alle aspettative date dal genere romantico. Naturalmente, anche in questo caso la scelta è ironica. Basti pensare al fatto che Willie si è appena imbarcato per l'Ungheria in nome di una donna che probabilmente non si accorgerà neanche del senso del suo gesto. Ma il ruolo dell'immaginario nel chiudere il film non si esaurisce in questi tratti ironici.

Prima di tutto infatti, dobbiamo considerare un'aspettativa molto semplice che la maggior parte degli spettatori ha nei confronti di un film. Cioè il fatto che prima o poi il film finisca. Detto ciò, dobbiamo considerare anche il fatto che a volte i finali dei film si somigliano. L'uso diffuso del termine 'happy ending' ce lo suggerisce. Ci sono elementi più complessi però che vanno a comporre un finale comunemente detto. Elementi che avremo modo di approfondire nel corso di questo lavoro, ma che per il momento possiamo in parte accennare. Molti film,

in funzione di un utilizzo congeniale della ripetizione, mostrano uno o più personaggi compiere azioni che mai avrebbero compiuto all'inizio della storia. Molti film cioè, come anche *Stranger than paradise*, mettono in scena un cambiamento particolarmente significativo da parte di almeno un personaggio. Possiamo distinguere in questo tipo di finale il ruolo di un deuterio-immaginario della ripetizione perché dicendo 'che mai avrebbero' evochiamo inevitabilmente l'esistenza di pregressi che spieghino quel 'mai'.

SCENA 6



Lo stesso processo avviene in *Ain't them bodies saint*, rimodulato naturalmente su un registro tragico. Bob alla fine muore. Di conseguenza Ruth è costretta ad accettare un esito del suo percorso che certamente mai avrebbe voluto accettare.

Sulla base di ciò, andiamo ad analizzare la scena finale del film (SCENA 6)¹¹. Nella prima immagine vediamo Bob per terra sanguinante e agonizzante: è riuscito a tornare a casa, ma solo dopo essere sfuggito a un'aggressione a mano armata. Il suo ingresso irruento in casa ha messo in allarme Patrick che, prontamente, ha estratto la pistola e raggiunto Bob in punta di piedi, lentamente. La mano armata che vediamo nella seconda immagine della sequenza è la sua e punta la pistola contro Bob. L'altra mano, quella che si poggia sul polso di Patrick invitandolo ad abbassare l'arma, appartiene a Ruth.

Queste prime due immagini, nel contrasto che mettono in scena, riproducono la relazione e il tipo di interazione che Ruth e Patrick hanno avuto per tutto il film. Come tra Willie ed Eva riconosciamo un soffocato gioco simbiotico, tra di loro ritorna sempre la dinamica che abbiamo osservato in SCENA 2: Patrick le offre il suo aiuto, lei lo rifiuta. Adesso, anche le premesse e la posta in gioco sono le stesse: Ruth vuole rivedere Bob e in ballo c'è la vita di entrambi. La sequenza funziona quindi sul profilo della ripetizione. Che Bob stia agonizzando poi è, evidentemente, l'elemento che più di tutti cambia le carte in tavola. Come Eva in *Stranger than paradise*, anche lui adesso rischia da un momento all'altro di andarsene per sempre.

Messa di fronte all'imminente morte di lui, Ruth sceglie prima di tutto di rimanere fedele a sé stessa, rifiutando per l'ennesima volta l'aiuto di Patrick. Spinge via la mano armata, delicatamente, e si fa strada verso Bob, accogliendolo fra le braccia come una moderna Pietà. Per differenza, ci accorgiamo che adesso lo sta riabbracciando.

Il dispositivo antagonista del film – l'intervento di Patrick – restituisce questa volta un esito dal portato fortemente emotivo, debitore naturalmente di ogni scena

¹¹ Questi fotogrammi appaiono nel film nell'ordine in cui li proponiamo, ma per via delle riprese a mano, di panoramiche e di numerosi angoli di ripresa che non serve includere in questo tipo di analisi, facciamo presente che non sono i soli a contribuire al senso della scena. Ciononostante, si tratta delle immagini più significative per i nostri scopi.

pregressa e, in particolare, delle piccole variazioni telluriche di quell'unità minima interattiva che è stata la relazione con Patrick. Come l'antagonismo di Eva sposta Willie a Cleveland, in Florida e in Ungheria, Patrick sposta Ruth assieme alla sua emotività; come abbiamo visto in FOTOGRAMMA 1, dove lui tenta di offrirle protezione. Per somiglianza ottiene un rifiuto, ma per differenza non riscontriamo più il tramite dei cuccioli di gatto che permette a Patrick di esprimere metonimicamente le sue intenzioni, per somiglianza poi sono ancora personaggi in contraddizione: lui è ancora uno sceriffo e lei ancora una fuorilegge. Eppure, per differenza, lei adesso lo abbraccia forte: in qualche modo, la situazione si fa più seria, forse la posta in gioco è aumentata dentro di lei, il finale del film è imminente.

Come abbiamo anticipato, il deutero-immaginario della ripetizione agisce anche sugli impliciti delle immagini. Ad esempio, se in SCENA 1 il personaggio di Bob è assente fisicamente, è in realtà innegabilmente presente a livello simbolico. Alla prima occorrenza del gioco relazionale tra i due la scena rimanda alla fuga di Bob. Di conseguenza, per somiglianza, è probabile che anche le occorrenze successive rimandino alla stessa immagine. La SCENA 1 insomma fa in modo che la relazione fra Ruth e Patrick trascini con sé un Bob immaginato per tutto il film. Alla fine però, all'ultima occorrenza di questa unità minima della narrazione, l'esito è negativo. Bob sta per morire.

La complessità dell'immagine finale della SCENA 6 sta allora nell'amara ironia per Ruth di aver effettivamente ottenuto Bob. Ci sono in ballo troppi elementi per dare un'interpretazione univoca. Possiamo però cercare di lavorare sui principali immaginari e il modo in cui si compenetrano.

Un fuorilegge viene ucciso, il che è una cosa buona. L'oggetto d'amore di Ruth viene ucciso, il che invece è una cosa terribile. L'antagonista in amore di Patrick viene ucciso, il che è una buona cosa perché Patrick merita Ruth. E allo stesso tempo, l'antagonista in amore di Patrick viene ucciso, il che è una cosa terribile, perché l'apprensione di Patrick per la sicurezza di Ruth non aveva motivo di essere; Ruth non ha mai rischiato nulla. In sostanza, contano contemporaneamente immaginari matrice come: lo sceriffo, i fuorilegge,

l'oggetto d'amore, il rivale, nonché quei deuterio-immaginari che permettono a questi di entrare in relazione:

- Sotto forma di 'antagonismo' reciproco.
- In base alle identità messe in campo per 'somiglianza' e indipendenti dagli archetipi.
- In base ai cambiamenti emotivi che hanno subito i personaggi per 'differenza'.

La ricompensa amara di Ruth somiglia a quella di Willie. Anche lui infatti ottiene qualcosa di ironicamente simile a ciò che ha desiderato: l'Ungheria. Al netto di questa analisi, l'aderenza dei due film a due registri opposti - tragico e comico - risulta in effetti dubbia. Le strategie narrative di entrambi i film sono quasi sovrapponibili. Forse però, una comparazione fra le ultime due immagini, può suggerirci le differenze fondamentali.

In entrambe le immagini finali (SCENA 5C, SCENA 6), un oggetto del desiderio giace irraggiungibile dalle volontà del suo spasimante. Prima di tutto, agisce ancora l'immaginario del sesso debole, nella misura in cui percepiamo la sofferenza introspettiva di una donna dovuta a un destino crudele e inesorabile che la tiene lontana dall'uomo che le spetta. Nel film di Jarmsuch, risalta l'ironia di un personaggio che non sembra avere idea di avere questo ruolo. Nel film di Lowery risalta la contraddizione di una Penelope che è riuscita a rivedere Ulisse senza sottomettersi agli obblighi del suo archetipo ma che, nonostante questo, patisce pene più grandi. In entrambi i casi, i personaggi hanno ciò che gli spetta in base agli immaginari ai quali appartengono. Eva appare poco toccata da ciò. Ruth all'opposto appare lacerata.

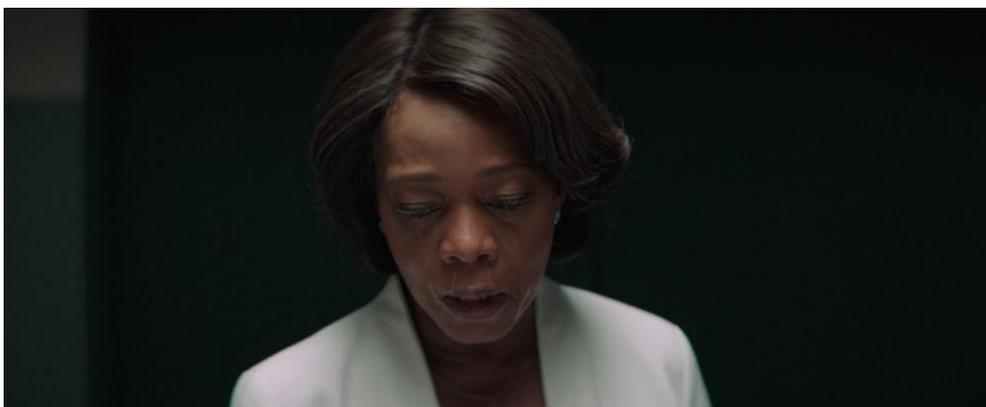
Si consideri, anche solo per assurdo, che l'espressione di entrambe sia, in fondo, una reazione al ruolo antagonista che gli immaginari hanno avuto nei loro confronti. Da essi sono fuggite, in effetti, fino a questo momento. Nella forma di un deuterio-immaginario antagonista, se queste immagini ne sono l'esito, i registri dei film non possono che scaturire dagli occhi dispettosi, ingenui e rassegnati di Eva e dalla posa sommessa, devota e adamantina di Ruth china su Bob.

Abbiamo detto che lo scopo di un personaggio nell'etimo del termine può essere un modo di immaginare il mondo, di conseguenza il suo ultimo sguardo può

essere un modo deuterio-immaginato di chiudere il sipario. Come approfondiremo nel capitolo successivo, per quanto l'ordine in cui le immagini vengono proposte in una narrazione dica molto di un personaggio, non possiamo non considerare il suo comportamento nella sua interezza per comprendere il funzionamento di una narrazione. Come dell'intervento di un antagonista va osservato soprattutto l'esito, di un personaggio in generale vanno considerate le sue reazioni a un contesto solitamente conflittuale. Nel capitolo successivo, osserveremo come a questi elementi afferisca un immaginario particolarmente complesso come quello della 'verità'.

3. LA VERITÀ DRAMMATICA

Sex, Lies & Videotape. Never, rarely, sometimes, always.



FOTOGRAMMA 1

«Dal punto di vista evolucionistico, non solo i media ma tutti i nostri processi mentali rappresentano costruzioni e le rappresentazioni realistiche stabiliscono e negoziano un mondo intersoggettivo che facilita, o addirittura rende possibile, le nostre esperienze ed azioni di esseri umani» (Grodal, 2015, p. 347).

Per Grodal, la realtà è prima di tutto qualcosa di cui abbiamo bisogno e che continuiamo imperterriti, per le ragioni più disparate, a rinegoziare. E in effetti, la quantità di strumenti di costruzione della realtà che abbiamo a disposizione - dalla parola al teatro, dai social network al cinema, passando per le istituzioni, le tradizioni, le regole e i ricordi - ci suggerisce che la questione debba essere per l'uomo di vitale importanza. Questi strumenti, comunemente rivolti a una comunicazione allargata, proliferano e partecipano a un'agone semantico del quale solo in parte possiamo essere consapevoli. Quasi paradossalmente, rinegoziare la realtà può anche annullarla, perché un implicito in ogni dibattito è in fondo la possibilità che nulla di ciò che si dice sia vero. «Per questo motivo [...] concetti come quelli di 'realtà', 'realismo' e 'verità' sono ancora più pertinenti oggi, in una società postindustriale dominata dalla pervasività delle rappresentazioni audiovisive, di quanto lo fossero in passato» (*ibidem*).

La verità drammatica

Il 19 Agosto 1989 un poliziotto bianco muore sotto colpi di arma da fuoco. Due anni dopo Troy Davis, afro-americano accusato dell'omicidio, riceve una sentenza di morte la cui esecuzione ritarda di molti anni (Severson, 2011).

Ad oggi, il dibattito sulla presunta innocenza di Davis è entrato nell'immaginario statunitense come simbolo del bias razzista del sistema giuridico americano (Kaufmann, 2011). «Many people believe Davis innocent» (*ivi*). Questa vicenda riguarda direttamente il problema della verità e, parallelamente, anche la posizione del cinema del Sundance nei confronti di questo dibattito. Dopo l'esecuzione capitale di Davis infatti, avvenuta nel settembre del 2011, la regista Chinonye Chukwu inizia una ricerca che la impegnerà per sei anni, con l'intento di trarre un film dalla vicenda - *Clemency* (2019) - che la consacrerà fra gli autori vincitori al Sundance.

Per capire cosa è reale, dobbiamo partire da cosa è vero secondo l'immaginario. E poiché la verità su Davis non è mai stata concordata, i meccanismi culturali che favoriscono questo disaccordo sono strumenti utili a noi per capire come si possa invece trovare un accordo. Cioè per capire come si costruisce una verità e, di conseguenza, una realtà.

In FOTOGRAMMA 1 vediamo Bernadine, protagonista di *Clemency*, direttrice della prigione che ospita Anthony Woods (simulacro di Troy Davis) nel braccio della morte. L'immagine è tratta da un lungo piano sequenza che la ritrae in primo piano mentre reagisce all'esecuzione capitale di Anthony, immobilizzato e agonizzante sotto di lei. A differenza di lui, Bernadine non è ispirata a un personaggio realmente esistito, bensì rappresenta un «composite of the many wardens and directors of corrections that Chukwu interviewed over the course of her research» (Chen, 2019).

Il film attinge a quell'immaginario secondo il quale il sistema giuridico americano è antagonista nei confronti di Davis, il quale a sua volta rappresenta un'allegoria della verità, della giustizia e della lotta al razzismo. Chukwu però, allontanandosi da questa polarità, sceglie di raccontare un punto di vista

alternativo: quello di chi, per quanto antagonista, prima dell'esecuzione ha avuto le mani legate.

In termini foucaultiani, all'interno di una vicenda panottica dove un sorvegliato speciale soccombe a una verità imposta dal potere, *Clemency* traslascia la reazione emotiva del popolo insorto per esplorare le emozioni di chi quelle emozioni le subisce, nella totale impotenza politica. A Chuckwu, dell'immaginario della ghigliottina, interessa sapere cosa provi il boia.

Nel 2019, anno della premiere al Sundance, il film si inserisce in un palinsesto che predilige film che affrontano verità scomode della cultura e dell'attualità americane. «The truth hurts», scrive Taubin (2019), che riscontra nel tema della verità una linea comune nella scelta dei selezionatori. In questo contesto tematico *Clemency* vince il premio della giuria.

La verità è in effetti un tratto culturale importante nelle recenti narrative del Sundance e, come stiamo per osservare, è legato a un percorso di maturazione formale riscontrabile già nelle prime edizioni. La verità, come elemento narrativo, è l'aspetto del cinema del Sundance sul quale ci focalizzeremo in questo capitolo. Osservando, in particolare, che ruolo abbia all'interno di una rappresentazione dei conflitti.

A prescindere dalla vicenda narrata, un autore che si cimenta con la messa in scena di un evento storico accaduto realmente deve confrontarsi con il fatto che non esiste una sola verità che spieghi l'evento in maniera completa. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, per ogni immaginario evocato, le prospettive e le interpretazioni possibili sono incalcolabili. Che si guardi alla realtà o alla finzione, il punto di vista assunto determina parte della verità (Watzlawick, 1980). Ovvero, anche le verità sono molteplici (Geertz, 2001).

Martinat, per esempio, distingue la «verità storica» dalla «verità drammatica» (2013, p. 40) facendo riferimento ai modi di approcciarsi alla narrazione di eventi storici. Una verità storica è una verità immaginata nei confronti di una cronologia di fatti e legittimata da una comunità in maniera sufficientemente unanime. Una verità drammatica invece è il racconto di un'esperienza specifica ed emotiva legata a un qualsiasi evento. Queste verità sono profondamente interconnesse. Da un lato una verità storica vuole emanciparsi dal punto di vista parziale e impreciso

di una singola verità individuale, dall'altro la verità drammatica proprio per la sua valenza emotiva, fornisce una chiave interpretativa più specifica e riconoscibile, mettendo in secondo piano l'ipotesi di un senso universale. In quanto strumenti essenziali di analisi poi, raramente queste verità possono emanciparsi del tutto l'una dall'altra.

Sotto questo profilo, *Clemency* cerca una precisa verità drammatica sin dai suoi primi sviluppi, nonostante indaghi una scomoda verità storica. Come la regista stessa racconta: «I remember reading the letter that retired wardens and directors of corrections wrote to the governor pleading for clemency [...]. They spoke to the emotional and psychological consequences of killing on the prison staff. I never thought about the actual physical act of killing» (Okeowo, 2019). Così, quando inizia la sua ricerca Chuckwu «decided her film would focus on someone intimately involved with carrying out an execution» (*ibidem*).

Storicamente, le narrazioni meno aderenti al vero e più incentrate sugli aspetti emotivi hanno ricoperto aspetti fondativi. E in effetti, la verità per esempio di un racconto mitologico è più funzionale che oggettiva, oltre che particolarmente distante dai canoni di verosimiglianza odierni (Ferraro, 2001). «Secondo Lévy-Bruhl nel pensiero primitivo gli elementi emozionali sostituiscono le operazioni logico-scientifiche» (Meletinskij, 1993, p. 174), cioè attraverso un processo spiccatamente emotivo gli utilizzatori del mito - narratori e pubblico - costruiscono una verità condivisa. L'aspetto emotivo di una narrazione detiene quindi un certo ruolo legittimante nei confronti della verità. Una forza tale, da riuscire a volte a scavalcare la verità storica.

L'idea di verità evocata da un mito, si basa proprio su questo principio: un'emozione, mediata da una narrazione, può essere più vera di un fatto realmente accaduto. Più precisamente, può essere in grado di spostare lo sguardo del pubblico altrove. In altre parole, quando una verità drammatica è sufficientemente avvalorata da una comunità, può invadere lo spazio simbolico della verità storica.

Ritroviamo questo principio anche in *Clemency* che, confrontandosi con una verità storica mai confermata - la vicenda di Davis - rinuncia sin da subito a risolvere l'enigma per focalizzarsi su Bernadine. La forza drammatica del suo

vissuto in questo caso mette in secondo piano il fatto che nel film manchi un approfondimento storico e contestuale. La scelta è drastica e rischiosa, perché sulle spalle di un solo personaggio si regge il valore culturale di un evento che ha scosso e continua ancor oggi a far vibrare l'immaginario americano. Allo stesso tempo però, è anche una scelta sicura: focalizzarsi su un singolo punto di vista infatti significa anche escludere una visione di insieme che potrebbe risultare totalizzante.

Una verità drammatica cioè è contemporaneamente un modo per legittimare una verità universale e sollevarsi dall'incarico scomodo di ridefinire la cosiddetta 'storia con la esse maiuscola'. Una verità drammatica è pur sempre più malleabile, accetta divergenze, contraddizioni e sottintesi; a differenza di una verità storica che si basa su principi logici di causa-effetto. I deuterio-immaginari giocano in effetti un ruolo importante nel definire cosa è storico e cosa è drammatico. Sono utili in questo senso le parole di Meletinskij: «ciò che per l'analisi scientifica è affinità viene invece percepito dalla mitologia come identità» (*ibidem*). Cioè la storia con la esse maiuscola cerca affinità, legami, pacchetti culturali di significato, relazioni e altri collegamenti di ogni sorta. Si tratta insomma di una forma narrativa tipica del deuterio-immaginario della ripetizione.

All'opposto, una verità drammatica è prettamente identitaria perché si concentra principalmente su di un singolo vissuto. Ne valorizza le peculiarità, cioè le differenze, del suo punto di vista e rispetto a quello degli altri. Una verità drammatica si costruisce insomma, principalmente, sulla base di un deuterio-immaginario della differenza, inteso come il racconto della distanza tra l'individuo e la comunità. A questo aspetto identitario ed emotivo è legato anche il concetto di sospensione dell'incredulità: la consapevolezza della differenza tra me e l'altro è uno strumento interpretativo necessario per credere che l'altro esista davvero. In altre parole, come scrive Grodal: «il pensiero di un evento o di un agente può avere un impatto emotivo reale, poiché anche se non si crede all'esistenza di ciò che si pensa, ci si intrattiene comunque mentalmente e in maniera non assertiva con quell'idea e con quel pensiero» (Grodal, *op. cit.*, p. 242).

Questo comportamento interpretativo, solitamente assunto da uno spettatore, non assertivo nei confronti delle emozioni provate è una chiave di volta per qualunque narratore: ciò che vede è reale perché preferisce sospendere il giudizio su ciò che non lo è. Perché culturalmente, aggiungiamo noi, abbiamo imparato che l'urgenza comunicativa di un'emozione va di pari passo con una reazione immediata all'evento che l'ha scatenata. Di conseguenza la consapevolezza della differenza tra me e l'altro si tramuta, all'interno dei processi emozionali, nell'urgenza di crederci, cioè nella rinuncia all'assertività. La realtà è in parole povere ciò che a pelle valuto sia più urgente prendere in considerazione.

Armstrong, a sua volta, parlando di immaginari e verità nel cinema, propone una distinzione tra il «reality effect» e il «truth effect» (2005, pp. 8-9). Anche lui distingue un approccio scientifico da uno emotivo, attribuendo all'effetto realtà un ruolo semantico di tipo logico-razionale, e all'effetto verità un carattere prettamente emotivo.

Il cinema del Sundance è costantemente alla ricerca di opere che mettano in discussione la verità storica in funzione di una revisione dei fatti emotiva e drammaturgica. Nei modi in cui questi due aspetti di una narrazione sono stati negli anni ri-mediati possiamo discernere una linea evolutiva nella formazione del genere sundance movie. Per questo, per comprendere la verità drammatica di *Clemency*, dobbiamo tornare indietro, esattamente al 1989, «the year it all changed» (Pierson, 1996, p. 127).

La sessualità nell'immaginario

Quando, al termine dell'edizione dell'89, un'emergente casa di produzione indipendente si fonda su Soderbergh per accaparrarsi i diritti di distribuzione del suo *Sex, Lies & Videotape*, vincitore del Premio del Pubblico, per ammissione stessa dei fondatori - Harvey e Bob Weinstein - la parola sesso nel titolo è un elemento che li convince sin da subito ad acquistare il film (Biskind, 2007). E in effetti, dal modo in cui gestiranno poi la campagna di marketing, sarà evidente quale sia l'approccio della loro neonata Miramax alla distribuzione del cinema d'autore.

Per la realizzazione di un trailer, per esempio, coinvolgono direttamente il regista lasciandogli inizialmente campo libero nel girare delle immagini extra. Con un approccio autoriale, Soderbergh realizza una sequenza di angolature strette di una camcorder illuminata da luce soffusa. Intende usare solo quelle per il montaggio finale, ma la Miramax non è d'accordo. Così manipola il montaggio (Perren, 2001) inserendo, tra una scena e l'altra, brevissimi e ammiccanti estratti del film che rimandano inesorabilmente al sesso¹². Con l'intervento di Weinstein, ogni fotogramma del trailer trasuda sessualità e promette di mostrarne delle belle; poco importa se il film deluda del tutto uno spettatore che si aspetti nudità e sesso esplicito. Perché l'altro elemento che aveva attratto particolarmente la Miramax nell'acquisto del film era il fatto che di sesso non se ne mostrasse affatto, un aspetto utile a superare il visto censura di qualsiasi Paese e spalancare per il film le porte della distribuzione di massa (*ibidem*).

L'operazione della Miramax, che da lì a breve avrebbe dato risonanza internazionale alla compagnia, è una declinazione più aggressiva e senza scrupoli del più moraleggiante sistema Sundance. Anche i Weinstein in fondo cercano spazio per un'autorialità nuova nel mercato cinematografico, ma lo fanno invertendo i termini dell'equazione. Se l'Institute spinge affinché l'autorialità si pieghi, quanto basta, alle leggi di mercato per ritagliarsi una nicchia, la Miramax

¹² L'informazione è tratta da un'intervista a Steven Soderberg disponibile tra i contenuti extra del film consultabili nell'archivio ufficiale del Sundance Film Festival alla Media Library della U.C.L.A. (University of California, Los Angeles)

intuisce, più o meno consapevolmente, che quella nicchia c'è già e che bisogna solo fare in modo che il pubblico se ne accorga: nel lodare l'incredibile vantaggio economico di un film costato solo 1,6 milioni di dollari che ne incassa 16 al botteghino e nel salutare con veemenza l'avvento di un cinema economicamente sostenibile e alternativo ai colossi di Hollywood, il New York Times scrive: «these independents don't give audiences what they want. They give them what they don't yet know they want» (Canby, 1989).

Poiché il film, come Jarmusch pochi anni prima, vince sia al Sundance che a Cannes, la storia dà ragione a entrambi: l'Institute riesce finalmente a inserirsi nel panorama internazionale con un film che piace sia al pubblico che alla critica e alla Miramax rimane il merito, usando un termine colloquiale, di aver fatto il lavoro sporco.

La campagna di distribuzione permette al film di raggiungere risonanza mediatica, ma naturalmente non basta a consacrare il film alla storia. Pierson sottolinea che il film colse perfettamente lo «zeitgeist» del momento ammaliando la «popular imagination» e in definitiva «pushed the edge of what was allowable on screen» (*op. cit.*, p. 127). A questo bisogna aggiungere che «the fun (and, admittedly, the creepiness) of the movie is its porny charge, its appeal to our voyeurism» (Edelstein, 1989, p. 21). Questa 'carica pornografica' di cui parla Edelstein è la chiave di volta del successo dell'operazione Miramax, perché se la campagna marketing promette un porno per tutti, il pubblico non vede in effetti le proprie aspettative tradite del tutto, nel senso che le vede riflesse e drammatizzate nei tratti voyeuristici dell'opera. Se nell'immaginario il sesso si fa ma non si dice, nel film il sesso soprattutto si dice.

Quei 'confini del mostrabile' di cui parla Pierson sono in realtà i confini del dicibile. La pornografia del film infatti, a fronte di una totale assenza di oscenità visive, sta nel concedere ai personaggi una trasparenza sul fronte sessuale rara nel cinema d'intrattenimento. Per esempio, la storia ruota intorno al personaggio di Graham, che dichiara di potersi eccitare solo intervistando le donne sugli aspetti sessuali della loro vita.

Per comprendere l'impatto sociale del film, è utile partire da uno studio sull'educazione sessuale nelle scuole proposto da Cragin. Nello specifico, lo

studio propone delle osservazioni sull'utilizzo a scuola di materiale audiovisivo sessualmente esplicito: «they don't always agree about the ultimate politics of the video, but they learn how to create an argument that is structured around the details of visual technique rather than abstract arguments about whether sexual representation on the whole is inherently good or bad» (Cragin, 2015, p. 179). Poiché la sessualità è un tratto pregnante della quotidianità degli individui nonché una forma di tabù ancestrale, l'autrice sottolinea come, nonostante la finalità dei suoi corsi sia quella di educare all'osservazione delle forme della sessualità esplicita, i contenuti di quelle immagini rappresentano pur sempre un ostacolo relazionale.

Eppure, studiare le «ultimate politics» di un'immagine significa anche insegnare a essere in disaccordo sui contenuti veicolati, proprio perché l'idea della media-education (Rivoltella, 2001) è quella di favorire un'osservazione autonoma delle verità di quell'immagine – una verità drammatica – ridimensionandone di conseguenza l'apparente solidità del significato culturale – cioè della verità storica. L'ambito della sessualità è uno dei più difficili sui quali intervenire, ma allo stesso tempo un elemento a cui il cinema ricorre spesso, sia per intrattenere che per ragionare su aspetti profondi dell'animo umano.

Jameson, prendendo spunto dagli studi sulla mitologia di Levi Strauss, sostiene che «the individual narrative, or the individual formal structure, is to be grasped as the imaginary resolution of a real contradiction» (1981, p. 77). Soderbergh, in quest'ottica, prende in carico prima di tutto una 'real contradiction' ben conosciuta: sesso e amore. L'amore viene identificato con le certezze e la serenità tipiche di un certo immaginario legato al matrimonio, il sesso invece è fedifrago e proibito. Nel film, il sesso fra coniugi non è più possibile perché entrambe le parti hanno perso interesse. All'opposto il sesso extraconiugale è particolarmente soddisfacente. La trama si sviluppa intorno all'idea che per riscoprire l'amore bisogna esplorarne la sua negazione attraverso l'adulterio, proponendo così una risposta immaginaria a una contraddizione realmente esistente.

Da questo punto di vista il film è simile a un altro grande successo dell'edizione '89 del Sundance. Quell'anno infatti, mentre Soderbergh si aggiudica il Premio del Pubblico, *True Love* di Nancy Savoca vince il gran Premio della Giuria. Si

tratta di una commedia romantica incentrata su una contraddizione simile, ma addolcita da toni allegri e privata dell'aspetto sessuale. Nel film infatti, per i preparativi di un matrimonio, la sposa di nome Donna vorrebbe che tutto fosse fatto a regola d'arte, mentre lo sposo Tony preferirebbe piuttosto bighellonare un po' troppo spesso con gli amici. Ironicamente, 'Variety' scrive a caldo che:

True Love is almost certain to round out some company's distribution schedule, probably pocketing a lot of profit on its very low budget. It might even break out into big buck if a smart marketer can overcome its unknown cast and hook into young people's increasing interests in traditional matters like matrimony (Har., 1989).

Secondo l'autore insomma, è un buon momento per offrire al pubblico giovane tematiche legate al matrimonio e, in effetti dal canto suo, anche Soderbergh va a cogliere prima di tutto quell'immaginario. In *Sex, Lies & Videotape*, le prime parole che sentiamo da John, il marito della protagonista Ann, non lasciano dubbi sul fronte tematico del film:

It's true, I'm telling you. As soon as you've got a ring on your finger, you start getting serious attention from the opposite gender. [...] Shit, if I'd known that, I'd have gone out and bought me a ring when I was eighteen and saved myself a lot of time and money.

Nonostante la stretta somiglianza, il film di Savoca rimarrà storicamente in sordina, il film di Soderbergh invece verrà considerato una pietra miliare nella storia del cinema indipendente (Pierson, *op. cit.*). Rispetto a ciò, troviamo una prima differenza significativa tra i due film nel modo in cui gestiscono alcuni tabù.

Una regola implicita fondamentale dei tabù è, naturalmente, che questi non vengano mai resi espliciti. Ma ci sono alcuni tabù per i quali questa norma risulta più complessa. Stiamo parlando della cosiddetta intimità culturale, cioè «quegli aspetti dell'identità culturale, considerati motivo di imbarazzo con gli estranei, ma che nondimeno garantiscono ai membri la certezza di una socialità condivisa» (Herzfeld, 2003, p. 19). Il tradimento da parte dell'uomo del sacro vincolo del matrimonio ha carattere di intimità culturale rispetto all'identità maschile perché

può conferire a chi lo pratica virilità. Questo tipo di tratto identitario dà «ai cittadini un senso di orgoglio insolente di fronte a una moralità più formale o ufficiale, e a volte anche di fronte alla disapprovazione ufficiale» (*ibidem*). Herzfeld sintetizza il concetto, chiamando questi tratti culturalmente intimi come «stereotipi di sé stessi» e ne sottolinea anche un aspetto drammaturgico. Cioè che un'intimità culturale si basa sul fatto che svelarne i segreti significa farlo «a spese della propria collettività» (*ibidem*). Conoscere le sfaccettature di una qualsivoglia intimità culturale insomma offre a un narratore la possibilità di attingere a un ampio catalogo di norme implicite utili, per esempio, a costruire drammaturgicamente una posta in gioco.

Nel fare ciò, inoltre, le emozioni hanno un ruolo di primordine. Nel rischio di svelamento di un'intimità culturale infatti, un individuo deve gestire principalmente emozioni di orgoglio e di vergogna. Ovvero, solitamente, obbedire a una regola dell'intimità culturale a discapito di una regola esterna è motivo di orgoglio tra i pari e, allo stesso tempo, di vergogna nei confronti di un esterno: posso andar fiero di aver tradito mia moglie, ma non certo di fronte a un giudice.

I due film che proponiamo di analizzare basano molto su questo assunto la loro efficacia drammatica. *True Love* affronta la relazione coniugale lasciando la sessualità ai margini e concentrandosi di più sul ruolo del contesto. Amici, parenti e genitori dei coniugi sono parte integrante di un carosello di equivoci che, sulla base di una conflittualità accesa e a cascata, svelano numerosi non detti dell'immaginario di riferimento; cioè la comunità italo-americana di New York.

Osserviamo FOTOGRAMMA 2.



FOTOGRAMMA 2

Nel giorno del suo matrimonio, Michael ha deciso di tradire le promesse fatte a Donna, la sua sposa, e di uscire a divertirsi con gli amici. Donna, quando riceve la notizia, reagisce bruscamente disapprovando la scelta di lui. Gli urla: «You can't get out with your friends on your wedding night!» La scena gioca sullo svelamento di un'intimità culturale, nel senso che rimanere fedele alla sua comitiva è motivo di orgoglio per Michael, ma motivo di vergogna nei confronti di Donna. Allo stesso tempo, nell'immaginario, tenere sotto controllo il proprio uomo è motivo di orgoglio per una sposa, fallire nell'intento invece è motivo di vergogna.

L'immagine che proponiamo rappresenta il momento esatto in cui questo scontro fra due diverse intimità culturali viene svelata. Il gesto di Donna che esprime rifiuto svela un segreto fondamentale, cioè che Michael non può uscire con i suoi amici perché le regole del matrimonio prevedono che lui sia felice di stare con la sposa. Similmente, nel film di Soderbergh, John può essere fiero di tradire la moglie, fintanto che lei non lo viene a sapere.

Questi immaginari ricoprono un ruolo fondamentale nella semantica di entrambi i film, tanto da anticipare il senso veicolato dal ruolo sintattico delle immagini. Si noti per esempio come il senso di FOTOGRAMMA 2 sia perfettamente chiaro anche senza alcuna premessa.

Questa riconoscibilità è dovuta anche al fatto che i tabù sessuali sono tratti ancestrali (Pilastro, 2007). La dimensione privata dell'atto sessuale e della sessualità in genere hanno contribuito alla formazione di alcuni equilibri sociali validi ancora oggi. In termini evuzionisti, la selezione naturale ha cioè favorito quelle comunità che relegavano la sessualità ai contesti privati (Boncinelli, 2004). In chiave evuzionista quindi, i personaggi di John e di Michael non tradiscono solo le aspettative della loro rispettiva consorte, ma anche quelle della loro intera specie.

Il tradimento è, in generale, un atto di cui vergognarsi perché mette a repentaglio equilibri e pratiche sociali valide e funzionali da lungo tempo. Allo stesso modo però, rimanendo in ottica evolutiva, il tradimento può essere un atto necessario perché adempie a un'altra regola implicita: l'imperativo riproduttivo. In questo senso, a prescindere dal punto di vista di genere maschile o femminile che potremmo assumere, il tradimento è parte di questa intimità culturale, perché da un lato si può essere orgogliosi di incentivare la riproduzione della specie, dall'altro ci si deve vergognare di non rispettare equilibri millenari.

John e Michael sono insomma ottimi rappresentanti dell'intimità culturale legata alla sessualità, perché assecondano l'imperativo riproduttivo e si vergognano di dirlo alle rispettive consorti.

Forse anche in funzione di ciò, McHugh si accorge che in *Sex, Lies & Videotape* alberga l'immaginario patriarcale: «The often referenced indie 'maverick' or 'outsider' or 'renegade' clearly invokes a masculine and imperialist American archetype – the Western outlaw hero – who breaks the law in order to save it, who revitalizes the staid traditions of Hollywood from its aesthetic and economic margins». Si riferisce al personaggio di Graham che, come affascinante straniero misterioso, affascina Ann al punto da spingerla, a sua volta, al tradimento. Per alcuni insomma, Soderbergh rivoluziona l'indie, per altri riproduce semplicemente la retorica del maschio alpha. In entrambi i casi comunque, è

evidente che l'autore lavora sulla ri-mediazione dell'immaginario patriarcale. L'autore infatti, cuce l'immaginario del maschio alpha su di un personaggio antagonista – John – e conferisce a una donna – Ann – il ruolo di protagonista. Una scelta drammaturgica che non è nuova agli occhi dei selezionatori del Sundance Film Festival.



FOTOGRAMMA 3

Nel 1986 per esempio, il film *Smooth Talk* (Joyce Chopra) vince il Gran Premio della Giuria mettendo in scena un racconto di formazione dagli improvvisi risvolti horror. In FOTOGRAMMA 3, vediamo la protagonista Connie, una ragazza in piena adolescenza che, lasciata sola dai genitori, viene perseguitata da un invadente seduttore che le irrompe in casa. Il ruolo culturale del maschio alpha in questo caso è amplificato fino all'exasperazione: l'alpha come incubo sessuale. Tra verità storica e verità drammatica, il film approfondisce quest'ultima, tenendo in secondo piano l'effetto realtà in favore dell'effetto verità. Il film si concentra in sintesi sulla rappresentazione della donna in quanto vittima.

Soderbergh, diversamente, si spingerà oltre. Nel percorso della sua protagonista infatti, non c'è il pericolo di soccombere alla dominazione maschile, bensì un'attenta valutazione delle scelte possibili nei confronti di quelle tendenze dell'uomo prevaricanti e svalutanti. Ann, cioè, viene messa alla pari del marito e

capace di prendere decisioni tanto significative e legittime come quelle di lui. Detiene una matura capacità di agire e produrre cambiamento nel contesto di cui fa parte. Il film di Soderbergh si emancipa quindi da una visione vittimistica della donna, in funzione di una valorizzazione della sua agentività.

Al pari di *Smooth Talks*, altri film vincitori al festival negli anni antecedenti a *Sex, Lies & Videotape* si cimentano con le stesse tematiche. Parliamo di *Old Enough* (Marina Silver, 1984) che, nel raccontare l'adolescenza di Karen, preferisce tenere i conflitti di genere in secondo piano. Il ruolo dei personaggi maschili infatti è ancillare e poco determinante nei confronti dell'indipendenza della protagonista. Similmente, *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985), riconosciuto oggi come un classico e un antesignano del cinema LGBT (Hollinger, 1998), tiene l'universo maschile in secondo piano a ben ragione nel raccontare la storia d'amore tra due donne. In ambito di festival studies, si sottolinea come in questi anni film come *Desert Hearts* gettano le basi per lo sviluppo capillare del cosiddetto 'New Queer Cinema' di pari passo che porta a sua volta alla nascita di numerosi festival tematicamente dedicati (Richard, 2016).

Sex, Lies & Videotape entra presto a far parte dell'immaginario del cinema indie, tanto che durante l'edizione del 1993 il pubblico e gli organizzatori sono in attesa per l'arrivo sperato di un film che abbia lo stesso impatto culturale (Pierson, *op. cit.*). Anche se ciò non accadrà, alcuni film in concorso alimentano queste aspettative proponendo tematiche che sembrano ammiccare direttamente a Soderbergh. Due film in particolare recuperano l'idea di una rappresentazione provocatoria della sessualità e dell'amore e la declinano su fronti completamente opposti. Parliamo di *Ruby in Paradise* (Victor Nunez) e *Boxing Helena* (Jennifer Lynch).

Il primo racconta dell'adolescenza travagliata di una giovanissima Ashley Judd che, pur scontrandosi con universi maschili conflittuali, mostra l'agentività e l'orgoglio di un'indipendenza pretesa e meritata. Il film ha un approccio neo-realista, opposto al registro dark e fiabesco di *Boxing Helena* (FOTOGRAMMA 4).



FOTOGRAMMA 4

Similmente a *Smooth Talk*, quest'ultimo porta agli estremi l'immaginario della donna vittima dell'uomo. In questo caso, gli aspetti violenti e pericolosi del maschio alpha non vengono trattati come espressione di virilità e dominanza, bensì nell'accezione di cura e protezione nei confronti dell'universo femminile. Nel film, Helena viene segregata in casa dallo stimato chirurgo Nick Cavanaugh, il quale, in seguito a un incidente che le ha fatto perdere le gambe e innamoratosi perdutamente di lei, prende la morbosa decisione di asportarle anche le braccia; così da renderla completamente dipendente da lui.

In questo caso, l'agentività di lei è inevitabilmente soffocata dal concept stesso del film e, per quanto il film condanni senza sconti il comportamento di lui, la narrazione ristagna nella ripetitività dei gesti coercitivi di lui. La trama si sviluppa come una discesa inesorabile verso la perdita di umanità della relazione; uno sprofondare basato su un prevedibile deuterio-immaginario della ripetizione. La sintassi basilare di ogni scena è infatti il gesto annichilente di lui, che reagisce con violenza a ogni nuovo ostacolo relazionale manifestato da Helena.

In questo caso, per quanto si affronti una verità di stampo drammatico, la forza legittimante e identitaria di questo tipo di verità viene ostacolata dal fatto che il punto di vista narrato è quello dell'oppressore all'interno di una dinamica di

oppressione. *Boxing Helena* è un film particolarmente controverso che però non sortisce l'effetto sperato.

Come si può notare allora, mettendo a confronto queste esperienze cinematografiche eterogenee, la peculiarità di *Sex, Lies & Videotape* sta nel fatto che Soderbergh agisce sullo stesso immaginario patriarcale, ma attribuisce al personaggio femminile un'agentività a tutto tondo. L'uomo è messo alla pari della donna, la quale è indipendente da qualsiasi tipo di subordinazione. Allo stesso tempo però, come abbiamo accennato, il film non è estraneo ad alcuni bias culturali di stampo patriarcale. Per approfondirli, recuperiamo il concetto di intimità culturale.

In intimità culturale, mostrare vergogna agli estranei è un modo per sottolineare di essere consapevoli dei propri difetti o errori, quindi è anche un modo implicito di confermare e riprodurre l'attendibilità di quelle stesse regole che ci si vergogna di aver infranto. In *Sex, Lies & Videotape* Ann si vergogna di parlare di sesso, proprio come nell'immaginario ci si aspetta che una brava donna sia all'occorrenza pudica e riservata. Ann si vergogna anche all'interno del setting terapeutico il quale, per statuto professionale e secondo l'immaginario, accoglie e sospende il giudizio nei confronti di qualunque ostensione identitaria. In parole povere, Ann si vergogna della propria sessualità a prescindere dal contesto in cui si trova. Di conseguenza, per capire Ann, approfondiamo prima il tratto della vergogna in relazione alla sessualità.

La vergogna

L'importanza della sfera sessuale all'interno di una relazione è ben inquadrata da Kulick e Wilson, che la mettono in relazione al ruolo di un antropologo durante la ricerca su campo al suo personale rapporto con la sessualità: «for many anthropologists, desire experienced in the field seems often to provoke questions that otherwise easily remain unasked, or that only get asked in a rarefied manner once back at home seated comfortably behind one's computer» (1995, p. 5). La dimensione privata della sessualità diventa una domanda scientifica priva di risposta nel momento in cui la si indaga approfonditamente. Nonostante «the questions are basic», esse sono anche

quite uncomfortable ones. They are questions about the validity and meaning of the self-other dichotomy, and about the hierarchies on which anthropological work often seems to depend. They are questions about exploitation, racism, and boundaries. They are questions about commitment and about the politics of desire. They are questions, in other words, about issues that lie at the heart of anthropological knowledge.

(Kulick, Wilson; 1995, p.5)

Al cuore di una conoscenza antropologica della sessualità punta anche lo sviluppo narrativo di *Sex, Lies & Videotape* per i suoi modi emotivamente realistici di rappresentare i rapporti e i conflitti di coppia. Se ci soffermiamo sulla SCENA 1, scopriamo che Ann non ha più un rapporto sessuale con John da lungo tempo. Non si sente più attratta da lui, al punto da non volerlo più neanche toccare. Indagando il rapporto di lei con la sessualità, il terapeuta le chiede se si sia mai masturbata. Lei reagisce con un sorriso imbarazzato (SCENA 1C). Contemporaneamente, John sta avendo un incontro erotico con Cynthia, la sorella di Ann.

SCENA 1 – LA SCENEGGIATURA

DOCTOR
(voice over, to Ann)
Prior to this feeling, were you comfortable having physical contact with him?

ANN
(voice over)
Oh, yeah.
(pause)
But see, I've never really been into sex that much, I mean, I like it and everything, it just doesn't freak me out, I wouldn't miss it, you know? But anyway, lately we haven't been doing anything at all. Like I said, it's not that I miss it, but I'm curious the way things kind of slacked off all of a sudden.

John and Cynthia are now having sex.

DOCTOR
(voice over)
Perhaps he senses your hesitance at being touched.

ANN
(voice over)
But see, he stopped before I got that feeling, that's why it seems weird to me. I mean, I'm sure he wishes I would initiate things once in awhile, and I would except it never occurs to me, I'm always thinking about something else and then the few times that I have felt like starting something I was by myself.

DOCTOR
(voice over)
Did you do anything?

A pause.

ANN
(voice over)
What do you mean?

DOCTOR
(voice over)
Did you masturbate?

7 INT. DOCTOR'S OFFICE -- DAY

ANN
(taken aback)
God, no.

DOCTOR
I take it you've never masturbated?

SCENA 1 – IL FILM



SCENA 1A



SCENA 1B



SCENA 1C

La sessualità interviene qui come ostacolo relazionale tra Ann e il terapeuta. In sceneggiatura leggiamo la sua risposta: «ANN (*taken aback*). God, no». L'antagonismo della sessualità in questa scena è enfatizzato anche da una scelta di montaggio. Come vediamo in SCENA 1, i tagli della scena sono organizzati in maniera tale che Ann reagisca con imbarazzo all'immagine del marito che la sta tradendo. Di fatto si tratta di un montaggio alternato che indica una contemporaneità delle due azioni (Metz, 1995). Allo stesso tempo però, la sequenza può essere letta come un dispositivo di ostacolo dove l'immagine di John e Cyntia interviene nella scena come una sorta di enfasi alla domanda del terapeuta. In pratica, si mette in contrapposizione che lui viva serenamente il tradimento al fatto che lei invece si neghi anche solo il pensiero di un gesto proibito. Possiamo notare quindi che, su un piano formale e superficiale, il film racconta di una relazione coniugale conflittuale, ma a un livello più profondo affronta il tema della sessualità, proponendo sin da subito una contrapposizione tra l'erotismo e il pudore. Il deuterio-immaginario dell'antagonismo, in questo caso, ci suggerisce anche che l'antagonista del film sia la sessualità.

In merito alla valenza in campo amoroso e sessuale di un gesto di rifiuto e, in generale, al significato culturale del sottrarsi a un'istanza relazionale di carattere sessuale, consideriamo le osservazioni di Grodal:

La negoziazione di un possibile legame amoroso avviene tra eguali e la reticenza reciproca mostra che il legame non è forzato, ma basato sul consenso di entrambi. [...] Le varie forme di modestia rafforzano la capacità di entrambi di controllare e negoziare il rapporto nelle sue componenti emotive e sessuali.

(Grodal, *op. cit.*, p. 87)

Timidezza, reticenza, modestia o vergogna sono insomma forme di negoziazione delle ritualità legate anche alla sessualità e, prima ancora di determinare una negazione, sanciscono la disponibilità di chi si tira indietro a giocare al gioco della sessualità. Un no, insomma, potrebbe essere un sì. Per valutare correttamente il significato di un rifiuto, dobbiamo allora valutare necessariamente altri aspetti. Per esempio, consideriamo il fatto che Ann, fuggendo alla domanda del terapeuta sulla masturbazione, sorride.

È interessante che un gesto usato solitamente per comunicare un'intesa sociale come il riso (Bergson, 1994) venga riciclato nella comunicazione non verbale anche per esprimere dissenso. Nello specifico del termine vergogna, troviamo però un indizio del perché questo potrebbe avvenire. Il dizionario etimologico definisce vergogna come «quel sentimento penoso e umiliante che l'uomo prova da non essergli ben riuscita un'opera, un'impresa, dall'aver errato ecc.». Ci si vergogna insomma di non aver ottemperato a un compito, anche qualora, aggiungiamo noi, quel compito riguardi una norma sociale implicita. Allo stesso tempo però, si può anche sorridere, perché in qualche modo, su di un altro piano di significato, si può essere allo stesso tempo fieri di avere altresì rispettato una norma più ancestrale: la necessità di entrare in relazione.

La sessualità non è infatti solo un tabù, ma anche una soglia culturale ben definita. Parlare di sesso significa anche oltrepassare una certa soglia di intimità, la quale implica a sua volta un consolidamento e una valorizzazione della relazione. Goffman (2003) direbbe che pochi 'saggi' sono ammessi in una determinata cerchia sessuale, ovvero che non tutti possono parlare con tutti di sessualità. Rispetto al sorriso imbarazzato di Ann allora, possiamo dire che in questo caso l'infrazione di una regola ne rispetta un'altra, quella della sfera relazionale. Giocare a stare in relazione è motivo di riso perché, come abbiamo premesso, il riso può essere un gesto di intesa sociale, di conseguenza anche relazionale.

Considerando gli studi di Foucault (1985), la dimensione sessuale entra in gioco in una relazione in base a quattro principi fondamentali. Visti dall'autore come aree principali di intervento sulle quali il genere umano si è focalizzato storicamente per garantirsi un certo grado di controllo e di prevedibilità della sfera sessuale. Parafrasando l'autore, proponiamo queste etichette per ognuna delle quattro aree:

- Le regole del gioco
- L'identità
- La riflessività
- La simulazione

In merito alle 'regole del gioco', è tipico iniziare i bambini alla cultura della sessualità con la trasmissione di alcune semplici regole: cosa si può e cosa non si può fare. Su questo primo principio, come abbiamo visto, si basa il carattere conflittuale e contraddittorio dell'interazione terapeuta-paziente della SCENA 1: di sessualità non si parla, ma se vogliamo entrare in relazione dobbiamo farlo.

Parlando di 'identità' invece, una cultura cerca di attribuire alla sessualità una dimensione identitaria, a discapito di una processuale. Ovvero, l'orientamento sessuale diventa storicamente sempre più un tipo di personalità piuttosto che un comportamento estemporaneo: si passa dal sodomita all'omosessuale. La sessualità in pratica richiede precisi inquadramenti e orientamenti, come per esempio la distinzione di genere. A partire da questa dicotomia maschio-femmina infatti, orientamenti diversi hanno ragion d'essere solo se intesi come varianti o riconfigurazioni curiose di questi poli originari.

Questo specifico aspetto della cultura determinano l'emergere di narrazioni come quelle di *Sex, Lies & Videotape* dove i ruoli del maschio e della femmina esistono in funzione di precisi inquadramenti immaginari, tali per cui la lettura delle dinamiche in gioco è possibile a prescindere dagli aspetti sintattici. La diversificazione dei ruoli avviene su più livelli di significato: Ann e John non sono soltanto moglie e marito, ma anche la rappresentazione di una moglie fedele e di un marito fedifrago, cioè due identità sessuali opposte. Cynthia è la sorella emancipata di Ann, che vive il sesso serenamente e in maniera promiscua.

Quindi, è la versione femminile di John. Graham, invece, poiché impotente è il corrispettivo maschile di Ann.

Questa corrispondenza incrociata tra quattro personaggi - principio quadrangolare (Truby, 2009) - è comune in molti prodotti di intrattenimento e serve tendenzialmente a gestire due o più linee narrative parallele che, proprio perché simili, finiscono per supportarsi a vicenda. Il modo migliore per comprendere questo aspetto della drammaturgia è mettersi nei panni di uno scrittore. Utilizziamo i personaggi del film in questione come esempio.

Se Ann vive la sessualità come antagonista, è verosimile che prima o poi affronti faccia a faccia qualcosa o qualcuno che ne sia una vivida rappresentazione. L'esito dello scontro servirà poi a raccontare visivamente come Ann sia cambiata. Si pone però un problema tecnico: che nello specifico della storia, Ann ha bisogno di allenare la sua capacità di fronteggiare la sessualità. Così, il personaggio di Cynthia esiste anche per questo. A lei Ann può rivolgersi apertamente e ingaggiare uno scontro aperto. Allo stesso modo, il personaggio di Graham attira Ann verso un modo sicuro di intendere la sessualità in funzione del fatto di essere impotente, consentendole così di educare alla sessualità la parte di Ann schiva nei confronti dell'erotismo. In parole povere, Cynthia allena Ann a difendersi dalla sessualità tossica, Graham la aiuta a capire come accogliere quella benefica.

I comprimari di una storia insomma concorrono alla formazione delle reciproche personalità e questa cura nel definirne i tratti caratteriali concorre anche a formare la cosiddetta 'geografia tematica' (Rubinato, 2014), cioè una rete simbolica, a disposizione dell'autore, grazie alla quale lo sviluppo delle linee narrative può corrispondere simbolicamente con un'argomentazione tematica. In altre parole, quella «imaginary resolution of a real contradiction» trova in una geografia tematica un manuale estemporaneo di grammatica sulla base del quale sviluppare la propria sintassi.

Parafrasando Foucault, il terzo elemento tipico dell'addomesticamento della sessualità è l'aspetto che considero di 'riflessività'. Per le culture danno vita a «spirali perpetue del potere e del piacere» (*ivi*, p. 45), ovvero mettono le idee di controllo e di liberazione della sessualità su uno stesso piano convulso, forse

indecise sulle priorità da attribuire all'una o all'altra. Così facendo, abitano gli individui a convivere con una contraddizione perenne la quale, a sua volta, non è altro che una riproduzione riflessiva delle forme della sessualità. In altre parole, è implicito nel parlare di sesso che esiste un immaginario secondo il quale non lo si dovrebbe fare, e allo stesso tempo è implicito nel censurare la sessualità che in qualche modo da ciò si potrebbe desistere. A ogni rimando, diretto o indiretto, al sesso insomma l'una o l'altra forma espressiva trascina con sé la contraddizione di cui è schiava.

Così facendo, parlare di sessualità è sempre anche parlare del discorso sulla sessualità. Riguardo a ciò, anche sulla base della dicotomia potere-piacere, i personaggi di *Sex, Lies & Videotape* trovano un posto specifico nella geografia tematica del film. John e Cynthia sono infatti prede del loro stesso piacere, Ann e Graham lo sono invece nei confronti della loro impotenza.

La quarta declinazione culturale della sessualità postulata da Foucault, la 'simulazione', è una sorta di tendenza compulsiva alla traduzione e al riadattamento delle pratiche sessuali. Si diffonde sempre di più cioè, nella storia dell'uomo, la costituzione di luoghi adibiti all'atto sessuale e regole nuove legate a specifici contesti, circoscritti a loro volta nel tempo e nello spazio: i luoghi della prostituzione, i nidi d'amore, il viaggio di nozze o lo 'ius prime noctis' sono tutti esempi significativi. Di pari passo, si sviluppano espressioni simboliche della sessualità: gesti, segni, linguaggi, codici, allegorie e metafore consentono alla sessualità di conquistare nuovi spazi semantici, come le perversioni, i giochi di ruolo, le messe in scena, le forme di rappresentazione artistica e scientifica. In sintesi, la sessualità diventa rapidamente un tratto culturale versatile del quale, quasi dappertutto, se ne può riconoscere un simulacro o un'icona.

Nel secondo capitolo abbiamo visto come una pratica rappresentativa - come un rito - può sopravvivere nell'immaginario e nella cultura senza necessariamente preservare nella memoria le motivazioni che l'hanno resa necessaria. Allo stesso modo, il simulacro di una pratica sessuale o una sua rappresentazione iconica non deve necessariamente adempiere al suo ruolo originario. «Eccoci [insomma] nel regno di una tassonomia non linguistica» (Herzfeld, *op. cit.*, p. 87), l'icona ha cioè la peculiare caratteristica di confondere «la rassomiglianza con l'identità»

(*ibidem*), cioè fare in modo che nell'immaginario ogni possibile associazione sia anche una possibile omologazione dei significati. In questo modo, per esempio, ci vergogniamo di parlare di sesso perché, in un certo senso, menzionare l'atto sessuale significa compierlo. Il simulacro è realtà. Se estendiamo questo scivolone semantico al campo della gestione delle emozioni, possiamo comprendere meglio il funzionamento dei processi empatici nei confronti dei personaggi di un film. Se simulare l'atto sessuale significa compierlo, simulare un'emozione, come fa un attore, non comporta culturalmente nessuna differenza dal provarla realmente.

Questo processo inoltre fa anche in modo che il senso degli eventi del passato riverberi nel presente in modi a volte scontati e a volte imprevedibili. Tendiamo spesso cioè a legittimare il presente tramite eventi passati: «la prova archeologica ed etnografica di una connessione tra culture antiche e moderne tende a esprimere un'identità sostanziale. [...] La presunta identità tra antico e moderno viene, poi, restituita ai dati, in modo che la stessa rassomiglianza sia resa convenzionale, data per scontata; il suo carattere contingente reso invisibile».

Curiosamente però, nelle prassi dell'intimità culturale, la convenzionalità, l'imprecisione e la sostanziale inesattezza della corrispondenza tra icona e realtà è ben riconosciuta. Come Herzfeld stesso sottolinea, in ambito di intimità culturale questa stessa tassonomia

si basa sulla possibilità di differenza: allo stesso modo una ancora viva continuità tra passato e presente si fonda sulla concomitante possibilità di un mutamento. [...] la confusione tra rassomiglianza e identità rispecchia quella tra il metaforico e il letterale. L'iconicità, al pari della metafora, si fonda necessariamente su una potenziale *assenza* di equivalenza. Se non fosse così, tutte le relazioni iconiche sarebbero puramente tautologiche; invece c'è sempre il rischio che gli estranei possano svelare l'intimità culturale della differenza che l'iconicità nasconde. (*ibidem*)

In altre parole, proprio la consapevolezza collettiva della differenza tra un oggetto e la sua icona è la prova inconfutabile della menzogna in atto. Per Herzfeld insomma, nell'intimità culturale, ci vergogniamo di ammetterlo, ma sappiamo bene di essere bugiardi. Un aspetto da non trascurare dell'intimità culturale è insomma il fatto che è consapevole di sé stessa.

Le domande sessuali del terapeuta in SCENA 1 dunque sono tanto simulazioni quanto atti erotici tout court e la vergogna e il sorriso di Ann sono gesti sociali di riproduzione aprioristica delle differenze di genere. Quando poi il montaggio alternato associa il rifiuto di lei al tradimento di John, entra in gioco anche l'intimità culturale, che ci fornisce una mappa semantica utile a incasellare i personaggi all'interno di una precisa geografia tematica. Non abbiamo dubbi infatti che Ann sia la protagonista e John l'antagonista, perché nell'intimità culturale del tradimento extra-coniugale chi si vergogna, di solito, non ha più niente da nascondere. In questo senso, John è antagonista perché custodisce una verità da espugnare, Ann è protagonista perché se vuole salvare il matrimonio non potrà fare altro che espugnare quella fortezza allegorica eretta dalle menzogne di John.

In sintesi, sulla base iconica del maschio alpha e della moglie devota si forma nel film una grammatica di personaggi iconici e polarizzati che trovano una loro sintassi muovendosi sull'asse semantico dell'intimità culturale e della cultura della sessualità. All'interno di questo impianto narrativo, la vergogna è, in effetti, l'emozione protagonista del film.

Un recente vincitore del Gran Premio della Giuria al Sundance, *Never, rarely, sometimes, always* (Eliza Hittman, 2019) racconta una storia simile di emancipazione dall'immaginario patriarcale muovendosi sui percorsi semantici della sessualità e della vergogna. La protagonista, la diciassettenne Autumn, viaggia in bus dalla Pennsylvania a New York, accompagnata dall'amica Skyler, alla ricerca di una clinica medica disposta a concederle un aborto. Della sua famiglia sappiamo ben poco. Sin da subito ci viene mostrato un contesto familiare povero dove la persona di Autumn viene scarsamente considerata e anzi mal vista dalla figura del padre.

In SCENA 2, possiamo assistere a una forma di antagonismo simile a quella appena analizzata nel film di Soderbergh. Stavolta però, il ruolo della vergogna ci offre elementi culturali più complessi da analizzare. In particolare, le differenti strategie narrative utilizzate da questi film ci aiuta a mettere a fuoco punti evolutivi sostanziali delle narrative del sundance movie.

SCENA 2



SCENA 3



SCENA 3A



SCENA 3B



SCENA 3C

In questa scena proposta, Autumn, sulla sinistra, consegna al proprio datore di lavoro una busta con il denaro da lei guadagnato al termine della giornata, passandogliela attraverso una fessura. Del datore di lavoro vediamo la mano che stringe quella di Autumn e le labbra di lui che costringono la mano di lei a lasciarsi baciare languidamente. La ragazza reagisce chiudendo gli occhi e lasciandolo fare.

Nella scena successiva che proponiamo (SCENA 3), Autumn ha appena scoperto di essere incinta e lo ha confessato solo a Skyler. È il turno di Skyler di consegnare la sua quota di denaro. A differenza di Autumn però, Skyler si dimostra più intraprendente. Prima di consegnare il denaro se ne intasca una parte (SCENA 3B), cercando un'intesa silenziosa con l'amica, nell'attimo in cui compie il gesto (SCENA 3C). A differenza di Autumn inoltre, quando il capo costringe anche lei a lasciarsi baciare la mano, Skylar ritrae la mano a forza reagendo con disgusto e rabbia.

Alla base della scena c'è una forma di antagonismo basilare, dove il bacio del datore di lavoro assume il ruolo di ostacolo contro lo scopo delle due ragazze di chiudere la giornata di lavoro. All'interno di questa architettura narrativa, un complesso gioco di differenze e somiglianze permette di esplicitare visivamente moltissime informazioni utili a decifrare il resto del film. In dettaglio, le informazioni utili allo sviluppo della trama:

1. Autumn consegna l'intera somma di denaro, Skyler ne ruba una parte.
2. Autumn è remissiva nei confronti di un gesto a carattere erotico, Skyler non lo è.
3. Le due condividono un'intimità culturale: il furto contro la mascolinità.
4. Il maschio è pericoloso, inespressivo e dominante.

Come si può notare, per quanto il film venga considerato un esempio di neorealismo, alla base di una narrazione apparentemente indipendente dalle teorie drammaturgiche troviamo invece un impianto drammatico strutturato. A ognuna di queste quattro voci elencate infatti possiamo far corrispondere una precisa collocazione all'interno della geografia tematica. Il maschio è

l'antagonista (4), la femmina può essere coraggiosa (1), oppure all'opposto spaventata (2). Ma soprattutto, le femmine sono alleate contro il maschio (3). Questa netta differenza tra Skyler e Autumn contribuisce infine a stabilire anche una domanda drammatica, nonché due possibili risposte e una conseguente posta in gioco: affrontare il maschio, o soccombervi.

La componente del rifiuto è l'elemento principale che contribuisce a formare questa prospettiva interpretativa della scena. Dal punto di vista di uno spettatore in generale infatti, «l'impatto emotivo del rifiuto è una componente importante dell'esperienza del realismo» (Grodal, *op. cit.*, p. 332). Grodal si riferisce al rifiuto come oggetto, come scarto dai tratti osceni e repellenti. Ma possiamo mutuare la sua osservazione su di un rifiuto inteso come gesto. L'oscenità infatti è un elemento narrativo *sui generis*, poiché guadagna valore scenico in base al fatto che in scena non dovrebbe esserci. In *Swiss Army Man* (Kwan e Scheinert, 2016) per esempio, il personaggio di Manny è un cadavere che sfrutta le proprie flatulenze come forza propulsiva per navigare in mare. Altrove (Frisina, 2019) abbiamo approfondito i diversi valori drammaturgici attribuiti ai numerosi oggetti-rifiuto nel film. La valenza drammatica delle flatulenze di Manny, come oggetto-rifiuto, si emancipa dal tipico ruolo osceno che ricopre nell'immaginario e diventa nel film strumento di maturazione e cambiamento (*ibidem*).

In generale, un qualsiasi oggetto può rivoluzionare la sua funzione se accuratamente decontestualizzato. In questo senso, un oggetto-rifiuto ha insomma un valore drammaturgico a prescindere da quale oggetto sia e dalla sua funzione empirica. Sulla base di questo principio culturale, ogni elemento che venga ri-mediato all'interno di una narrazione tenderà ad adattarsi, agli occhi dello spettatore, in funzione della mappa tematica che il film ha offerto fino ad allora.

In altre parole, una storia tende a proporre allo spettatore una grammatica estemporanea la cui sintassi viene co-costruita dalla storia e dall'interpretazione dello spettatore in base alla collocazione più coerente nella geografia tematica.

Ritornando al rifiuto inteso come gesto, allora, possiamo ora intenderlo come un oggetto-rifiuto in senso iconico: a prescindere da ciò che si rifiuta cioè, rifiutarsi significa mettere in scena il concetto di oscenità. In altre parole, un gesto

di rifiuto è un simulacro dell'osceno. Conseguentemente, al pari un oggetto osceno, l'icona di qualcosa che non dovrebbe esistere è anche una conferma, seguendo il ragionamento di Grodal, dell'esistenza della realtà stessa. Un personaggio in stato di diniego ci rassicura in fondo che anche lui, come noi, vorrebbe non credere a ciò che vede; per questo motivo, ciò che vediamo esiste.

Riconoscendo un rifiuto come un atto di emancipazione dalle norme dell'universo a cui un personaggio appartiene, assecondiamo una sospensione dell'incredulità. In definitiva quindi «la nostra sensazione di ciò che è reale non è legata solamente all'esistenza effettiva di un determinato fenomeno, ma anche alla loro rilevanza emotiva (negativa o positiva). Il realismo percettivo può anche non risultare saliente, se non serve ad attivare processi emotivi significativi» (Grodal, *op. cit.*, p. 332). Aggiungiamo che quando la rilevanza emotiva tende al polo negativo tramite, solitamente, un dispositivo di antagonismo, la verosimiglianza del gesto comunicativo non è soltanto esperita, ma anche immaginata su di una linea temporale e drammatizzata.

Un rifiuto in effetti non è altro che una forma di antagonismo, o meglio, uno dei modi possibili di mettere in scena un ostacolo e di suggerire allo stesso tempo la volontà di un personaggio¹³. Sulla base di ciò, la differenza sostanziale tra *True Love* e *Sex, Lies & Videotape* sta infatti nel modo di rappresentare le forme di rifiuto e, conseguentemente, nel modo di intendere a verità drammatica. Facendo riferimento al FOTOGRAMMA 2 del film di Savoca, il rifiuto severo di Donna del comportamento dello sposo svela la sua volontà di rispettare le norme della ritualità matrimoniale. Lo fa inoltre sottolineando il peso emotivo di questo desiderio e dunque il valore della posta in gioco per lei. Dal punto di vista dello spettatore in questo caso, la disperazione di lei può favorire un processo empatico - e quindi una verosimiglianza emotiva - sulla base del fatto che Donna è ostacolata nella sua idea di ottemperanza; Tony cioè rappresenta una forma di antagonismo.

Nello specifico però si tratta di un ostacolo che costringe Donna a una certa passività. Può sbracciarsi quanto vuole, ma sta a Tony scegliere di adempiere o

¹³ Vd. Cap. 2

meno alle aspettative di lei. L'antagonismo in *Sex, Lies & Videotape* invece è gestito in maniera diversa. Il vero nemico di Ann è infatti il concetto stesso di sessualità, nei confronti del quale lei si pone in maniera passiva: non si sente più attratta dal marito. Il tradimento di John in questo caso è diverso dalla superficialità di Tony in *True Love*, perché una volta che i comportamenti degli uomini dei due film vengono rappresentati come ostacolo alle volontà delle rispettive consorti, l'implicito culturale che ne scaturisce diverge.

L'implicito di *True Love* è: Tony dovrebbe cambiare.

L'implicito di *Sex, Lies & Videotape* è: Ann dovrebbe cambiare.

Si tratta di una questione pregnante nell'universo della narratologia e della manualistica di sceneggiatura, nello specifico, di una questione legata alle forme di rappresentazione della forza di volontà e agli assunti connessi all'ideale ipertrofico di alcuni film d'intrattenimento. In uno dei manuali caposaldo della teoria drammaturgica (Egri, *op. cit.*) leggiamo che «un personaggio debole non è in grado di sopportare il pesante fardello di un conflitto continuativo. Non può reggere un intero dramma» (*ivi*, p. 61). L'eroe di una storia insomma deve attenersi a certe regole per essere considerato tale. Da questo punto di vista *Never, rarely, sometimes, always* mette seriamente in discussione questo principio, perché la debolezza che Autumn dimostra nei confronti del personaggio maschile non trova mai realmente una rivalse. Questa forza a cui fa riferimento Egri, che permetterebbe al personaggio di Autumn di reggere l'intero dramma è qui assente.

Se volessimo però credere ugualmente a questo principio, potremmo in effetti dire che non è Autumn a essere forte, bensì il legame che lega lei a Skyler. Come abbiamo visto in SCENA 2 e 3 infatti, il dispositivo di antagonismo sortisce un effetto doppio. Le sequenze della consegna del denaro consentono cioè di osservare il modo in cui le due ragazze reagiscono allo stesso ostacolo. Le differenze tra queste reazioni ci consentono di collocare i personaggi in due posizioni speculari e complementari della geografia tematica. Allo stesso tempo però, le somiglianze tra le reazioni, cioè il fatto che entrambe detestino il loro capo, le rende un'unica entità narrativa perché, da questo punto di vista, ricoprono

lo stesso polo della geografia tematica: l'universo delle donne alleate contro gli uomini.

L'impianto tecnico del film insomma si dimostra maturo perché non dipende dai successi dei personaggi nei confronti degli ostacoli, bensì dalla cura che entrambi hanno per la loro relazione. Tra verità storica e verità drammatica insomma, il film sceglie una verità meta-drammatica - cioè riflessiva - che ricava le emozioni e la loro verosimiglianza da un processo relazionale, anziché dall'aderenza all'immaginario. Questo approccio narrativo si confronta oggi con un immaginario aggrappato all'idea che, da un lato, la forza di un personaggio sia sempre legittima e credibile a prescindere dal contesto, dall'altro che la debolezza vada invece argomentata: «possiamo cominciare una commedia con un uomo debole, che diventa più forte con il passare del tempo, oppure con un personaggio forte che viene indebolito dal conflitto; anche mentre si indebolisce, però deve avere l'energia necessaria a sopportare le umiliazioni» (Egri, *op. cit.*, p. 61). Qualora rimanessimo ancorati a questa idea, la conseguenza è che saremmo: «costretti [come autori] a scartare personaggi simili [deboli] nella scelta di un protagonista [...]. Il drammaturgo non ha solo bisogno di un personaggio deciso a combattere per difendere le proprie convinzioni: ha bisogno soprattutto di un personaggio che abbia la forza e l'energia di portare la lotta alla sua logica conclusione» (*ibidem*).

La debolezza nella narrazione insomma fa fede a una regola più importante delle altre: il fatto che, qualora esista, vada necessariamente sconfitta. Sulla base di questo immaginario, dove le paure di un personaggio contano meno dei modi che mette in campo per superarle, il personaggio di Donna, trent'anni prima di Autumn e Skyler, risulta passivo, perché il cambiamento che auspica non dipende da lei. Il personaggio di Ann invece tira le fila di sé stessa; tutto dipende da lei.

Relativamente all'immaginario legato all'universo femminile, il cinema del Sundance ha sempre cercato di approfondirne le complessità e legittimare un ruolo attivo e inclusivo dei personaggi e delle tematiche femminili e femministe. Se all'inizio però il terreno di esplorazione era ricco di tratti di intimità culturale dei quali spiccava più la vergogna che l'orgoglio, nei film più recenti uno spiccato orgoglio identitario si è lasciato alle spalle ogni traccia di vergogna. Il tratto della

femminilità cerca insomma di lasciarsi alle spalle il ruolo di Donzella in pericolo per concentrarsi su un aspetto più urgente della cultura contemporanea: la comunità immaginata delle donne.

Passare da una rappresentazione passiva a una attiva significa anche costringere un personaggio ad affrontare una serie di sfide, tali per cui, la sua agentività venga allevata e promossa. Il tratto culturale della sfida, cioè in modi di intenderne la gestione a livello culturale, sono parti fondanti di molte storie e, in effetti, sono lo strumento principale utilizzato dagli sceneggiatori per spingere un personaggio nelle direzioni desiderate (McKee, *op. cit.*).

La gestione di un conflitto insomma, come comprendere la propria vergogna ed eventualmente superarla, passa prima di tutto tipicamente dalla gestione di una sfida. Per questo, proseguendo l'analisi di questi film, approfondiremo le dinamiche drammaturgiche di una sfida. Nell'immaginario, in ogni sfida qualcuno mira a qualcosa a discapito di qualcun altro che rischia di perderla. Per parlare di sfida allora, dobbiamo interrogare l'immaginario soprattutto in merito a due personaggi in particolare: custodi e invasori.

Custodi e invasori

This is a fairy-tale for our times in which the villain is a competitive, thrusting yuppie lawyer, John, who is having an affair with his wife's sister behind her back. His wife, Ann is the princess languishing in a sexless marriage, in the grip of housewife's neurosis and in therapy. A prince arrives in the form of Graham, an old college friend of John who is his moral antithesis: gentle, unambitious and impotent.

Graham and his videotapes provide the catalyst which explodes hypocrisy and forces each character to face the truth about themselves: in John's case, his failure to understand or satisfy his wife's sexual needs; in Ann's (she has never had an orgasm and claims sex is over-rated), her inability to confront her own needs and John's failure; for Graham, his lack of a relationship with anything except his videotaped interviews; and for Ann's sister Cynthia, the recognition that her competitive and destructive relationship with her sister is not what she wants. (Cook, 1989)

Parafrasando questa recensione che ritrova nel film di Soderbergh l'apporto di un immaginario fiabesco: Graham è un principe azzurro che invade lo spazio

coniugale della principessa Ann, per sottrarla alle grinfie di un inespugnabile castello - chiamato matrimonio - il quale è a sua volta sorvegliato da un drago malefico chiamato John. Graham infatti ha un potere speciale, quello di fare sesso con le donne senza toccarle. Quando infatti Ann, affascinata dai discorsi di lui, invade a sua volta il suo appartamento per saperne di più, scopre il suo potere speciale: il videotape.

Graham infatti, anche se impotente, riesce ancora a provare eccitazione nel filmare una ragazza mentre questa risponde alle sue domande di carattere sessuale. Come scrive Cook, le registrazioni di Graham sono una «catalyst which explodes hypocrisy», cioè l'occhio della videocamera è uno strumento narrativo per svelare verità scomode fino ad allora taciute.

In chiave antropologica possiamo dare inoltre una lettura parallela. In una società dove la sessualità è un elemento dell'esistenza da gestire con cura, preservandolo, occultandolo e riservandolo solo a pochi scelti, è verosimile che si sviluppino comportamenti mossi da quella che Foucault chiama 'volontà di sapere' (*op. cit.*). Giocare a nascondere, in breve, implica anche un invito a scoprire. Nell'immaginario, confessori, avvocati, psicologi, medici o custodi corrispondono a una certa garanzia di privacy, hanno cioè il ruolo implicito di riprodurre il tratto culturale della volontà di nascondere. All'opposto, ricercatori, detective, artisti, agenti delle forze dell'ordine, giornalisti e attivisti sono esempi di ruoli che riproducono la volontà di sapere.

Nel film in questione, evidentemente, John e Graham appartengono a questi due fronti opposti, perché John custodisce l'ordine del matrimonio e Graham lo mette invece in crisi. Parallelamente, anche Ann e Cynthia condividono lo stesso rapporto complementare. Ann custodisce un'idea della sessualità pudica e privata, Cynthia la invade e la mette in crisi con il suo comportamento emancipato. Questo tipo di dinamica è stata più volte osservata in molti manuali di sceneggiatura che, al di là della lettura antropologica e dell'aspetto sessuale dello svelamento di un tabù, lo identificano con l'appellativo di 'Moment of truth' (Frensham, 2003) cioè l'apice del processo di indagine di un personaggio che svela una verità sufficientemente significativa da rimettere in discussione le certezze del personaggio e dello spettatore. In parole povere, stiamo parlando del

colpo di scena. Di conseguenza, approfondire i processi narrativi in gioco nella costruzione di un colpo di scena, è un modo per approfondire antropologicamente anche il rapporto tra la verità e il suo occultamento. In particolare in questa sede ci interessa esplorare, dal punto di vista della volontà di sapere, come i personaggi di una storia gestiscono le conflittualità tra un custode e un invasore.

Come abbiamo visto, *Sex, Lies & Videotape* si apre con una domanda di carattere sessuale alla quale Ann risponde con vergogna. Successivamente, Ann si lascia invece coinvolgere dalle domande altrettanto sessuali sottopostele da Graham. In concomitanza a ciò, Ann tempesta di domande la sorella Cynthia per cercare di tenere sotto controllo la sua sfera sessuale e Cynthia, a sua volta, tempesta di domande Graham, quando scopre della sua curiosa e innocua perversione. Infine, John tempesta Graham quando scopre che Ann l'ha tradito con lui. In poche parole, c'è un solo modo per i personaggi del film di entrare in relazione: scavando nella sfera sessuale altrui; la volontà di sapere accomuna le motivazioni dei personaggi.

L'interrogatorio sessuale è la forma sintattica principale sulla quale si sviluppa la storia. In ognuno di questi momenti almeno una verità viene svelata e il modo diverso in cui ciò avviene, via via, ci suggerisce le tappe principali della gestione dei conflitti fra i personaggi. Partiamo da SCENA 4.

SCENA 4 – LA SCENEGGIATURA

Tuesday. I had a late lunch.

ANN
Did you see a message to call me
when you got back in?

CUT TO:

38 EXT. CYNTHIA BISHOP'S APARTMENT -- DAY

John leaves Cynthia's house and drives straight home, greeting
Ann as he steps through the front door.

CUT BACK TO:

39 INT. JOHN AND ANN MILLANEY'S HOUSE -- NIGHT

JOHN
Yes. I just got busy.

ANN
That's interesting, because I
didn't leave a message.

John is waking up a little.

JOHN
Then maybe I saw an old message.
There are a lot of them on my desk,
you know.

ANN
Who'd you have lunch with?

JOHN
I ate by myself.

A pause.

JOHN
Something wrong?

ANN
Are you having an affair?

JOHN
Jesus Christ, where'd that come
from? I have a late lunch by
myself and now I'm fucking
somebody?

ANN
Well, are you?

John and Ann lie in bed. The lights are out. Ann is wide awake,
while John is on the verge of sleep. He rolls over and puts his
arm around her. She gets up and sits in a chair opposite the
bed.

ANN
John?

JOHN
Mmmmm...

ANN
I called you Tuesday at 3:30 and
they said you weren't in. Do you
remember where you were?

CUT TO:

[...] ¹⁴

JOHN

Look, this conversation is utterly ridiculous. Maybe when you have some evidence, we should talk, but don't give me conjecture and intuition.

ANN

Always the lawyer.

JOHN

Goddam right. I mean, can you imagine: "Your honor, I'm positive this man is guilty. I can't place him at the scene or establish a motive, but I have this really strong feeling."

ANN

You've made your point.

JOHN

I'm sorry. It's just...I'm under a lot of pressure with this Kirkland thing, it's my first big case as junior partner, and I work all day, I come home, I look forward to seeing you, and...it hurts that you accuse me like that.

A pause. Ann exhales.

ANN

I'm sorry, too. I...I get these ideas in my head, you know, and I have nothing to do all day but sit around and concoct these intricate scenarios. And then I want to believe it so I don't think I've wasted the whole day. Last week I was convinced you were having an affair with Cynthia, I don't know why.

JOHN

I don't, either. I mean, Cynthia, of all people. She's so...

ANN

Loud.

JOHN

Yeah. Jeez, give me some credit.

ANN

I didn't say it was rational, I just said I was convinced.

¹⁴ Abbiamo ommesso la p. 6 della sceneggiatura da questa sequenza di pp. 4,5 e 7.

SCENA 4 – IL FILM



SCENA 4A



SCENA 4B



SCENA 4C

In piena notte Ann, a letto con John, prende una decisione. Scende dal letto, siede sulla poltrona lì di fronte e, a braccia conserte, sveglia il marito e gli chiede se la stia tradendo. È la prima volta che Ann indaga la faccenda apertamente. Se osserviamo la dinamica interattiva direttamente in sceneggiatura notiamo che, come per la SCENA 1, all'interno di una formula a interrogatorio tra due personaggi vengono inseriti dei flashback in contrappunto. Mentre John risponde con la sua versione dei fatti, le immagini del flashback svelano una verità che contraddice le sue parole. Le differenze sostanziali tra la SCENA 1 e quest'ultima sono due: stavolta è Ann a fare le domande e le fa senza vergogna.

Nonostante questo rappresenti certamente una prima evoluzione del personaggio, John riesce a custodire il segreto convincendo l'invasore - Ann - di non avere nulla da nascondere. Ann insomma fallisce nell'intento di trovare la verità. Per sventare la minaccia dal canto suo e in quanto avvocato, John fa leva sul proprio ruolo sociale. Le fa notare che senza prove tangibili ogni suo sospetto è infondato. La strategia è efficace, anche se a un livello sottocutaneo agisce qualcos'altro.

Anche se l'argomentazione di John non fa una piega, la solidità della loro relazione crolla sul piano formale. John infatti trascura completamente gli impliciti delle domande di lei. Utilizzando un linguaggio giuridico, potremmo dire che a una richiesta di appello, John reagisce con un rinvio a giudizio. In altre parole, alla proposta di discutere alla pari, John si conferisce il diritto di rimanere in silenzio nonché il ruolo di unico giudice della relazione.

Ancora una volta, le teorie di Foucault ci tornano utili. Recuperando uno dei suoi assunti principali nello studio della sessualità, possiamo distinguere nella cultura umana le cosiddette 'ars erotica' e 'scienza sexualis' (*op. cit.*). Ovvero distinguere l'approccio emotivo, qualitativo, contingente, istintivo e ancestrale da quello logico-analitico, riflessivo, mnemonico, tassonomico e quantitativo.

Nello specifico della scena, John rappresenta un approccio scientifico, Ann uno erotico ed emotivo. Ann si lascia trasportare dai propri sentimenti, John rimane ancorato alla sua logica e alle sue certezze. In chiave foucaultiana, John non è in grado di cogliere l'eroticità della moglie, la quale subisce la parte che meno le

interessa del marito - la sua '*scienza sexualis*'. Non potendo rendersene conto poi, finisce per accettare le risposte di lui.

Poiché lo spettatore è a conoscenza delle menzogne di John, la differenza tra il suo punto di vista e quello di Ann ci suggerisce la misura della distanza drammatica che Ann deve percorrere. John è cioè una fortezza di verità difficile da espugnare, la moglie dovrà esplorare altre strade per raggiungere lo scopo. La scena cioè traccia dei limiti al percorso di maturazione di lei, non determina per lei un percorso specifico, ma la distoglie da una parte di esso. Allo stesso tempo però, il fatto che Ann sia così felice di poter riabbracciare il marito abbandonandosi a una rinnovata fiducia in lui suggerisce una nuova misura del percorso. È la prima volta infatti che possiamo notare quanto lei ci tenga a lui. È quindi anche grazie a questa scena, che potremo come spettatori comprendere appieno il portato emotivo del momento, imminente, in cui Ann scoprirà il tradimento.

Di conseguenza, restando sul tratto culturale della sfida, la scena può essere letta sia come una vittoria che una sconfitta. Sono aspetti vittoriosi il fatto che Ann si faccia coraggio e interroghi John e che riguadagni, anche se temporaneamente, il calore del talamo. È invece una sconfitta il fatto che Anna si lasci sedurre dalle menzogne di John. A ben guardare, anche in questo caso ci troviamo di fronte a una sequenza tripartita nella forma di un deutero-immaginario dell'antagonismo. Ann mette in crisi infatti, con il suo interrogatorio, l'equilibrio e la calma iniziali della scena e dal conflitto aperto emergono due volontà molto chiare, la volontà di sapere di lei e la volontà di nascondere di lui. La sequenza infine si conclude con uno scopo comune: preservare gli equilibri del matrimonio. All'interno di questa architettura drammatica, la scelta di mettere il marito sotto processo è una vittoria per l'agentività di Ann, perché testimonia il fatto che Ann ha finalmente scelto di dare una svolta alla sua vita. Ann sta iniziando ad ascoltare la parte *erotica* di sé stessa concedendosi di trascurare, anche solo temporaneamente, la sua concezione logica della sessualità. Allo stesso tempo però, Ann fallisce nell'intento di scoprire la verità. La sfida in questo caso è persa. Questa sconfitta però è fondamentale, perché dall'entusiasmo con cui Ann si abbandona tra le braccia di John intuiamo quanto sia importante per lei il matrimonio. La posta in

gioco si alza, perché ora, di riflesso al dolore che sappiamo Ann proverebbe, sappiamo anche che smascherare John farebbe male sia a lei che a noi spettatori.

Vogler (*op. cit.*) parla di Traversia e Ricompensa per spiegare quel momento, tendenzialmente centrale nella cronologia di una storia, in cui l'eroe affronta per la prima volta il suo nemico a viso aperto e, pur uscendone sconfitto, guadagna una sorta di ricompensa che ripaga almeno in parte le energie spese. Questa ricompensa è, nelle favole, un'arma dai poteri speciali (Propp, 1922) che consentirà all'eroe, nello scontro finale, di sconfiggere finalmente l'antagonista. Nel caso di *Sex, Lies & Videotape* ritroviamo in questa scena una dinamica simile. Ann subisce in effetti una sconfitta, fallendo nell'intento di smascherare il tradimento, ma guadagna la convinzione che il suo matrimonio sia per il momento al sicuro.

Nel finale poi, quando Ann verrà a conoscenza effettivamente del tradimento, userà il coraggio mostrato già in traversia per allontanarsi definitivamente da John in favore di una scelta indipendente. Nello specifico, sarà lei a brandire la camcorder, l'arma segreta di Graham, puntargliela contro e tempestarlo di domande sulla sessualità. La cura per la relazione, che Ann aveva mostrato durante la traversia, ritorna qui nella forma che abbiamo identificato come la sintassi base del film; basata sull'indagine sessuale. Questa volta però, Ann rimodula le domande su un piano diverso, chiedendo a Graham di svelare dettagli della sua vita che non riguardano direttamente la sessualità ma, tangenzialmente, l'intimità amorosa. In questo senso allora nella traversia, Ann (e lo spettatore) hanno guadagnato come ricompensa la cura e l'importanza della relazione amorosa, da utilizzare come arma principale nello scontro finale.

Sex, Lies & Videotape rappresenta una svolta nella storia del cinema indie, perché trova il modo di gestire in maniera nuova l'agentività dei personaggi, soprattutto femminili. Allo stesso tempo però, rimane ancorato al presente ancor più del suo rivale *True Love*, per il suo debito nei confronti degli immaginari del matrimonio, del pudore e dei tabù in generale. Prendendo spunto dalla psicologia della motivazione (Moè, 2020), possiamo notare come Ann si trovi in una via intermedia del percorso motivazionale ideale che va dalla cosiddetta motivazione estrinseca a quella intrinseca.

Ovvero, una spinta motivazione è determinata soprattutto dalla percezione di stare perseguendo uno scopo in maniera autonoma ed emancipata da un'influenza esterna. Nel processo teorizzato Deci (1985) che porta un individuo ad avere il pieno controllo delle proprie spinte motivazionali e dei propri bisogni, c'è una fase intermedia chiamata motivazione introiettata nella quale ogni individuo rischia spesso di arenarsi. Una motivazione introiettata è infatti legata a un comportamento nel quale l'osservazione critica e la rielaborazione delle motivazioni estrinseche sono state incorporate e confuse con le motivazioni strettamente personali. Nell'immaginario, una motivazione introiettata si traduce spesso, nella sua forma più amplificata, con la cieca obbedienza ai dettami di un regime normativo. Nei contesti in cui quest'obbedienza è meno evidente però, una motivazione intrinseca può essere difficile da notare. È il caso infatti dell'agentività di Ann.

In *Sex, Lies & Videotape* infatti, l'immaginario della sessualità, per quanto affrontato in chiave critica, è introiettato all'interno di una dicotomia simbolica - tradimento e fedeltà - che riproduce e legittima l'idea che il matrimonio sia la vetta più alta delle pratiche relazionali. In pratica, si legittima la 'scienza sexualis' a discapito dell''ars erotica', nonostante la storia racconti proprio della scoperta di quest'ultima. Il film è insomma in un certo senso vittima della propria volontà di sapere, poiché l'agentività della protagonista si muove all'interno di quegli stessi confini che promette di valicare. La risoluzione immaginaria della contraddizione reale, in questo caso, è il desiderio di Ann di evadere dalle maglie della relazione coniugale senza tradirne le regole.

Nella SCENA 5 di *Never, rarely, sometimes, always*, che andiamo ad analizzare invece, le motivazioni del personaggio sono intrinseche, cioè organizzate in un sistema di valori personale e autonomo. Anche qui la protagonista si confronta con una sfida di carattere sessuale, dalla quale ne esce in parte perdente e in parte vincitrice. La scena inoltre assurge alla stessa funzione della SCENA 4 di fornire drammaturgicamente una ricompensa.

SCENA 5



SCENA 5A



SCENA 5B



SCENA 5C

L'impianto narrativo della scena è minimale. Autumn ha ottenuto l'aborto e, prima di sottoporvisi, deve passare attraverso un test che ne indaga le abitudini relazionali. La vediamo in un piccolo ufficio intenta a parlare con la dottoressa che ha il compito di sottoporla al test. Lo scopo di questo, come specificato, è quello di valutare lo stato emotivo del soggetto che si appresta ad abortire, poiché un'eventuale situazione di stress potrebbe comprometterne il buon esito. La scena si apre insomma con un'esplicita spiegazione del gioco drammatico al quale Autumn sta per sottoporsi, anticipando allo spettatore che Autumn sta per confrontarsi con la necessità di svelare i propri trascorsi sessuali. Nel corso del film finora molti indizi hanno suggerito che lei abbia un rapporto travagliato con il genere maschile, ma non ne conosciamo ancora alcun dettaglio specifico. Per questo la scena, nel proporre subito un 'effetto realtà' con la sobrietà degli ambienti e la trasparenza dei dialoghi, promette allo stesso tempo un importante 'effetto verità'.

Le domande della dottoressa hanno inizialmente carattere relazionale e anamnestico, poi via via si focalizzano sempre di più sulla sfera sessuale di Autumn. La sequenza di domande è una tranquilla ma inesorabile discesa verso gli abissi dell'intimità di lei che, a un certo punto, la costringono a rispondere in maniera sempre più esplicita. A un certo punto, la dottoressa cambia tipo di test. Finora Autumn ha potuto rispondere liberamente a ogni domanda, adesso invece le viene imposto un limite di quattro risposte possibili. Drammaturgicamente parlando, la scena matura cioè un carattere ludico, dovuto alla configurazione stessa del test. La dottoressa, per eccesso di zelo, enuncia più volte le sole risposte che ora Autumn potrà dare: «Never, rarely, sometimes, always»

La regista del film, Eliza Hittman, si è dedicata particolarmente a questa scena, preparandola a fondo e in largo anticipo con l'attrice Sydney Flanigan, raccomandandole di attingere il più possibile al proprio vissuto così da imbeccare un realismo di impatto (Cills, 2020). La formula è nuovamente quella di uno scontro tra custodi e invasori, ma all'opposto di *Sex, Lies & Videotape* a custodire la verità è la protagonista stessa. La dottoressa, nel ruolo di invasore, agisce in vece della 'scienza sexualis', cercando come può di svelare l'ars erotica di Autumn. La strategia è, simbolicamente parlando, quella dell'accerchiamento.

Inizialmente infatti, quando la dottoressa indaga la sfera sessuale di Autumn con domande a risposta libera, scopriamo così che Autumn ha avuto il primo rapporto sessuale a quattordici anni, che ha avuto sei partner sessuali da allora, con i quali ha intrapreso pratiche orali, vaginali e anali. L'implicito è che Autumn stia rispondendo liberamente, includendo e censurando ciò che vuole con le sue parole. Quando invece la dottoressa impone alla ragazza le risposte multiple, la costringe a rinunciare a tutte le risposte possibili, meno che le quattro. In questo senso possiamo parlare drammaturgicamente di accerchiamento. La strategia narrativa di passare dalla risposta aperta alla risposta chiusa è un modo prima di tutto di evocare immaginari diversi. La possibilità di rispondere apertamente lascia spazio a qualsiasi risposta, quindi a qualsiasi immaginario. La limitazione delle risposte invece, per quanto non riguardi alcun immaginario in particolare, traccia un limite ben definito attorno alle prossime imminenti mosse del personaggio a cui vengono poste.

Questo tipo di accerchiamento è una forma complessa di antagonismo, perché l'elemento conflittuale non attinge a un immaginario in particolare, bensì emerge quasi a sorpresa dalla differenza tra il prima e il dopo di una forma relazionale apparentemente innocua.

Nella SCENA 4 di *Sex, Lies & Videotape* avviene qualcosa di simile, ma essa è supportata interamente dalle aspettative legate all'immaginario. Quando Ann decide di interrogare John, lo mette all'angolo perché il rapporto tra di loro, prima di allora, non prevedeva una tale trasparenza. La forza drammatica della scena e il suo principio conflittuale si reggono sull'immaginario secondo il quale anche un solo sospetto tradisce la sacralità del matrimonio. In sintesi, poiché a venire minacciato è prima di tutto l'integrità del matrimonio la posta in gioco della scena è culturale. All'opposto, in *Never, rarely, sometimes, always*, la posta in gioco è personale.

Nella fase di svelamento della scena in questione infatti, Autumn si rifiuta di rispondere alla domanda «has your partner ever hit you, slapped you or phisically hurt you?». Mentre Autumn temporeggia guardando altrove nervosamente, la dottoressa prosegue con la domanda successiva: «has your partner ever made you have sex when you didn't want to?». A questo punto Autumn scoppia in lacrime.

Anche se non viene mai esplicitato, è chiaro dalla scena che Autumn abbia subito uno stupro e che, di conseguenza, si trovi per questo fuori città per abortire senza il supporto di un adulto; per vergogna. La posta in gioco per Autumn è simile alla vergogna espressa da Ann in SCENA 1. Entrambe infatti si rifiutano di rispondere a una domanda troppo intima, Ann sorride perché riconosce un gioco culturale contraddittorio che la tiene sospesa tra l'esser pudica e lo stare pienamente in relazione. Autumn si nega invece completamente al gioco della dottoressa, concedendosi allo stesso tempo a lei come persona, a prescindere dai loro rispettivi ruoli culturali.

È utile a questo punto ricordare che per Foucault (1993) e Berger e Luckmann (1974) medici e terapeuti sono entrambi guardiani della normalità. Il pianto di Autumn, in questo senso è deviante, in quanto negazione della 'scienza sexualis', di conseguenza è anche espressione dell'ars erotica'. Si tratta di un pianto che non rifiuta la volontà di sapere della dottoressa, ma che suggerisce allo stesso tempo il bisogno di un modo diverso di controllare il corpo. A livello culturale, in questa scena l'invasore chiede al custode di dire la verità. Il custode invece, rifiutando i confini relazionali imposti dal test, risponde comunque alla domanda con chiarezza.

Da questo punto di vista, in SCENA 4 Ann sprofonda metaforicamente negli abissi delle proprie paure usando la cultura come corda di sicurezza. Laddove l'autonomia e la trasparenza potrebbero essere valori per i quali battersi all'interno di un matrimonio fedifrago, Ann fa la puntata minima, chiedendo implicitamente a John di mentirle, pur di salvare l'immaginario coniugale. La paura di Ann non è quella di non essere sé stessa, bensì quella di essere sola. In *Never, rarely, sometimes, always* il principio drammaturgico rimane lo stesso, se lo intendiamo come la gestione di un abuso relazionale di genere. In questo caso però la gestione di questo abuso diventa un tuffo nella solitudine dell'intimità violata e dei traumi indicibili di un'adolescente.

La verità drammatica della scena è cioè che la posta in gioco, nella gestione dei conflitti di genere, non è tanto l'immaginario o la cultura, bensì il vissuto interiore. Se riuscissimo cioè ad accogliere e comprendere quella vergogna, parte di ogni forma di intimità, e rielaborare il concetto di orgoglio, spogliandolo del

senso di colpa che si porta dietro, potremmo come Autumn svelare che ad alimentare la nostra motivazione non è l'urgenza di cancellare il passato tramite la 'scienza sexualis' bensì riscoprire la forza comunitaria, relazionale e inclusiva dell' 'ars erotica'; per il momento prevalentemente regimentata e occultata.

Dispositivi d'intimità

Le forme di svelamento della verità che abbiamo osservato sono dei dispositivi d'intimità. Ricevono da un lato istanze relazionali di tipo conflittuale - come un interrogatorio o un test - e restituiscono la rappresentazione di una forma di intimità: Ann si abbandona al talamo, Donna si piange addosso, Autumn usa le lacrime come forma di confessione. Allo stesso tempo a questa restituzione di intimità, corrispondono una certa forma di consapevolezza e un aumento della posta in gioco. Per spiegare come, partiamo dalla realtà.

In ogni rapporto possiamo assumere, più o meno consapevolmente, il ruolo di invasori o di custodi. Se diamo retta alla volontà di sapere e indaghiamo l'altro, siamo invasori. Se ci prendiamo cura di noi stessi, siamo custodi. Molto spesso questi due ruoli coabitano lo stesso comportamento. Per esempio, quando una persona, volente o nolente, ci mostra una parte più profonda di sé, sta anche implicitamente mettendo a repentaglio l'equilibrio della relazione stessa. Da un lato, è un invasore perché sfonda i confini relazionali che erano stati tracciati fino ad allora. Dall'altro è un custode, perché mettendosi in gioco farà il possibile per non uscirne ferito.

L'incontro relazionale può essere quindi inteso come una sfida. Perché mettersi in gioco è una vittoria per la profondità della relazione, ma una sconfitta per la parte di noi che preferiva restare al sicuro. La stessa cosa avviene quando un personaggio svela a un altro una parte della propria intimità. Da un lato quel personaggio si sta esponendo a un rischio, dall'altro ha in effetti maturato una consapevolezza maggiore di sé.

Il dispositivo di intimità agisce insomma in funzione di un particolare deuterio-immaginario che si occupa di gestire il conflitto in termini di consapevolezza: possiamo anche sentirci sconfitti e inadeguati nel metterci in gioco, ma ogni volta

che lo facciamo, volenti o nolenti, maturiamo una maggiore conoscenza di noi. Un dispositivo di intimità, in sostanza, va a braccetto con un deuterio-immaginario che potremmo chiamare di consapevolezza. Ovvero, quando Ann o Autumn affrontano la loro traversia, questo deuterio-immaginario ci suggerisce che, qualora subissero una sconfitta, li attenderebbe una ricompensa. Il dispositivo d'intimità è la sintassi tramite cui questo processo narrativo avviene. È un processo di Traversia e Ricompensa inteso in senso antropologico.

Osservando a fondo i dispositivi di intimità che hanno caratterizzato i sundance movie, possiamo leggerci una linea evolutiva. In *Blood Simple* (Joel e Ethan Coen, 1984), una coppia fedifraga in crisi si convince di aver ucciso per sbaglio il marito di lei ed è costretta alla fuga. L'inesorabilità degli eventi entra così a gamba tesa nella loro vita e li costringe a distrarsi dalla loro intimità. Alla morte del marito di lei, se la posta in gioco è certamente la galera, la consapevolezza maturata è quella del rimpianto: col senno di poi entrambi avrebbero chiuso la loro storia quando era ancora possibile. Nel film insomma, le sparatorie e le fughe avventurose tipiche del western e del cinema d'azione tirano le fila di un dispositivo di intimità che trascura di svelare il vissuto intimo dei personaggi, bensì preferisce mettere i protagonisti di fronte a una scelta pratica e urgente.

Il crimine che li accomuna ha i tratti di un'intimità culturale. Perché dovrebbero vergognarsi di aver commesso un omicidio, ma dovrebbero anche essere orgogliosi di poter finalmente vivere il loro amore liberamente. Ma poiché *Blood Simple* si incentra sulla sopravvivenza dei due, i Coen trascurano l'aspetto di intimità culturale per focalizzarsi sulla, legittima, volontà dello spettatore di sapere come questo accadrà.

Il film di esordio di Tarantino si comporta in maniera simile. In *Reservoir Dogs* (1993), dove la presenza di una talpa manda in crisi gli equilibri di un gruppo di criminali, il gran finale è affidato a un dispositivo di intimità (FOTOGRAMMA 5).



FOTOGRAMMA 5

Mr. White abbraccia il corpo agonizzante di Mr. Orange per il quale ha maturato un'enorme fiducia. Non può credere che sia lui la talpa, per questo ha appena ucciso i suoi colleghi pur di difenderlo. Prima di morire, Mr. Orange gli confessa di essere un poliziotto. Mr. White urla di dolore e anticipa la morte di Mr. Orange sparandogli. A questo punto, la polizia fa irruzione nel capannone e uccide pure lui.

A differenza dei Coen, Tarantino si prende cura delle relazioni tra i suoi protagonisti. Se in *Blood Simple* l'omicidio è un dispositivo d'intimità il cui esito è ironicamente una coppia di fatto, in *Reservoir Dogs* lo svelamento della talpa è il coronamento tragico della profonda fiducia e intimità che si era instaurata tra i due personaggi. È una sconfitta per Orange, che svela l'inganno, ma è una vittoria per White che ha creduto tanto nell'onestà di lui da farlo alla fine confessare. La consapevolezza come ricompensa, in questo caso, è l'idea tragica che vivere una relazione in maniera così intesa da soccombervi ne sia valsa la pena.

Tarantino anticipa in effetti un andamento che caratterizzerà il cinema del Sundance in futuro e valido ancora oggi. Riadatta cioè le proposte strutturali di Soderbergh all'interno di un cinema più prettamente di genere. Uno dei meriti di Tarantino in effetti è quello di aver trovato una narrativa della tenerezza all'interno di un cinema violento.

The Usual Suspects (Bryan Singer, 1995) sfrutta lo stesso principio in chiave manierista. Il film si basa sull'interrogatorio a Verbal, il testimone di un

complicato atto criminale, da parte di un detective. Verbal è il mandante a monte dell'operazione, ma il detective lo scopre solo dopo averlo lasciato andare.

Prima di questo svelamento, uno scontro tra i due pone Verbal nel ruolo di vittima invasa dalla furia investigativa del detective che, arrivando ad insultarlo, manda in crisi la relazione di fiducia che si è istaurata. Il dispositivo di intimità restituisce così il bisogno di rivalsa di Verbal, aduso a prevaricazioni e violenze. C'è una posta in gioco personale per Verbal insomma: fare in modo che il detective lo lasci andare senza lenire il suo senso di dignità.

Quando il detective lo lascia andare deluso dall'interrogatorio poco fruttuoso, lo svelamento finale di Verbal, che è in realtà l'antagonista Keiser Soze, rappresenta contemporaneamente una vittoria e una sconfitta. Da un lato il detective fallisce nell'intento di fare giustizia, dall'altro Verbal, proprio perché la giustizia ha fallito, ha ottenuto la sua rivalsa nei confronti di chi ha invaso la sua intimità.

In questo senso, in *The Usual Suspects*, la tenerezza entra a far parte di un universo criminale come in un film di Tarantino. La differenza con *Reservoir Dogs* sta nella funzione catartica del finale di quest'ultimo: avendo vissuto nel dubbio amletico di liberarsi o meno di Mr. Orange, Mr. White vive la consapevolezza di aver commesso l'errore fatale di essersi fidato. Allo stesso tempo però, può ora liberarsi dell'assillo del dubbio uccidendo Mr. Orange. Al contrario, in *The usual suspects* la catarsi è negata. La storia si chiude con un 'deus ex machina', uno svelamento improvviso e chiarificatore.

Il sundance movie è anche un film che sfrutta l'intimità per sviluppare la trama su due linee narrative parallele. La linea narrativa primaria è solitamente uno scopo culturale: fare giustizia, gestire gli equilibri di un gruppo, rispettare una tradizione. La linea parallela riguarda invece tipicamente l'intimità di uno o più personaggi: traumi da elaborare, errori da perdonare, identità da ricostruire. In sintesi, la 'scienza sexualis' e l' 'ars erotica' viaggiano di pari passo.

Come in *Big Night* (Scott, Tucci; 1996), dove le sorti economiche di un ristorante italo-americano sono l'occasione per i due fratelli che lo gestiscono di affrontare apertamente le proprie conflittualità. Anche qui il dispositivo di intimità li pone di fronte a una consapevolezza intima nonché a un aumento della

posta in gioco. Quando litigano per la prima volta, capiamo quanto tengano l'uno all'altro e come il ristorante sia in realtà motivo di conflittualità familiare, piuttosto che di identità comunitaria.

Dieci anni dopo, in *A guide to recognizing your saints* (Dito Montiel, 2006), questo principio è già rodato e la verosimiglianza emotiva e la drammaturgia dell'intimità operano un sorpasso della logica drammaturgica: «all those howls of pain are its way of telling you that it [this film] is madly, defiantly, uncontrollably alive» (Scott, 2006). Il film affronta una prevedibile storia di emancipazione giovanile, che però si arresta nel momento in cui la vittoria simbolica del figlio diventa sinonimo di sconfitta per la sua relazione con il padre.

In *Little Miss Sunshine* (J. Dayton, V. Faris; 2006) dalla vittoria della piccola Olive in un concorso di bellezza dipende l'integrità della sua famiglia, ma quest'integrità viene meno quando il padre rimane senza prospettive lavorative, vedendosi disintegrare davanti agli occhi i valori con i quali aveva costruito quella stessa identità familiare per la quale Olive, inconsapevolmente, ora si batte. La posta in gioco è l'identità familiare. Se all'inizio questa si scontrava con la vergogna del padre di non rispecchiare un modello culturale, in seguito alla sua sconfitta, l'unica strada diventa trovare l'orgoglio di essere sé stessi. In *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014), la posta in gioco sembra essere il successo personale di un giovane aspirante musicista, ma quando il suo maestro si rivela morbosamente manipolatore, la partita si gioca sul fronte dell'orgoglio ferito e della rivalse personale dell'allievo nei confronti del maestro.

Di pari passo a questa evoluzione del dispositivo di intimità, la sessualità rimane una tematica sempre presente nel palinsesto di molte edizioni. La tendenza di queste opere è sempre quella di mettere in contrapposizione l'«ars erotica» alla «scienza sexualis», inquadrando quest'ultima come ostacolo alla crescita di un personaggio.



FOTOGRAMMA 6

Spanking the monkey (David O. Russel, 1994, FOTOGRAMMA 6) esplora la maturazione sessuale di un adolescente, affrontando esplicitamente la tematica dell'incesto. La scoperta delle proprie pulsioni, per Ray, il protagonista, passa attraverso i consigli della madre che, nel frattempo, è alle prese con un marito assente e poco raccomandabile. Di conseguenza, mentre il giovane scopre il piacere della carne con una ragazza del paese, la madre lo ravvede sulle conseguenze a lungo termine.

I saggi consigli di lei, in relazione agli ormoni di lui, culminano sorprendentemente in un rapporto sessuale incestuoso e consensuale tra i due. Il topos dell'amore proibito ritorna in quest'opera come variante coraggiosa dell'Edipo Re, dove la differenza principale col mito sta nella consapevolezza di Ray (Edipo) e nel consenso della madre (Giocasta). L'atto incestuoso è il dispositivo di intimità che, per quanto suggerito dalle immagini precedenti, risulta sorprendente e perturbante. Esso è una vittoria per i consigli di lei e le paure di lui mirate alla ricerca di una sessualità sicura, e allo stesso tempo una sconfitta per il padre di Ray e per l'intera tradizione culturale familiare messa a repentaglio.

L'intimità culturale in questo caso è polarizzata, poiché da un lato l'orgoglio segreto è legittimato da un amore intenso che fugge l'etichettamento, dall'altro

la vergogna è estrema, in quanto non è solo l'autorità simbolica del pater familias a venire tradita, ma l'intero pacchetto culturale che gli conferiva quei poteri.

Se l'agentività nell'evoluzione del sundance movie trova un'espressione sempre maggiore, di pari passo le forme di antagonismo tendono a emanciparsi dai propri poli semantici, calandosi in una realtà filmica sempre più complessa. Rispetto a questo processo storico-culturale, *Spanking the monkey* è in anticipo sui tempi. Ray è innegabilmente padrone dello spazio che lo circonda, ciò che accade intorno a lui è infatti innescato dalle sue scelte. La sua prima esperienza sessuale, per esempio, avviene con una ragazzina più giovane che è costretta a interromperlo per paura del suo atteggiamento dominante. Allo stesso tempo però, questa agentività entra in contrasto con la figura materna, che ha anche un ruolo castrante nei suoi confronti. La madre rappresenta infatti un presagio negativo, il rischio che a seguire i propri istinti si rischia di incagliarsi in situazioni spiacevoli – come lei con il marito. Il protagonista è insomma attivo nei confronti del corpo della madre, ma passivo nei confronti della memoria di lei. In termini foucaultiani, la madre rappresenta l' 'ars erotica' per il suo essere proibita e la 'scienza sexualis' per il suo essere saggia. In definitiva, difficile dire se la madre agisca positivamente o negativamente nei confronti del figlio perché, come antagonista, sfugge a una polarizzazione netta.

In maniera speculare in *Thirteen* (Catherine Hardwike, 2003), la protagonista Tracy scopre la sessualità a discapito delle raccomandazioni della madre. Un immaginario questo naturalmente meno controverso, che però si basa sullo stesso principio. La protagonista infatti sceglie, nella sua traversia, di tradire le raccomandazioni della madre per riprodurre la tradizione della scoperta adolescenziale della sessualità. Venti anni prima, in *Smooth Talk* scoprire la sessualità significava anche imparare a procedere con cautela, scegliendo il partner con saggezza, in *Thirteen* significa imparare a emanciparsi dalle preoccupazioni che quell'immaginario horror comporta e, in generale, da quelle norme familiari troppo apprensive dal punto di vista intimo di un'adolescente.

Rispetto al tratto dell'agentività, per quanto la protagonista di *Smooth Talks* voglia attivamente liberarsi del maschio alpha, rimane pur sempre passiva nei suoi confronti: può difendersi da lui, ma non ha gli strumenti per attaccare. Al

contrario, *Thirteen* si spinge più in là. Come abbiamo detto, il pericolo in questo caso non è il rischio di incappare in una relazione pericolosa, bensì a monte la difficoltà dell'emanciparsi dalla paura che ciò accada. Così facendo, l'antagonista diventa la madre di Tracy, in quanto portatrice di quei valori dai quali la protagonista fugge.



FOTOGRAMMA 7

Il dispositivo di intimità agisce in maniera quasi subliminale (FOTOGRAMMA 7): quando Tracy decide definitivamente di ignorare le raccomandazioni della madre e di ascoltare i propri istinti erotici, la vediamo trascorrere la notte in compagnia della sua migliore amica Nikki e con due ragazzi più grandi di loro. Abusano di alcolici e di sostanze stupefacenti e, a un certo punto, le due ragazze prendono l'iniziativa. La madre non viene mai menzionata, né le ragioni del gesto approfondite. Si valorizza, nella semplicità della sequenza, la forza dei bisogni intimi di Tracy, negando implicitamente tutte quelle altre forze contrarie, normative, che l'avevano frenata fino a quel momento.

È una vittoria per Tracy che ottiene quello che vuole, ma una sconfitta per la relazione con la madre, che viene screditata tacitamente. La posta in gioco del film insomma è pur sempre la tradizione, gli equilibri di una sessualità che

culturalmente andrebbe vissuta secondo norme specifiche ma, parallelamente per Tracy, la posta in gioco è anche la sua emancipazione nonché la sua identità.

Storicamente quindi, sulla base di questo progressivo ridimensionarsi della posta in gioco – da culturale a personale - emerge *Never, rarely, sometimes, always*. Un film dove, come abbiamo visto, la forza della cultura è lasciata in secondo piano in favore dell'intimità di Autumn. Un passaggio drammaturgico che gli è valso l'appellativo di film neo-realista (Chang, *op. cit.*).

Il sundance movie trova dunque i favori del pubblico quando, nell'89, Soderbergh innesca un processo di riadattamento delle forme narrative e organizza un discorso sulla tenerezza e sull'agentività del singolo individuo. Come vedremo nel capitolo successivo, queste narrative dell'intimità e della tenerezza troveranno applicazione anche in prodotti focalizzati sulle narrative di comunità. Ovvero, dai modi di indagare il vissuto del singolo, il sundance movie prenderà spunto per lavorare sull'emancipazione delle minoranze culturali. A oggi, sia che si parli di conflitti interiori che di conflitti di classe, la tenerezza è parte integrante dell'immaginario legato ai palinsesti del festival.

Come per qualsiasi processo culturale, le tappe non sono mai definite e lineari. Per questo, prima di passare all'analisi di quei film che rappresentano una spinta verso l'emancipazione delle minoranze culturali, ci focalizzeremo prima su un film che, strutturalmente, rappresenta un ibrido tra queste due tendenze esplorate finora. Il film *Martha, Mercy, May, Marlene* (Sean Durkin, 2011) infatti combina in maniera originale la narrazione dell'intimità con la tematica familiare. Nello specifico, si parla di Martha che sfugge alle istanze normative della sorella maggiore Lucy, la quale vorrebbe il bene di lei, ma è incapace di ascoltare a cosa corrisponda il bene per Martha stessa.

Alla ricerca di una propria identità, Martha entra a far parte di una setta in adorazione di un guru, la cui disciplina non viene comunque mai esplicitata del tutto. Qui Martha impara a credere in sé stessa e a considerarsi – parole del guru - «a teacher and a leader». Quando poi fugge dalla setta, trova ospitalità dalla sorella che vive con il marito Ted. Martha si rifiuta di raccontare la sua esperienza alla sorella la quale, riconoscendo in lei il tipico distacco dalla famiglia che l'ha

sempre contraddistinta, trova l'occasione di svelare aspetti reconditi e antichi delle loro personali conflittualità.

La sceneggiatura si allontana da un modello lineare di sviluppo narrativo, proponendo un'alternanza continua, a volte in analogia e a volte in contrappunto, tra l'esperienza di Martha nella setta e la permanenza in casa della sorella. Il dispositivo di intimità viene sviluppato nel modo seguente.

Lucy rappresenta un tenace detective dell'interiorità di Martha. La quale, dal canto suo, custodisce gelosamente i ricordi dell'esperienza, che mentre vengono negati a Lucy, vengono mostrati sotto forma di flashback allo spettatore. Anche qui insomma ci troviamo di fronte a un gioco intenso tra custodi e invasori. In SCENA 6 vediamo le due immagini fondamentali del dispositivo di intimità.

SCENA 6



SCENA 6A: «This is your special night with him».



SCENA 6B: «A teacher and leader?»

Come abbiamo anticipato, nel percorso educativo che intraprende all'interno della setta, Martha viene investita del ruolo di «teacher and leader». L'apice dell'iniziazione si basa sul concedersi sessualmente al guru del gruppo. Successivamente, è il turno di Martha di guidare una nuova adepta alla stessa iniziazione. Così, come vediamo in SCENA 6A, Martha rassicura la nuova ragazza dicendole «this is your special night with him». Implicitamente, la scena ci suggerisce che l'investitura di Martha è completa perché, oltre ad avere affrontato l'ultimo gesto iniziatico, è anche pronta a portare i vessilli del culto riproducendone indipendentemente i dettami. A questa scena viene associato, nel montaggio alternato, il primo dialogo esplicitamente conflittuale con la sorella Lucy. In SCENA 6B le vediamo sedute su un molo intente a litigare. Nel tentativo

di fermare l'atteggiamento invadente di lei, Martha ha sottolineato la sua indipendenza e la sua maturità ribadendo che ormai è «a teacher and a leader». L'espressione, in questo contesto, risulta in effetti dissonante anche per le orecchie dello spettatore. Così, anziché sortire l'effetto desiderato di tenere Lucy a distanza, la risposta ha un effetto opposto attraendo ancora di più pesanti curiosità da parte di lei.

Il dispositivo di intimità in questo caso serve a sottolineare il peso culturale dell'identità familiare. Ne traccia le maglie strette, ne riproduce gli aspetti castranti. Esaspera cioè la volontà di sapere, la tendenza al controllo, alla supervisione, all'educazione coercitiva e al disciplinamento dei corpi, rendendo la scoperta della propria intimità tragica, traumatica e schiava della vergogna.

Come dispositivo di intimità, la scena sfrutta la vergogna che si prova nel rispettare una regola in un contesto a cui questa non appartiene. Come in una gaffe, Martha esprime qualcosa che appartiene al suo regime interiore senza sapere che, al di fuori di sé, quella regola (posta in quel modo) non è ammessa. Così facendo alza la posta in gioco, perché finora il passato e il presente - la setta e la casa di Lucy - erano mondi legati solo dai trucchi di montaggio. Martha aveva sempre avuto successo nel custodire i segreti della setta, ma quando utilizza quell'espressione per difendersi dalla sorella, il mondo della setta emerge nel tempo presente della narrazione. La verità storica occultata insomma diventa una verità drammatica. Lo scontro familiare è allora una vittoria per la volontà di sapere dell'invasore e una sconfitta per il custode. Allo stesso tempo però, per i principi di indipendenza, autonomia e segretezza che la personalità di Martha ha introiettato, svelare quell'espressione per uno scopo contingente è in effetti una sconfitta; la perdita di un tesoro che era tale solo perché sepolto. Martha si trova in sostanza di fronte un bivio immaginario e illusorio. Tra la famiglia e la setta, cerca sempre, anche se inconsapevolmente, di soffocare la propria interiorità in favore delle regole imposte da qualcun altro, a prescindere da chi sia questo, il guru o la sorella.

Solitamente quindi, come abbiamo già visto, nei sundance movie intimità e cultura viaggiano di pari passo e si occupano reciprocamente di imbastire un tappeto immaginario sul quale esplorare gli aspetti profondi dell'animo umano.

In *Martha, Mercy, May, Marlene* questo stesso principio narrativo agisce in maniera diversa.

Anche se potrà risultare curioso, alla base di questa originalità c'è un deuter-immaginario largamente usato dal cinema di intrattenimento ma che agisce in modo subliminale anche altrove. Si tratta della suspense. E per spiegare in che modo la suspense si possa considerare un deuter-immaginario, partiamo dalla definizione che propone Hitchcock.

We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, "Boom!" There is an explosion. The public is surprised, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table and the public knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is aware that the bomb is going to explode at one o'clock, and there is a clock in the décor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: 'You shouldn't be talking about such trivial matters. There's a bomb beneath you and it's about to explode!' In the first case we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion. In the second case we have provided them with fifteen minutes of suspense (Truffaut, 1985, p. 73)

Possiamo assimilare questa distinzione a quella tra cultura e intimità. Nell'interpretazione di una scena infatti, entra sempre in gioco l'immaginario, ma quando un certo grado di impliciti compartecipa alla costruzione del senso, possiamo leggervi anche una forma di suspense.

L'intimità culturale è tale quando, in presenza di un estraneo, senza bisogno di esplicitarlo, due o più individui afferenti allo stesso contesto intimo godono collettivamente dell'ignoranza del malcapitato. Allo stesso modo, possiamo parlare di suspense, quando da spettatori vediamo un personaggio che conosciamo bene interagire con qualcuno che di lui invece non sa niente.

La suspense è tipica del cinema d'intrattenimento e, nell'immaginario, lontana dal cosiddetto cinema d'autore. Eppure, *Martha, Mercy, May, Marlene* gioca con la suspense senza cercare il cardiopalma. La suspense è un altro aspetto che il sundance movie mutua dal cinema hollywoodiano e che, come abbiamo visto,

rielabora in chiave intimista. La posta in gioco infatti è raramente una bomba sotto il tavolo, come nell'esempio di Hitchcock, bensì è spesso rappresentata dalla paura costudita nell'intimo dei personaggi. Poiché la suspense corrisponde spesso con la sensazione che qualcosa di straordinario stia per accadere, non è difficile immaginarla all'interno di qualsiasi situazione ordinaria. Tra l'ordinario e la suspense quindi, c'è in fondo lo stesso rapporto che troviamo tra l'effetto realtà e l'effetto verità. L'ordinario è quella forma dell'immaginario che suggerisce una realtà dove niente di particolare può accadere, la suspense è quell'effetto che ci attrae verso una realtà emotivamente verosimile. In questo senso, *Martha, Mercy, May, Marlene* intraprende un percorso narrativo ibrido tra quello intimista e quello che possiamo chiamare attivista del cinema sundance. Da un lato si concentra sul vissuto privato di Martha, dall'altro fa in modo che questo vissuto rimanga conflittuale per colpa di una cultura arenata nelle sue stesse norme. La dicotomia stagnante tra famiglia e famiglia-altra impedisce infatti al personaggio di imboccare un qualsiasi percorso di cambiamento, spostando così le attenzioni - in base a un principio di somiglianza evidente tra le due linee narrative - sulla questione sociale e universale della relazione gruppale coercitiva. In parole povere e curiosamente banali: il film è una critica alla società.

Tornando su *Clemency* allora, film con il quale abbiamo aperto questo capitolo, possiamo ora notare in che senso sia un film di critica sociale, nonostante il focus sia del tutto intimista. Il film, come accennato, è incentrato sul punto di vista di un singolo personaggio impotente, dall'agentività passiva. Per essere ligia al dovere, Bernadine deve infatti resistere alle istanze attiviste che la circondano. Tutto intorno a lei le suggerisce di empatizzare con Woods, il condannato, affinché questi possa ottenere la clemenza sperata. La suspense è tanta, ma il film è visivamente sobrio e privo di arditi movimenti di camere o scene d'azione. Tutto si regge sulla fermezza autoritaria e serafica di Bernadine che, imperterrita, resiste fino alla fine. Woods infatti, come vuole la verità storica a cui il film si ispira, muore sotto gli occhi da sorvegliante di Bernadine (FOTOGRAMMA 1).

Ma Bernadine scoppia in lacrime, perché in funzione del percorso interiore che ha vissuto durante l'attesa di quel momento, qualcosa si è mosso dentro di lei.

Per un principio di differenza, non avremmo mai creduto possibile vedere in lei una reazione tale. L'effetto di questo pianto arriva in seguito a una lunga e curata preparazione drammaturgica, della quale proponiamo ora le tappe fondamentali.

Di pari passo alla questione Woods, Bernadine abbandona ogni sera la veste di direttrice della prigione per tornare la moglie di un uomo dal quale da tempo non si sente attratta; come Ann nei confronti di John in *Sex, Lies & Videotape*. In questo caso, la freddezza di Bernadine in prigione è una risorsa nonché una virtù riconosciuta, ma nell'intimità del talamo è un ostacolo difficile da superare. Così facendo, la regista si assicura una messa in discussione della virtù migliore della sua protagonista. Gradualmente infatti, Bernadine rimane sola, vittima passiva delle rinunce del marito che ha ormai perso le speranze di riconnettersi con lei. L'ars erotica di lei è del tutto sopraffatta dal suo vissuto professionale panottico: Bernadine, cioè, può vedere tutti meno che sé stessa. Perdendo il marito, Bernadine impara cosa significa essere abbandonati al proprio destino per colpa di un tratto identitario – il distacco – del quale non si è del tutto consapevoli. In FOTOGRAMMA 8 troviamo l'esito (o ricompensa) di questo passaggio narrativo che consideriamo il dispositivo di intimità: Bernadine beve da sola al bar, mentre la macchina da presa si allontana da lei, a svelare il vuoto che le si è creato intorno. In conclusione, questa totale negazione della possibilità per lei di vivere l'intimità - con il marito e con sé stessa - la costringe a lasciarsi andare, tragicamente, quando è troppo tardi.



FOTOGRAMMA 8

Il pianto in FOTOGRAMMA 1 è così in effetti un pianto sociale. Nella dicotomia tra la norma panottica e l'intimità erotica - rappresentate dalla necessità di obbedire al proprio ruolo in conflitto con l'istinto di ascoltare le proprie emozioni - Bernadine piange perché non ha fatto niente a riguardo. La passività di cui andava fiera all'inizio è ora motivo di vergogna, nonché il fallimento della sua persona. In fondo è, riflessivamente, la narrazione stessa che piange per non aver trovato uno sviluppo all'immaginario conflittuale, reale, legato a Troy Davis. Il racconto di Chukwu aderisce in chiave intimistica alla verità storica, facendo in modo che la verità del suo film sia sospesa (in stato di suspense) tra il tempo storico e il tempo drammatico: nell'immaginario legato a Davis in effetti, si racconta che non si è fatto abbastanza.

SCENA 1A



4. COMUNITÀ RE-IMMAGINATE

To sleep with anger. Get Out.

What tales of hospitality gone wrong produce, ultimately, is clarity in a system that, to operate well, must not show all of its components at once. The breakup of the hospitality assemblage offers a rare glimpse of how it works and how it can be manipulated. (Shryock, 2012, p. 27)

Nel panorama del cinema di genere, *Get Out* (Jordan Peele, 2017) si distingue per la capacità di integrare all'accessibilità del registro horror una complessa critica sociale: «it's an achievement on a textual, metatextual, and subtextual level that is effectively a roadmap for filmmakers trying to build a political message into their genre fiction» (Monson, 2017). Una scelta narrativa che ricorda gli 'eerie mysteries' (Clark, 2019) di *To sleep with anger* (Charles

Burnett, 1990), che poco meno di trent'anni prima utilizzava toni neorealisti combinati ad atmosfere dell'orrore.

Entrambi i film affrontano tematiche legate alle rappresentazioni collettive della cultura afro-americana, sono scritti e diretti da autori afro-americani e propongono una ri-mediazione dell'immaginario razziale a cui fanno riferimento. L'intreccio di entrambi si sviluppa a partire dalla stessa 'premessa drammatica': gli equilibri e le certezze di una famiglia vengono messi in crisi dall'incontro con un ospite, la cui unica colpa è appartenere a una cultura diversa. La differenza più evidente è invece che ad accogliere, nel film di Burnett, è una famiglia afro-americana, nel film di Peele, una benestante famiglia di bianchi.

In SCENA 1A, tratta dal *Get Out*, un ragazzo afro-americano sta strangolando a mani nude una ragazza.

Se ci soffermiamo sugli immaginari in gioco, quello della Donzella in pericolo¹ potrebbe essere il primo che viene in mente, accompagnato eventualmente da un immaginario di tipo razziale. Comunque, a prescindere da quale tra questi due balzi prima all'occhio, possiamo notare un deutero-immaginario dell'antagonismo suggerirci in che modo interpretare la scena. Notiamo infatti che la ragazza è ostacolata nella sua volontà implicita di restare in vita.

Nonostante il genere femminile di lei e il colore della pelle di lui non siano elementi necessari a dedurre dalla scena la dinamica descritta, in sede interpretativa, questi elementi partecipano quasi inevitabilmente al significato ultimo. Sofferamoci sull'immaginario legato alla pelle scura. Nell'immaginario, un afro-americano viene spesso dipinto come predisposto a compiere crimini (Bent-Goodley, Stiles, Sussewell, 2009). Questo stigma culturale diventa, in questa scena, una cartina di tornasole, perché può confermare l'ipotesi che il ragazzo stia commettendo un crimine strangolando la ragazza. Al momento però, naturalmente, si tratta solo di una supposizione, perché niente nell'immagine suggerisce che il colore della sua pelle sia in qualche modo connesso al gesto che sta compiendo. Lo stereotipo (Mosse, 1997), in poche

¹ Vd. Cap. 2

parole, funge per ora da bugiardino che possiamo, a nostra discrezione, tenere da conto o ignorare.

Nell'immagine immediatamente successiva invece (SCENA 1B), questa arbitrarietà interpretativa concessa finora va stringendosi via via verso l'esclusione di significati alternativi. Mentre lo strangolamento prosegue, l'arrivo inaspettato di una volante della polizia interrompe bruscamente Chris, il ragazzo



SCENA 1B

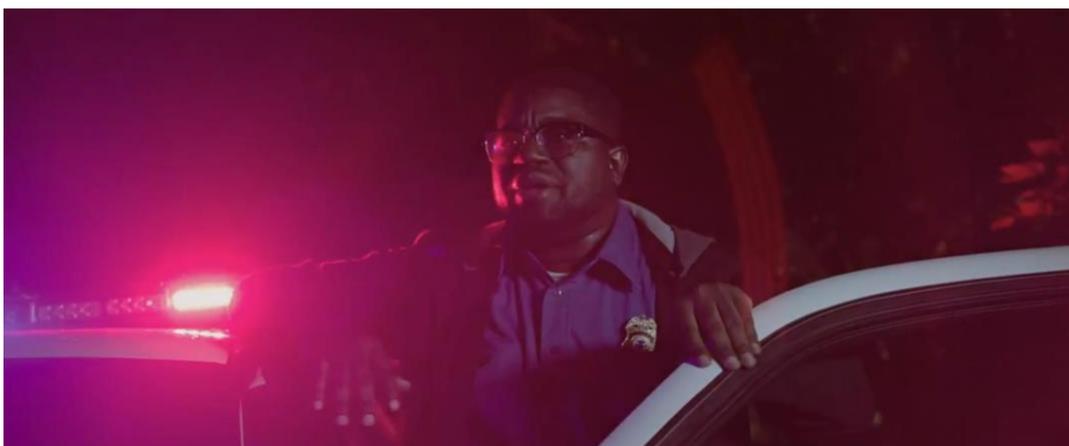
afro-americano, che allenta la stretta e osserva il veicolo. A quel punto, come dice lo stesso regista in un'intervista: «the audience does all the work» (Hollywood Reporter, 2017).

Per Chris non c'è scampo, eppure lui è innocente. Questa scena è tratta dal finale del film dove Chris, fatto precedentemente prigioniero da una famiglia razzista, è riuscito rocambolescamente a fuggire. Rose è solo l'ultima delle vittime, di legittima difesa, che Chris ha dovuto mietere per avere salva la vita. Quando lo spettatore «does all the work» allora, non utilizza solo l'immaginario di una Donzella in pericolo per interpretare l'intervento della polizia come quello di una sorta di principe azzurro (Orenstein, 2002), bensì è spinto a integrarlo con il fatto che Chris sia vittima di razzismo e che questo razzismo sia incarnato dal personaggio di Rose. A questo punto quindi, il ruolo dell'immaginario razziale non è più trascurabile, perché è in contrasto con quello evocato dall'intervento cavalleresco. Il forte messaggio antirazzista del film, conclamato dalla critica (Yamato, 2017; Tallerico, 2017), emerge qui, grazie a questo contrasto di

immaginari. Chris è cioè contemporaneamente una vittima di razzismo e il carnefice dei suoi persecutori. Chris verrà sicuramente arrestato nonostante sia innocente, similmente a molti altri afro-americani reali vittime di un cosiddetto «razzismo sistemico» (Bell, 2017, pp. 164-166).

Get Out mette in scena le contraddizioni e gli stereotipi legati alla comunità afro-americana. In termini di gestione del conflitto, lo fa sviluppando più narrazioni contemporanee che, non appena si incrociano, si contraddicono, generando un vero e proprio corto-circuito di immaginari: come in questa stessa scena, dove la polizia è allo stesso tempo un principe azzurro e un antagonista.

A sorpresa però, non è un agente qualsiasi a sbucare dalla volante (SCENA 1C), bensì Rod, il miglior amico – afro-americano – di Chris. Ha condotto delle ricerche personali ed è riuscito a scovarlo.



SCENA 1C

Nonostante Peele avesse previsto di chiudere il film con l'arresto di Chris, in fase di ripresa ha deciso di concedersi un finale alternativo che poi, in sede di montaggio, ha effettivamente preferito². Le parole di Peele, che abbiamo già menzionato, sono estrapolate da un'intervista in cui l'autore le utilizza per spiegare perché ha preferito sostituire il poliziotto bianco, che aveva previsto inizialmente, con il personaggio di Rod, lo ribadiamo: «because the audience

² È disponibile alla visione il finale alternativo corredato da un commento del regista al link: https://youtu.be/A3JS7_OcPWQ. (Fear: The Home of Horror, 2018)

does all the work». In altre parole, come abbiamo appena approfondito, lo scopo di Peele è quello di lasciar fare all'immaginario, rendendo superfluo un effettivo arresto di Chris, perché fa in modo che il messaggio anti-razzista sia già sufficientemente chiaro con l'arrivo della volante.

Per capire come si possa ottenere questo effetto, dobbiamo approfondire le strategie di gestione del conflitto messe in atto da Chris sin dall'inizio del film.

Come stiamo per vedere, un elemento che contribuisce ampiamente a questo processo narrativo durante la narrazione è il passaggio da parte sua da un comportamento passivo a una fuga caratterizzata da una forte agentività.

Nonostante Chris rimanga passivo per la maggior parte del tempo infatti, non possiamo dire che sia un tipo di personaggio passivo. Questo perché il suo percorso di maturazione all'interno del film rende questa emancipazione dalla passività l'allegoria di una presa di coscienza identitaria, in relazione al suo essere afro-americano. Questo perché Chris, quando è ospite della lussuosa tenuta della famiglia bianca degli Armitage, agisce all'interno di un sistema di regole comportamentali che gli impongono di essere remissivo, senza che questo implichi che lui lo sia di per sé. Spagna (2013) la chiama "buona creanza", quel catalogo implicito di buone norme alle quali chiunque dovrebbe attenersi qualora si trovi nella situazione di ospitare o di venire ospitato. In *Get Out*, Chris è ospite dei genitori della sua fidanzata e il suo scopo è quello di fare bella figura. A determinare i comportamenti e, di conseguenza, i modi di gestire i conflitti da parte di ogni personaggio sono prima di tutto le regole dell'ospitalità.

In ogni forma di ospitalità c'è una posta in gioco, più o meno esplicita e più o meno importante per entrambe le parti. Quando si ospita e si è ospitati, ci si attiene alle regole anche sulla base del fatto che la propria e l'altrui ottemperanza garantisca, quanto meno, di non perdere nulla - anche solo simbolicamente. Poi, da tale rispetto delle regole può dipendere anche un guadagno. Per entrambe le parti, giocare all'ospitalità presuppone una posta in gioco.

Dal punto di vista della scrittura cinematografica, le norme dell'ospitalità rappresentano quindi elementi utili per un narratore, principalmente per la facilità con cui queste evocano giochi relazionali impliciti, ricchi di tensione e incertezza.

In questo senso, *Get Out* è un ottimo esempio di ospitalità drammatizzata. Per capire come questa strategia narrativa venga sviluppata, dobbiamo fare alcune premesse sulla storia culturale del festival del Sundance.

Un festival poco lineare

L'immagine odierna del festival è legata anche al tentativo di dar voce a culture meno rappresentate dal panorama cinematografico mainstream. A oggi, il festival propone programmi specificatamente mirati all'inclusività. Ognuno di questi, poi, confluisce nel cosiddetto 'Outreach & Inclusion Program' nel quale il concetto di inclusione, come leggiamo sul sito ufficiale³, è:

one of the core values driving Sundance Institute's work. The Outreach & Inclusion Program encompasses our initiatives across all programs within our organization to deepen engagement with and support of storytellers and audiences across ethnicities, genders, abilities, sexual orientations, and geographic regions. In doing so, we work to increase the diversity of projects submitted for consideration to all Institute programs—including labs, intensives, grants, and the Sundance Film Festival—and to inspire emerging artists to tell their stories.

In sintesi, il festival propone laboratori, incontri e programmi di sviluppo con lo scopo di intercettare progetti legati a culture poco rappresentate a livello globale e mette in relazione ognuna di queste istanze, all'interno dell' 'Outreach and Inclusion Program', per fare in modo che fra i partecipanti a questi singoli programmi si creino anche sinergie collaborative e di reciproco supporto, nonché un'autoregolazione delle dinamiche produttive.

³ <https://www.sundance.org/programs/outreach-and-inclusion>

Nonostante ciò, questo approccio inclusivo non è stato uno scopo, né primario né fondativo, del festival. Secondo la testimonianza di Bale (2019) infatti:

When the producer Carol Ann Shine came to *Sundance* [Edizione 2000], she said white onlookers would stare at her black cast and ask where they were from. “They’re from Louisiana and Mississippi!” she told me in a recent conversation. “As we were walking around, I realized how white Sundance was. It wasn’t just the snow. It was the content, it was the people who were represented, it was everyone that was here”. That experience moved her to found Blackhouse, a hub for black culture and networking at Sundance. In its 12th year, the organization just announced a new IFP-Blackhouse Multicultural Producers Lab. Blackhouse, along with the Macro Lodge (started two years ago by producers and financiers Charles and Stacey King) and Sundance’s new Talent Forum, which launched this year with a keynote conversation between *Black Panther* director Ryan Coogler and journalist Jenna Wortham, have all helped make Sundance a center for nonwhite filmmaking. The festival also made an effort this year to assure that 63 percent of press attending this year were from underrepresented groups, as announced by executive director Keri Putnam, creating a festival environment in which black and brown faces were truly everywhere.

La ‘Blackhouse’ di cui parla Bale è uno di quei progetti inseriti nell’Outreach & Inclusion Program a cui abbiamo accennato che, secondo questa testimonianza, non emerge da una necessità percepita dall’organizzazione del festival, bensì risponde all’esigenza interna di uno dei tanti partecipanti attivi. Il festival, in sostanza, ospita volentieri espressioni della diversità culturale, ma preferisce lasciare che queste trovino voce nel contesto festivaliero autonomamente. Si è sempre lasciato libero sfogo al cinema indipendente, ma non necessariamente ci si è assunti la responsabilità di valorizzare (o privilegiare) una cultura rispetto a un’altra.

Dobbiamo quindi distinguere la tendenza del festival di accogliere inclusivamente cinematografie disparate e l’impegno concreto di sviluppare prodotti audiovisivi internamente. Come abbiamo visto⁴ la ‘mission’ storica del festival guarda principalmente all’aspetto tecnico-commerciale della produzione cinematografico, cercando, tra l’autorialità e il cinema d’intrattenimento, una

⁴ Vd. Cap. 2

terza via economicamente sostenibile. Non si è cercata quindi, direttamente, una cinematografia delle minoranze, ma, orientando la ricerca a un catalogo di prodotti trascurati dal panorama mainstream, la si è comunque trovata e conseguentemente selezionata in base alla compatibilità con la mission.

Il modo in cui un'idea più pragmatica di questa terza via si è formata è frutto di alcune particolari contingenze. Innanzitutto, all'identità del festival non contribuiscono solo i partecipanti effettivi:

Beyond the local level, the identity of film festivals within broader cinema culture is also largely determined by the participation—if that is the right word—of non-attendees. When we talk about a “Sundance film,” we are doing so with the knowledge that this idea has meaning to a much larger group of people than will ever attend the annual festival in Park City. (Burgess, Kredell; 2016, p. 164)

In secondo luogo, dobbiamo considerare l'aspetto che Dayan (*op. cit.*) chiama «the paradox of the double festival» (p. 56), secondo il quale un evento che valorizza gli audiovisivi si auto-rappresenta in due modi non necessariamente coerenti tra di loro: i film proiettati e i testi prodotti per comunicare con il pubblico. Il ruolo dei «non-attendees», come li chiamano Burgess e Kredell, dipende molto da come questi recepiscono i suddetti testi e, solo in un secondo momento, la visione dei film del festival partecipa alla negoziazione identitaria.

Nonostante questa precarietà della comunicazione con il pubblico che il cinema del Sundance, come quello di molti altri festival, deve tenere in considerazione, secondo De Valck (2007) è proprio la capacità di intercettare nicchie di pubblico a livello globale che ha permesso al cinema indipendente di trovare una sua specifica legittimità e, di pari passo, al festival del Sundance di consolidare la propria mission.

In particolare, la studiosa sottolinea come, prima ancora di approdare al Festival, l'iter produttivo di un film indipendente ha trovato storicamente un canale favorevole nelle co-produzioni e, in generale, nel cercare collaborazioni:

Co-production became a standard in the independent and director-led cinema in the 1990s. [...] The success of the new brand of global art cinema that appeared hinge on the existence of a worldwide audience for these films. If art had struggled with limited audience appeal in the national or regional home markets, these "small" films could reach sufficiently large numbers to amount to a modest business by accumulating niche audiences from around the globe. Film festival were essentials to this new economy, functioning as the hubs where the international film financiers went to weigh their chances with new prospective projects on offer. [...] The brand name of the festival functioned as a hallmark of quality. (*ivi*, p. 79)

A prescindere dalle tematiche sociali affrontate nei film, quindi, un immaginario comunitario si è sviluppato internamente alla filiera cinematografica in questione quasi per necessità, favorendo la selezione culturale di quei prodotti che si potessero maggiormente adattare a queste nuove proposte di collettività.

Per questo, nonostante la Blackhouse sia stata fondata solo di recente, l'immaginario afro-americano è presente al festival sin dalle prime edizioni. Il contesto, in senso più ampio, era già fondato su un principio di collettività a prescindere da un immaginario specifico.

In merito alla comunità afro-americana, *The brother from another planet* (John Sayles, 1984) concorre al festival del Sundance l'anno dopo *Stranger than paradise*. È un film di fantascienza, dove un alieno dalla pelle nera viene catapultato in un contesto razziale all'interno del quale il protagonista trova difficoltà ad inserirsi. La metafora culturale è evidente, ma ciò che risulta di particolare interesse per noi è il carattere "di genere" del film, che si affida a un impianto narrativo tipicamente d'intrattenimento come la fantascienza per sollevare questioni culturalmente drammatiche ed esplicitamente razziali.

Sin dagli inizi del festival, quindi, possiamo trovare espressioni di questa terza via che trovano una loro autorialità mettendo in scena una ri-mediazione di conflitti culturali, affidandosi a meccanismi narrativi di genere.

Lo fa anche *Chameleon Street* (Wendell B. Harris Jr., 1989), in concorso l'anno successivo a *Sex, Lies & Videotape*, il quale viene accolto come un possibile degno successore del capolavoro indie di Soderbergh. Il film, infatti, «impressed a jury that included Steven Soderbergh, whose *Sex, Lies and Videotape* helped the Sundance festival gain prestige last year and who is now treated as the movie industry's whiz kid of the moment» (James, 1990). In un anno in cui il film di Soderbergh aveva messo il festival sotto i riflettori del mercato internazionale, *Chameleon Street* sembra avere il potenziale di ripeterne il successo.

Il film di Harris, dal punto di vista del contenuto, è però molto diverso da quello di Soderbergh: «it portrays the dangers of attempts by African-Americans to achieve the white American bourgeois dream» (Green, 1992). «Harris's message is clear: He's showing us the contortions a black man must go through to make it in the white man's world» (Hinson, 1991). Street, il protagonista di *Chameleon Street* è un personaggio «wily and often unsympathetic» (James, *op. cit.*), cioè l'opposto di Ann nel film di Soderbergh; la quale è ingenua ed empatica. Mentre quest'ultima è attratta dal modo in cui Graham vive la sessualità, Street è attratto dal potere e persegue una scalata sociale senza scrupoli.

Nonostante queste evidenti differenze, i due film sono simili da un punto di vista strutturale. Entrambi, Ann e Street, perseguono uno scopo identitario di affermazione ed emancipazione, scagliandosi contro l'immaginario collettivo. Per entrambi, le norme sociali del contesto che abitano, sono un ostacolo alla loro realizzazione.

Da questo punto di vista, *Chameleon Street* è più simile a *True Love*, per la necessità esasperata dei personaggi - di Street nel primo come di Donna nel secondo - di rispettare le regole dell'immaginario per raggiungere uno specifico status sociale. In *True Love* una coppia affronta l'impellenza del matrimonio mossa dalla necessità di rispettare le norme dettate dalla pressione sociale. In *Chameleon Street*, Street persegue una poco approfondita idea di successo, ricchezza e potere. In entrambi i casi, cioè, la posta in gioco è l'omologazione e la sconfitta coincide con il mancato rispetto delle sue regole. In *Sex, Lies & Videotape* invece, come abbiamo visto, Ann si confronta con le regole della sessualità, rispetto alle quali però si sente estranea. Ann rimane passiva alla

sessualità fin quando, conoscendo Graham, trova un percorso personale e privato di scoperta della sessualità. Quando alla fine si concede a Graham, la sua scelta è tutt'altro che un omologarsi all'immaginario. Anzi, è piuttosto un contrappunto al coronamento dell'amore per Graham, se consideriamo che questo si è sviluppato sull'impotenza di lui come base relazionale. Cioè sulla regola implicita che i due non sarebbero mai finiti a letto.

L'atto sessuale, nel film, è in pratica paradossalmente sempre contro le regole: inizialmente perché fedifrago e impudico, alla fine perché inatteso. Questa che potremmo considerare come una sorta di emancipazione tecnica da parte di Ann dalle regole dell'immaginario è caratterizzata da, come abbiamo accennato, una motivazione di tipo «intrinseco» (Deci, *op. cit.*), cioè spinta da regole proprie. La motivazione di Street invece dipende da fattori esterni, del cui ruolo specifico nei processi decisionali il personaggio è quasi del tutto inconsapevole. Ovvero, la sua è una «motivazione introiettata» (*ivi*). Street persegue solo bisogni dettati dall'immaginario, per di più credendoli propri.

Il concetto di motivazione introiettata ci aiuta anche a comprendere meglio anche il vissuto di Bernadine, in *Clemency*. Come direttrice del carcere, infatti, ha introiettato le norme di comportamento carcerarie e sa benissimo come comportarsi anche di fronte a una situazione complessa come quella del condannato a morte Anthony Woods. Le regole di contesto, in questo caso, sono alleate di Bernadine, perché la aiutano a soffocare il rischio, illegittimo, di un coinvolgimento emotivo. L'appartenenza alla comunità immaginata degli afro-americi, che vittima e carnefice condividono in questo caso, non viene mai menzionata nel film. Così facendo, si dà risalto più agli aspetti emotivi e relazionali, a discapito, solo in parte, di quelli sociali. Come abbiamo visto, *Clemency* rappresenta infatti un tipo di sundance movie dove la verità drammatica pesa più di quella storica. Un modo di affrontare la questione razziale, che non abbiamo riscontrato nelle primissime edizioni.

In *Chameleon Street* per esempio, come in altri film sundance degli esordi, l'immaginario afro-americano è esplicitamente menzionato e determina una parte sostanziale delle scelte e dei comportamenti dei personaggi. Film come *Hanging with the homeboys* (1991), *House Party* (1990), *Fresh* (1994), *Slam* (1998) e il

menzionato *The brother from another planet* mettono in scena una comunità afro-americana che si riconosce e auto-rappresenta, prima di tutto, come controparte di quella bianca dominante.

In parole povere, essere neri significa prima di tutto non essere bianchi. Diversamente, *Clemency* e *Get Out* - e come vedremo la maggior parte dei film più recenti - partono da un presupposto rappresentativo opposto. In questi film, essere neri non è più collocato – in uno spazio immaginario – in chiave ancillare e contraddittoria rispetto a quello bianco, ma esiste a prescindere da esso. In sostanza, appropriandoci a ragion veduta della terminologia di Deci, possiamo dire che: i primi film sundance rappresentano un'identità afro-americana 'introiettata', quelli più recenti un'identità 'intrinseca'.

Fruitvale Station (Ryan Coogler, 2016) è un ottimo esempio di narrativa dove l'alleanza comunitaria è intrinseca. Di conseguenza, la gestione dei conflitti, per tutta la durata del film, è basata prima di tutto su questo presupposto identitario. Il film è ispirato all'omicidio realmente accaduto, per mano di un poliziotto bianco, di un ragazzo afro-americano di nome Oscar Grant (Norris, 2012). Episodi del genere rappresentano un triste primato dell'immaginario razziale americano, per via delle innumerevoli occasioni in cui si sono verificati (Chaney, Robertson; 2013).

L'omicidio è avvenuto durante una notte di capodanno. Il film si apre infatti sul dialogo tra una coppia di fidanzati che condividono vicendevolmente i buoni propositi per l'anno nuovo. Lei, latino-americana, dice «I'm gonna quit carbs». Lui, Oscar Grant, risponde: «I'm gonna quit selling rocks» - in gergo 'smettere di spacciare'. La storia del film si sviluppa poi sulla base dei buoni propositi di Grant, che vorrebbe reinserirsi, legalmente, in società, dopo un periodo passato in carcere. È innegabile che, come *Chameleon Street*, il film racconti delle difficoltà di un afro-americano di adattarsi a una società controllata dai bianchi. Lo scopo di Grant di smettere di spacciare, anche in questo caso, fa leva sulle regole dell'immaginario e su alcuni tratti di pensiero magico a esso connessi: ogni nuovo anno è una soglia immaginaria alla quale pagare tributo esprimendo desideri sotto forma di buoni propositi e festeggiamenti adeguati. Le regole del capodanno insomma sono sfruttate come stratagemma narrativo, per evidenziare

la mancanza di qualcosa per entrambi e la conseguente necessità di colmarla. Si noti anche che questi buoni propositi sono ‘buoni’, anche, secondo l’immaginario. ‘Quit carbs’ è il modo di lei di rispecchiare un certo ideale estetico, ‘quit selling rocks’ è, similmente, un modo per lui di volersi omologare.

Nell’immaginario, smettere di spacciare è sia più difficile che più urgente di smettere di assumere carboidrati. Di conseguenza, la coesistenza di questi due buoni propositi diversi è anche un modo per suggerire che tra i due personaggi il protagonista è Grant. Agisce in questo caso un deuterio-immaginario della differenza: entrambi hanno una distanza drammatica da colmare, ma una è più estesa dell’altra.

Ora che abbiamo analizzato come viene introdotto il protagonista e il suo percorso drammatica all’interno del film, osserviamolo in correlazione con il finale: un poliziotto uccide Grant poco dopo lo scoccare della mezzanotte di capodanno. In pratica, un rappresentante della legge impedisce a un altro individuo di mettere in atto i suoi buoni propositi per l’anno nuovo. In altre parole ancora, Grant fallisce la missione.

Questo evento arriva nel film come un fulmine a ciel sereno, proprio come la morte di Grant deve essere apparsa ai suoi cari durante quella notte. Ryan Coogler cioè punta tutto sull’‘effetto realismo’, nell’accezione di verosimiglianza emotiva⁵, guidandoci prima all’interno delle difficoltà quotidiane di Grant e poi scagliandoci in mezzo a una verità storica che già conoscevamo, ma rivoltandola completamente. Nonostante l’evento, infatti, sia profondamente legato all’immaginario della lotta anti-razzista americana, il film non cerca mai di affrontare la tematica in maniera diretta. Le tematiche anti-razziali emergono spontanee, quasi come se questa emersione sia determinata da una scelta autonoma e incondizionata da parte dello spettatore.

Ritroviamo quindi in *Fruitvale Station* un approccio alla gestione delle conflittualità proprio di *Chamaleon Street*, per il suo mettere in scena la volontà di riscattare una vita altrimenti condannata ai margini. Ma un aspetto altrettanto

⁵ Vd. Cap. 3

significativo riguarda il modo in cui entrambi si approcciano alla narrazione in una maniera che può apparire poco lineare.

Partendo da *Chamaleon Street*, Walker usa un paragone molto particolare per descrivere i voli pindarici del film: «The film moves in a non-linear, often choppy, and at times confusing manner, with Street narrating *as if he is in the room with the audience*» (2020, *corsivo nostro*). Trovarsi in una stanza con lo spettatore del proprio film significa avere la possibilità di chiarire qualsiasi punto gli risulti confuso. Parallelamente quindi, significa anche potersi permettere di fare scelte narrative sperimentali, forti del fatto che la situazione permette di fare uno o più passi indietro per legittimarle.

Di fatto, la differenza tra una narrazione mediata da uno strumento e una sviluppata nel faccia a faccia è la possibilità di rivedere assieme il significato della storia. Allo stesso tempo però questo privilegio comporta il rischio, appunto, per un narratore di vagare senza meta in un territorio narrativo senza confini, dove non è chiaro dove finisca il suo ruolo e inizi quello dell'ascoltatore. Guardando *Chamaleon Street* possiamo fare esperienza di questo territorio narrativo dai confini indefiniti, quando: «characters are introduced, and it can be hard to remember if Harris has already brought them in to the story, or if he is just dropping them into the narrative without explanation» (*ibidem*).

Curiosamente però, questa confusione rappresenta in maniera distinta il modo in cui gli esseri umani raccontano solitamente le proprie esperienze:

The domains of past, present, and yet-to-be-realized time are not neatly segmented in narratives of personal experience. [...] Rather, narratives ebb back and forth across different time zones, as narrators mine the significance of live events. (Ochs, *op. cit.*, p. 200)

Ochs suggerisce che questo modo di narrare potrebbe dipendere da un lato dall'importanza, quasi urgente, di sottolineare la rilevanza di un fatto accaduto, dall'altro dall'ipotesi che l'interlocutore sia in grado di colmare da sé le lacune del racconto: «tellers may be so eager to communicate the future relevance of a past experience that they may skip recounting that experience and instead leave it to the interlocutors to reconstruct from the future-oriented predication». Per

questo quindi «the implications of an experience may remain unarticulated, out of reach» (*ibidem*).

Ricapitolando, motivato dallo scopo di legittimare il valore di un evento passato, un narratore può paradossalmente trascurare di articolare correttamente la sequenza cronologica che porta passo dopo passo a rappresentare il presente. Questo perché scommette che il suo interlocutore possa dedurre i passaggi intermedi dai pochi elementi frammentari che gli vengono forniti. Un narratore sa, in breve, di poter fare affidamento sui deuterio-immaginari, cioè alla capacità di chi ascolta di attribuire – in senso gestaltico - un significato all'accostamento di più immagini, a prescindere dal loro significato di partenza. In relazione a ciò:

Such temporal elasticity lies at the very heart of personal narrative, in that narrative time is human time, and human time flows back and forth from moments remembered, to the unfolding present, to moments imagined. (*ibidem*)

In termini di selezione culturale⁶, l'uomo ha imparato quindi a narrare escludendo elementi significativi del passato in funzione del tempo presente e, di pari passo, ha imparato a leggere, in queste elisioni, un senso implicito che oggi è al cuore dell'organizzazione di una narrazione. Per questo, quando questo senso gestaltico delle immagini sfugge, alcuni spettatori non si reputano soddisfatti di ciò che stanno guardando. Per questo, per esempio, Walter attribuisce alla sua espressione «as if he is in the room with the audience» una connotazione negativa nel recensire *Chameleon Street*. Fare come se lo spettatore fosse presente costringe questo stesso spettatore a ricordarsi che il senso delle cose è sempre co-costruito e che non-capire è un modo di non-partecipare. In altre parole, lo spettatore a suo modo sa che l'autore lo considera co-responsabile di come va interpretato il film. Quando il senso del film viene meno cioè, viene svelata una norma implicita che sarebbe dovuta rimanere tale. Nel ricordare come il ruolo del confronto e della negoziazione sia inalienabile, il film non lineare tradisce quel patto culturale immaginario siglato sull'idea che le cose abbiano sempre un loro senso.

⁶ Vd. Cap. 2

Fruitvale Station agisce su questo territorio semantico. Come abbiamo detto, l'omicidio di Grant arriva come un fulmine a ciel sereno rispetto alle meccaniche drammaturgiche del film. Questo effetto è, sì, determinato dall'incapacità di giudizio mostrata dal poliziotto, ma soprattutto dall'incongruenza con lo scopo di Grant di smettere di spacciare. Come avremo modo di approfondire infatti, Grant viene ucciso dopo essere stato trascinato contro il suo volere in una rissa scatenata da un bianco; rissa dalla quale il bianco stesso si defila senza difficoltà. Nel film, in estrema sintesi, la morte di Grant non è lineare.

Anche *Fruitvale Station*, come *Chamaleon Street*, riproduce l'immaginario afro-americano tramite tecniche narrative non lineari. A distanza di molti anni da questo però, conferisce ai suoi salti logici un senso drammaturgico efficace. Quella mancanza di linearità che privava il film di Harry di un senso preciso, ritorna con Coogler come elemento portante del contenuto principale del film: la difficoltà che un afro-americano incontra nel trovare posto nella società americana, cessa di essere contenuto e diventa forma in *Fruitvale Station*, assumendosi il compito di raccontare il fallimento di uno scopo privato, autonomo e integrato come smettere di spacciare.

Questa mancanza di linearità, intesa in diverse accezioni e declinazioni, è un aspetto che ritroviamo in altri film sundance. Street ricorda Willy di *Stranger than paradise*, per esempio, il quale persegue ideali romantici e identitari rispetto ai quali non mostra alcun atteggiamento critico. Anche Willy agisce in funzione di una motivazione introiettata e anche lui si muove in un percorso a tratti confuso. Come il film di Jarmusch, *Chamaleon Street* si distingue, sia per il tentativo di ri-mediare l'immaginario contemporaneo e prettamente americano, sia per il carattere sperimentale, poco lineare, che contraddistingue per esempio i menzionati *Heat and Sunlight*, *Boxing Helena* o *Poison* (1991); film dove la gestione delle conflittualità è indipendente da una specifica logica drammatica.

Sulla stregua di *Chamaleon Street*, nella stessa edizione del festival, concorre anche *To sleep with anger*, a suo modo, non lineare. Il film racconta di un incontro nuovo tra vecchi amici. Harry e Gideon non si frequentano da lungo tempo perché hanno intrapreso strade diverse. Harry è sparito perseguendo avventure libertine, Gideon ha messo su famiglia. Il ritorno inaspettato di Harry

però implica per lui e la sua famiglia un confronto forzato con aspetti controversi del passato finora rimasti sepolti.

Burnett indugia molto sulle interazioni fra i componenti della famiglia, curandosi di valorizzare le peculiarità del singolo e la quotidianità. All'interno di questo impianto narrativo debitore del neo-realismo, distinguiamo anche residui di antiche superstizioni: Gideon perde il suo 'toby', un porta fortuna regalatogli dalla nonna, Harry sputa su una scopa e si lancia del sale alle spalle quando, accidentalmente, il nipotino gli passa la scopa sulle scarpe. Anche se la superstizione è solo accennata, adempie un compito drammaturgico sostanziale.

Il film di Burnett si ispira al cinema di Renoir per raccontare la quotidianità di una famiglia afro-americana. L'autore racconta:

I remember Jean Renoir did a film called *The Southerner* [L'uomo del sud, 1945], which I admired greatly as a kid. When I got to film school, they were talking about Europeans not being able to make movies about the south and used *The Southerner* as an example. I said, "They must be crazy", because I thought it was one of the best films because it didn't take a typical plot or structure or American view of either romanticizing the victim, nor did it show white people coming to save the day. Renoir treated both a Black family and white family equally. In one of Renoir's movies, either *Rules of the Game* [La regola del gioco, 1939] or *Grand Illusion* [La grande illusione, 1937], you see French Africans in bars with French troops having a good time singing and dancing with white women which is something you'd never see in American movies.

(Alexander, 2007, p. 187)

Come si intuisce, nell'immaginario americano tendono a sovrapporsi l'idea di cinema d'autore, cinema non lineare e cinema cosiddetto europeo. È fondamentale allora tenere conto di questo aspetto nel leggere le narrative dei sundance movies. Nello specifico, per esempio, Burnett dice di essersi ispirato alla mancanza di linearità di *The Southerner* (Jean Renoir, 1945) per scrivere *To sleep with anger*. Eppure, da un punto di vista prettamente narrativo il film di Burnett è, in effetti, lineare: gli eventi hanno consequenzialità, i comportamenti sono coerenti con la psiche dei personaggi e con il contesto, la musica e il montaggio accompagnano la narrazione senza cercare alcun contrappunto.

Allo stesso tempo il film si allontana dallo stile «american view», come lo chiama l'autore, per il modo in cui gestisce la posta in gioco. A differenza della

maggior parte del cinema hollywoodiano infatti, *To sleep with anger* lascia che la posta in gioco rimanga implicita fino alla fine, così da far emergere comportamenti culturalmente sì definiti ma sfumati dal punto di vista motivazionale. Ad esempio, nonostante Gideon sia entusiasta di rivedere Harry e lo accoglia in casa senza vincoli di permanenza, gli altri componenti che lo hanno conosciuto in tempi passati serbano per lui un rancore inestinguibile. Il passato di Harry non viene mai svelato, bensì, in linea con l'utilizzo delle credenze superstiziose, sfruttato meccanicamente come cattivo presagio. Secondo l'«american view» di fare cinema invece, lo spettatore dovrebbe sempre conoscere a fondo le motivazioni di un personaggio (McKee, *op. cit.*). Nel film di Burnett invece, non conosciamo né le ragioni che spingono i familiari di Gideon a tenere Harry a distanza, né quelle che spingono Harry, a sua volta, a ignorare le loro minacce implicite. Da questo punto di vista, il film può in effetti apparire poco lineare.

Ritroviamo questo approccio anche in *Fruitvale Station*, dove, come abbiamo detto, Grant cerca di rifarsi una vita dopo essere stato in galera per spaccio. Coogler utilizza una scena in flashback per mostrare l'esperienza di Grant in carcere, scegliendo il momento in cui la madre lo avverte che non tornerà più a trovarlo.

La scena si apre con Grant entusiasta di vedere la madre e fiero dei racconti che sente da lei su sua figlia Tatiana. Quando un altro galeotto interviene provocatoriamente nella conversazione, facendo un commento volgare sulla madre, l'umore di Grant cambia bruscamente. Il provocatore è lo stesso personaggio che, alla fine del film, scatenerà la rissa e il successivo omicidio di Grant. In questa scena, una volta provocato, Grant scatta in piedi, risponde all'insulto e fa per aggredirlo. Questo risponde a tono e un secondino interviene a sventare la rissa, così Grant torna a sedere, tenendo gli occhi fissi, furiosi, su quello che ora considera un bersaglio mobile.

La madre, riconoscendo l'atteggiamento aggressivo di Grant, lo invita a calmarsi e a dimenticare l'accaduto. Nota inoltre che il figlio ha un ematoma sul volto, di cui prima non si era accorta: indice del fatto che Grant non ha rinunciato alla violenza, neanche in galera.

Questa scena è la prima a mostrare Grant pericoloso. Prima di adesso, aveva solo perseguito in maniera determinata e onesta i suoi buoni propositi. Ora invece conosciamo un lato negativo di lui.

Mettere a nudo il temperamento irascibile di Grant è una decisione importante, da parte di Coogler, che sceglie di non trascurare gli aspetti poco raccomandabili di un personaggio, realmente esistito, di cui vuole valorizzarne la memoria. Per farlo, inoltre, sfrutta l'immaginario della Donzella in pericolo, per rendere il tratto aggressivo di Grant più sfaccettato.

Si noti infatti prima di tutto il dispositivo di antagonismo. Nella scena, l'intervento del provocatore fa da elemento antagonista di Grant, da ostacolo cioè allo scopo estemporaneo di parlare con la madre. La reazione eccessiva di Grant diventa prima di tutto un gesto di protezione nei confronti di una Donzella in pericolo – la madre – e assume anche una doppia valenza: da un lato svela l'irascibilità di Grant, dall'altro fornisce una misura di quanto lui tenga al rapporto con lei. In termini più generali, la sua capacità di fare del male ci racconta di quanto sia capace di volere bene.

Provando ad osservare il personaggio nel dettaglio, ci accorgiamo però che manca un tassello per comprenderlo a pieno. Manca infatti una motivazione specifica che lo porti ad assumere quel grado di violenza.

Usare violenza laddove non è ammessa è certamente un rischio. Essa è soggetta a valutazione non soltanto rispetto alla legittimità del gesto tout court, ma anche nello specifico dell'intensità con cui viene espressa. Questa osservazione è valida anche nel regno animale e per qualsiasi forma di comunicazione. Secondo studi etologici (Dawkins e Krebs, 1978), l'intensità di una qualsiasi espressione comunicativa è determinante per il significato finale recepito. Ad esempio, l'intensità fuori scala dell'aggressività scatenatasi in Grant, potrebbe suggerire l'esistenza per lui di una posta in gioco, che però sfugge allo spettatore. Perché è così minaccioso? Perché tanto rancoroso? Questo dubbio è assecondato anche dall'immaginario della Donzella in pericolo, nonché incanalato da deutero-immaginario dell'antagonismo. Ovvero, la necessità di difendere la madre legittima almeno in parte la sua reazione violenta. Le motivazioni di Grant vengono taciute, ma la violenza, ormai legittimata, ottiene un secondo appello

nel tribunale immaginario dell'interpretazione. In sintesi, la cura della complessità dei personaggi da parte dell'autore permette ad aspetti possibilmente screditanti di riscoprirsì risorse e non più ostacoli per il cambiamento dell'immaginario.

I confini dell'immaginario

Fruitvale Station e *To sleep with anger*, a distanza di quasi trent'anni l'uno dall'altro, condividono una rappresentazione dei personaggi afro-americani come personaggi-pedine, solo parzialmente in controllo del contesto in cui si trovano. Come stiamo per vedere infatti, l'afro-americano, nel cinema del sundance fatto da afro-americani, è tendenzialmente uno straniero in terra straniera.

Similmente, in *Get Out*, reazioni estremamente violente da parte del protagonista sono legittimate anche dall'urgenza di mettersi in salvo. Come abbia visto, in SCENA 1, per esempio, assistiamo a una rara situazione dove un afro-americano sta legittimamente strangolando una donzella (bianca) in pericolo. In *To sleep with anger* avviene qualcosa di simile, quando Samuel tenta di uccidere il fratello maggiore Junior con un coltello da cucina. A garantire questa legittimità è un dispositivo drammaturgico, attraverso il quale sono passati questi personaggi, e a cui abbiamo dato il nome di 'dispositivo di sacrificio'.

L'arrivo dell'ospite, in entrambi i film, è un cosiddetto Evento catalizzatore (Snyder, 2005), funzione narrativa designata a segnalare la fine di una prima fase introduttiva del contesto e l'inizio di dinamiche più prettamente narrative. In *To sleep with anger*, Harry bussa alla porta del suo vecchio amico Gideon. In *Get Out*, Chris viene accolto nella ricca tenuta degli Armitage, genitori della sua fidanzata.

Goffman (1997) considera un primo incontro come il debutto di una performance, la quale si imbastisce di solito in funzione di come si vuole apparire o di uno scopo che si vuole raggiungere. Nel caso specifico di un contesto di ospitalità poi, la qualità di questa performance potrebbe essere soggetta a una valutazione da parte di entrambe le fazioni. In altre parole, essere ospiti di qualcuno può essere, culturalmente, un vero e proprio test (Shryock, *op. cit.*).

Poiché ogni prova implica un inizio e una fine dell'esperienza, la condizione di ospite è temporanea, anche se non sempre è chiaro quando e come la prova alla quale l'ospite si sottopone finirà.

Questa estemporaneità della condizione di ospite favorisce la disponibilità di quest'ultimo a mettere da parte alcune sue pretese identitarie. Chi ospita infatti si aspetta solitamente che l'ospite faccia ciò che gli venga detto. L'ospite, dal canto suo, tende ad assecondare tali aspettative perché in cambio sa di dover ricevere un buon trattamento. In poche altre occasioni culturali un individuo si abbandona a tal punto a delle norme sociali.

In effetti, il gioco dell'ospitalità è un gioco dalle regole molto rigide. Un ospite, per esempio, dovrebbe accettare come 'vera' ogni affermazione del suo ospitante e come 'necessaria' ogni richiesta. Questa rigidità dell'immaginario può avere però anche implicazioni spiacevoli per entrambe le parti. Se è fondamentale mantenere una facciata, è legittimo ipotizzare che dietro questa facciata si nasconda qualcosa: dietro sorrisi di fratellanza, può celarsi una lotta fratricida, dietro un'ostentazione di ricchezza può esserci povertà e sofferenza. La menzogna e l'occultamento risparmiano insomma, a entrambe le parti, spiacevoli imbarazzi. Un contesto dove vige questo tipo di buona educazione è di conseguenza un'occasione drammaturgica densa, perché le dinamiche relazionali coinvolte implicano già di per sé della suspense. Ad esempio, essere ospite significa anche abitare il dubbio di essere inadeguato.

Se immaginassimo l'insieme dei ruoli sociali come un territorio delimitato nello spazio, il ruolo di ospite sarebbe quello più liminale. L'ospite infatti mette temporaneamente da parte la sua identità, per sottoporsi a un esame implicito che valuterà la sua adeguatezza. In un certo senso, potremmo dire, cioè, che chi ospita valuta la capacità dell'ospite di negare se stesso. In altre parole, il ruolo dell'ospite si basa sulla capacità di rifiutare una qualsiasi assunzione di ruolo. In questo senso, come abbiamo anticipato, l'ospite assume un ruolo culturalmente limitrofo, difficile da inquadrare. In quanto ruolo sociale, è parte dell'insieme dei ruoli sociali, ma in quanto basato sulla negazione di tutti questi, si trova anche al di fuori di esso. Nell'immaginario, i confini esistono ma non si vedono (Marazzi, *op. cit.*), così l'ospite alberga lì dove non possiamo scorgerlo.

Essere un ospite significa mostrarsi involucri vuoti, pronti a essere riempiti dai simboli della cultura ospitante. Per essere accolti, bisogna sacrificare la propria individualità in nome della relazione con il padrone di casa. La posta in gioco implicita si configura in questo modo: a costo di rinunciare a sé stessi, bisogna gestire la relazione con l'altro. Per questo, ospitare può essere anche un primo passo per gestire una conflittualità, sia perché ci si mette nella condizione di osservarsi reciprocamente, sia perché si è protetti da un'identità temporanea. All'opposto invece, rifiutarsi del tutto di stare a questo tipo di gioco relazionale può essere un modo di sancire la necessità e l'urgenza di trovare una propria, autonoma, identità sociale.

Su questo principio si basa per esempio *The Birth of a Nation*⁷ (Nate Parker, 2016), un film dove la strada verso l'emancipazione di una comunità di africani, servi di un padrone bianco e ospiti permanenti della sua tenuta, inizia dal rifiuto violento di questa identità. Il primo uomo bianco che viene ucciso da Nathan, il protagonista, è proprio il suo padrone, l'unico che aveva mostrato sprazzi di umanità nei suoi confronti. Ogni scelta è una rinuncia. Per dare inizio al suo percorso di rinascita identitaria, da schiavo a uomo libero, Nathan sceglie cioè di rinunciare prima di tutto al privilegio di avere un 'buon' padrone. Anche in questo caso la posta in gioco risulta poco chiara. Nathan sceglie in fondo di privarsi dell'unico nemico che è per lui anche una risorsa politica, dando inizio così a una guerra suicida che, forse, poteva evitare. La scelta di Nathan di uccidere subito il padrone è dettata da un bisogno emotivo, più che razionale.

Il padrone bianco è un dispositivo di antagonismo, perché si pone come ostacolo alla libertà di Nathan ma, allo stesso tempo, funge da supporto morale per lui, grazie alla gentilezza con cui interpreta il ruolo di padrone. Come padrone quindi soffoca l'identità di Nathan, come buon padrone invece la lascia esprimere.

In *Fruitvale Station*, quando Grant reagisce in difesa della madre nella scena che abbiamo menzionato pocanzi, l'intensità della sua rabbia ci suggerisce l'importanza che attribuisce all'idea di famiglia. Allo stesso modo, vedere Nathan uccidere senza indugi il suo buon padrone ci dà la misura del valore che lui

⁷ Il titolo è provocatoriamente omonimo del celebre film di David W. Griffith (1915), ma si discosta completamente nella trama.

attribuisce alla propria libertà. Un approccio alla narrazione dell'emancipazione ben diverso da quello, per esempio, di *Chamaleon Street*, dove Street fa di tutto per rispecchiare e riprodurre l'ideale del «white men's world» di cui è schiavo.

Nathan insomma non supera di certo il test dell'ospitalità, rinunciando a quell'identità sospesa tipica dell'ospite di cui abbiamo parlato. Così facendo, agli occhi dei bianchi diventa una minaccia. Pertanto, non rimane altro da fare che ucciderlo. Nathan, da ospite si è tramutato in un mostro.

Ospite e mostro esistono nell'immaginario in funzione della loro ambivalenza identitaria. Da un punto di vista narratologico, chi è privo di identità è spesso un pericolo: il fantasma, l'uomo nero, il demone e altre entità simili, riproducono l'idea di un anonimato minaccioso (Oates, 1998). L'ospite e il mostro sono due declinazioni diverse di uno stesso processo immaginifico, basato sul privare un individuo di una qualsiasi cultura di appartenenza: «v'è un modo drammatico per capire cos'è l'uomo: togliere all'uomo la sua cultura» (Mainardi, 1974, p. 145). Chi è fuori dalla cultura è per Mainardi uno spauracchio dal quale stare a distanza. «Non è sufficiente essere nati *Homo sapiens* per essere uomini, così come oggi si intende [...]. Lo iato tra il 'giovane selvatico' e il coetaneo cresciuto immerso nel proprio ambiente culturale è enorme: veramente dal patologicamente brutto all'essere ragionevole che sappiamo» (*ibidem*). Questo ruolo che l'autore chiama del «giovane selvaggio» coincide, nell'immaginario cinematografico, con quello di mostro nel senso più ampio del termine (Stymeist, 2009), un ruolo drammatico divenuto un sotto-genere dell'horror; il cosiddetto 'monster movie' (Nei baur, 2017). L'ospite insomma ha un che di mostruoso e il mostro è in fondo un ospite non gradito.

Ma tra i due ruoli c'è una differenza sostanziale, riguardo al primo infatti è «corretto in questo caso parlare di patologia del comportamento, perché *la carenza di stimoli sociali* produce effettivamente abitudini anormali» (*ibidem, corsivo nostro*). Rielaborando il titolo di una famosa opera del pittore Francisco Goya - *Il sonno della ragione genera mostri* (1797) - possiamo dire che anche il sonno delle relazioni sortisce lo stesso effetto.

Si consideri ora come un mostro dovrebbe comportarsi se soggetto alle regole dell'ospitalità. Poiché un contesto ospitale offre in effetti numerosi stimoli

sociali, si offre anche come territorio adatto alla gestione della mostruosità. Paradossalmente quindi, ospitare un mostro significa anche permettergli di mettere temporaneamente da parte il suo essere mostro.

In ultima analisi quindi, l'ospite e il mostro, dotati di un'identità confusa e segreta, poiché estranei e temporanei, rappresentano entrambi un pericolo per il contesto in cui si trovano. La differenza tra di loro sta nel fatto che l'ospite è colui che accetta le regole del contesto, il mostro è colui che le rifiuta. In altre parole, il mostro è un ospite maleducato, che va perseguitato, arginato e contenuto. Di conseguenza, come è evidente in *The Birth of a Nation*, un gesto di emancipazione identitaria ha pur sempre, culturalmente, un tratto di mostruosità.

La contiguità immaginaria tra ospite e mostro è un aspetto cruciale da considerare per capire i conflitti culturali. Nella cultura americana, per esempio, il ruolo dei processi ospitali è determinante. Shrycock sottolinea come nell'immaginario dell'ospitalità emergano, in relazione a essa, aspetti fondativi e originari dell'identità nazionale:

In the United States, a country that takes pride in its history as a 'land of immigrants', the distinction between host and guest is politically charged and often offensive, since each role carries a moral advantage that cannot be recognized without calling the equality of citizens into question. Guests must be treated well and should even receive preferential treatment, but they are not expected to stay (as guests) nor are they really considered members of the host community. (*op. cit.*)

In altre parole, un ospite non può essere mai realmente accolto, ma solo temporaneamente tollerato. Nell'accezione di Shrycock, la pratica dell'ospitalità è quindi un tribunale immaginario che riproduce una ben definita inferiorizzazione sociale (Marazzi, *op. cit.*).

L'aspetto pericoloso di un ospite è enfatizzato in *To sleep with anger* e *Get out*, in maniera diametralmente opposta. Nel film di Burnett, l'ospite spaventa per ciò che ha fatto in passato, in *Get Out*, come vedremo, per ciò che potrebbe fare. Questo perché il primo è un film che si concentra su una rappresentazione della cultura afro-americana dall'interno. Al contrario, *Get Out* racconta di uno scontro aperto tra la cultura afro-americana e il mondo dei bianchi. In *To sleep with anger*, l'ospite è uno strumento di esplorazione della propria auto-rappresentazione in

quanto comunità immaginata (Anderson, *op. cit.*), nel secondo, è una minaccia per gli equilibri razziali del posto che lo ospita. Di conseguenza, la gestione narrativa del conflitto si configura nel film di Peele come un modo di preservare la propria comunità immaginata. Come stiamo per approfondire infatti, i due film rappresentano due tappe importanti dell'autodeterminazione in ambito cinematografico dell'autorialità afro-americana. *To sleep with anger* getta le basi di un discorso riflessivo intorno all'identità comunitaria che il cinema afro-americano di oggi sembra aver integrato e assodato. Un processo simile a quello che abbiamo riscontrato nella rappresentazione dell'universo femminile e dell'agentività dei personaggi femminili⁸.

Una volta accolto in casa, Harry ha poche possibilità di superare il test dell'ospitalità, perché per quando possa mostrarsi ben educato, pare condannato a fallire il test a prescindere, sulla base dei suoi trascorsi.

Le norme dell'ospitalità giocano subito quindi un ruolo fondamentale. Nel rispetto di esse, Gideon non chiederebbe mai a Harry di andarsene. Di riflesso però, gli altri componenti della famiglia percepiscono il rischio di non potersi più liberare di lui. Tali regole implicite permettono così al passato di Harry di insinuarsi nella vita dei familiari, nonostante questi vorrebbero respingerlo.

Get Out si sviluppa su binari simili, affrontando la questione identitaria afro-americana rapportandola, stavolta, al ruolo della comunità bianca. In questo caso, il punto di vista sull'ospitalità è invertito. Nel film, Chris è un ragazzo afro-americano ospite degli Armitage, i genitori bianchi e benestanti della sua fidanzata Rose. Lo scopo è semplicemente quello di conoscersi, ma le regole implicite dell'accoglienza instaurano conflittualità relazionali implicite difficili da gestire. Queste norme, cioè, sono ostacoli per Chris.

Sin dall'inizio aveva fatto presente a Rose di sentirsi a disagio come unico nero in una comunità di bianchi, ma aveva accettato comunque, perché Rose lo aveva rassicurato sulla sensibilità dei suoi alle tematiche dell'inclusione sociale: «My dad would've voted for Obama for a third time if he could».

⁸ Vd. Cap. 3

In questo caso, la norma culturale principale nelle dinamiche relazionali è la necessità, per entrambe le parti, di dare una buona impressione di sé. A differenza di Harry però, Chris sembra avere buone probabilità di superare il test. Gli Armitage infatti non solo si mostrano accoglienti e disponibili, ma esprimono anche visioni politiche vicine a quelle che, nelle loro aspettative, corrispondono a quelle dell'ospite: progressiste e di larghe vedute.

Stare al gioco dell'ospitalità consente quindi a entrambi i film di imbastire le dinamiche relazionali cardine e incanalare le principali traiettorie drammatiche.

In *To sleep with anger* la buona educazione dei familiari di Gideon nei confronti di Harry viene meno quando viene infranto il divieto culturale e implicito di entrare in relazione intima con l'ospite, per esempio, quando Samuel si lascia ammaliare dai racconti pittoreschi di Harry e trascura le sue responsabilità di padre, in favore della relazione con lui. In termini drammaturgici, Harry assume nei confronti di Samuel il ruolo di Mentore (Vogler, *op. cit.*).

Agli occhi della moglie di Samuel invece, Harry è un demone che attira il padre di suo figlio lontano dall'adempimento delle regole coniugali, in funzione di un modo di approcciarsi alla vita contemporaneamente libertino e ancestrale. L'incontro tra Harry e Samuel rappresenta cioè l'incontro tra i rappresentanti, più o meno consapevoli, di due culture incompatibili.

Nonostante la loro sia una relazione proibita, l'atteggiamento di Samuel è comunque conforme alle norme dell'ospitalità. Con la sua disponibilità infatti, accoglie Harry meglio di come non facciano i suoi parenti. Eppure, la sua buona creanza mette in crisi l'alleanza familiare che si era spontaneamente creata contro Harry.

In pratica in questo caso, il rispettare una regola ne infrange un'altra. Samuel, disattendendo le raccomandazioni e i richiami del fratello maggiore Junior, finisce per esacerbare a cascata le insofferenze della famiglia, fino a portare la madre a un mancamento quando questa assiste alla furia di Junior che, brandendo un coltellaccio da cucina, si scaglia contro Samuel.

Questo gesto violento, che avviene verso la fine del film, è legato a una scelta drammaturgica messa in atto già dalle scene iniziali. I presagi orrifici che avevano anticipato l'arrivo di Harry si erano in effetti rivelati corretti, perché una

volta accolto Harry, Gideon ha avuto un malore che lo ha relegato a letto. Questo malore lo escluderà, per quasi tutto il resto del film, dal partecipare direttamente alle dinamiche relazionali.

Il mondo in cui la sua assenza, invece, influenza queste dinamiche è determinante. L'assenza del 'pater familias' implica che i suoi cari dovranno gestire autonomamente l'ospite. Prima di tutto quindi, questa assenza è un modo di estendere la distanza drammatica: se gestire Harry è per la famiglia un ostacolo al quieto vivere, l'assenza del capo-famiglia implica che questa gestione comporti più impegno del previsto.

Ma c'è un aspetto che agisce a un livello più profondo. Poiché è stato proprio Gideon a legittimare un'accoglienza dell'ospite senza scadenza, non sarebbe educato da parte degli altri componenti della famiglia disattendere questa legittimità. Ciò nonostante, la loro volontà è quella di cacciare Harry.

Se lo scopo quindi è quello di gestire le conflittualità legate a Harry, da un lato cacciarlo significherebbe infrangere le norme del capo-famiglia, dall'altro accoglierlo significherebbe lasciare che Harry contaminasse negativamente la cultura e l'immaginario della famiglia. Una sconfitta quindi è inevitabile, si tratta solo di scegliere a cosa rinunciare. La loro posta in gioco è evidentemente identitaria: li rappresenta di più il potere temporale di Gideon o il potere spirituale dell'immaginario?

Quando Samuel si lascerà sedurre dagli insegnamenti dell'ospite, compirà il gesto radicale che abbiamo menzionato, come modo per difendere le sue recenti decisioni identitarie derivanti dalla relazione con Harry. Prima di attaccare il fratello durante l'ennesimo litigio, Samuel sottolinea a gran voce: «My name is Samuel». È stanco di sentirsi chiamare con il soprannome dell'infanzia – Babe – e pretende di essere chiamato con il suo vero nome. Solo a questo punto, decide di scagliarsi contro Junior. Un attimo prima dell'aggressione, il bagliore di un fulmine e il successivo rombo del tuono enfatizzano il gesto, recuperando così nuovamente l'immaginario horror.

Il gesto di Samuel è la rottura delle regole che lo trasforma in un mostro, e che gli attribuisce parallelamente il desiderio di una nuova identità. Samuel vuole

emanciparsi dalla famiglia, ma per farlo non può che essere l'antagonista di un equilibrio familiare dato finora ingenuamente per scontato dagli altri componenti.

Inoltre, Harry catalizza nel film il percorso identitario di Samuel, anche se dell'identità di Harry non sappiamo quasi niente. Questo mistero che avvolge l'ospite si adatta bene al registro parzialmente horror del film e consente anche di lasciare il personaggio di Harry sufficientemente limitrofo nella geografia tematica del film, cosicché Samuel possa guadagnare maggiore risalto. L'immaginario horror insomma legittima una certa approssimazione nella rappresentazione di Harry e, come stiamo per vedere, è l'elemento principale che consente al film di trovare quella mancanza di linearità cara a Burnett.

Se, come abbiamo visto, il ruolo dell'ospite traccia i confini più estremi del territorio narrativo di una geografia tematica, è legittimo che molte caratteristiche dell'ospite rimangano avvolte nel mistero. Se questa fumosità identitaria viene messa in scena tramite un dispositivo di antagonismo, mostrando chiaramente che l'ospite non è solo misterioso ma anche indesiderato, si viene a creare in fase interpretativa una dicotomia che non può essere trascurata. Ovvero, è molto probabile che un'identità fumosa risulti una minaccia soprattutto nei confronti di un'identità solida. E poiché noi da spettatori non sappiamo nient'altro di questa identità, siamo più propensi a scommettere che l'identità della famiglia di Gideon sia, dicotomicamente, solida.

Dal punto di vista narratologico, McKee (*op. cit.*) sottolinea come la dicotomia sia un elemento quasi imprescindibile di una storia, se intesa in senso lato. Nel momento in cui viene messo in scena uno scopo, ostacolato da una funzione antagonista, è probabile che l'interpretazione collochi il raggiungimento dello scopo su di un polo positivo e il fallimento in quello negativo. Nel film di Burnett, per quanto si affrontino prettamente aspetti della quotidianità che poco o niente hanno a che fare con le grandi storie, questa dicotomia è ugualmente riconoscibile. Il bene è rappresentato da una famiglia felice, che rifiuta il passato e che si gode lo status sociale raggiunto. Il male, rappresentato da Harry, è il rischio di ricordarsi delle proprie origini, che metterebbe in seria difficoltà le loro certezze identitarie.

La fumosità dell'identità di Harry permette dunque alle questioni collettive – familiari – di emergere a discapito di quelle del singolo. Non sappiamo quali tratti specifici di Harry siano minacciosi, quindi non sappiamo quale declinazione specifica dell'immaginario identitario della famiglia venga messa a repentaglio. In conclusione, le regole dell'ospitalità permettono a Burnett di mettere in scena un processo narrativo di carattere collettivo, indipendente dalle agentività dei singoli personaggi, che eleva le narrative del film a critica sociale non-lineare.

In altre parole, se volessimo cercare una specifica domanda drammatica nel film, faremmo fatica a determinarla secondo le regole proposte da Egri (*op. cit.*): personalità, ostacoli e determinazione dei personaggi in *To sleep with anger* sono tratti oscurati dall'importanza dell'identità collettiva. Non abbiamo inoltre elementi per determinare se le idee di Harry siano o meno condivisibili né, di conseguenza, possiamo avere un'opinione sulle reazioni degli altri personaggi al rischio che queste dilaghino. Il gesto di Samuel, in questo senso, è certamente una traversia che mette in crisi gli equilibri familiari, la cui ricompensa è la richiesta di Samuel di venire chiamato con il suo vero nome, ma a livello comunitario il gesto è ancora più significativo. Il comportamento di Samuel agli occhi della famiglia è, prima di tutto, la conseguenza dell'aver accolto Harry in casa. Prima ancora di Harry, a essere antagonista nei confronti della famiglia è il gesto di Samuel di accoglierlo meglio di come fanno gli altri. Conseguentemente, il gesto rappresenta la mancanza d'integrità della famiglia, perché non ne rispetta le aspettative. Di conseguenza, se Samuel diventa simbolicamente un mostro in nome della propria identità autonoma, dobbiamo dedurre che l'individualismo potrebbe rappresentare almeno una parte delle paure recondite della famiglia di Gideon.

Ricapitoliamo. In un contesto di sopravvivenza simbolica di un'identità collettiva legata al rispetto della religione, della tradizione e della superstizione, Samuel soffre il mancato riconoscimento della propria identità individuale. L'espressione di tale conflittualità è resa possibile dall'intervento di un Mentore, Harry, che porta con sé prospettive pericolose per l'identità del gruppo ma salvifiche per l'identità del singolo. Questo è reso possibile dall'indeterminatezza dell'identità dell'ospite.

Quest'ultima è indeterminata anche in relazione ad altri motivi di carattere culturale. Harry riporta alla memoria antiche decisioni comunitarie ormai assodate, cioè propone la revisione collettiva di una selezione culturale che non andrebbe ulteriormente rinegoziata. Harry non rappresenta un nuovo conflitto per la famiglia, bensì una testimonianza di quei processi decisionali identitari avvenuti tempo addietro che non possiamo più riconoscere con certezza oggi. Parliamo di un calderone di negoziazioni che non può escludere prospettive etniche, colonialiste e post-coloniali, dove la tradizione è composta da tradizioni plurime e la memoria è una commistione confusa di verità storiche e drammatiche, africane e americane.



FOTOGRAMMA 1

Nello sviluppo tematico di *To sleep with anger*, come abbiamo anticipato, si annida un processo culturale identitario che Burnett ha scelto di raccontare dall'interno. I ricordi legati a Harry non vengano mai raccontati né rappresentati e lo scontro generazionale che essi scatenano sfocia in una profonda crisi collettiva, che costringerà i componenti della famiglia a scendere a patti con le reciproche divergenze e a trovare un nuovo equilibrio relazionale. Per farlo, sarà necessario un gesto (re)iniziatico, che sancirà simbolicamente il bisogno di riscoprirsi come famiglia: rimuovere Harry dall'equazione (vd. FOTOGRAMMA 1).

Dopo lo svenimento della madre, l'alleanza familiare contro Harry si ricompone includendo stavolta anche il personaggio di Samuel. Negare a Harry la buona creanza voluta dall'ospitalità è il modo per allontanare con lui tutto ciò che rappresenta.

Dispositivi di sacrificio

Nello specifico della scena, Harry, non essendo a conoscenza degli eventi della sera prima, chiede a Suzie cosa sia successo. Quando lei lo ignora bruscamente, Harry svela di avere intenzione di andarsene. Per la prima volta nel film, la famiglia agisce all'unisono e l'effetto immediato è la fuga dell'antagonista. Nell'esito di questa sconfitta per Harry, potremmo leggere un dispositivo di intimità, perché si racconta un grado più intimo nella relazione che è maturato tra i familiari. Ma a svolgere un ruolo più importante è un 'dispositivo di sacrificio', che si differenzia da quello d'intimità in base al tipo di agentività dimostrata dai personaggi.

Nell'approfondire i dispositivi di intimità, abbiamo visto come il concetto di sconfitta, inteso nel senso più ampio del termine, serve a mettere il protagonista nelle condizioni di svelare sia un lato intimo di sé sia di consolidare l'intimità con l'altro. Abbiamo sintetizzato questo processo considerandola come la maturazione di una certa consapevolezza. All'interno di un 'dispositivo di sacrificio' invece, il personaggio fa uso etero-diretto di questa consapevolezza.

Al pari di un dispositivo d'intimità, in FOTOGRAMMA 1 assistiamo a una sconfitta relazionale che sottolinea il consolidamento dell'identità familiare. Quando

Harry tenta di indagare sulla buona salute della madre di Samuel e Junior, riceve ironicamente una risposta esplicita a una sua implicita richiesta: far parte della nuova intimità che la famiglia ha sviluppato dopo l'episodio del coltello. La risposta è negativa. La famiglia cioè usa la consapevolezza di sé maturata nel corso del film per tenere, finalmente, a distanza l'antagonista. Questo è un aspetto tipico di un 'dispositivo di sacrificio'.

Per poter sottolineare una nuova identità, se ne sacrifica un'altra. Ovvero, se ogni scelta è una rinuncia, per raccontare un cambiamento serve – secondo un principio di differenza – mostrare ciò che si abbandona in funzione di ciò che si persegue. Nel caso di *To sleep with anger*, la famiglia di Gideon sceglie di rinunciare a Harry perché lui rappresenta, come abbiamo visto, il vacillare delle loro certezze. Secondo un principio di differenza, allora, la scelta di cacciarlo implica anche la scelta, opposta, di consolidarle.

In *Get Out*, avviene qualcosa di simile, ma l'impianto narrativo si basa su una sorta di inversione di ruoli. Questa volta l'ospite è il protagonista e viene ospitato da una famiglia di bianchi.

In termini di gestione del conflitto, la differenza sostanziale con *To sleep with anger* dipende dal fatto che, stavolta, è l'ospite a volersene andare e, nonostante questo, è costretto a restare. Il film prende una svolta inaspettata quando Chris scopre che l'improvvisa ricorrenza familiare in cui si è ritrovato altro non è che un'asta dove il suo corpo è stato, a sua insaputa, messo in vendita. Chi se lo aggiudicherà avrà il privilegio di usarlo come simulacro sostitutivo del proprio. Quando questo inganno viene svelato, naturalmente, entrambe le parti rinunciano alla necessità di fare bella figura l'una con l'altra, saltano le regole dell'ospitalità e lo scopo principale di Chris diventa, inevitabilmente, la fuga. Curiosamente, la dinamica di ospitalità viene ribaltata in questo caso in una, per certi versi simile, di prigionia.

Quando le regole dell'ospitalità saltano, vengono meno anche le forme di auto-controllo. Nell'immaginario, di fronte a un'emergenza, la prima scelta è tendenzialmente la più significativa in chiave identitaria. Come scrive McKee: «true character is revealed in the choices a human being makes under pressure –

the greater the pressure, the deeper the revelation, the truer the choice to the character's essential nature» (*op. cit.*, p. 101). Di pari passo e nello specifico delle regole dell'ospitalità, le reazioni di un personaggio al cambio di contesto comportamentale diventano anch'esse espressioni del suo sistema di valori e della sua personalità. A volte questo principio viene sfruttato per introdurre rapidamente più personaggi. Il cosiddetto 'character bounce effect' (Dubois, 2016) è una tecnica basata sul porre un gruppo di persone alle prese con un evento inaspettato. Il modo diverso di reagire dei personaggi e l'urgenza di confrontarsi sull'accaduto è un'occasione per lo sceneggiatore di chiarire aspetti cruciali delle loro personalità.

Sulla base di ciò, le regole dell'ospitalità sono utili a Burnett e Peele anche perché a un certo punto vengono meno. Il litigio quasi fratricida tra Samuel e Junior in *To sleep with anger* e il rapimento improvviso di Chris in *Get Out* sono entrambi esempi di questa dinamica. Il primo lascia trasparire le insofferenze tra i due fratelli e di riflesso la fragilità dell'identità familiare, nel secondo si svela la vera natura razzista e coercitiva dell'incontro.

Parallelamente, anche la mancata reazione di un personaggio a un evento che, in un certo senso, la richiederebbe può dire molto sulla sua personalità. Parafrasando Watzlawick, non comunicare comunica il fatto che non si vuole comunicare (1971). Quando Chris, per esempio, riceve dagli ospiti apprezzamenti ipocriti - che ruotano intorno all'immaginario razzista - lui sorride e lascia correre. Chris, qui, dimostra di conoscere bene le regole della buona creanza. Così facendo, Peele amplifica la forza della fuga omicida del suo protagonista perché, grazie a queste premesse, quando la fuga ha inizio, sappiamo che Chris uccide anche se consapevole delle regole che sta infrangendo. Al pari di Nathan in *The Birth of a Nation*, che sceglie di uccidere per primo un alleato. Chris sceglie la via più radicale. Ma a differenza di Nathan, Chris non ha alternative. Sotto il profilo della legittimazione della violenza, Chris e Nathan reagiscono infatti a situazioni diverse. Nathan può scegliere se ribellarsi e morire o rimanere schiavo e avere salva la vita, Chris morirebbe a prescindere. In altre parole, le reazioni di questi due protagonisti sono due modi diversi di raccontare il conflitto. In *The Birth of a Nation*, ribellarsi è una scelta. In *Get Out* è l'unica

possibile. Questi due modi rispecchiano una macro-distinzione, tra due tipi di trame, cara a molti manuali di sceneggiatura, le cosiddette storie ‘character driven’ e ‘plot driven’ (Truby, 2009). La prima fa riferimento a un impianto narrativo incentrato sul carisma e le peculiarità del personaggio principale, il secondo invece si affida all’originalità della macchinazione scenica. Nel primo caso la gestione del conflitto si sviluppa in base alle scelte, più o meno condivisibili, del protagonista. Nel secondo, la macchinazione complessa dell’intreccio, solitamente, fa sì che i personaggi siano costretti a reagire a essi, piuttosto che ad agire in autonomia.

Come i modi di reagire di un personaggio sono significativi, lo sono anche i modi di non reagire ad alcuni stimoli. I numerosi incontri di Chris con i bianchi ospiti degli Armitage avvengono sulla base di un’ipocrisia che nasconde la reciproca volontà di fuggire da una pericolosa prossemica culturale. L’ospitalità entra in gioco per la sua peculiarità, quella di sospendere lo status di mostro a chi lo possiede in favore di una maschera temporanea fatta di buona educazione. Entrambi, Chris e gli altri ospiti, rispettano questa buona educazione per evitare di dire ciò che pensano. Noi, come spettatori, possiamo ipotizzare ciò che pensano perché l’immaginario ce lo suggerisce e niente lo smentisce. Ovvero, abbiamo ottime ragioni per scommettere che Chris non veda l’ora di andarsene e che i bianchi non abbiano la minima considerazione di lui.

Il ruolo delle norme dell’ospitalità, in questo caso, permette di ottenere un ulteriore effetto drammatico. Un effetto che potremmo considerare un deutero-immaginario e che potremmo chiamare della ‘routine’, perché permette a una sequenza di suggerire che gli eventi messi in scena rappresentano azioni solitamente reiterate nel tempo. Sulla base di un principio di somiglianza, nello specifico di *Get Out*, infatti, le domande degli ospiti a Chris sono in fondo sempre le stesse se consideriamo quello che implicano: sottolineare la differenza tra loro, in quanto bianchi, e lui in quanto nero. Questo suggerisce che Chris non abbia nulla di nuovo da aspettarsi dall’interagire con gli ospiti e, di pari passo, riproduce anche l’idea che il razzismo possa essere visto anche come una pratica abitudinaria e tediosa.

Questa ripetitività dei comportamenti formali, rispecchia in effetti l'impianto estetico e stilistico del film. Chris è prigioniero di un ciclo di incontri che negano la sua individualità, proprio come lo è l'immaginario razziale di cui il film è allegoria. Chris è un pezzo d'asta, il cui destino è determinato da un ripetitivo alternarsi di domande e offerte sulle quale lui non ha voce in capitolo. Da tempo poi Rose adescava giovani afro-americani da sacrificare allo stesso modo: in camera sua vediamo appese come dei trofei le foto delle sue vittime. Allegoricamente insomma, il ciclo razzista di appropriazione e riutilizzo dell'immaginario afro-americano prosegue da tempo immemore sia nelle scelte visive che in quelle narrative del film.

Peele trova così nella ripetitività una linea sottile che accomuna il registro horror a quello realista. Ovvero, per quanto possa essere spaventoso sentirsi fare ripetutamente le stesse domande, allo stesso modo queste possono facilmente risultare una routine verosimile.

Quando poi Chris viene imprigionato, quella che sembrava una routine si rivela essere invece una ritualità; ben più organizzata e ben più densa di significati. Dopo essere stato stordito ed essersi svegliato legato a una sedia, Chris è costretto a vedere un posticcio video promozionale in VHS, che racconta di Coagula, la setta di cui è ora prigioniero basata sul tradizionale evento annuale – la festa degli Armitage - in cui uno dei membri vince il diritto di accaparrarsi il corpo di un afro-americano.

Questo passaggio brusco dalla routine alla ritualità suggerisce allo spettatore che, se c'è qualcosa di spaventoso nel razzismo, è il fatto che non può essere solo un'abitudine. Per quanto Peele polarizzi i personaggi bianchi, relegandoli al ruolo di antagonisti senza sfaccettature, allo stesso tempo, valorizza in questo modo la complessità dell'immaginario razziale, mettendo lo spettatore nelle condizioni di fare esperienza di cosa comporti vivere questo scarto simbolico tra abitudine e ritualità.

Diversamente, *To sleep with anger* aveva scelto di rappresentare la ciclicità come presagio, per i rischi che essa comporta. Il personaggio di Harry rappresenta un passato che potrebbe tornare in circolo, una memoria scomoda che potrebbe rovinare uno status sociale che, agli occhi della famiglia, vale più della tradizione.

Questo punto di vista sulle strategie narrative dei due film, ci consente di approfondire ulteriormente il personaggio di Harry. Ritorniamo sulla scena di accoglienza dell'ospite. Come abbiamo accennato, quando Harry entra in casa per la prima volta, un bambino passa per sbaglio una scopa sulle sue scarpe; un gesto che terrorizza Harry in quanto presagio di sfortuna. Così Harry abbandona temporaneamente le formalità dei saluti e cambia copione comportamentale: chiede e ottiene del sale, che getta ritualisticamente alle sue spalle, sventando il pericolo di malasorte.

Come si può intuire, Harry ha in effetti una doppia valenza. Da un lato minaccia gli equilibri familiari perché riesuma uno specifico passato sepolto, dall'altro porta i vessilli di una tradizione popolare che, al di là di questa specifica famiglia, fa riferimento a una cultura più ampia: la comunità immaginata afro-americana. Burnett cioè fa convivere in Harry, sovrapponendoli, un personaggio antico e uno irresponsabile. Due aspetti che fanno riferimento a due immaginari diversi, che però, nel film, convivono e sono interdipendenti: Harry è pericoloso per il suo specifico comportamento irresponsabile e, proprio per questo, la tradizione ancestrale che professa diventa pericolosa a sua volta.

Abbiamo fin qui avuto modo di osservare come ciò che Harry rappresenta si rispecchi nei comportamenti di Samuel. Vediamo adesso, andando a ritroso, come il comportamento di entrambi rispecchi alcuni aspetti dell'immaginario di riferimento.

I due sin da subito condividono infatti una loro intimità culturale, cioè, ribadiamo, «quegli aspetti dell'identità culturale, considerati motivo di imbarazzo con gli estranei, ma che nondimeno garantiscono ai membri la certezza di una socialità condivisa» (Herzfeld, *op. cit.*). In questo senso, Harry e Samuel sono gli unici a concedersi un'orgogliosa e parzialmente colpevole socialità condivisa nei confronti dei propri antenati. Il rapporto tra Harry e Samuel rappresenta una convivenza di immaginari contraddittoria. Il vecchio e il nuovo coabitano l'incontro tra i due, perché l'uno educa l'altro, mentre quest'altro lo accoglie. Anche per questo, la loro relazione è una minaccia agli occhi del resto della famiglia: perché dà prova del fatto che integrare passato e presente è possibile.

Il vero antagonista di *To sleep with anger* è in effetti la diversità culturale, intesa cioè come consapevolezza di appartenere a un sistema composito e poroso di valori identitari che possono cadere in contraddizione, disegnando culture che temono il passato e al contempo lo mitizzano. La famiglia di Gideon teme la diversità culturale perché si è presentata sull'uscio di casa e - come buona creanza impone - bisogna necessariamente farla accomodare.

Da questo punto di vista, il merito di Peele è invece quello di aver spalancato le porte a questa diversità e di averla lasciata irrompere nella più pericolosa delle situazioni: al cospetto del (pre)giudizio dell'uomo bianco. Nel suo film, delle insicurezze identitarie, della paura della propria diversità e delle minacce generate internamente alla propria cultura che caratterizzano l'opera di Burnett, non c'è più traccia.

Abbiamo appena visto come *To sleep with anger* parta da presupposti neorealisti per approdare a una narrazione horror. *Get Out* si comporta in maniera opposta, partendo del genere horror per trovare una rappresentazione realista.

Get Out sfrutta un meccanismo narrativo esplicitamente horror sin dalle primissime scene: prima di conoscere i protagonisti, vediamo un afro-americano venire pedinato, tramortito e rapito. Poi viene introdotto Chris, giovane afro-americano invitato dalla fidanzata Rose a conoscere i propri genitori. Chris fa subito presente a Rose le sue perplessità, le chiede se i suoi genitori siano al corrente del suo essere afro-americano. Nel momento in cui Rose, candidamente, rassicura Chris sul fatto che gli Armitage non sono razzisti, mette in atto un 'topos' del genere horror. È tipico del genere infatti, trovare un personaggio che non crede al paranormale, fin quando questo non si manifesta. Solitamente, il personaggio incredulo muore a causa di esso o si rivela esserne l'artefice. Rose appartiene a questa seconda categoria.

Questa scena non avrebbe nulla di orrorifico, se non fosse associata al rapimento violento che abbiamo visto nella scena di apertura immediatamente precedente. Al di là di questo evento cupo, la scena successiva è particolarmente verosimile. Mentre una coppia si prepara al fatidico primo incontro tra lui e i genitori di lei, emergono, come è facile immaginare, incertezze e preoccupazioni rispetto all'esito dell'incontro. Associata alla scena violenta appena descritta, questa

scena assume carattere anticipatorio perché contraddice, in senso generale, gli impliciti della precedente. Il rapimento dell'afro-americano implica che nell'universo filmico esiste il pericolo, la scena successiva ne nega uno in particolare. Allo stesso tempo, introduce un'ipotesi importante: il pericolo non esiste nei confronti degli afro-americani. In questo modo, a una tecnica tipica del cinema horror viene associata una discussione verosimile tra due innamorati, catapultando automaticamente, l'immaginario horror nell'impianto verosimile del film: In altre parole, in quest'ultima scena, una verità drammatica entra prepotentemente in una verità storica.

Le scene successive, che anticipano l'incontro di Chris con i genitori di Rose, hanno lo stesso carattere anticipatorio e inquietante. Sulla strada i due investono una renna e una volta giunti alla tenuta Armitage, un lavoratore afro-americano di nome Walter cessa di spazzare foglie morte per salutarli in maniera meccanica e sfoggia un sorriso ambiguo.

L'incontro con Armitage è altrettanto ambiguo e mira a tener viva la tematica razziale. I genitori di Rose si mostrano progressisti, ma lasciano intendere che ci sono molti modi di esserlo. Il padre, per esempio, sembra fin troppo dedicato, per un bianco, alla causa afro-americana. Allo stesso tempo, la servitù degli Armitage è distintamente tutta afro-americana. Le conversazioni con Chris orbitano attorno alla questione razziale, fino a raggiungere picchi di ambivalenza quando il fratello minore di Rose tenta di aizzare Chris, facendo esplicito riferimento alla sua presunta innata forza brutta. Chris, dal canto suo, può solo rimanere passivo, nel rispetto della buona creanza.

Queste regole comportamentali consentono a Peele di caricare lentamente la tensione, gettando Chris in situazioni sempre più ambigue. Finché, in SCENA 3, si sfrutta un dispositivo di intimità, fondamentale per dare una svolta alla trama.

Confrontiamo la versione scritta in sceneggiatura dal montaggio finale.

SCENA 3 – IL FILM



SCENA 3A: «Oh, don't you worry about that.
I can assure you, I don't answer to anyone»



SCENA 3B: «Right. All I know is sometimes, when there's too many
white people around, I get nervous»



SCENA 3C

Georgina, la domestica afro-americana, ha accidentalmente scollegato lo smartphone di Chris dalla carica e porge a lui le sue scuse. È la prima volta nel film in cui vediamo i due interagire in privato. Nei confronti di Georgina, Chris decide di abbandonare il repertorio comportamentale dell'ospite in funzione di uno slang.

In figura vediamo l'estratto da una versione della sceneggiatura diversa da quella che è stata poi effettivamente girata e inserita nel film. In sceneggiatura Chris risponde a Georgina utilizzando un termine 'rat you out' che nel film viene anticipato da un sinonimo altrettanto informale: «I didn't mean to snitch». Georgina inizialmente non comprende l'espressione, così Chris usa l'espressione slang «rat you out» in senso chiarificatore. Georgina intuisce e offre a sua volta un altro sinonimo informale «tattletale». A questo punto nel film troviamo un altro elemento assente in sceneggiatura. Nel testo, Georgina si preoccupa di convincere Chris che fra lei e i suoi padroni non sussiste alcun tipo di attrito, nel film invece, prima della sfilza di «no», vengono aggiunte due battute:

GEORGINA: «Oh, don't you worry about that. I can assure you, I don't answer to anyone»

CHRIS: «Right. All I know is sometimes, when there's too many white people around, I get nervous» (SCENA 3B)

A questo punto, nonostante Georgina si sforzi di mantenere un atteggiamento formale - cioè di aderire alle regole dell'ospitalità - lascia andare qualche lacrima e la sua espressione diventa tremolante. Si tratta di un'indicazione che non viene indicata in sceneggiatura, nonostante sia un'intenzione narrativa già presente. Ovvero, in entrambe le versioni, Georgina si attiene alle regole dell'ospitalità porgendo le sue scuse e ammettendo, anche esagerandole, le proprie colpe. Ma se in sceneggiatura il testo iniziale specifica «Georgina's voice is shaky and carefull», nel film la sua voce è tutt'altro che tremolante, anzi mostra un forte controllo di sé e della situazione. Le sue incertezze vengono rimandate a quando Chris pronuncia la battuta «[...] when there's too many white people around, I get nervous».

L'identità di ruolo di Georgina vacilla, cioè, solo nel momento in cui Chris, insistendo nel rompere le norme dell'ospitalità, palesa un loro legame implicito:

sono entrambi afro-americani e, in mezzo a una comunità di bianchi, non possono permettersi di sentirsi al sicuro.

A questo punto del film, non possiamo sapere cosa di preciso porti Georgina a vacillare, ma possiamo essere certi che la questione razziale sia un aspetto fondante della sua reazione emotiva.

In *To sleep with anger*, il padrone di casa Gideon viene messo fuori gioco da un malore prolungato, il quale costringe la famiglia ad affrontare senza di lui il suo ospite. Allo stesso modo, in *Get Out*, le lacrime inaspettate di Georgina mettono Chris di fronte all'urgenza di affrontare quelle questioni già paventate dal film sin dagli inizi. Burnett affida questa fase della narrazione a un semplice evento a sorpresa (il malore di Gideon) che aumenta la posta in gioco. Peele fa di più, affidandosi a un dispositivo di intimità. Sposta l'attenzione da un conflitto esterno legato alla buona creanza al conflitto interno di Georgina che, per i rimandi razziali della sua sofferenza malcelata, coinvolge anche Chris. Il pianto smorzato e mordente di Georgina rappresenta allora l'idea che le sofferenze di chi subisce la ritualizzazione di un'inferiorizzazione sociale siano un aspetto della cultura ancora troppo poco interrogato.

In *To sleep with anger*, quando Gideon finisce a letto convalescente, sua moglie parla ad Harry in privato e apertamente. Gli dice che la sua presenza non è gradita e che dovrebbe andarsene. Harry, come sappiamo, non la ascolta. Affrontare Harry a viso aperto, rappresenta quindi il primo tentativo fallito dalla famiglia di liberarsi di lui. Burnett fa in modo che la distanza drammatica dei suoi protagonisti risulti così immediatamente difficile da colmare. Per quanto, nel resto del film, le insofferenze verso Harry rimangono sottese, l'autore sceglie di esplicitarle subito, per bocca della moglie di Gideon. Peele invece temporeggia molto, prima di svelare la vera natura dell'incontro tra ospite e ospitante. In un'intervista, per esempio, menziona un altro storico film Sundance, *The Usual Suspects*, ammettendo di aver sperato di imitarne l'effetto sorpresa, svelando l'arcano il più tardi possibile (Lessons from the screenplay, 2018).

Così facendo inoltre, amplifica l'effetto drammatico delle lacrime di Georgina. Se consideriamo infatti che, fino a quel momento, i sospetti che Chris aveva nei confronti degli Armitage sarebbero potuti essere solo banali insofferenze

personali, notiamo come la reazione di Georgina sia un modo efficace per dare a Chris la certezza che qualcosa non torni. L'esito di questo dispositivo d'intimità corrisponde, insomma, sia con l'intimità che nasce fra i due personaggi in scena, sia con la consapevolezza che i sospetti di Chris sono in effetti fondati.

Questo incontro con Georgina è una soglia fondamentale, perché quando alla fine strangolerà Rose, Chris sarà legittimato anche da questa reazione della serva. La tecnica narrativa che permette ciò è un complesso 'dispositivo del sacrificio' e può compiersi in funzione di un'ulteriore declinazione del concetto di 'ricompensa', in termini vogleriani. Dopo l'incontro con Georgina, cioè, Chris fatica a indossare nuovamente le vesti di ospite bene educato. La sceneggiatura lo mette di nuovo alla prova, per raccontare subito gli effetti su di lui delle lacrime della serva. Gli invitati tornano a tempestarlo di domande indiscrete, ma lui sposta le attenzioni su un aspetto che, fino a quel momento, pur avendolo incuriosito, aveva volutamente ignorato. Logan, un servo afro-americano al seguito di una degli invitati, gli ricorda fin troppo la persona che, in apertura del film, era stata violentemente rapita e che lui conosceva. Così, gli scatta una foto di nascosto, con l'intento di mandarla a Rod e di chiedergli un supporto investigativo. Il flash rumoroso e vistoso dello smartphone svela il suo tentativo malcelato di segretezza ma, prima ancora di essere costretto a dare delle spiegazioni, la reazione esasperata di Logan al flash lascia tutti di sasso. Logan si scaglia contro Chris, lo afferra per il bavero e gli urla in faccia, con un tono disperato: «Get Out!».

L'episodio viene liquidato dagli Armitage come l'effetto del clima afoso e gli ospiti sembrano accettare la spiegazione senza battere ciglio. Logan stesso si ricompone, ritrova le sue buone maniere e si scusa umilmente per l'inconveniente. Il film finge che l'episodio abbia scarso significato all'interno dell'economia complessiva. Sembra solo un espediente per suscitare un brivido, quasi citazionistico per la riconoscibilità del cliché: un personaggio secondario che mette in guardia il protagonista riguardo a misteriose sventure imminenti. Nella scena finale però, questo episodio si rivelerà fondamentale.

Il fatto che il flash di una fotocamera intervenga sul comportamento di una vittima di Coagula rende il flash un elemento magico (Propp, *op. cit.*), al pari per

esempio della spada laser in *Star Wars* (George Lucas, 1973) o la bacchetta magica di Harry Potter. È un elemento che consente al protagonista di ottenere risultati in battaglia altrimenti inarrivabili. Il potere magico del flash, nel caso di *Get Out*, viene svelato in questa scena per la prima volta e dipende, come abbiamo visto, dalla scelta attiva di Chris di mettere in discussione le regole di contesto. È importante sottolineare come, nel film, prima della reazione esasperata di Logan, la scena si sofferma sul mostrare Chris messo all'angolo dagli sguardi giudicanti di tutti, nell'averlo colto con le mani nel sacco, mentre scattava la fotografia di nascosto. Solo dopo che è chiaro che il suo gesto non è bene accetto, viene svelato l'elemento magico. In altre parole, Chris guadagna il potere magico di svegliare temporaneamente una vittima di Coagula solo dopo aver infranto le norme comportamentali. Rispetto a ciò, l'incontro immediatamente precedente avvenuto con Georgina rappresenta l'evento che innesca il processo necessario affinché Chris ottenga questa risorsa. In SCENA 3 infatti, Chris riesce a disturbare il sonno della ragione di Georgina senza l'ausilio di alcun elemento magico, bensì mettendo da parte l'asetticità e la sicurezza relazionale offerte dal contesto di ospitalità e aprendo un dibattito alla pari. In pratica, solo dopo essere riuscito con le sue sole forze a svelare un segreto intimo di Georgina, ottiene uno strumento che riproduce e amplifica lo stesso processo di svelamento. Si tratta di una strategia, sfruttata da Peele, per associare al potere dell'elemento magico – il flash – la valenza emotiva ed emotivamente realistica⁹ degli intenti di Chris. Conseguentemente a questo accostamento, il flash diventa uno strumento di indagine relazionale. Inoltre, proprio perché ricompensa di un dispositivo di intimità, rappresenta anche una scorciatoia al cuore dell'altro.

Chris non è il primo a usare violenza contro Rose, bensì è il servo afro-americano Walter che, dopo aver subito per mano di Chris la terapia del flash, spara a sorpresa un secco colpo di fucile al petto di lei. Come stiamo per approfondire, lo scettro simbolico conferito dal flash legittima la violenza di Walter prima e di Chris poi, anche perché il suo valore simbolico non deriva dall'immaginario, ma da una funzione narrativa specifica, un deutero-

⁹ Vd. Cap. 3

immaginario interno al film che, poiché è stato creato in via estemporanea, offre valori sociali e strumenti di negoziazioni simbolici altrettanto estemporanei e, a volte, apparentemente, meno pericolosi per la rigidità degli immaginari di partenza.

Prima di riuscire a rendere Rose inoffensiva, Chris sta fuggendo dal viale principale che porta lontani dalla tenuta. Viene però fermato da Walter che lo trattiene abbastanza da permettere a Rose, armata di fucile, di raggiungerli. Quando Rose è a pochi passi da loro, Chris ha l'idea di usare il flash contro Walter. In quell'istante arriva Rose che, senza essersi accorta del flash, si lascia convincere da Walter che la invita a lasciar fare a lui: vuole assaporare lui stesso il piacere di uccidere Chris. A sorpresa, Walter è in realtà rinsavito e, una volta accaparratosi del fucile di Rose, lo punta contro di lei sparandole in petto. Immediatamente dopo, si spara in gola e muore sul colpo.

A questo punto, possiamo analizzare gli immaginari in gioco nel momento in cui Chris si china su Rose e inizia a strangolarla (SCENA 1). Dal punto di vista del protagonista, Rose non rappresenta di certo una Donzella in pericolo, bensì un'evidente minaccia. Ucciderla non significa però soltanto avere salva la vita. Significa, soprattutto, fuggire definitivamente da quel sistema razziale 'di rito' che è il razzismo. Se paragoniamo la scena all'omicidio del suo 'buon padrone' che Nathan compie in *The Birth of a Nation*, troviamo alcune analogie. In entrambi i casi, si mette in scena l'uccisione dell'antagonista con il quale il personaggio è più emotivamente coinvolto. Nel film di Parker, il gesto è iniziatico e condanna Nathan al ruolo non più modificabile di ribelle. Il gesto di Chris invece, è un gesto di ribellione che ha successo, perché sappiamo che Rose è l'ultima degli Armitage a essere finora sopravvissuta.

Ad accomunare le due scene, troviamo il grado di agentività dei due personaggi protagonisti. In entrambi i casi, infatti, i due prendono una decisione netta, severa e determinata. L'atteggiamento è lo stesso di quello assunto unanimemente dalla famiglia di Gideon per cacciare Harry in *To sleep with anger*. La stessa poi, come vedremo, che contraddistinguerà la madre di Grant, in *Fruitvale Station*, nell'attendere i responsi dei medici e pregare per la vita del figlio.

La morte, come si può intuire, in ognuno di questi film è un tema che abbraccia tutti gli altri. Se nel ruolo di ospite si annida quello di mostro, è perché la temporanea sospensione dell'identità corrisponde a una sospensione del ruolo sociale e, di pari passo, alla rottura di delicati equilibri relazionali il cui vacillare minaccia l'integrità della realtà. Il mostro, lo ribadiamo, è la morte della cultura (Mainardi, *op. cit.*) e l'ospite è qualcuno che non avrebbe modo di difendere la scomparsa di questa stessa cultura. A ragion veduta, perciò, il mostro viene solitamente rappresentato cinematograficamente come una minaccia di morte. Nella morte l'uomo trova un elemento narrativo essenziale, nonché la metafora potente di una grossa fetta dell'immaginario che lo rappresenta. Riguardo a ciò, lo strumento narrativo più utilizzato in ambito cinematografico (e non solo) per ri-mediare all'immaginario della morte e gestirne le conflittualità inerenti è il deuterio-immaginario del sacrificio.

L'aspetto più evidente, in effetti, dello strangolamento di Rose da parte di Chris è che lei, fino a pochi minuti prima, era la fidanzata di Chris, nonché il primo personaggio di cui abbiamo imparato, da spettatori, a fidarci sin dall'inizio del film. Ogni scelta è una rinuncia. E Chris rinuncia alla persona che ama, per avere salva la vita e per sancire la necessità di un'emancipazione urgente dall'immaginario razziale. Su questo scambio simbolico, di dono prezioso in cambio di qualcosa di più prezioso, si basa il deuterio-immaginario del sacrificio, legato all'immaginario della morte e alle pratiche di elaborazione del lutto.

La morte prima di tutto rappresenta un limite. Tale limite può assumere più accezioni contemporaneamente. Per esempio, la morte di un individuo traccia il limite temporale della sua vita, ma anche il limite spaziale dei luoghi che avrà visitato, delle esperienze che avrà fatto e delle relazioni che avrà avuto. Nei confronti dell'altro, la morte è il limite delle negoziazioni possibili. Nonostante ciò, a questo stesso limite attribuiamo spesso il significato di soglia verso qualcos'altro.

La morte altrui può essere per me solo “l’esperienza – estremamente complessa e diversa – di un cambiamento radicale nella mia relazione con l’altro e dunque, in una certa misura e a seconda delle circostanze, di un cambiamento di me stesso. Noi infatti siamo, realmente, solo nelle e mediante le molteplici relazioni con l’altro. [...] Si può pensare che solo la morte permette all’altro di conoscermi infine, così come sono, meglio si quanto sia possibile a me stesso”. (Thomas, 1976, p. 277)

Chi resta, cioè, non può far altro che integrare la dipartita all’interno della propria maglia di significati e, solitamente, sfrutta proprio l’aspetto liminale della morte per tracciare un’identità più definita sia del defunto che del suo contesto di appartenenza. Poiché costui è ora assente, focalizzare l’attenzione su chi resta è un modo di dare un significato alla morte in funzione del cambiamento che ha portato. Della morte cioè si prende in prestito il concetto di limite per accorgersi che tutto il resto perdura. In questo modo, ciò che sparisce valorizza, sfruttando un semplice deuterio-immaginario della differenza, ciò che rimane.

Il lutto è un tratto comune a ogni cultura. Spesso le comunità, alla morte di un componente, organizzano pratiche sociali mirate a rendere l’accaduto una questione comunitaria. Di fronte alla morte, gli individui cambiano atteggiamento nei confronti del defunto e rivalutano la sua immagine sociale. Questo nuovo approccio, lo ribadiamo, è legato quindi anche a una ri-narrazione della comunità stessa, sia dell’identità collettiva sia dell’auto-rappresentazione di ogni singolo individuo.

Un sacrificio allora è culturalmente un modo di recuperare l’immaginario della morte integrandolo ritualmente all’interno di una pratica specifica di attribuzione di significati e di assunzione temporanea di ruoli. Un sacrificio è il simulacro drammaturgico della funzione culturale della morte. Da questo punto di vista, il ruolo di ospite è sempre sacrificale perché, come abbiamo visto, l’ospite sacrifica la complessità della propria identità per poter indossare le umili e innocui vesti di ospite bene educato. Qualora si rifiuti, anche allora gli sarebbe negata la vera identità, perché sarebbe solo un mostro. Come abbiamo detto però, a questo sacrificio corrisponde anche una posta in gioco, che legittima la scelta altrimenti dubbia di sottomettersi a delle regole tanto rigide.

Frazer ha studiato a fondo le drammaturgie della morte, comparando le mitologie delle culture più disparate. Nella mitologia greca ha trovato una curiosa incongruenza nell'usanza di sacrificare una capra al dio Dioniso:

[Le capre] gli venivano sacrificate, si diceva, perché danneggiavano le viti. Ora la capra, come abbiamo visto, era originariamente un'incarnazione dello stesso dio. Ma quando il dio si fu spogliato del suo carattere animale e divenne essenzialmente antropomorfo l'uccisione della capra nel suo culto non fu più considerata come un'immolazione del dio stesso, ma come un sacrificio al dio stesso; e poiché bisognava dare qualche ragione perché gli si sacrificasse proprio la capra, si diceva che questa era una punizione inflitta alla capra per i danni che portava alla vite, che era oggetto della speciale cura del dio.

Abbiamo così lo strano spettacolo di un dio sacrificato a se stesso con la scusa che egli sia il proprio nemico. (Frazer, 1964, p. 641)

In questo gioco narrativo di colmare l'assenza con una presenza – la capra come espressione del divino – troviamo quindi la possibilità opposta di trovare nella stessa espressione una negazione del divino: la capra è ciò a cui si rinuncia in favore del divino. La convivenza di queste due narrazioni appare contraddittoria, ma se vista in chiave processuale – l'una in funzione dell'altra – assume un significato lineare. Mettendo da parte temporaneamente il contenuto di queste narrazioni, infatti, la scelta di sacrificare il simulacro di un dio al dio stesso è in fondo un modo per rinunciare alla scelta formale di quella attribuzione e 'chiedere scusa', al vero dio, offrendosi di rivedere le proprie strategie di attribuzione simbolica. Non è la capra a venire uccisa, bensì ciò che rappresenta. Per quanto la capra rappresenti il dio, in senso generale essa riproduce e rappresenta anche la pratica culturale *tour court* di antropomorfizzare il divino. Sacrificarla è in fondo anche un modo per ammettere che la pratica non è andata a buon fine.

Allo stesso tempo, una pratica del genere assurge a una funzione probabilmente più urgente: preservare la potenza del divino nonostante, misteriosamente, abbia fallito nel suo compito di dare un buon raccolto. In quest'ottica, il valore simbolico del sacrificio è legato alla necessità di rinunciare a un innocente superfluo per far risorgere un colpevole indispensabile. Un cattivo raccolto è un

problema nella vita di ogni coltivatore, ma una cattiva divinità può essere insostenibile nell'immaginario.

Troviamo un processo simile in *The Birth of a Nation*. Dopo aver dato inizio alla ribellione, Nathan viene violentemente punito, ma nonostante ciò sceglie ugualmente di perseguire quella che ormai sente come una missione più grande di lui. Troviamo due elementi nel film che aiutano a rendere verosimile la decisione di perseguire la sua missione suicida: Dio e Cherry, la sua compagna. Di seguito analizziamo come questi due elementi narrativi collaborano per rendere l'impresa di Nathan emotivamente realistica e portino a un dispositivo di sacrificio efficace.

Dio gli serve come unità di misura, come principio di differenza, per leggere la condizione terribile in cui versano lui e i suoi compagni di schiavitù, rispetto alla comunione spirituale di cui legge nella Bibbia. Dio promette che gli ultimi saranno i primi, così Nathan matura il desiderio di accelerare le tappe di questa occorrenza. Cherry invece è ciò che lo spinge oltre la soglia del solo desiderare. Quando viene massacrata e stuprata da una coppia di bianchi, ancora in preda ai dolori, lei gli intima di ribellarsi in nome del Dio in cui crede. Nathan obbedisce, alla richiesta di lei prima ancora che ai dettami di Dio.

Cherry è un dispositivo di volontà per Nathan, perché nel momento in cui la relazione con lei è ostacolata dalla loro condizione di schiavitù, Nathan decide di cambiare questa condizione. La credibilità di questa cieca obbedienza di Nathan a Cherry dipende soprattutto dal fatto che lei è anche una Donzella in pericolo. Se la determinazione a ribellarsi viene rappresentata nel film come conseguente al rischio di perdere Cherry è facile leggere la scelta di Nathan come anche un modo per salvarla.

Ma Cherry è solo la prima soglia importante del percorso di Nathan. Come abbiamo visto infatti, poco dopo Nathan ucciderà il suo padrone e darà inizio a una ribellione dalla quale Cherry, esaurito il suo ruolo, verrà tenuta in disparte dalla sceneggiatura. Quando poi Nathan verrà catturato e ucciso in pubblica piazza, l'immaginario cattolico fornirà il compendio simbolico necessario a interpretare la scena: Nathan viene raccontato come il primo martire della questione razziale afro-americana e, proprio come Gesù Cristo, viene issato e

incatenato su un palo di legno dove esalerà gli ultimi respiri al cospetto della popolazione.

La missione di Nathan è fallita; la ribellione è stata soffocata nel sangue. Ma un dispositivo del sacrificio consente di attribuire un significato forte e liminale all'esito tragico. La morte di Nathan è infatti, al pari del capro sacrificato a Dioniso, un modo di valorizzarne il gesto e di legittimare la pratica simbolica anche a costo di rinunciare al corpo simbolo di questa stessa pratica. Il corpo martirizzato di Nathan è cioè il simbolo della necessità di continuare a lottare per la stessa causa perché, nel processo umano di selezione culturale dei significati, con il deutero-immaginario del sacrificio si è portato fino ad oggi con sé l'idea che la morte non sia un limite ma una soglia, non una perdita ma uno scambio. Anche per questo, una pratica culturale come la narrazione, tanto legata alla riproduzione e rappresentazione dei processi di cambiamento, trova nella morte un calderone di significati e immaginari funzionali ai suoi scopi.

In relazione ai rispettivi dispositivi di sacrificio di *To sleep with anger* e *The Birth of a Nation*, allora, possiamo notare il cambiamento formale avvenuto. Nel dispositivo del sacrificio di Burnett (FOTOGRAMMA 1) una comunità afro-americana sacrifica la buona creanza cacciando Harry, ottenendo in cambio una ritrovata identità comunitaria. In *The Birth of a Nation*, ritroviamo un ospite, ribelle e mostruoso, che viene sacrificato con lo scopo di mantenere l'ordine culturale vigente. A differenza del primo però, non si preserva un equilibrio identitario bensì, all'opposto, un conflitto acceso. A livello superficiale, si alimenta una lotta sociale intesa come ricerca di un'identità autonoma. A un livello più profondo, si legittima soprattutto il cambiamento che sta avvenendo.

Sulla scorta del film di Parker, possiamo osservare ora anche il funzionamento del dispositivo del sacrificio di *Fruitvale Station*. Grant finisce in pronto soccorso a causa dei colpi d'arma da fuoco che ha ricevuto dal poliziotto bianco. Mentre i medici fanno il possibile per salvargli la vita, i suoi amici, la sua partner e la madre passano la notte in sala d'attesa. Coogler sceglie di focalizzare la narrazione sul vissuto della madre, anziché rimanere sul punto di vista di Grant. Sacrifica insomma, formalmente, la linea narrativa del protagonista che sta per andarsene, per valorizzare il ruolo di chi resta. Diversamente da *The Birth of a*

Nation, dove il ruolo fondamentale della Donzella in pericolo viene dimenticato per puntare i riflettori su Nathan. In *Fruitvale Station*, riscopriamo la Donzella in pericolo nelle vesti di protagonista; una strategia che abbiamo già riscontrato in *Ain't them bodies saint*¹⁰. La madre, insomma, è la vera martire al pari di Nathan, poiché a differenza del figlio a lei tocca la gestione del lutto.

Questo spostamento simbolico del punto di vista è spesso prerogativa di un dispositivo del sacrificio. Poiché è implicito che un nuovo significato debba emergere dal passare attraverso una forma di lutto, rinunciare a un personaggio o a un qualsiasi elemento è anche un modo per introdurre un altro senza che questo risulti incoerente con l'universo filmico. Questo è ciò che accade in *Get Out*, dove Chris rinuncia a Rose per avere salva la vita e, a livello più profondo, rinuncia all'idea che il razzismo in casa Armitage non esista. A sopperire alla mancanza di Rose, giunge Rod, che rappresenta un modo di intendere la cultura afro-americana come fiera e consolidata.

Come abbiamo avuto modo di approfondire, in sintesi, al Sundance il cinema afro-americano matura negli anni una certa consapevolezza del mezzo filmico e passa dall'immaginarsi unito ma in difficoltà, autonomo ma in lotta. In termini di gestione del conflitto, insomma, si passa dalla paura del conflitto all'accoglienza di esso e delle problematicità che comporta. Se consideriamo allora l'assunto di Mauss che «l'equilibrio di un gruppo non nasce per forza da uno stato di inerzia, ma spesso da una serie di conflitti controllati» (*op. cit.*) riscontriamo nel cinema del Sundance una cultura afro-americana in fase di esplorazione e gestione attenta di tali conflitti. L'identità afro-americana nel sundance movie è, paradossalmente, più consolidata ora che gli autori lottano per emanciparsene. Il processo mobile di re-immaginarsi come comunità, per i suoi impliciti drammaturgici, crea insomma curiosamente una realtà strutturalmente più solida.

¹⁰ Vd. Cap. 2

5. LA GESTIONE DEL CONFLITTO

In the soup. Hustle & Flow.

Quanto vale un film?

Si tratta di una domanda scomoda che sorge spontanea se guardiamo a un particolare immaginario cinematografico: la dicotomia tra cinema d'autore e cinema d'intrattenimento. Abbiamo avuto modo di vedere come un sundance movie abbia consolidato le sue narrative anche a partire da questa dicotomia immaginata. Ci focalizzeremo adesso sugli aspetti conflittuali interni alla produzione di un film, sul set e fuori, che si rispecchiano all'interno di alcune narrazioni dei sundance movies.

Dobbiamo necessariamente partire dal concetto di 'production value' (Cleve, 1994). La carriera economica di un film dipende anche dal grado di production value che chi produce il film riesce a ottenere. Si tratta di un modo di valutare la spendibilità economica di un prodotto audiovisivo in base a una serie di elementi indipendenti dalla storia del film, dalle tematiche affrontate o dai registri narrativi implementati. Ad aumentare questo valore sono, solitamente, i cosiddetti 'names attached', attori o autori di spicco che con la loro partecipazione garantiscono maggiore attrattiva verso gli investitori. Altri elementi di production value sono tutti quelli che testimoniano il rischio d'impresa e l'investimento ingente la produzione affronta. I più comuni sono gli effetti speciali, le riprese complesse e le location considerate 'esotiche' dal pubblico di riferimento.

In un articolo uscito sul New York Times il 22 Gennaio del 1989, intorno al periodo di svolgimento del festival del Sundance, troviamo un approfondimento sul rapporto tra il costo di un film e il suo valore, ispirato da un'analisi del film *The Dressmaker* (1988). L'autore evidenzia come da un budget elevato non dipenda un valore altrettanto elevato del film. La peculiarità dell'articolo sta nella definizione implicita che viene data al concetto di valore e, in un certo senso, nella confusione generata dall'utilizzo di una metafora ambivalente basata sulla dicotomia fra film cosiddetti 'grandi' e 'piccoli':

without making windy, sentimental statements on the human condition, [the movie] gives one some true sense of the human condition's immense variety. In this way, *The Dressmaker* becomes a big movie of a kind that most big (expensive) films have no conception of, manipulating, as they do, preconceived concepts for preconditioned responses. (Canby, 1989)

Canby vede cioè nell'indie un modo diverso di essere grandi. Parafrasando le sue parole, il grande cinema costoso manipola preconcetti e restituisce risposte sempre uguali, il grande cinema indipendente, al contrario, valorizza la diversità e la complessità della condizione umana. Questa puntualizzazione ci riguarda perché consente di sottolineare il rapporto storicamente ancillare e interdipendente che l'indie ha nei confronti di Hollywood. Bloore (2013) parla infatti di 'Independent Film Project Value Chain', per schematizzare le tappe evolutive dal reperimento fondi alla distribuzione e vendita del prodotto. L'autore descrive il percorso specifico di un film indipendente sottolineando somiglianze e differenze con una produzione mainstream. Le tappe sono pressoché identiche, a differenza di due momenti cruciali. Il primo riguarda la fase di sviluppo, che include sia la scrittura del film che il reperimento dei primi finanziatori disposti a investire nel progetto. A differenza di un prodotto mainstream, questa fase può durare molti anni ed è «high risky» proprio perché un prodotto indipendente è tipicamente privo di production value che, solitamente, assicura, anche se relativamente, un ritorno economico.

La seconda fase che si differenzia dalla sua corrispettiva nel circuito mainstream è quella di distribuzione. Che si tratti di un indie o di un prodotto interno alle 'big five', Hollywood entra in gioco. Come sottolinea l'autore, per quanto un film possa venire realizzato senza il supporto degli studios, la gittata massmediatica di questi ultimi fa gola e usufruirne significa garantirsi visibilità capillare a livello globale.

Questo tipo di rapporto tra l'indie e gli studios non è recente. Smith (*op. cit.*), che ha partecipato attivamente alla fondazione del festival del Sundance e ne ha monitorato gli sviluppi scrive:

In 1986, it seemed as though independents had truly arrived at the table set by Hollywood. Independents nibbled on the appetizers with films such as *Stranger than paradise*, *Blood simple*, *The Brother from another planet* and *She's gotta have it*, but now everyone had his or her eyes on the main course: the marketplace. We were still three years away from *Sex, Lies and Videotape*. Nevertheless, that didn't stop the dreamers who were also part of the contingent of people now attending the festival. (p. 113)

Il cinema del sundance, e l'indie in generale, cioè non è solo un cinema alternativo al mainstream, ma anche una via d'accesso secondaria ad esso. Per quanto, nell'immaginario, il cinema indipendente possiede un certo carisma rivoluzionario e in contrasto alle politiche imprenditoriali di Hollywood, le storie di registi nati dal basso e arrivati al successo ripercorrono tutte la stessa narrazione. Ovvero, vincere l'Oscar significa raggiungere le vette dei grandi di Hollywood ed è ancora considerato il prestigio più grande per un film.

Le storie di Coogler (*Fruitvale Station*), Chazelle (*Whiplash*), Peele (*Get Out*) e, andando a ritroso, Tarantino (*Reservoir Dogs*), Soderbergh (*Sex, Lies & Videotape*) e i Coen (*Blood Simple*) vengono raccontate come il coronamento di un successo che il conferimento della statuetta (anche legato a un film successivo) legittima definitivamente.

Intervenuto al corso *Independent Spirit* della SCHOOL OF FILM, THEATER AND TELEVISION (U.C.L.A.), lo sceneggiatore e produttore indie di *I, Tonya* (2017), Steven Rogers, ha raccontato dell'esperienza di portare agli oscar l'attrice protagonista Margot Robbie: «Sometimes we talk about that night and we ask ourselves how does it feel now that some years have passed. And we say “oh yeah, it still feels pretty good”». La statuetta è cioè una sorta di oggetto magico, utilizzando la terminologia di Propp (*op. cit.*), delle biografie di chi fa cinema.

Il festival del Sundance ha maturato un ruolo di spicco nel percorso che porta un autore dall'anonimato agli Oscar. La totalità degli autori intervistati concordano che, dopo essere stati selezionati al festival, la loro esperienza

lavorativa è cambiata radicalmente. Andrew Laurich per esempio, sceneggiatore e regista del cortometraggio *A reasonable request* (2015), racconta¹¹ di aver trovato un manager e un agente, di essere stato selezionato in almeno altri cinquanta festival e di aver partecipato a moltissimi incontri di lavoro solo durante i giorni dell'evento. Infine, da allora ha smesso di realizzare spot pubblicitari, potendo permettersi di concentrarsi su prodotti che gli offrono maggiore libertà creativa.

Prima ancora della statuetta insomma, la sola partecipazione al festival garantisce già le attenzioni di agenti e distributori e l'opportunità di diventare artisti a tempo pieno. Sarah Winshall, produttrice di *Clara's Ghost* (2018) e *The Starr Sisters* (2020), intervistata racconta¹² di aver ricevuto attenzioni da parte di alcuni autori che speravano, in funzione della sua partecipazione al festival, di trovare attraverso una collaborazione con lei un canale privilegiato per accedere all'evento.

Vista come una comunità immaginata, il Sundance e il cinema indipendente in generale si auto-rappresentano come una fucina di 'piccoli' talenti, preferibilmente americani, da allenare e preparare alle dinamiche più 'grandi' di Hollywood. Nelle parole di Wong, il Sundance è

devoted to recognition and support of American independent films – that is, films made in counterpoint to Hollywood and a national industry. Yet, it is equally clear that Sundance has become, for some of its successful veterans, a training ground for Hollywood-like or Hollywood-lite careers with larger-budget films for more mainstream audiences and multiplex box offices, especially in the United States.

(op. cit., p. 3)

L'equilibrio relazionale immaginato tra gli indies e le major quindi, non si basa su un conflitto aperto e una scissione netta, bensì sulla ricerca di un'intesa che possa giovare a entrambi.

Alla fine degli anni ottanta, anni in cui come abbiamo visto questo contesto descritto va consolidandosi, la Miramax scova i talenti necessari per sfondare nel

¹¹ Intervista svolta in data 5 Marzo 2020.

¹² Intervista svolta in data 5 Marzo 2020.

mercato internazionale. I successi maturati destano l'interesse della Disney che acquisterà la compagnia poco dopo, nel 1993 (Biskind, 2007). In particolare, due anni dopo il successo di *Sex, Lies & Videotape*, la Miramax scommette sull'allora sconosciuto Quentin Tarantino, riuscendo a inserirlo nei programmi di sviluppo dell'Institute. Dagli studi di Biskin (*ivi*) si evince che il potenziale di *Reservoir Dogs* viene riconosciuto da Harvey Weinstein ma che Tarantino ha in mente un approccio registico diverso. Ha voglia di sperimentare, spera di fare lunghi piani sequenza, vuole imitare Godard. I laboratori del Sundance invece mitigano questa vena sperimentale, convincendolo a trovare un compromesso.

Nello stesso anno in cui la formula Sundance si consolida dando fama internazionale a un autore come Tarantino - che rispecchia perfettamente quell'ibrido tra l'intrattenimento e il cinema d'autore di cui abbiamo parlato - concorre un film, *In the soup* (Alexander Rockwell, 1992), che racconta le disavventure di un cineasta sconosciuto alle prese col tentativo romanticamente disperato di realizzare una grande opera autoriale e cinematografica.

È la prima volta - nel corpus di materiali che abbiamo avuto modo di analizzare - che un prodotto meta-cinematografico trova spazio nel palinsesto. Altrettanto significativo è il fatto che questo prodotto quell'anno vinca il gran premio della giuria, a discapito di *Reservoir Dogs* che non porta a casa alcun premio.

Come Rockwell ha raccontato di recente in una conferenza al TriBeCa Film Festival¹³, la vittoria del suo film è arrivata del tutto inattesa, poiché durante il festival si vociferava di continuo di quanto il film di Tarantino avesse tutte le carte in regola per vincere. Il caso è curioso anche se pensiamo che, a differenza di *Reservoir Dogs*, *In the soup* ha avuto un percorso economico-finanziario particolarmente altalenante.

Una settimana prima di iniziare le riprese, Rockwell perde un'importante fonte di finanziamento del film e, fino all'ultimo, è convinto di non riuscire a girarlo. Come racconta l'allora moglie e attrice protagonista Jennifer Beals¹⁴ fu la madre

¹³ *IN THE SOUP Q&A Tribeca Film Festival April 24 2018*, <https://youtu.be/euqkNemgB2M>, ultima consultazione 18 Marzo 2021.

¹⁴ *Jennifer Beals - Interview: The Making Of The '1992' Movie 'In The Soup'*, <https://youtu.be/9kdhqwjvnVw?list=PLDqq6AtODiLXxIv5MbajyO0nELNsW5bu5>, ultima consultazione 3 Giugno 2021.

di lei a coprire il buco economico con i propri risparmi. Il film venne poi rifiutato dal Sundance, se non ch , a circa una settimana prima dell'inizio del festival, Rockwell viene ripescato. Il regista cos  stampa una copia del film in fretta e furia e, contro ogni aspettativa, vince il premio della Giuria.

Nonostante ci , al termine del festival, *Reservoir Dogs* raggiunge le sale di tutto il mondo rivelandosi un successo al botteghino (Bruzzi, 2016), *In the soup*   invece vittima di una cattiva gestione distributiva, come racconta lo stesso Rockwell al TriBeCa. Sottolinea comunque che una parte di lui   contenta che il film sia rimasto di nicchia, perch  in fondo questa nicchia rappresenta bene lo spirito del film e i motivi per cui sia lui che il resto della troupe sono affezionati a esso.

In the soup racconta di Aldolfo Rollo, un regista squattrinato di New York che, pur di fare il suo film, accetta la collaborazione con Joe, un eccentrico e imprevedibile malavitoso che, per una crisi esistenziale, ha deciso «di voler includere l'arte» nella sua vita e, di conseguenza, finanziare il suo film. «A story of character, of the effect that people can have on one another's lives» (Springer, 1992, p. 186).

Per capire come questo tipo di conflittualit  vengono gestite all'interno del film, dobbiamo partire da un'analisi delle culture relazionali tipiche di un set cinematografico.

In merito a ci , Caldwell (2008) ha esplorato a fondo il contesto del set cinematografico e le negoziazioni culturali riprodotte al suo interno. Nelle sue analisi di carattere antropologico interpretativo l'autore ha riscontrato in molti set la presenza di un'intensa rete relazionale, ricca di elementi identitari che portano i lavoratori dello spettacolo di Los Angeles a immaginarsi come una comunit :

On the ground, the worlds of film/video workers are organized and rationalised around an extensive set of secondary symbolic texts, trade stories, pedagogical rituals, and technologies. All of these rituals and artifacts serve to manage and inflect the social relations and labor activities, even as they enabled each craft and association to collectively imagine itself as a community. (Caldwell, *op. cit.*, p. 341)

Allo stesso tempo, ha riscontrato un rapporto conflittuale con i cosiddetti piani alti della produzione. Così come l'indie ambisce all'Oscar, nel quotidiano di una giornata di riprese la distanza determinata dallo status sociale determina i comportamenti e le ambizioni di coloro che si immaginano parte della suddetta comunità. Così Caldwell aggiunge che:

Above the ground of the set and postproduction suite, I also unavoidably faced a daunting array of industrial, economic, marketing, and managerial practices that constantly constrained production worker culture within the conglomerates. (*ibidem*)

Ovvero, nella cultura relazionale del mondo del cinema, le differenze di ruolo formano reparti immaginati - «conglomerates» - che gestiscono meticolosamente i rapporti con gli esterni decidendo, di volta in volta, a chi è permesso accedervi o meno. Questa dinamica è legata anche, certamente, alla cultura del production value.

Come racconta Sarah Winshall nell'intervista menzionata, il primo approccio alla produzione di un indie è quello di cercare la collaborazione preventiva di un attore relativamente di spicco così da attirare investitori convincendoli del successo che la presenza di quell'attore potrebbe portare. È tipico, di conseguenza, che il set di un indie sia coabitato da artisti riconosciuti a livello internazionale e da aspiranti tali che vedono già nella vicinanza fisica con il vip un'opportunità da non lasciarsi sfuggire. È facile allora immaginare come questa dinamica incentivi la formazione dei suddetti reparti immaginati.

Su questo immaginario si sviluppa la sceneggiatura di *In the soup*, che mette in scena il tentativo di un regista sconosciuto di raggiungere il successo affidandosi alle promesse di un ricco produttore indipendente. Il film è di nostro interesse quindi perché ci consente di osservare, riflessivamente (Bourdieu, *op. cit.*), le

tecniche di gestione dei conflitti e i deutero-immaginari di riferimento applicati in questo contesto specifico.

Questi aspetti, naturalmente, sono espressione della cultura in senso più ampio, soprattutto se consideriamo l'immaginario altamente competitivo che agiamo e riproduciamo giornalmente (Latouche, 2012). *In the soup*, sotto questo profilo, ci servirà per estrapolare aspetti tecnici di quest'immaginario che vedremo riprodotti in prodotti non esplicitamente meta-cinematografici ma, nelle tematiche affrontate, affini a essi. In particolare, metteremo in relazione il film di Rockwell con un altro vincitore del Sundance che, quindici anni più tardi mette in scena le stesse strategie di gestione creativa dei conflitti. Parliamo di *Hustle & Flow* (Craig Brewer, 2005), nel quale un protettore di prostitute di Memphis sogna di diventare un rapper famoso. Per farlo, mette in piedi un piccolo studio di registrazione in casa propria – luogo coabitato dalle sue ragazze - e punta a convincere Skinny Black, un rapper sulla cresta dell'onda, ad ascoltare la propria *demo* e a fornirgli i cosiddetti 'agganci giusti'.

Nonostante il film tratti di musica, la ricerca di un Mentore con lo scopo di sfondare in campo artistico è una forma narrativa che ritorna continuamente nelle narrazioni di chi lavora nel cinema indipendente. Come si evince dalle interviste disponibili nel *Making Of*¹⁵, risultava evidente come il percorso del protagonista, di nome D-Jay, fosse una metafora della storia produttiva del film stesso e del regista Craig Brewer. Mettere in correlazione questi due film, ci sarà utile quindi per osservare una forma conflittuale presente in ogni produzione cinematografica - il rapporto con i finanziamenti - che inevitabilmente pesa sull'identità del prodotto finale.

¹⁵ Il documentario in versione integrale è disponibile all'indirizzo: <https://youtu.be/Wv66guYvtzw>. Ultima consultazione 20 Settembre 2021.

In the soup

In the soup, girato in bianco e nero e in 16MM, deve molto all'estetica e alla forma narrativa di Jim Jarmusch - che nel film interpreta anche una parte minore. Come in *Stranger than Paradise*, il protagonista è un giovane solitario e squattrinato che vorrebbe conformarsi a un'ideale - Willie vuole essere un "vero americano", Adolpho vuole essere un autore di cinema d'essai. Entrambi sono mossi da un'infatuazione nei confronti di due donne che non mostrano inizialmente alcun interesse per loro e la distanza drammatica tra le loro ambizioni e la prospettiva di queste donne è trattata drammaturgicamente con un registro ironico. In entrambi i film i grandi sogni hanno carattere di scommessa, sia Willie che Adolpho si gettano in imprese i cui esiti sono fortemente incerti e in un certo qual modo pericolosi. Willie bara a poker, poi scommette tutto ciò che ha su una corsa di cavalli, Adolpho si lascia coinvolgere da Joe in alcuni furti con lo scopo di finanziare il film.

Adolpho vive in un appartamento povero e fatiscente. È attratto da Angelica, la sua dirimpettaia, che sbuffa quando lo vede, annoiata dalle sue attenzioni indesiderate. Adolpho, oltre a non riuscire a finanziare il suo film, non riesce neanche a pagare l'affitto tanto che, trovatosi in difficoltà economica, decide di rinunciare alla cosa a cui tiene di più, la sua lunghissima sceneggiatura di cinquecento pagine. Mette un annuncio e presto riceve una risposta. Joe, uno sconosciuto, ricco, eccentrico e amante dei bagordi, compra la sceneggiatura e offre ad Adolpho di finanziarne la realizzazione.

Adolpho naturalmente accetta e ne approfitta immediatamente per chiedere ad Angelica, la quale non ha alcuna esperienza nella recitazione, di interpretare il ruolo di un angelo. Quando lei accetta, la produzione del film assume un doppio portato simbolico. Il set cioè diventa il contesto in cui Adolpho, contemporaneamente, insegue sia le ambizioni artistiche sia i sogni d'amore. Alexander Rockwell riesce così a mettere in scena, rimescolandone gli elementi, una trasposizione allegorica della dicotomia tra le prospettive autoriali e i compromessi economici che molti autori - come lui stesso - affrontano nel cimentarsi con una produzione indipendente. Il ruolo del personaggio di Angelica

si sovrappone infatti, fino a sostituirlo, a quello del sogno artistico di Adolpho. La vediamo ripresa come fosse un angelo, attraverso immagini, a tratti volutamente stucchevoli, che rappresentano il desiderio (o l'illusione) del suo regista di renderla contemporaneamente musa e amante.

Il film di Rockwell si sviluppa sulla base di questa dicotomia, dove Angelica rappresenta il duplice scopo di trovare il successo e l'amore, mentre Joe funge da schiaffo di realtà per il protagonista, intromettendosi tra Adolpho e i suoi sogni, costringendolo a compromessi sempre meno accettabili.

Joe è per Adolpho un dispositivo di antagonismo che instaura una posta in gioco tutta simbolica la quale, a sua volta, attinge a un topos ben riconoscibile: il Patto col diavolo (McNeill, 2012). In altre parole, Adolpho è un ragazzo onesto la cui unica possibilità per coronare i suoi sogni è quella di cedere all'attrazione dell'illegalità.

Come abbiamo detto, le ambizioni romantiche diventano un polo che rappresenta il bene per Adolpho, cioè l'incorruttibilità del suo animo e delle sue scelte artistiche. Infatti, è in funzione di ciò che Adolpho torna sui suoi passi dopo essersi lasciato trascinare da Joe in una serie di atti illeciti. Mosso dalla paura di aver coinvolto Angelica in una spirale di pericoli, rapisce quello che crede essere il figlioletto di Joe e intima a quest'ultimo di tenere Angelica fuori dai suoi giochi loschi. È la prima volta che Adolpho sceglie di compiere un gesto illegale, perché finora lo avevamo visto rocambolescamente e ingenuamente sempre in balia dell'esuberanza di Joe.

Questo gesto istintivo di Adolpho accelera drammaticamente gli eventi e catapultava lo spettatore rapidamente nell'ultima scena del film. I tre sono in spiaggia. Adolpho sfoga la sua rabbia contro Joe mentre Angelica, rendendosi conto di aver frequentato un malavitoso, approfitta della concitazione per sottrarre la pistola a Joe e intimargli di darle le chiavi dell'auto così da poter fuggire. Joe di contro tenta invece di sottrarle la pistola e lei, per autodifesa, gli spara, afferra le chiavi e fugge via lasciando Adolpho a prendersi cura di un Joe ora moribondo.

Prima di esalare l'ultimo respiro, Joe pronuncia una battuta che lo stesso regista ha citato al Tribeca: «Make that movie, buddy. Make it the greatest fucking movie

ever made. Make it a love story». Rockwell ha detto di essere stato un Adolpho in gioventù. Ora, molti anni dopo aver girato il film, si sente più un Joe, perché consiglierebbe a un giovane aspirante regista di rimanere semplice nelle sue sceneggiature, «make it straight» suggerisce, essere diretto, non sprofondare nelle velleità artistiche di Adolpho.

Ritornando alla dicotomia tra le ambizioni artistiche e le necessità economiche, Joe, in effetti, rappresenta un approfondimento tematico importante. Per quanto rimanga fino alla fine fedele a se stesso, come criminale, il valore della relazione che ha con Adolpho cambia radicalmente in funzione di quest'ultima battuta che abbiamo menzionato. Adolpho ora, dopo avere dedicato la vita al tentativo di realizzare cinema d'essai, ritrova in Joe un insegnamento importante, paradossalmente figlio del suo atteggiamento superficiale, criminale e devoto al lucro. Curiosamente, non è cambiato Joe ma il modo in cui Adolpho recepisce le sue parole.

Come abbiamo visto, in generale i personaggi possono rappresentare nei confronti del protagonista una traduzione relazionale di una parte del tema o, più precisamente, di una loro implementazione drammatica. Ciò nonostante, quando un personaggio assume una determinata valenza simbolica, nulla vieta che tale valenza possa cambiare. In effetti, trattando queste storie che stiamo analizzando di percorsi di maturazione e quindi di cambiamento dei protagonisti, è legittimo chiedersi se tale cambiamento non possa avvenire anche nei personaggi che gli orbitano attorno.

Nei film finora presi in esame, ciò a volte accade e a volte no. In *Stranger than paradise* Eva e Eddie rimangono uguali a sé stessi fino alla fine, lo stesso vale per i comprimari di *Ain't them bodies saint*. In *Sex, Lies & Videotape* invece gli eventi portano sia Graham che John a cambiare radicalmente comportamento, il primo a esplodere di gelosia, il secondo a innamorarsi di Ann. In *To sleep with anger*, i comprimari cambiano tutti perché all'unisono, come abbiamo visto, rappresentano un protagonista multiplo - la famiglia. In *Get out* il cambiamento degli Armitage è inteso come svelamento della loro vera natura violenta e razzista. In quest'ultimo caso si parla di una specifica funzione archetipica che mette in scena la trasformazione di un alleato in nemico (o viceversa), funzione

che Vogler chiama di Shape shifter e che il regista di *Get out* attribuisce a tutti gli Armitage.

In *In the soup*, il cambiamento non avviene dal punto di vista comportamentale, bensì sul piano simbolico. Joe rimane sempre inaffidabile, eccentrico, pericoloso e, sin dall'inizio, propone ad Adolpho di semplificare la sceneggiatura realizzando una semplice storia d'amore. Adolpho sin da subito si rifiuta categoricamente di accettare questo consiglio, perché considera le storie d'amore inflazionate, banali e tipiche di un cinema poco autoriale. A poco servono le spiegazioni di Adolpho, Joe è inamovibile: «hearing 'I love you' always sounds fresh to me».

L'immaginario legato al cinema romantico viene cioè introdotto come uno spauracchio per Adolpho, la strada da non intraprendere. Torna però nel finale come monito importante, quasi come morale di una fiaba sui generis, nella battuta finale di Joe. In balia di una spirale di illegalità, Adolpho fallisce nel suo intento di fare un film, ma impara che forse il modo migliore per farlo è nella forma di una storia d'amore. In scena, nel momento in cui Adolpho realizza ciò, la camera tilta in alto svelando che Angelica sta tornando da lui, nonostante fosse riuscita a fuggire. Schermo nero. Fine del film.

Leggere l'altra faccia della medaglia delle prospettive artistiche di Joe aiuta Adolpho a trovare una quadra alle dicotomie tematiche espresse all'inizio del film. Se prima l'invito a fare una storia d'amore gli era antagonista, adesso funge da Elisir. Anche per questo ottiene in premio il ritorno di Angelica. Joe, in parte, rispecchia la politica Sundance che predilige una semplice storia d'amore come base drammaturgica di partenza per raccontare storie dalle grandi ambizioni, o come direbbe Joe, «the greatest fucking movie ever made».

Da un punto di vista riflessivo, la trama di *In the soup* rispecchia le narrazioni identitarie che Caldwell ha riscontrato nella cultura relazionale degli addetti ai lavori. Questa comporta una forma di gestione dei conflitti, anche nei confronti delle modalità di reperimento fondi, e allo stesso tempo una gestione interiore e privata dei conflitti nei confronti delle motivazioni intrinseche, cioè una mediazione costante di quei tratti motivazionali tipici, ('Lo faccio per...', 'Ce la

devo fare’, ‘Se non ce la faccio deluderò...’, ‘Credono tutti in me’) e, più in generale, la passione, i sogni di gloria e il sentirsi parte di un team.

In the soup in fondo racconta il compromesso a cui la maggior parte degli autori devono cedere nel corso della carriera. Nel caso di Rockwell, in particolare, la realtà è incredibilmente simile alla finzione:

I really meant it when I said I'd rather deal with a drug dealer gangster than a Hollywood [producer] - Harvey Weinstein, ok? I really had to deal with that guy. [...] I had to go through this shit-storm to get to the thing that I loved - the same Adolpho loves. I don't mind the shit-storm of life, that's a beautiful thing, but [I don't like] liars and cheaters and horrible people. I started losing love.

L'illegalità viene presa in considerazione nel racconto di Rockwell sia con la menzione di Harvey Weinstein, sia con gli appellativi di bugiardi, bari e persone orribili riferiti ai produttori hollywoodiani. Forse addirittura senza che Rockwell se ne accorga, la sua narrazione si sviluppa sulla risoluzione - lo stesso Elisir - del suo stesso film. Infatti conclude, immediatamente dopo:

I kind of rediscovered an aspect of this film when I made *Little Feet* and another film [and that is]: it's just the joy. Go make the goddam thing! Let's just go make a film! Like it says, it's really that goddam simple.

Lo spirito giocoso di gettarsi nell'avventura di fare un film senza indugiare sulla questione finanziamenti ricorda molto lo spirito goliardico e intraprendente di Joe che, ballando, scherzando e prendendo in giro Adolpho mette enorme entusiasmo nell'aiutarlo. Alla fine, in *In the soup*, Adolpho impara l'importanza di raccontare una storia semplice, proponendo al morente Joe di scrivere un film su loro due e dimenticare l'angusta e mastodontica sceneggiatura da cinquecento pagine. Nella realtà il regista riscopre e reinterpreta l'Elisir del film - «make it a love story» - prendendone spunto per il prosieguo della sua carriera: «It's just the joy». In *In the soup*, Rockwell ha dato a Joe il doppio ruolo di Mentore e antagonista di Adolpho, riproducendo così la stessa ambiguità che ha vissuto lui nel realizzare il film; del sentirsi attratto dai finanziamenti ma dal ripudiarne le dinamiche man mano che le comprendeva; un processo che definisce letteralmente «una tempesta

di merda». In senso narrativo, Joe viene introdotto come un Mentore, per diventare presto un antagonista e ritornare, in punto di morte, un Mentore.

Anche questo aspetto riflessivo della cultura cinematografica legata al Sundance ha trovato un consolidamento e un approfondimento nell'immaginario e nelle corrispettive forme di rappresentazione. Come abbiamo anticipato, *Hustle & Flow*, attinge infatti allo stesso immaginario - che abbiamo associato al topos del Patto col diavolo - e si sviluppa sulla base di una gestione delle conflittualità che sfrutta, al pari di *In the soup*, la demonizzazione di un Mentore.

A differenza del film di Rockwell però, lo scopo del protagonista non è quello di realizzare un prodotto artistico, bensì convincere il personaggio corrispettivo di Joe ad avvallarlo. Il film di Brewer, cioè, affronta un aspetto volutamente trascurato da Rockwell, il problema reale e quotidiano di convincere un finanziatore. *Hustle & Flow* è una drammaturgia dell'immaginario dell' 'elevator pitch' (Snyder, *op. cit.*)

Potremmo dire che Rockwell si sia abbandonato alla fantasia, molto sentita, di vedersi avvallare immediatamente un progetto per poi esplorarne le successive problematicità; come la scoperta dei bugiardi, i bari e le persone orribili impersonati dai collaboratori di Joe. Brewer, invece, come stiamo per vedere, recupera la forma classica del Viaggio dell'eroe per investire il momento dell'incontro con il potenziale finanziatore del ruolo di gran finale.

Hustle & Flow

Fino a questo punto abbiamo analizzato alcuni film del Sundance seguendo il punto di vista del protagonista e osservando nel dettaglio le sue scelte, reazioni e risoluzioni. Non è detto però che in ogni film - e in ogni sundance movie - sia sempre identificabile un protagonista. Per questo, avendo introdotto il concetto di geografia tematica, proponiamo adesso di espandere l'approccio osservativo sul percorso narrativo del protagonista dei sundance movies per far notare che il personaggio del protagonista può essere inteso come un'espressione della geografia tematica che, più delle altre, attraversa un percorso di cambiamento. Questo ci consentirà di emanciparci dal dipendere da una figura umana per

tracciare delle storie, poiché, come abbiamo accennato e approfondiremo tra poco, ogni personaggio può essere portatore di una simbologia tematica specifica e, viceversa, ogni simbologia tematica - ogni area di una geografia tematica - può essere investita del ruolo di protagonista.

Questo passaggio teorico ci risulta fondamentale proprio perché alla base delle nostre osservazioni c'è lo studio dell'utilizzo dell'immaginario e i personaggi delle storie sono solo uno dei modi possibili di utilizzare l'immaginario. È parte dell'immaginario anche il fatto che, nella stragrande maggioranza dei casi, ogni personaggio significativo ricopra un ruolo all'interno della geografia tematica.

Sulla base di ciò, proveremo ora a raccontare la trama di *Hustle & Flow* a partire dallo studio della rosa dei personaggi per connetterli successivamente alla geografia tematica.

- D-Jay è un cosiddetto 'Pimp' - un magnaccia. Sbarca il lunario convivendo con le prostitute che amministra in una casa fatiscente. D-Jay un tempo aveva il sogno di diventare un rapper famoso, ma non essendo più giovanissimo, ha rinunciato.
- Nola è una delle prostitute di D-Jay che, a differenza delle altre che lavorano in un night club, gira per la città a bordo della vecchia Cadillac di D-Jay per attrarre clienti. Non è affatto contenta del lavoro che fa, ma non sa cosa vorrebbe dalla vita.
- Shug è una delle prostitute di D-Jay. Al momento non può lavorare, perché è rimasta incinta. Il padre del bambino non viene mai menzionato. Vive con le altre ragazze e con D-Jay. Non sappiamo cosa voglia, inizialmente. È silenziosa e sottomessa a D-Jay.
- Lex è una delle prostitute di D-Jay. Vive con le altre nella stessa casa. Lavora in un night-club ed è madre di un bambino che lascia in casa con Shug quando lavora al night club. A differenza di Shug, Lex è aggressiva e si mette alla pari di D-Jay quando discute con lui.
- Skinny Black è un rapper famoso a livello internazionale. È nato e cresciuto a Memphis, la città dove è ambientato il film. È pieno di sé, aggressivo e cafone.

FIG. 1

D.JAY (CONT'D)
I'm talkin' about mankind, not man like men, cuz men... well, we a lot like a dog. You know we... piss on things. Sniff a bitch when we can, get a pink hard-on like they do. And we territorial. You know, we protect our own.

(a quick drag)
But, man... he know about death. He got religion. Got a sense of history. Dogs don't know shit about birthdays or Christmas or that one day God gonna come callin'. So they walkin' through life, you know, carefree. But people like you and me, we always guessin'. Always wantin' to know "what if", naw what I mean?

D.Jay scans the street quickly and turns back.

D.JAY (CONT'D)
So when you say to me, hey, I don't think we should be doin' this. I gotta say, uh-huh. I don't think we should be doin' this neither. But we ain't gonna get a move on in this world layin' in the sun, lickin' our ass all day. We men. I mean, you a woman, but we man.
(D.Jay leans back, confident)
That said... you tell me. What'chu wanna do with your life?

Although she is white, NOLA opts to wear long blond mini-braids like most of the black topless dancers at the local clubs. She is, to her best recollection, 20 years old.

(CONTINUED)

1 CONTINUED: Rev. 6/24/04 (Original White) 2. 1

Nola thinks. Struggles. Shrugs. Thinks some more. An idea.

NOLA
I don't know. I guess I could...

D.JAY
Hold up.

A car pulls alongside of D.Jay's Chevy. A beady-eyed, bearded man with pasty white skin examines Nola.

D.JAY (CONT'D)
How it go, Cuz? Like what ya see?
(He continues to stare)
It break down to 20 in the front. 40 in the back.
(no answer)
Hello?
(D.Jay turns to Nola)
Hey. Go'on over and explain it to this mother-fucker.

Dalle relazioni messe in scena fra i vari personaggi emergono sia aspetti tematici che elementi della trama. Analizziamo qui i principali.

Nella prima scena del film, D-Jay sta facendo a Nola un discorso molto sentito (FIG. 1). A posteriori, intuiamo che si tratta di un discorso mirato a sedare delle perplessità che Nola deve appena aver sollevato rispetto al prostituirsi. La battuta «[...] we ain't gonna get a move on in this world layin' in the sun, lickin' our ass all day. We men» è la chiave di volta del discorso che, recuperando la distinzione fatta tra il termine uomo in quanto 'territoriale' e uomo in quanto 'spirituale', evoca un certo immaginario legato al 'darsi da fare' attribuendo alla spiritualità anche una vettorialità necessaria.

A conti fatti, tale espressione non costituisce una reale risoluzione delle premesse, bensì, in funzione di una distinzione identitaria basata sulla separazione di prospettive osservative - territoriale e spirituale - tale battuta legittima l'identità di prostituta di Nola e la propria di magnaccia in due modi. Creando prima un ponte relazionale identitario: «So when you say to me, hey, I don't think we should be doin' this. I gotta say, uh-huh. I don't think we should be doin' this neither». E valorizzando, subito dopo, l'identità di entrambi attribuendola alla spiritualità piuttosto che alla territorialità. In parole povere, D-Jay nega la possibilità di una svolta nella vita di Nola provando a dimostrarle che la vita di entrambi e, per lo meno al momento, necessaria.

Il film quindi si apre mettendo in campo due prospettive osservative, la territoriale e la spirituale, stabilendo, dal punto di vista di D-Jay che una è poco invidiabile ma necessaria in funzione dell'altra. Nonostante non sia ancora chiara la trama del film, è già steso un territorio tematico sul quale le vicende si svilupperanno. A supporto delle argomentazioni di D-Jay, ritroviamo in questa scena il rimando a due immaginari che abbiamo affrontato finora. Quello che Caldwell chiama dell'*against all odds* – che letteralmente significa “contro ogni previsione” ma che può essere inteso con una sfumatura eroica: “contro ogni avversità”, e quello parallelo sottolineato da Rockwell, ben sintetizzato dalla sua espressione: «it's just the joy». Altrettanto significativi sono gli elementi narrativi successivi: la chiosa di D-Jay, la reazione di Nola, l'intervento di un cliente e la conseguente reazione di D-Jay.

D-Jay chiude il discorso con una domanda per Nola: «What'chu wanna do with your life?». A questa domanda Nola non sa rispondere, ci pensa, ma non fa in tempo a formulare un'idea che un cliente appropria la loro auto. Così, richiamato sull'attenti da una possibilità di guadagno, D-Jay si rivolge a chi è al volante di quell'auto, negozia con lui un prezzo e ordina a Nola di concedersi a lui. Nola fa come le viene detto.

Oltre a introdurci il rapporto di potere che c'è tra i due personaggi, la scena è dedicata a fornire una tematica a tali giochi di potere e alla relazione stessa tra i personaggi. In mezzo a questo racconto c'è un ulteriore elemento significativo per la trama. La risposta alla domanda di D-Jay - cosa vuoi fartene della tua vita - arriverà solo alla fine del film perché, per il momento, Nola non la conosce. Questa mancata risposta sancisce insomma una mancanza nel personaggio.

Volendo seguire i consigli dei manuali di sceneggiatura, potremmo allora concludere che, conoscendo solo questa scena, Nola sia la protagonista del film, poiché è colei che riceve una sorta di vettorializzazione del suo percorso di maturazione. Nello specifico, la mancata risposta di Nola potrebbe essere intesa come un *rifiuto della chiamata*. Nonostante ciò, non sarebbe del tutto corretto dire che è Nola la protagonista ma, allo stesso tempo, sarebbe corretto dire che ha un ruolo centrale all'interno dello sviluppo tematico del film.

Determinare una geografia tematica a questo punto è semplice. In relazione alla vita di strada, nello specifico della prostituzione, D-Jay porta il punto di vista di chi crede che si tratti di un passaggio necessario, di una fase di vita temporanea in funzione di qualcosa di più grande: l'immaginario del sacrificio. *Against all odds*. Nola porta invece l'incertezza e l'insofferenza del sentirsi impotenti e schiavi: la prostituzione come schiavitù, come costrizione, come mancanza di alternative e prospettive. La domanda posta da D-Jay al termine del discorso, quindi, esiste anche in relazione a questa geografia tematica o, se vogliamo, a questi immaginari finora evocati.

Il secondo personaggio importante messo in campo dalla sceneggiatura è Lex. La conosciamo perché D-Jay va a recuperarla al night club dove lavora. L'interazione fra di loro è decisamente diversa da quella con Nola. D-Jay interrompe bruscamente uno spogliarello di Lex, la quale reagisce con rabbia e

d'istinto. I due si scontrano apertamente, urlandosi contro. Lex è stanca del suo lavoro, proprio come Nola. A differenza di lei però lo mette in chiaro con veemenza e maldisposta ai compromessi. Dal punto di vista della geografia tematica, Lex approfondisce il tema dei rapporti di potere precedentemente introdotto, offrendo un punto di vista diverso. Se nella relazione tra D-Jay e Nola il rapporto di potere non può essere messo in discussione, nella relazione con Lex esso può esserlo eccome. A livello narrativo quindi, queste due scene offrono al tema una dicotomia che va a rappresentare una possibilità di scelta: nell'universo filmico di *Hustle & Flow* si può decidere di obbedire o di entrare in conflitto.

È interessante allora come, nella stessa scena in cui ci viene introdotta Lex, arriva quella che a posteriori possiamo considerare una *chiamata all'avventura*. Mentre D-Jay e Lex continuano a discutere in auto, un barbone bussa alla portiera implorando D-Jay di acquistare una tastiera MIDI trovata chissà dove. La tastiera è funzionante e D-Jay è curiosamente interessato a essa. La accende, prova a suonarla e si convince a comprarla. La scena risalta grazie a una sorta di cortocircuito di immaginari. Difficilmente uno spettatore si aspetta che un magnaccia sia anche un musicista o che abbia una qualunque ambizione artistica. L'idea del magnaccia col sogno di fare il rapper è, come abbiamo detto, l'idea embrionale del film e viene per la prima volta presentata attraverso questa scena; immediatamente dopo aver stabilito una regola di contesto che presuppone la possibilità di mettere in discussione l'ordine costituito.

Si tratta di un'accortezza importante quella di costruire un universo filmico basato su equilibri conflittuali piuttosto che introdurre il conflitto principale del film sulla base di un contesto statico. Nel caso specifico di *Hustle & Flow* infatti, raccontare di un magnaccia innamorato della musica poteva scivolare in un registro narrativo involontariamente comico. La comicità, in questo caso, sarebbe dipesa dalla distanza tra ciò che immaginiamo essere l'interiorità di un magnaccia e quella di un'aspirante musicista. Al contrario, *Hustle & Flow* riesce a mantenere un registro non solo credibile ma anche verosimile in chiave emotiva.¹⁶ Questo aspetto allontana molto il film di Brewer da quello di Rockwell.

¹⁶ vd. Cap. 3

In the soup lavora moltissimo sulla ri-mediazione dei tratti dell'immaginario legati al perseguire un'ambizione artistica, mette in scena numerosi momenti rispetto ai quali uno spettatore che sia a conoscenza di quel mondo può empatizzare e riconoscersi: la difficoltà di pagare l'affitto, i compromessi per ottenere visibilità, la tendenza a mescolare le proprie ambizioni artistiche con quelle amorose, i pericoli delle promesse di avventori sconosciuti, la difficoltà di rendere chiare le proprie idee artistiche. Tutti questi elementi contribuiscono a comporre un discorso tematico approfondito ma faticano a differenziarlo e, soprattutto, a drammatizzarlo.

Se all'inizio *In the soup* rappresenta senza dubbio uno spaccato della vita di un filmmaker in erba, una volta che Joe entra in campo diventa la storia di quello specifico filmmaker che non sa come liberarsi di lui. Il tema, il filmmaking, viene a tratti trascurato. Non a caso per *In the soup* sarebbe difficile includere ogni singolo personaggio all'interno di una specifica geografia tematica. Il film è ricco di interventi comici che si allontanano dall'immaginario riflessivo e si attengono invece solo all'immaginario malavitoso: le prostitute, il passaggio notturno, il rapimento, i furti, il traffico di droga.

Hustle & Flow, come vedremo, segue sviluppi più complessi, poiché il tema viaggia di pari passo alle scelte del personaggio e ogni suo gesto corrisponde a una specifica prospettiva su di esso, che sia questa riprodotta o ri-mediata.

Mettendo in correlazione *In the soup* con *Hustle & Flow* quindi, possiamo ora annoverare fra questi strumenti narrativi una gestione del conflitto legata anche allo sviluppo di una geografia tematica solida, dove ogni personaggio e ogni evento concorrono ad approfondire il discorso tematico. In poche parole, i tratti di un sundance movie dipendono oggi anche dell'aderenza al tema di ogni singolo elemento.

Nello specifico di questa scena di *Hustle & Flow*, l'acquisto della tastiera arriva come primo elemento di contrasto all'ordine costituito, che Vogler chiama 'mondo ordinario'. Si distanzia dall'immaginario del magnaccia ma è fedele al deuterio-immaginario di una chiamata all'avventura. Parafrasando testualmente tale discorso visivo, allora, potremmo dire che dopo aver introdotto il funzionamento del mondo della prostituzione, il film ci chieda di immaginare,

consapevole della peculiarità della richiesta, quello stesso mondo con una variante presa in prestito a un altro immaginario, quello musicale.

Tale parafrasi è, in effetti, coerente con le affermazioni del regista e della troupe nel *making of* del film. In esso il regista sostiene di aver voluto riscattare la glorificazione del ruolo del 'pimp' nell'immaginario hip-hop raccontando una situazione realistica in cui il 'pimp' non abbia da vantarsi, né da ostentare, la propria condizione economica e sociale, bensì veda la musica non come uno strumento di consolidamento e legittimazione del proprio status ma di rivalsa, riscatto, catarsi e, in effetti, di ri-mediazione della propria identità. Proiettando questa intenzione sulle dinamiche narrative del film, già da queste prime scene analizzate, si evince che Brewer ha cercato tale effetto sfruttando più immaginari: quello malavitoso, quello musicale e, soprattutto, quello che potremmo considerare il deuterio-immaginario del Viaggio dell'eroe.

Di conseguenza, nel film, un magnaccia che acquista una tastiera è contemporaneamente in contrasto con le aspettative dell'immaginario e conforme alle norme del deuterio-immaginario della narrazione in senso più ampio. Ovvero, da un lato la scena ri-media l'immaginario del 'pimp', dall'altro conferma l'ideale comportamentale di un personaggio protagonista.

Il personaggio di Shug rappresenta una terza variazione sul tema appartenente alla geografia tematica del film. È anche lei una delle ragazze di D-Jay, ma a differenza di Nola o Lex, non è in grado di portare introiti perché incinta. Tematicamente, combina alcuni elementi di Nola e altri di Lex. Come Nola, vede D-Jay come un Mentore e accetta il trovarsi alle sue dipendenze, come Lex è però un ostacolo agli affari di lui negandogli gli introiti sperati. Nonostante ciò, D-Jay si mostra sufficientemente premuroso nei suoi confronti, a dimostrazione che la sua irascibilità dipende anche dalla persona che ha davanti. In altre parole, a partire da un immaginario poco indulgente nei confronti di uno sfruttatore della prostituzione, la distanza caratteriale fra Nola, Lex e Shug fa in modo che D-Jay si comporti in maniera specifica, rendendo partecipe e significativa anche la personalità delle ragazze. Si noti come una geografia tematica diversificata e complessa consenta a Brewer di rappresentare un *pimp* come individuo alla ricerca della sua realizzazione, ancor prima che come uno sfruttatore. Un altro

contribuito allo sviluppo narrativo e al significato della storia che questa cura della geografia tematica offre è la corrispondenza tematica di ogni gesto o azione compiuti da D-Jay. Quando D-Jay agisce, direttamente o indirettamente, nei confronti delle sue ragazze, quel gesto assume valore anche in funzione del ruolo che il personaggio di riferimento ha all'interno della geografia tematica. Questo aspetto risulta più chiaro se approfondiamo il rapporto di D-Jay con Lex e, in particolare, se analizziamo una scena che Brewer e la produzione del film temevano potesse mettere a rischio la *likability* del protagonista.

Nel perseguire i suoi sogni di gloria in ambito musicale, D-Jay ha coinvolto un vecchio amico esperto di registrazioni di nome Key. Con lui ha riadibito casa sua in uno studio di registrazione dandole le preoccupazioni di Shug, la curiosità di Nola e, soprattutto, l'insofferenza di Lex. Quest'ultima lo accusa infatti di aver trascurato il lavoro mettendo a rischio la sussistenza di tutti. Quando Lex gli intima di abbandonare il suo progetto, senza pensarci due volte D-Jay caccia Lex e suo figlio piccolo fuori di casa, senza dubbio consapevole di abbandonare entrambi a una vita orribile. La brutalità del gesto è destabilizzante, perché come spettatori – nonostante l'immaginario lo avesse già postulato per noi - non avevamo ancora imparato a conoscere la capacità concreta di D-Jay di esercitare violenza nei confronti di qualcuno.

Intervista nel *Making Of*, la produttrice considera questa scena «necessaria» perché Lex, per il suo carattere, non avrebbe mai abbracciato l'entusiasmo e la dedizione del resto del gruppo, a differenza di Shug e Nola che vengono progressivamente coinvolte sempre di più nell'impresa musicale. Regia e produzione si sono qui trovati d'accordo nel liberarsi di un personaggio che era ormai obsoleto ai fini tematici del film. Liberarsi di Lex significa in fondo liberarsi di quella prospettiva che esclude del tutto la possibilità di una rivalse e, in fin dei conti, è proprio in questa scena che Lex svela la sua funzione principale all'interno del film. Prima di tutto, in senso deuterio-immaginato, Lex ricopre il ruolo archetipico di Shadow (Vogler, *op. cit.*), cioè quel personaggio che, fungendo da memento mori per il protagonista, rappresenta per lui la strada anche solo simbolica da non intraprendere. In altre parole, se D-Jay obbedisse all'ordine di Lex, soccomberebbe a quella parte di sé che ha ceduto alle avversità della vita.

Inoltre, grazie al suo comportamento ostinato e contrario, Lex può essere cacciata così da dimostrare visivamente e in azione l'importanza e la concretezza del sogno di rivalsa di D-Jay. Rinunciare a Lex contribuisce cioè ad aumentare il valore della posta in gioco. Nella retorica dell' 'against all odds', D-Jay è disposto anche a rovinare una madre e il suo piccolo, pur di perseguire i suoi sogni.

Come abbiamo accennato, Lex contribuisce - assieme a Nola e Shug - a rendere più complesso e verosimile D-Jay. Nello specifico, quando lo vediamo interagire per la prima volta con lei, impariamo di lui che sa essere dispotico e impositivo. Quando con le altre ragazze si comporta in maniera diversa, ci viene concessa una possibilità di scelta dal punto di vista interpretativo. I punti di vista di uno spettatore, in questo caso, possono variare. Si può apprezzare il fatto che D-Jay sappia essere gentile, come si può, al contrario, demonizzare il fatto che si conceda a tratti di essere dispotico.

Sulla base di questa ambivalenza, la cacciata di Lex ha valenza altrettanto complessa. Fino al momento immediatamente precedente alla cacciata di Lex, l'obiettivo di D-Jay faceva vagamente riferimento al sogno americano, al desiderio riconoscibile di diventare ricco e famoso. Un immaginario che ogni spettatore è libero di accogliere o di rifiutare, fin tanto che lo si evoca in senso generale. Il personaggio di Lex rappresenta proprio questa eventualità.

Come fosse un garante del contraddittorio all'interno di un dibattito, Lex si fa carico di un ruolo necessario e antagonista. Questo garante, per quanto esuberante nel comportamento, ha un ruolo tendenzialmente passivo nei confronti della storia, fino a quando però non decide di intervenire direttamente, cercando di deviare il percorso del protagonista intimandogli di abbandonare i suoi sogni. La successiva legittimazione del gesto violento di D-Jay dipende anche da questa variazione del comportamento di lei. Intervenendo sulla trama, Lex infrange una norma comportamentale del suo personaggio, esce dai ranghi, tradisce l'immaginario interno al film e, così facendo, tradisce le aspettative dello spettatore. Con questa accortezza, Brewer fa in modo che il comportamento di Lex sia in effetti inaccettabile e, seppur con rammarico da parte dell'autore stesso, anche che il personaggio diventi sacrificabile.

In direzione uguale e contraria, cacciando Lex, D-Jay dimostra di essere particolarmente ligio alle norme comportamentali del suo personaggio. D-Jay è un protagonista. E un vero protagonista non indugia di fronte a nessun ostacolo, a tal punto da rinunciare a una fonte di guadagno importante, pur di coronare il suo sogno. Siamo di fronte a un esempio di narrazione dove un deuterio-immaginario ha la meglio sull'immaginario. Il mito eroico vince, in questo caso, sull'accezione negativa solitamente attribuita a un magnaccia violento e insensibile. Il deuterio-immaginario che suggerisce l'esito tipicamente positivo del viaggio di un eroe relega la violenza di questo specifico eroe in secondo piano. D-Jay sceglie, in un certo senso eroicamente, di liberarsi dell'unica voce che gli rema contro.

La gestione di un conflitto presuppone sempre la negoziazione di varie e diversificate condizioni. Se il conflitto è un ostacolo che impedisce di raggiungere un obiettivo, il modo in cui un individuo reagisce a quell'ostacolo è illuminante sia rispetto all'identità di partenza di quell'individuo che alla sua identità ideale. Nello specifico di D-Jay, grazie a questa scena, comprendiamo per esempio che lo scopo di lucro è un aspetto almeno secondario del suo progetto artistico; altrimenti avrebbe fatto una scelta più ponderata nel liberarsi di una sua fonte di guadagno. Ancora una volta, la questione ruota intorno alla rappresentazione della posta in gioco.

La diversificazione e la drammatizzazione complessa di una geografia tematica permettono, in sintesi, di riportare un immaginario abusato su di un piano personale e verosimile. Si noti cioè come il sundance movie riesca ad agitare metaforicamente le acque del genere e allo stesso tempo navigarle in maniera fluida. Così facendo, un sundance movie sfugge a una definizione specifica, proprio perché i suoi film, lavorando su piani personali e specifici, nascondono, senza negare o apertamente schierarsi in contrapposizione, l'aderenza a un immaginario o a un deuterio-immaginario riconoscibile. In fondo, come abbiamo visto succedere per molti personaggi dei sundance movies, più si comprende la complessità del singolo individuo, più lo stereotipo e il pregiudizio vengono meno nel definirlo.

La scena in questione, la cacciata di Lex, ha anche un altro ruolo cardine nell'economia del film, che può essere compreso solo nelle battute finali. L'ambivalente legittimazione della violenza di D-Jay pone lo spettatore nelle condizioni di legittimare eventuali altre sue violenze, avendo ormai stabilito che, perseguire il suo obiettivo all'interno di questo universo filmico può comportare una violenza in qualche modo necessaria. È il caso del confronto finale tra D-Jay e Skinny Black.

Come abbiamo detto, D-Jay ha garantito alla sua band di conoscere Skinny personalmente e di avere buone probabilità di convincerlo ad ascoltare la loro demo e a introdurla nell'ambiente. Il primo elemento conflittuale messo in scena, da quando D-Jay entra nel locale dove Skinny sta festeggiando il suo temporaneo ritorno a Memphis, è la negazione di questa certezza. Skinny non riconosce affatto D-Jay, non sa chi sia.

La distanza drammatica dunque aumenta drasticamente: D-Jay ha una sola notte per convincere uno sconosciuto della validità della sua musica. È qui che la riflessività del film si palesa evocando un immaginario ben riconoscibile. Come Brewer e i produttori del film ripetono in più occasioni nel *Making Of*, la storia del film riflette la storia della produzione di esso e, in generale, di qualsiasi produzione indipendente.

Nel mondo del cinema ogni autore deve scendere a patti con la necessità di presentare – ‘to pitch’ - la propria idea a potenziali finanziatori o loro tramite ufficiali o immaginati e sa di avere a disposizione poco tempo per riuscirci. Nei manuali di sceneggiatura raramente è assente il capitolo dedicato al business della sceneggiatura (Trottier, 2014; Bloore, *op. cit.*).

La capacità di inserire nel mercato i propri scritti è considerato parte integrante del mestiere e questo, leggendo Caldwell, sembra estendersi a tutti i componenti di una troupe e di una produzione. Soprattutto se sintetizziamo queste competenze in quelle di ‘networking’, ovvero la capacità di interagire con esponenti già inseriti in un determinato circuito produttivo e di fornirgli un'immagine di sé tale da spiccare sulle altre e, successivamente, venire invitati a partecipare a dei progetti; possibilmente a titolo gratuito inizialmente o comunque in forma di apprendistato. Si tratta di una forma relazionale ben

conosciuta sia da chi cerca di realizzare un film, sia da chi è inserito nel circuito da tempo. A tal punto che sono ampiamente diffusi eventi pubblici, a pagamento, mirati a formalizzare il networking all'interno di spazi adibiti e situazioni conviviali ad hoc. Stiamo parlando sia di eventi che si svolgono in presenza, soprattutto nella città di Los Angeles, ma anche di eventi online, sotto forma di workshop, M.O.O.C., forum e gruppi Facebook.

In *Hustle & Flow* D-Jay ha l'occasione di sedersi al tavolo di Skinny perché è incaricato di fornirgli marijuana per la serata. Come riconoscimento per il servizio, Skinny lo invita a sedersi al suo tavolo. Nonostante ciò, ignora i tentativi di D-Jay di rompere il ghiaccio. D-Jay, contemplando il suo iniziale fallimento, abbandona l'idea di un incontro con Skinny per abbracciare quella dello scontro. D-Jay provoca Skinny accertandosi che la platea possa sentire bene, generando così intorno un silenzio raggelante. Di seguito (FIG. 2) proponiamo il testo integrale del monologo che consente a D-Jay di guadagnarsi l'ascolto di Skinny.

SKINNY BLACK (CONT'D)

So. What? You sayin' I can't cut it no mo? Like I ain't the shit?

D.JAY

You know one day this all gonna be gone. This club, this city, the whole fuckin' US of A. It all gonna turn to dust, you heard me? But then a whole new civilization of people gonna dig. They gonna find, like, the pyramids in Egypt, they gonna find the fuckin' Empire State. But if they wanna know about *my* people, my hos, my boys... all they gotta do is find your first underground tape...

Skinny Black joins in. Nodding.

D.JAY & SKINNY BLACK

North Third Thugs.

Skinny is now completely into D.Jay, leaning in over the small table.

D-Jay sfrutta elementi concreti che li accomunano, valorizzando quella parte dell'identità di Skinny che è anche legata alla propria (le prime registrazioni fai-da-te fatte a Memphis). A serata inoltrata, quando i due sono ormai ubriachi e in totale intesa, D-Jay gli propone la sua demo, che Skinny accetta senza promettere niente.

Quando, poco dopo, D-Jay scopre che Skinny ha gettato la demo nel water si lascia prendere dalla rabbia e lo pesta; senza che lui possa difendersi perché troppo ubriaco. Quando poi D-Jay viene attaccato da alcuni amici di Skinny che tentano di fermarlo - ormai fuori controllo - D-Jay spara loro addosso fuggendo dal locale. Quella stessa notte D-Jay viene arrestato.

Lo scontro con Skinny, insomma, si tramuta in una totale disfatta che sacrifica il sogno del protagonista in funzione della sua natura violenta e stereotipica. Il conflitto esterno, il sogno di rivalsa, viene meno, lasciando spazio a un conflitto interno che speravamo rimanesse insabbiato: la natura violenta di D-Jay. Nonostante il protagonista ceda alla parte peggiore di sé, trascinando lo spettatore

in emozioni contrastanti e contraddittorie, poco dopo i risvolti del film sviluppano in senso comunitario – come abbiamo già visto in *Fruitvale Station* – soffermandosi sulla reazione della squadra di D-Jay al suo arresto. Quando Nola e Shug assistono all'ammantamento coatto, si scagliano verso di lui nel tentativo disperato di fermare la polizia. Urlano il suo nome, piangendo, Shug crolla in ginocchio. Nola prende in carico le ultime parole di D-Jay: «You're in charge, now». La scena è drammatica e concitata, ancora una volta realistica dal punto di vista della messa in scena e degli equilibri di potere in gioco, ma aderente a quello che possiamo considerare il deutero-immaginario emotivamente iperbolico del cinema hollywoodiano. Tecnicamente, è rilevante qui che, per la prima volta, le ragazze di D-Jay sono unite e concordi nel compiangere – e rimpiangere – la sorte di colui che nell'immaginario è il loro violento, insensibile e prevaricante padrone.

È il primo momento di coesione dei punti di vista del film, dove l'immaginario sessista del magnaccia violento viene meno perché, per interpretare la scena, l'immaginario di riferimento è poco utile. Conta invece soprattutto l'immaginario interno al film costruito da Brewer. Nonostante la posta in gioco sia stata sancita in funzione del successo artistico, il fallimento di questo conflitto esterno risulta meno importante della catarsi interiore che, implicitamente, il protagonista vive. Di fatto, al termine del film, il vero protagonista è l'immaginario stesso del 'pimp' che Brewer voleva combattere. La sua insita violenza si manifesta brutalmente, legittimata da uno stato emotivo ingestibile. La situazione con la quale si confronta D-Jay è profondamente diversa da quella vissuta con Lex nella scena descritta poc'anzi. Le provocazioni di Lex, infatti, rappresentavano un bivio. Costringevano cioè D-Jay a scegliere tra il liberarsi di lei o perseguire i suoi sogni. Con Skinny, invece, ogni strada è sbarrata e la violenza non è una scelta funzionale ha uno scopo ma l'unica espressione identitaria possibile, laddove quella ideale, il sogno di essere un musicista, viene completamente infranto. In questo senso, la natura immaginata come violenta di un 'pimp' diventa protagonista laddove non vi è alcun'altra funzione narrativa disponibile. Contemporaneamente, però, questa violenza ha una valenza diversa da quella

attribuitagli nell'immaginario. Non è più infatti un tratto identitario, ma una scelta.

Ri-mediare un immaginario significa in fondo offrire allo spettatore la possibilità di immaginarlo diversamente. E in effetti, ragionando all'inverso, rappresentarlo diverso e lontano dal suo stereotipo o archetipo non servirebbe tanto a spostarne i significati culturali, ma risulterebbe una rappresentazione altra, forse ispirata, forse tributaria, di quell'immaginario di riferimento. Per cambiare un immaginario è spesso più utile riutilizzarlo, piuttosto che fuggirlo.

In funzione di questo, forse pericoloso, utilizzo virtuoso dell'immaginario, approfondiremo adesso un ultimo elemento tipico dei deuterio-immaginari della narrazione che, nel percorso drammatico di D-Jay, ha contribuito allo spostamento immaginario e immaginifico appena menzionato.

I confini delle narrazioni

Il Fatal flaw è un elemento narrativo che contribuisce all'innescare di un dispositivo di sacrificio ed è spesso, ma non necessariamente, l'elemento narrativo che lo scatena. Il rapporto tra Fatal flaw e sacrificio è direttamente collegato alla gestione narrativa dell'agentività del personaggio.

Come abbiamo detto, si cerca quasi sempre di fare in modo che le scelte attive del protagonista siano causa diretta degli eventi. Il Fatal flaw come veicolo di un sacrificio è forse il modo più incisivo per sancire questa agentività.

Se confrontiamo *Hustle & Flow* con *In the soup*, per esempio, possiamo dedurre che i primi sundance movies mettono in scena un dispositivo di sacrificio meno legato all'agentività del personaggio. Adolpho non è disposto a fare un film veramente a tutti i costi (Fatal flaw debole), non è per un suo intervento che Joe muore e il suo sogno va in frantumi. Adolpho interviene con l'intenzione di fermare Joe, ma è Angelica a sparare il colpo che uccide il malavitoso. Willie, in *Stranger than paradise*, perde tutto alle corse dei cavalli, ma questo non viene raccontato come un eccesso di avarizia. Nei film recenti fino ad ora analizzati invece, a partire già da *Sex, Lies & Videotape*, l'agentività è il motore principale dei cambiamenti.

Possiamo notare allora un progressivo approfondire l'interiorità dei personaggi a discapito di un gioco virtuoso di riutilizzo dell'immaginario. L'immaginario narrativo è nei sundance movies sempre una base di partenza che, anche molto presto, viene abbandonata in funzione di una revisione quasi estrema. Questa tendenza è certamente comune anche a molte altre esperienze cinematografiche, ma nei sundance movies tale aspetto si accenna, in funzione di un tratto che vorremmo a breve approfondire.

I sundance movies infatti sono anche caratterizzati dalla ricerca di un estremismo narrativo declinato nei modi più disparati. Un primo esempio lo troviamo già nei due film in analisi. *In the soup* ri-media estremizzandolo l'immaginario menzionato da Rockwell dei bugiardi, i bari e le persone orribili all'interno del circuito produttivo, utilizzando un gangster senza scrupoli come produttore cinematografico. *Hustle & Flow* trasforma una sessione di 'pitch' in una sparatoria con sangue, lacrime, urla e un arresto spettacolarmente emotivo.

Abbiamo avuto modo di approfondire come, culturalmente, il ruolo dell'ospite si possa collocare agli estremi degli immaginari legati al concetto di ruolo. Ora proveremo ad approfondire ulteriori variazioni dello stesso principio conflittuale, in particolare mettendo in relazione la funzione drammatica svolta dal cosiddetto Fatal flaw (vd. Malo, 2021) - difetto fatale - e quella, cosiddetta, di Shadow. Tipicamente, il difetto fatale di un personaggio è quell'aspetto della sua personalità che risulta auto-sabotante nei confronti dei suoi stessi scopi. L'irascibilità di un personaggio in cerca di pace, l'insicurezza di qualcuno che è in cerca di successo o una qualunque dipendenza qualora lo scopo sia uscire dal tunnel, sono tutti esempi di Fatal flaw facilmente riscontrabili in numerosi film. Uno dei modi di gestire questa conflittualità interiore è quello di decontestualizzare lo stesso difetto in un ambiente in cui, quasi sorprendentemente, questo risulti la risorsa migliore da mettere in campo per gestire una specifica conflittualità, la quale a sua volta era sembrata ingestibile in assoluto. Nel caso di *Hustle & Flow*, l'aggressività di D-Jay si esprime in maniera estrema nei confronti di Skinny quando si rende conto che quest'ultimo non ha intenzione di supportarlo nella sua corsa al successo.

Soffermiamoci sul prima e sul dopo questo evento. L'utilizzo della violenza traccia una linea che separa nettamente D-Jay dal suo scopo. Nell'universo filmico, l'avvallo di Skinny alle sue ambizioni è stato finora raccontato come l'unico sbocco ottimista possibile. Ora che D-Jay ha svelato a Skinny la propria parte violenta e aggressiva, è certo che D-Jay non ha più chance di trovare una rivale. Si tratta cioè di un interessante dispositivo di sacrificio dove, per superare l'ostacolo che si frappone tra lui è il suo scopo, D-Jay rinuncia del tutto allo scopo principale - avere successo - per esprimere la sua parte più personale: reagisce d'istinto. Non appena vede la sua demo gettata nel wc lercio del pub, abbandona ogni raziocinio e si scaraventa contro Skinny.

Skinny, dal canto suo, è in uno stato confusionale a causa dell'abuso di alcol e stupefacenti. Non è cioè in grado di difendersi dall'aggressione di D-Jay. Questo dettaglio fa sì che la violenza di D-Jay, in questo caso, non abbia valore competitivo. D-Jay non ha nulla da guadagnare nell'aggreire una persona indifesa. Allo stesso tempo però, il suo gesto è coerente con i suggerimenti di Egri (*op. cit.*). Non abbiamo dubbi sulla sua piena agentività. D-Jay sa cosa vuole ed è in base alle sue scelte e azioni che la storia progredisce offrendogli nuove sfide. È chiaro cosa il personaggio sacrifichi nell'uccidere Skinny, non è necessariamente ovvio invece ciò che guadagna in cambio.

Qui entra in gioco la riflessività. Skinny è un personaggio al quale difficilmente uno spettatore potrebbe affezionarsi. Dall'alto del suo successo, si circonda di bodyguard e belle donne che sfoggia come una sorta di corredo nuziale. Curiosamente, Skinny è l'unico a parlare - bene - della propria musica. Lo stesso Ludacris, famoso rapper che lo ha interpretato, ha ammesso in un'intervista che era necessario rappresentare Skinny secondo lo stereotipo del rapper spaccone, così da far spiccare il valore di D-Jay. In poche parole, quando vediamo Skinny tradire senza un valido motivo le promesse fatte a D-Jay, la sua morte risulta legittima. In questo senso, lo strangolamento di Rose in *Get Out* assurge alla stessa funzione. Ciò che in effetti guadagna D-Jay, grazie alla mancata 'likability' di Skinny, è la possibilità di esprimere un bisogno e un tratto identitario illegittimo ma fortemente caratterizzante. Agli estremi di un percorso di emancipazione da un contesto violento, in *Hustle & Flow*, non c'è la non-

violenza, ma una violenza controllata e vissuta dallo spettatore come inevitabile; come errore fatale.

Il principio alla base di questo processo drammaturgico, in fondo, è sempre quello della somiglianza: Skinny e D-Jay sono due tipi poco raccomandabili, ma Skinny lo è di più. Se confrontiamo le morti di Grant in *Fruitvale Station*, di Nathan in *The Birth of a Nation* e di l'omicidio di Skinny allora, notiamo alcune somiglianze. In ognuno di questi film, il protagonista rinuncia a tutto meno che alla propria identità. In ognuno di essi, la violenza è un Fatal flaw che traina la narrazione. Grant è in galera perché troppo irascibile, Nathan matura una voglia di esprimersi che esplode in maniera brutale.

Anche in questo caso, il difetto fatale viene riscoperto come una risorsa importante. Ma a differenza delle narrazioni hollywoodiane a cui fa riferimento McKee (*op. cit.*), la sconfitta in questo caso è totalizzante e catartica in senso riflessivo. Non è tanto il protagonista a trovare un'identità, quanto lo spettatore, riflessivamente, a cogliere il significato identitario del suo sacrificio.

Il difetto fatale di un personaggio è, in un certo senso, un ospite simbolico della propria personalità dal quale il personaggio in questione si è dissociato. Per questo interviene, quando tutte le altre possibili reazioni sono precluse. Un difetto fatale agisce perché si creano le condizioni per lasciarlo passare ma, per sua definizione, non rispecchia una scelta consapevole del personaggio. In questo senso, il difetto fatale di un personaggio è ciò che lo trasforma in un mostro pericoloso per la comunità immaginata di riferimento.

Come abbiamo avuto modo di vedere nel quarto capitolo, in primis, accogliere un mostro in casa è il primo passo per rivalutare il suo status di mostro. E inoltre, come abbiamo già rielaborato qui, un comportamento può essere considerato verosimile laddove il personaggio agisca in conformità con il suo desiderio (Lacan, 2016), a prescindere quindi dall'aver a che fare o meno con un ospite verosimile. Questo non è soltanto un modo in cui molti sundance movies scelgono di raccontare, ma anche parte delle aspirazioni dei selezionatori.

Andrew Laurich, intervistato, racconta che dal suo punto di vista il Sundance è attratto da prodotti che esplorano territori estremi della narrazione cinematografica. Allo stesso tempo, queste mostruosità immaginarie hanno

bisogno di una gestione realistica delle conflittualità. Il suo stesso cortometraggio è un ottimo esempio a riguardo: un giovane cerca di convincere il padre a lasciarsi fare una fellatio da lui, perché qualcuno si è offerto di pagare un milione di dollari per assistere all'evento.

In sintesi, gettare un uomo comune alle prese con qualcosa di straordinario è uno degli spunti primari della realizzazione, più o meno consapevole o mirata, di un sundance movie. Si tratta di un approccio tipico del cinema d'intrattenimento che viene rimodulato e ri-mediato a volte in funzione di tematiche sociali attuali e a volte su esperimenti narrativi ai limiti dell'assurdo. Il risultato, solitamente, è quello di dare risalto all'importanza culturale di eventi che, altrimenti, potrebbero rimanere oscurati dalla cronaca mainstream. *Clemency* e *Fruitvale Station* sono esempi eccellenti di questa declinazione. Altre volte invece, sulla base dello stesso principio, troviamo film dalle premesse inverosimili che allo stesso tempo offrono un notevole portato emotivo. È il caso, per esempio di *Swiss Army Man*, che abbiamo approfondito altrove (Frisina, *op. cit.*), dove un cadavere dalle 'flatulenze magiche' è l'unica speranza per un naufrago di sopravvivere. A partire da questa premessa bizzarra, il naufrago svilupperà un'amicizia profonda con il cadavere tanto da portare i registi a ironizzare: «We accidentally made a gay movie» (Hawkes, 2016). Nella storia del festival, l'eccentrico e il provocatorio adattati su di un registro, a volte solo in parte, comico hanno incontrato i favori dei selezionatori sin dagli inizi. John Waters, per esempio, è un ospite illustre dell'edizione 1988 con *Hairspray*, la sua personale rivisitazione dell'estetica fresca e giocosa di *Grease* (Randal Kleiser, 1978) con personaggi in sovrappeso alle prese con un immaginario estetico che non gli compete. *Heathers* (Michael Lehmann, 1988), è un ibrido tra una commedia romantica e una commedia nera che estremizza il concetto di follia d'amore e di lotta al bullismo. In una scuola superiore dove vige una netta gerarchia di potere tra gli studenti, due outsider si incontrano nel desiderio di porre fine alle ingiustizie perpetrate dai e dalle prepotenti, uccidendoli. Di recente, uno dei registi di *Swiss Army Man* è tornato in concorso con *The Death of Dick Long* (Daniel Scheinert, 2019), tragicommedia ispirata a una storia vera la cui premessa è la morte accidentale di Richard Long avvenuta durante un rapporto sessuale con un cavallo.

Di conseguenza, per concludere l'esplorazione delle principali strategie di gestione dei conflitti di un sundance movie e provare a fornire una traccia identitaria più definita, ci focalizziamo di seguito su un film che, come vedremo, rappresenta un ibrido fra questi due tipi di estremismo a cui abbiamo accennato. *The Believer* (Henry Bean, 2001) rappresenta un gesto autoriale estremista dal punto di vista socio-culturale e di ri-mediazione dell'attualità perché affronta di petto la tematica del nazionalismo, dando a un odierno e giovane naziskin il ruolo di protagonista. Allo stesso tempo, cerca l'estremo nel bizzarro nel conferire a questo stesso protagonista antisemita un passato di osservanza religiosa e di conoscenza profonda - e anche critica - della religione ebraica.

Il film è ispirato alla storia vera di un ebreo nazista che mantenne la promessa fatta al suo intervistatore di togliersi la vita qualora quest'ultimo avesse pubblicato le sue parole apparsa sul New York Times (vd. McCandlish Phillips, 1965; Rosenthal, Gelb; 1967). Il film ha avuto enorme sfortuna in seguito alla vittoria al Sundance, poiché, nonostante il coraggio di Bean, questo gli si è ritorto contro. Come lui stesso racconta, il film non ha mai trovato un distributore disposto a credere pienamente nel film:

The result of this pressure [distribution refusals], Bean says, is that "the studio movie business - even on the arthouse level - is always being pushed toward lowest common denominator. We get the blandest version of everything, and that becomes more and more our culture.

(Pinsker, 2002, p. 201)

Anni prima, anche *Boxing Helena* (Jennifer Lynch, 1993) aveva incontrato le stesse sfortune. Similmente a *Heathers*, per quanto fosse un film dal target giovanile e di ampia gittata, non ha avuto il successo sperato. Da un punto di vista tecnico, il percorso di maturazione di Danny, il protagonista di *The Believer*, è molto simile a quello di Veronica, la protagonista di *Heathers*. Entrambi trovano nel gesto estremo dell'omicidio e nella violenza brutale la soluzione a un problema di carattere culturale e collettivo. Veronica combatte gli abusi di potere, Danny vuole fermare quella che lui vede come l'estinzione della morale in favore di un nulla cosmico. Entrambi agiscono in funzione di un ideale rappresentato da un senso di giustizia che viaggia a braccetto con il desiderio di annientamento. A

contribuire alla formazione di questa premessa è il modo in cui entrambi i personaggi immaginano la loro comunità di appartenenza, una comunità nei confronti della quale è necessario agire concretamente.

Prima di approfondire le strategie narrative utilizzare per sviluppare e gestire questo tipo di conflittualità, ci è utile recuperare alcuni aspetti degli studi di Anderson (*op. cit.*) sulle comunità immaginate:

Il nazionalismo contemporaneo è il risultato di due secoli di mutamenti storici. [...] Come abbiamo visto, l'ufficial-nazionalismo è stato sin dall'inizio una politica voluta di auto-conservazione, strettamente legata agli interessi degli imperi dinastici. Ma una volta su piazza, poteva essere facilmente copiato – come prima lo erano state le riforme militari della Prussia del primo '800 –, e da sistemi politici e sociali altrettanto eterogenei. L'aspetto più persistente di questo stile di nazionalismo era, ed è ancora, il suo essere ufficiale, cioè creato direttamente dallo stato per servirne gli interessi. Il modello dell'ufficial-nazionalismo diventa rilevante soprattutto quando i rivoluzionari prendono il controllo dello stato e sono per la prima volta in condizione di usarne il potere per i propri fini. E questa rilevanza è maggiore se si pensa che anche i rivoluzionari più radicali, in un certo senso, "ereditano" lo stato dal regime decaduto. Alcune di queste eredità possono essere simboliche, ma non per questo meno importanti.
(p. 149)

Semplificando il discorso, senza volerne tradire la complessità, Anderson distingue un ufficial-nazionalismo verticale basato su interessi politici e la conservazione di equilibri pre-costituiti, da un nazionalismo orizzontale, rivoluzionario, che - almeno nelle sue narrazioni - quell'equilibrio vuole sovvertirlo. Ma soprattutto sottolinea come, per quanto la distinzione sia evidente, nell'immaginario orizzontale si conserva parte di quello verticale, seppur a volte solo sul piano simbolico. E questo, aggiungiamo noi, contribuisce all'emergere di contraddizioni esistenziali significative.

Tali contraddizioni sono al centro delle strategie narrative del film in questione e sono lo snodo sul quale incentreremo la nostra analisi. È essenziale dunque distinguere il ruolo simbolico che l'immaginario nazista ricopre in *The Believer* e il modo in cui esso viene riutilizzato come base teorica di una ricerca identitaria sui generis.

The Believer è anche un coming-of-age: la storia di formazione di un adolescente che rimanda per lungo tempo il momento in cui decide di scendere a patti con le insofferenze nei confronti di se stesso e del mondo che lo circonda. Da giovane sensibile e ribelle si sottrae alla dottrina ebraica perseguendo un percorso di studi esplicitamente in contrasto con essa: l'antisemitismo. Quando da giovane intellettuale si intrufola in una setta neo-nazista mette i presenti a disagio con le sue proposte radicali, tanto che il fondatore e direttore del movimento paventa che ascoltare le sue proposte porti a ricreare la stessa Germania nazista del primo novecento. Danny non ha dubbi, invece, che sia proprio quello l'obiettivo: «Isn't that what we want? Germany all over again?»

Danny si guadagna i favori della setta con i suoi interventi innegabilmente colti e arguti, tanto da diventare presto una voce riconosciuta. Di pari passo, come in un romanzo di Salgari, avvicinandosi al trono si avvicina anche alla figlia del re, Carla, che è attratta da lui. La storia d'amore con lei fornisce anche il meccanismo narrativo utile a svelare le radici ebraiche di Danny. Come abbiamo visto, il registro del coming-of-age si mescola con l'immaginario nazista trovando un punto di contatto in quella che Foucault considererebbe una spiccata volontà di sapere (*op. cit.*), al punto da essere socialmente considerata una perversione.

Ovvero, per l'autore, una perversione esiste solo quando la norma che la vieta sia sufficientemente consolidata. Una perversione non è altro che una contro-narrazione necessaria a tracciare i confini del legittimo e dell'illegittimo. L'immaginario nazista, in effetti, è stato utilizzato spesso dal cinema in stretta correlazione con un immaginario erotico di stampo perverso e proibito in senso lato (Lee, 2018). Come abbiamo approfondito nei capitoli precedenti infatti, all'immaginario della sessualità sono legate norme comportamentali radicate e capillari e metterle in discussione è già, di per sé, un gesto estremo nei confronti di una tradizione consolidata.

La volontà di sapere contraddistingue il personaggio di Danny già quando mette in discussione i suoi maestri proponendo visioni alternative alla dottrina ebraica. Allo stesso tempo, questa stessa volontà lo perseguita quando Carla lo spinge a svelare il suo segreto. Carla infatti, che ha tendenze erotiche masochiste, è attratta dal rigore che la dottrina ebraica impone all'osservanza dei suoi seguaci. Così,

come fosse un gioco erotico, insiste affinché Danny le insegni a leggere la Torah. Questo stratagemma narrativo costringe Danny ad affrontare a viso aperto i traumi del passato e a confrontarsi con quella parte di sé che ha sempre soppresso.

In questo caso, siamo in un registro drammaturgico tipico di una commedia romantica. Come nel celebre *500 days of Summer* (Marc Webb, 2009), dove l'amore di Summer spinge il protagonista Tom a lasciar andare le sue rigidità per approcciarsi alla vita in maniera più leggera. Nel caso di *The Believer*, Carla trascina Danny, al contrario, nell'aspetto erotico (e paradossalmente liberatorio) della cieca e rigida osservanza.

Questo stesso aspetto del film, inoltre, può essere inteso in senso orrorifico, se pensiamo che la religione ebraica che Danny combatte come un morbo sociale contamina il privato delle sue mura domestiche, contagiando la persona a lui più cara. La posta in gioco, in questo senso, è del tutto personale per Danny e si allontana da una reale argomentazione ideologica. In questo modo, la verosimiglianza di quell'estremo verso il quale la controparte femminile spinge il protagonista, la sua verosimiglianza emotiva e la credibilità del film in generale si reggono sul vissuto interiore del personaggio, piuttosto che sull'immaginario sociologico dal quale prendono spunto.

In *Heathers* troviamo una spinta verso l'estremo affine. Veronica si lascia trascinare da J.D., di cui inizialmente è invaghita, in una spirale di omicidi camuffati da suicidi. Le vittime sono quei compagni di scuola che si contraddistinguono per l'atteggiamento prevaricatore e inferiorizzante nei confronti dei loro pari. In parole povere, due reietti si prendono una rivincita contro i bulli e le bulle portando questa alle estreme conseguenze. Anche qui la spalla amorosa, rappresentata in questo caso da JD, mostra al personaggio protagonista la via per lasciare andare i suoi desideri reconditi. In *500 days of Summer*, Tom abbandona certe costrizioni sociali. In *The Believer* Danny esplora e affronta il suo carattere ambivalente nei confronti dell'ebraismo. In *Heathers* Veronica abbraccia l'idea di mettere in pratica le sue fantasie violente nei confronti delle ingiustizie sociali subite da lei stessa a scuola.

Dal punto di vista dello spettatore sono, questi, esempi di voyeurismo drammaturgico dai tratti sempre più marcati. In tutti e tre infatti, la relazione

amorosa legittima un comportamento socialmente illegittimo e permette di osservarlo attentamente. In altre parole, i confini del mondo straordinario di questi tre intrecci sono ‘immaginabili’ soprattutto in funzione dei limiti che infrangono piuttosto che dagli immaginari che rispettano. Ma tra di loro troviamo differenze importanti.

Per Tom la distanza drammatica da colmare rappresenta un deuter-immaginario riconoscibile. Tom deve, come molti personaggi sundance i prima di lui, trovare se stesso liberandosi dalle costrizioni sociali. Il percorso drammatico di Veronica, differentemente, rimodula questo stesso tipo di emancipazione su di un fronte evidentemente provocatorio e proibito: l’omicidio. Anche in questo caso, è in ballo un deuter-immaginario. Se in *500 days of Summer* l’emancipazione di Tom ha carattere così riconoscibile da risultare quasi un topos, prima ancora che un deuter-immaginario, in *Heathers* lo stesso principio si sviluppa in chiave parodica sulla base dello stesso topos. Il film infatti è una commedia nera.

Il fatto che, per quanto *Heathers* sia provocatorio, rientri comunque all’interno di un genere ci suggerisce il valore deuter-immaginifico del suo meccanismo narrativo e ci aiuta a tracciare una differenza, stavolta netta, con il film di Bean, il quale si emancipa da un’etichetta di genere specifica e racconta di un tipo di coming-of-age più unico che raro.

Come abbiamo anticipato, parafrasando Foucault, la perversione è parte integrante del processo di consolidamento di un immaginario poiché nel suo agire conflittualmente nei confronti di esso ne traccia i confini che lo definiscono in maniera più netta. Come ha approfondito Bateson (*op. cit.*) parlando di processi di apprendimento, questo stesso processo dicotomico può a sua volta rientrare in un modo abitudinario di pensare la realtà. Piva (2014) nota per esempio che, in seguito all’attentato alle Torri Gemelle, le immagini dei cosiddetti ‘jumper’ diventano un simulacro metonimico dell’evento in sé, suggerendo come il gesto individuale, tragico ed estremo di lanciarsi dalle Torri porti con sé una narrazione dell’evento emozionale, voyeuristica e, in effetti, di spostamento della ‘verità storica’ in una ‘verità drammatica’ semplificata e semplificante. In termini

foucaultiani, la funzione culturale del ‘jumper’ è quella di aprire alla perversione voyeruista per accettare una realtà inaccettabile.

In chiave narrativa, in sostanza, esplorare l’estremo è una parte della narrazione che, sotto il profilo dell’immaginario, infrange nettamente l’ordine costituito, ma sotto quello del deutero-immaginario riproduce e consolida proprio questa dicotomia.

Nel mondo dei festival, a livello globale, questo processo culturale è ben conosciuto. Si considerino, per esempio, i cosiddetti ‘circuiti off’. Eventi paralleli a festival più grossi che nascono in funzione di una negazione delle loro politiche e narrative. Lo ‘Slamdance’, si svolge poco distante dal Sundance e nello stesso periodo. Il ‘Tromadance’, promosso e organizzato dalla storica casa di produzione indipendente Troma di Lloyd Kaufman, ha luogo addirittura in un’altra città, New York. Entrambi attingono il loro nome da un evidente intento citazionistico. Sono eventi che operano in veste di perversioni, nell’accezione foucaultiana, della mission di quello che possiamo chiamare il loro ‘festival matrice’. Entrambi ospitano film che difficilmente approderebbero al Sundance, a volte perché troppo sperimentali, a volte perché troppo perversi ed estremi nell’accezione voyeuristica dei termini. Entrambi vivono un paradosso identitario. Da un lato, come una perversione, esistono solo in funzione di ciò che negano. Dall’altro, il loro operato è coerente con la mission dichiarata dalla loro matrice. In effetti, se la retorica del Sundance si fonda sulla ricerca dell’estremo, sono in effetti i festival dello Slamsance e del Tromadance a obbedire maggiormente a questa retorica. De De Valck (*op. cit.*) ci aiuta a comprendere questa ambivalenza, osservando come, a livello globale, la negoziazione tra i festival si fonda principalmente su una sfida di carattere qualitativo. Ognuno di loro cerca di ritagliarsi cioè una nicchia identitaria alla ricerca di quel film o di quell’autore che spicchi (Elsaesser, 2005). Il Sundance possiede addirittura un suo acerrimo rivale: il festival di Rotterdam (Kaufman, 2004), con il quale ogni anno l’organizzazione si contende quei film che, nelle previsioni dell’immaginario, faranno successo al botteghino.

La selezione culturale in questo caso opera in maniera, almeno superficialmente, prevedibile. Nella vorticosità moltitudine post-moderna di

esperienze e prospettive culturali, artistiche ed esperienziali, trovare una nicchia perversa è forse l'unica strada per ritagliarsi un'identità specifica. D'altro canto, potremmo guardare a queste nicchie come a quelle uniche allocazioni rimaste disponibili in un immaginario matrice saturo di appropriazioni, riproduzioni e ri-mediazioni.

Possiamo considerare insomma la cultura festivaliera globale come un'unica grande comunità immaginata con qualche problema demografico e, osservandone le narrazioni, possiamo anche supporre che il Sundance detenga un ruolo così importante anche al di là della qualità dei suoi palinsesti. Poiché il Sundance, in effetti, propone il mito di fondazione più accreditato, cioè la storia di Steven Soderbergh e del suo piccolo grande film che, come in una favola, ha salvato il festival dall'anonimato e lo ha consacrato in pochissimi mesi all'Olimpo dei festival che contano.

La soluzione dei conflitti

Un esempio di come una metafora può creare nuovo significato, ci è stato fornito per caso. Uno studente iraniano, poco dopo il suo arrivo a Berkeley, seguì un seminario sulla metafora fatto da uno di noi. Fra le mirabili cose che egli trovò a Berkeley, vi era un'espressione che egli sentiva ripetere di continuo, e che interpretò come una metafora perfettamente ragionevole. L'espressione era "la soluzione dei miei problemi" – che egli si figurò come una grande massa di liquido, ribollente e fumante, contenente tutti i suoi problemi, sia dissolti o in forma di precipitati, con catalizzatori che continuamente dissolvevano alcuni problemi (temporaneamente) e ne facevano precipitare altri. Egli rimase terribilmente deluso quando scoprì che gli abitanti di Berkeley non avevano assolutamente in mente una simile metafora chimica.

(Lakoff, Johnson; *op. cit.*, p. 165)

Questo aneddoto ci consente di osservare le potenzialità, non solo della metafora come generatrice di senso, ma il processo culturale che consente a un deuterio-immaginario di ri-mediare un immaginario matrice. La 'soluzione dei problemi', per come l'ha intesa lo studente, non è altro che un modo di deuterio-immaginare una 'effettiva' soluzione dei problemi, partendo da un immaginario matrice – i problemi – che porta con sé l'idea che questi problemi, per definizione, vadano risolti o quanto meno affrontati. La proposta di intendere la soluzione non

come una ri-soluzione dei problemi, bensì come l'accettazione di un sistema complesso dove i problemi non si risolvono ma si abitano è, in effetti, il modo migliore di risolvere qualsiasi problema e, in definitiva, ricorda una storia ben congegnata. Ricorda infatti un dispositivo di volontà, perché la 'soluzione dei problemi' priva il senso originario del termine del suo significato originale e implica la necessità di recuperarlo. Ricorda un dispositivo di intimità, perché per liberarci del nuovo significato invadente e contraddittorio non possiamo fare altro che immaginarlo nel dettaglio e, così facendo, non possiamo evitare di approfondire il nostro rapporto con lui, entrando in intimità con lui. Conoscerlo a fondo ci fa infine apprezzare il suo punto di vista e forse dimenticare temporaneamente dell'immaginario dei problemi, come un dispositivo di sacrificio, ci toglie tutto ciò che avevamo prima intraprendere una relazione con lui e ci lascia sentire rinati, immaginando alla fine la soluzione dei problemi.

Un qualunque gesto perverso, ribelle ed estremo è come una 'soluzione dei problemi', nel senso datogli dallo studente nell'aneddoto. Prima di tutto è una metafora perché, come abbiamo detto, uscire dai confini è anche un modo per tracciarli meglio; al pari di come infrangere una regola è il modo migliore per evocare quest'ultima nell'immaginazione. In secondo luogo, l'estremo mette in crisi il contesto di cui fa parte – o da cui fugge – perché propone un punto di vista che la selezione culturale aveva preferito occludere. Infine, come una 'soluzione dei problemi', il gesto estremo è un modo immaginario di risolvere un problema reale, senza agire direttamente sui problemi ma, semplicemente, spostando lo sguardo altrove, trasformando l'immaginario matrice dei problemi nel deuterio-immaginario della soluzione chimica dei problemi.

In chiusura, dobbiamo però fare un'ultima distinzione, cioè discernere il gesto estremo di andare al di là di un immaginario da quello di andare, invece, al di là di un deuterio-immaginario. Abbiamo visto come il rischio sia riflessivamente parte dell'immaginario legato sia alla realizzazione di un sundance movie sia al contenuto del film stesso. La posta in gioco, cioè, su entrambi i fronti è il valore del film, il quale si trascina dietro la rosa di possibilità future e la possibilità di accedere ai reami di Hollywood e di un 'production value' più sostenibile. Rhyne sottolinea l'importanza e il ruolo dei cosiddetti 'stakeholder' (2009) all'interno

delle negoziazioni festivaliere. Termine che designa chi controlla la fetta più grossa del piatto nell'agone culturale. La posta in gioco identitaria, naturalmente, dipende tanto anche da loro.

La posta in gioco elevata piace anche all'interno dei film selezionati. *Hustle & Flow* rischia molto nel tentare di legittimare (in senso autoriale) il comportamento violento di un 'pimp'. In questo modo gioca con l'immaginario dello spettatore, causando fratture poco visibili nel flusso narrativo deuterio-immaginato. Abbiamo visto come il film di Brewer ottemperi a determinati deuterio-immaginari (dispositivi di antagonismo e di sacrificio) e come, allo stesso tempo, tradisca molte regole implicite, come la cacciata di Lex. Abbiamo visto come questo gesto estremo sia in realtà necessario al consolidamento dell'identità comunitaria. Senza Lex, l'unica polarità possibile oltre all'essere con D-Jay e mettersi contro di lui. In questo senso, *Hustle & Flow* è un sundance movie: per la capacità di drammatizzare l'estremo (la cacciata di Lex) sul piano di un deuterio-immaginario eretto appositamente per essere demolito (la violenza del 'pimp'). *The Believer*, da questo punto di vista, agisce sullo stesso principio.

Come viene sottolineato in sceneggiatura (FIG. 3), Danny viene inizialmente presentato come un giovane ebreo vittima delle violenze gratuite di un naziskin. Solo successivamente il film svela che quel naziskin è in realtà Danny stesso e che il giovane ebreo era solo un passante. Bean cioè sfrutta questo equivoco per introdurre lo spettatore nel registro filmico di un coming-of-age, riproducendo evidentemente l'immaginario del bullismo e della prevaricazione giovanile. In termini di dispositivo di antagonismo, la scena racconta di un giovane ebreo che non riesce a liberarsi di un violento persecutore.

FIG. 3

INT. 7 TRAIN -- 1998 -- DAY

TITLE: 13 YEARS LATER

The train passes above used car lots, discount furniture stores, residential side streets...finally pulls into a station. The doors open. People file on, the CAMERA letting them go by until it spots a tall, thin COLLEGE STUDENT in a YARMULKE. Danny grown up?

Il deuterio-immaginario del genere coming-of-age viene qui sfruttato per accogliere lo spettatore all'interno di un contesto filmico contraddittorio dove il ruolo di protagonista è rivestito da un antagonista. Anche in questo caso, quindi, siamo di fronte a un estremismo nei confronti di un deuterio-immaginario. La narrazione, possiamo dire, passa qui da un estremo all'altro in senso riflessivo: la violenza estrema che il film promette di esplorare non è quella di un cattivo nei confronti di un innocente, ma la sfida provocatoria di entrare in relazione intima con l'idea che abbiamo di quel cattivo stesso.

In pratica, tradire un immaginario all'interno di una narrazione significa in effetti stare al gioco della narrazione stessa, tradire un deuterio-immaginario invece significa in effetti, da un certo punto di vista sorprendere lo spettatore ma, parallelamente, significa anche 'barare'. Bourdieu traccia quella che lui definisce l'eccellenza di un gesto creativo laddove una regola venga infranta nel senso più estremo del termine senza, appunto, uscire del tutto dall'agone semantico o ludico di riferimento:

Se dovessi proporre una definizione transculturale dell'eccellenza, direi che essa consiste nel saper giocare con la regola del gioco fino ai suoi limiti, quasi sfiorando la trasgressione, ma senza mai uscire dalla regola. (*op. cit.*, p. 111)

Allo stesso modo, giocare con i deuterio-immaginari significa mettere a repentaglio il valore del film rischiando di compiere un gesto creativo troppo ardito.

Per inquadrare al meglio questa differenza, è utile recuperare un assunto della biologia evolutiva:

Alti livelli di attivazione emozionale, tendono ad aumentare i meccanismi di apprendimento, favorendo il fissaggio della esperienza. Di questo meccanismo è semplice comprenderne l'utilità evolutiva: evidentemente è preferibile ricordare fatti e situazioni particolarmente importanti per la sopravvivenza. (Boncinelli, 2004, p. 119)

Partendo da questo aspetto, possiamo comprendere meglio, innanzitutto, il valore della conflittualità in ambito narrativo. Il conflitto non è altro che il tramite di quella stessa attivazione emozionale, anche solo immaginaria, che consolida

un'esperienza. Più è conflittuale un gesto artistico o un evento narrato, più è alta la possibilità che questo rimanga impresso nella memoria e che quindi sopravviva al processo di selezione culturale. In altre parole, il conflitto è per la narrazione ciò che la sintassi è per la semantica; un principio ordinatore. Però:

Questo meccanismo sembra dose dipendente, infatti livelli emozionali troppo intensi e prolungati tendono a interferire con il funzionamento dell'Ippocampo, sfavorendo la memoria esperienziale. Come dire, fino a un certo punto è bene ricordare, oltre meglio dimenticare. (*ibidem*)

La funziona narrativa che abbiamo chiamato Shadow risiede simbolicamente al di là di questo confine. Poiché uno Shadow è una proiezione futura, possiede l'ambivalenza di un *deja-vu*: è parte della storia perché agisce nei suoi confronti, allo stesso tempo ne è completamente estraneo perché rappresenta fatti che, per definizione, non possono avvenire. Drammaturgicamente, mettere in scena uno Shadow significa sfidare lo statuto culturale di un elemento fatto per essere dimenticato. In questo senso, se la figura di un ospite rappresenta il confine di una geografia tematica immaginaria, l'ombra del passato rappresenta parallelamente il confine deuterio-immaginato rispetto all'utilizzo di quella stessa geografia tematica. Uno Shadow, in sostanza, è una funzione narrativa ammessa in quanto l'unica non ammessa. In altre parole, è un dispositivo di intimità particolare che permette a chi lo subisce di svelare paure tanto recondite da essere irreali, eppure indiscutibilmente emozionali. Ad esempio, D-Jay caccia Lex per la paura di conflittualità che, solo ipoteticamente, lei potrebbe causare. La forza drammaturgia della violenza agita nei confronti di uno Shadow sta nell'evidenza, emersa per esclusione, che il personaggio che usa violenza non può che stare agendo violenza solamente verso un simulacro di se stesso.

Nel film *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014) questo processo avviene in maniera più evidente. Pur di perseguire a pieno i suoi sogni di gloria in ambito musicale, un giovane batterista decide di troncare la relazione con la sua fidanzata a causa dell'ipotesi che lei potrebbe, in un certo momento futuro della loro relazione, imporgli di scegliere tra lei e la musica. Il protagonista cioè recide violentemente una parte di sé in funzione di una posta in gioco che il gesto stesso crea; come in *Hustle & Flow* nei confronti di Lex. In questo modo, la narrazione consolida due

elementi significativi: l'esclusività del vissuto del protagonista e una posta in gioco non più negoziabile.

L'impatto emozionale che una sfida aperta a uno Shadow comporta, è però anche il rischio, di cui parla Boncinelli, di sfavorire dal punto di vista dello spettatore la memoria esperienziale in funzione di una sorta di oblio strategico. Dobbiamo chiederci, a questo punto, come mai un film possa rischiare tanto. Una possibile interpretazione è suggerita da Lee (*op. cit.*), che sottolinea come alcuni di questi film:

manage to tackle rider social issues through a focus on the individual. They enable the audience to walk in the shoes of the central characters and deepen their understanding of the human condition, to expand their psychology, if you will. In this case perhaps, and in many others as Voltaire put it, *understanding is forgiveness*. (p. 30, *corsivo nostro*)

In effetti, la comprensione passa prima da un'osservazione organizzata dell'oggetto conoscitivo di riferimento. Tale osservazione comporta, conseguentemente, la selezione di alcuni elementi significativi a discapito di altri. Questa selezione, a sua volta, non è altro che un modo di oscurare ed escludere dall'osservazione certi altri elementi.

Citando Kundera «raccontare è un modo di dimenticare» (1995, p. 128) o, quanto meno, di mettere alcuni elementi nella condizione culturale di essere ignorati abbastanza a lungo da venire dimenticati. In questo processo, la selezione culturale gioca certamente un ruolo cruciale. Lo scopo - o la posta in gioco di un tale processo selettivo - è quindi il perdono, come suggerisce Lee, perché innanzitutto pone lo spettatore nella condizione emotiva tale da potersi lasciare alle spalle alcune emozioni a discapito di altre. E in effetti, comprendere e perdonare sono in ogni caso in stretta correlazione nei processi di apprendimento umani: «perdonare non significa dimenticare ciò che è accaduto: vuol dire rievocare l'evento associandoci emozioni diverse da quelle originariamente provate» (Moè, 2011, p. 57). In altre parole, perdonare significa imparare a raccontare da capo, e in maniera diversa, la stessa storia. Un sundance movie, in quest'ottica, è un copione dove a luci e ombre è riservato lo stesso numero di battute, unica strada per valorizzare l'indicibile storia di uno Shadow.

Lo abbiamo visto in *Stranger than paradise*, dove Willie rappresenta un vuoto simulacro parodico del sogno americano, in *Sex, Lies & Videotape*, dove Ann persegue l'amore fedifrago nei confronti di una persona sessualmente impotente, in *Never, rarely, sometimes, always* dove Autumn fugge dall'ombra dello stupro subito cercando l'aborto. In *Fruitval station* e in *Clemency* lo Shadow è invece la verità storica parziale e razzista dalla quale ci si vuole emancipare senza fuggirla, bensì approfondendola dal punto di vista emotivo dei singoli personaggi. E infine in *In the soup*, lo spauracchio di un progetto artistico fallimentare, troppo ardito ed ermetico, nonché vittima di quello che Rockwell descrive come «Weinstein, that guy, you know what I mean» trova il perdono drammaturgico, l'Elisir, nel raccontare una storia banale e già sentita, in altre parole: «the greatest story ever told, [...] a love story».

CONCLUSIONI¹⁷

La varietà di prodotti cinematografici che ho analizzato ha reso complesso, come previsto, trovare elementi formali che identificassero in maniera inconfondibile un sundance movie. Per questo, integrare allo studio dei film un'indagine su campo delle narrative identitarie legate al sistema produttivo e distributivo di questi ultimi mi è stato essenziale per incorniciare sotto un profilo teorico questi prodotti.

Non ho incontrato nelle mie ricerche, inoltre, una letteratura specifica che mi fornisse un inquadramento semiotico sufficientemente approfondito sui sundance movies. Pertanto, ho sviluppato ex novo una cornice teorica integrata, combinando le discipline filmologiche a quelle dell'antropologia interpretativa e dei festival studies. Sono partito dalle basi gestaltiche di analisi della comunicazione per sviluppare un approccio osservativo interdisciplinare, nonché una relativa terminologia, adatte a veicolare le osservazioni che avevo maturato.

La ricerca ha messo in luce, prima di tutto, l'importanza di considerare un film un sistema culturale complesso, come supporto significativo allo studio degli aspetti tecnici e artistici. In effetti, se dal punto di vista della sola analisi semiotica la varietà di proposte narrative incontrate sfugge a una definizione precisa, il contesto culturale che ho esplorato - attraverso il volontariato al festival e all'esperienza a Los Angeles in veste di 'visiting scholar' - mi conferma che il termine viene usato nell'accezione di genere

¹⁷ In ambito antropologico si è soliti utilizzare nella trattazione scientifica la prima persona plurale ('noi'). Bisogna però valutare in alcuni casi l'ipotesi, come ha evidenziato Boros (2015), di sospendere il discorso sostenuto dall'«antropologo e la sua disciplina rappresentato dal 'noi'» (p. 185) per passare la parola all'«uomo e la sua storia rappresentato dall'«io'?»» (*ibidem*). Nel corso di questa ricerca, in più occasioni la dimensione individuale dell'osservazione è entrata in gioco nelle relazioni agite, ma ha poi trovato nel 'noi' la forma più adatta per venire espressa in questa sede.

In funzione di ciò, come il lettore avrà modo di constatare, per la trattazione delle conclusioni ci è sembrato importante compiere un «salto dimensionale e collocare l'antropologo nella sua dimensione individuale, di parte in causa della propria ricerca» (*ibidem*).

cinematografico nonostante, appunto, i tratti di questo non siamo comunemente esplicitati.

Solo in un'occasione ho incontrato una definizione sufficientemente netta da essere inclusa nel 'corpus' preso in carico in questo lavoro. Mi riferisco a un episodio che ha fatto da apripista a molti approfondimenti successivi e che ora funge da sintesi, estrema ma necessaria, di questo percorso di ricerca. Questa definizione, come stiamo per vedere, è utile per comprendere in che modo il sundance movie può essere inteso sia come genere cinematografico che come sistema culturale.

Un cinema 'corky'

Durante l'esperienza alla U.C.L.A., ho avuto l'opportunità di incontrare l'allora direttore uscente del festival del Sundance, John Cooper, che aveva mantenuto la carica per undici anni, a partire dal 2009. L'occasione si è presentata durante il corso 'Independent Spirit' della 'School of Theater, Film and Television' all'interno del quale il docente, nonché produttore indipendente, Glenn Williamson ospita regolarmente figure significative dell'ambiente indie.

Durante uno di questi incontri, Cooper venne a parlare della sua esperienza con il Sundance. Quando una compagna di corso si accorse che avevo acceso il registratore e che, contemporaneamente, stavo prendendo più appunti del solito, mi chiese incuriosita a quale curriculum universitario appartenessi. Quando comprese che ero lì in veste di ricercatore e che l'oggetto della ricerca riguardava anche il definire i tratti del genere sundance movie, si fermò un attimo a pensare e propose un aggettivo che, secondo lei, lo inquadrava al meglio: 'corky'.

Si tratta di un termine in 'slang' di carattere ambivalente. Da un lato, è legato al nome di un personaggio di una serie televisiva ABC degli anni novanta, *Life goes on* (1989 - 1993). In questa serie, Corky è un ragazzo affetto da sindrome di Down che si guadagna l'affetto del pubblico attraverso un comportamento buffo ma determinato, impacciato ma

consapevole. Lo ha fatto negli anni a tal punto da aver contribuito a una significativa ri-mediazione dell'immaginario legato alla sua disabilità (Burke, 1991). Allo stesso tempo, secondo fonti orali raccolte nel corso dei mesi successivi, il termine corky è considerato una combinazione dei due termini 'cute' e 'dorky'. Il primo significa 'grazioso', il secondo si riferisce solitamente a un individuo «physically or socially awkward or not fashionable» (Cambridge). In sintesi, il termine identifica una personalità che, paradossalmente, risulta socialmente inaccettabile e contemporaneamente adorabile, quindi bene accetta. In effetti, il personaggio di Corky in *Life goes on* è indiscutibilmente corky: grazioso nelle sue tenere difficoltà comportamentali e virtualmente inaccettabile per lo stigma che porta.

Sotto questo profilo, il termine è coerente con l'analisi dei sundance movies che ho sviluppato. Ovvero, il cinema del sundance è grazioso perché, per quanto affronti tematiche sociali controverse e complesse, l'approccio è solitamente focalizzato su quelle peculiarità che contribuiscono a ri-mediare l'immaginario. Cioè, pone lo spettatore nella condizione di riconsiderare quello che ho individuato come l'immaginario matrice.¹⁸ di una narrazione, anche in funzione del fatto che questo venga messo in scena, almeno inizialmente, con toni leggeri. Come in *Swiss Army Man* (2016), dove un naufrago suicida viene salvato da un «cadavere che soffre di potenti flatulenze che [il naufrago] sfrutta come motore propulsore per fuggire dall'isola cavalcandone la carcassa» (Frisina, *op. cit.*). In questo modo le tematiche della morte e del suicidio – che sono 'dorky' in quanto tabù - trovano un canale comunicativo 'cute' con lo spettatore, sfruttando l'immaginario comico legato alle flatulenze.

Ritroviamo lo stesso approccio drammaturgico già nelle prime edizioni del festival. *Stranger than paradise* (Jim Jarmusch, 1984), per esempio, parodizza l'immaginario della corsa al successo legata al sogno americano affidandone l'adempimento delle tappe principali a un personaggio, Willy, del tutto inadeguato al ruolo eroico che egli stesso si attribuisce. Willy

¹⁸ Vd. Cap. 2

risulta goffo, insicuro, apatico e quindi dorky, 'not fashionable', rispetto all'ideale che persegue. Allo stesso tempo, i topoi della commedia romantica trasformano questa sua goffaggine in un'adorabile e scriteriata sbandata affettiva, rendendo il film una via di mezzo drammaturgica tra il grazioso e il fuori luogo.

I deuterio-immaginari

Ho identificato come immaginari matrice quelli che fanno fede a un principio esclusivamente tassonomico di denotazione di un elemento culturale (ad esempio: Willy riproduce l'idea di un personaggio goffo) e osservato in che modo questa matrice immaginaria venga rimodulata all'interno dei deuterio-immaginari, cioè quei modi qualitativi e contestuali con cui una cultura stabilisce linee guida interpretative nei confronti di un immaginario matrice (ad esempio, essere goffi è fuori luogo).

Sviluppando queste premesse in funzione del tratto culturale del conflitto ho osservato alcuni modi ricorrenti, e caratteristici del sundance movie, con cui alcuni deuterio-immaginari vengono riprodotti al loro interno e tassonomizzati all'interno di pratiche narrative riconoscibili che ho identificato come 'dispositivi'. Per approfondire le dinamiche di conflitto che solitamente intercorrono tra i personaggi di un sundance movie, mi sono focalizzato su un dispositivo che ho definito 'di volontà'. Questo consiste nella messa in scena di un conflitto all'interno del quale le parti in gioco vengono stabilite in base al fatto che un personaggio, solitamente protagonista della scena, subisce la sottrazione di un oggetto simbolico che implica conseguentemente la volontà da parte di chi subisce la perdita di riconquistarlo. Una peculiarità di questo dispositivo è che, solitamente, le parti in gioco si contendono, anche solo simbolicamente, un elemento narrativo specifico. Nel caso di Jarmusch, ho analizzato una bisca e un baro dove, naturalmente, le parti in gioco si contendevano il piatto.

Mettendo in relazione *Stranger than paradise* con una selezione di altri film vincitori del festival nelle edizioni successive e più recenti, ho

osservato come il ‘dispositivo di volontà’ sia andato via via consolidandosi nei palinsesti del festival in una forma riconoscibile.

Analizzando in particolare *Sex, Lies & Videotape* (Steven Soderbergh, 1989), *To sleep with anger* (Charles Burnett, 1990), *Get Out* (Jordan Peele, 2016) e *Never, rarely, sometimes, always* (Eliza Hitman, 2020) troviamo dei ‘dispositivi di volontà’ che, determinando il conflitto principale che i protagonisti gestiscono, fondano le basi di tale gestione sulla mancanza di un oggetto simbolico dai rimandi socio-culturali, rispettivamente: la sessualità, la tradizione, l’identità e l’agentività femminile. Parallelamente, la volontà che questa mancanza scatena si emancipa gradualmente dalle tematiche sociali e si focalizza sulle peculiarità e sul vissuto dei singoli personaggi.

I protagonisti dei sundance movies tendono a rompere le regole dell’universo filmico di cui fanno parte, scardinandosi dagli esiti narrativi che i loro stessi desideri implicherebbero. Allo stesso tempo però, ciò non comporta il distaccarsi radicalmente dall’immaginario di riferimento, bensì una ri-mediazione creativa e ponderata degli stessi. Per esempio, nel recente *The Birth of a Nation* (Nate Parker, 2016), il protagonista Nathan percorre pedissequamente le tappe canoniche del Viaggio dell’eroe, ma se ne allontana quando si ribella alla schiavitù in maniera leggermente diversa da come ci aspetteremmo. Quando Nathan uccide il suo padrone scatena, drammaturgicamente parlando, un corto-circuito di deuterio-immaginari perché, da un lato rispetta la necessità drammaturgica di innescare il suo processo di emancipazione, dall’altro uccide un personaggio che, tecnicamente, era stato rappresentato allo spettatore come un alleato di Nathan.

Questo tipo di approccio alla narrazione permette ai sundance movies di dare spazio alla complessità culturale. Nell’immaginario, Nathan ha ragione nel volersi ribellare, ma ha torto nell’uccidere un personaggio alleato. Di fatti Nathan, e gli altri protagonisti dei film presi in esame, cercano di mettere in crisi il processo empatico dello spettatore offrendogli,

in fondo, nient'altro che la complessità umana con le sue numerose e non necessariamente coerenti sfaccettature.

I sundance movies attingono la loro 'cuteness' non necessariamente dagli immaginari matrice ascrivibili a tale definizione, quanto in maniera più processuale, lavorando sui deuterio-immaginari. Riproducono le tappe narrative che siamo abituati a immaginare come proprie del cinema d'intrattenimento, ma le prospettive di chi le percorre, i protagonisti, sono emancipate dai modi in cui, solitamente, queste tappe andrebbero approcciate. In poche parole, i deuterio-immaginari non obbediscono agli immaginari matrice. Inoltre, in funzione dell'alta fruibilità e riconoscibilità di queste tappe, le piccole deviazioni dalla norma che questi film propongono paiono fuori luogo, come tiri mancini alla cultura, come una personalità di tipo 'dorky'.

Conflitti e identità

Un modo di gestire la conflittualità che ho riscontrato spesso all'interno delle dinamiche narrative analizzate è quello associabile al concetto di 'intimità culturale' mutuato da Herzfeld (2003)¹⁹, di rendere un tratto culturale comune ai personaggi in scena un elemento distintivo della loro identità relazionale.

Questa premessa consolida il rapporto e, contemporaneamente, getta le basi delle forme di antagonismo con cui si confronteranno. Tali personaggi poi, perseguitati simbolicamente per essere portatori di questa determinata caratteristica, reagiscono alle istanze conflittuali del contesto alla ricerca di un'emancipazione di carattere identitario, trovandola infine nella loro cosiddetta 'comunità immaginata' (Anderson, 2008).

Il cinema del Sundance, come testimoniato dagli autori e dalle maestranze che ho avuto modo di intervistare, cerca apertamente opere che rimettano in gioco l'immaginario culturale, annoverando nei propri palinsesti

¹⁹ Vd. Cap. 3

qualsiasi cultura o prospettiva culturale che favorisca una ri-mediazione delle conflittualità legate a un'emanipazione di carattere identitario.

Questo permette agli autori dei sundance movies di esplorare territori della relazione meno definiti e a tratti controversi. Un esempio fra tutti è la storia d'amore tra Danny e Clara in *The Believer* (Henry Bean, 2001), fondata su principi anti-semiti²⁰. In particolare, questi film cercano apertamente di attribuire ai propri protagonisti caratteristiche in conflitto tra loro. Lo abbiamo visto, per esempio, in *Fruitvale Station* (Ryan Coogler, 2013) dove Grant si mostra sia come un premuroso padre di famiglia che come un galeotto irascibile e fuori controllo. In *Hustle & Flow* (Craig Brewer, 2005), J.D. risulta sia il despota di un harem di ragazze al suo servizio sia il fautore della loro redenzione. In estrema sintesi, alla stregua dello studio di Anderson sulle comunità immaginate, il sundance movie mette in scena comunità 're-immaginate'²¹.

²⁰ Vd. Cap. 5, p. 238-241

²¹ Vd. Cap. 4.

Verso un'antropologia del set

As a focus of debate, indie can be considered to be “product and prize of a permanent conflict” (Bourdieu, 1993, p. 34): a conflict that may demonstrate the cultural capital of beholders through their variety of position-takings, and the capital on behalf of those whose work is beheld. Taken together, review of the film deem it to be both faithfully ethnographic and voyeuristic, authentic and inauthentic, artistically ambitious and commercially contrived. (Person, 2016, p. 177)

Person sottolinea in questo passaggio l'importanza della conflittualità all'interno della negoziazione identitaria del cinema indipendente. Una conflittualità che polarizza nell'immaginario gli spettatori – che lui chiama i ‘beholders’ – e coloro il cui lavoro viene ‘beheld’, ovvero chi partecipa direttamente alla realizzazione e alla distribuzione di un film.

Per questo motivo e come ho avuto modo di argomentare in questo lavoro, lo studio etnografico delle produzioni cinematografiche, anche nello specifico delle dinamiche relazionali del set cinematografico - può aiutare a comprendere anche le forme, le estetiche e le strategie di gestione delle conflittualità culturali messe in atto nei relativi film. ‘Il medium è il messaggio’ (McLuhan, 1974), di conseguenza l'osservazione dei processi che consentono al medium di riprodursi non può essere trascurata nel guardare al cinema come a un sistema culturale. Rispetto al sundance movie infatti, questo approccio ha permesso di evidenziare tratti formali e processi drammaturgici caratteristici del genere finora inespressi dalla letteratura a disposizione.

In particolare, lo studio su campo condotto da Caldwell (2009) sulla cultura delle produzioni cinematografiche di Los Angeles ha fornito una base teorica indispensabile, per poi fare un raffronto tra i suoi studi, quelli sul cinema americano di carattere storico (cfr. King, 2016; Newman, 2011; Smith, 1999; Pierson, 1996) e i recenti festival studies (De Valck et. al. 2016; Wong, 2011; Richards, 2016). Questo ha permesso, prima di tutto, di isolare le peculiarità del Sundance rispetto al contesto hollywoodiano.

Sul fronte della comunità immaginata del Sundance, ho evidenziato la coesistenza nell'immaginario di due punti di vista dicotomici e opposti che contrappongono gli autori del sundance (o aspiranti tali) a quelli di Hollywood. Da un lato, i sundance movies si discostano da questi ultimi perché esplorano forme narrative alternative. Dall'altro, la partecipazione al festival rappresenta per loro un trampolino di lancio diretto proprio a Hollywood.

Fare cinema indipendente significa anche confrontarsi con la possibilità che il proprio film sia anche una tappa importante per la propria carriera. Le scelte che un autore compie si basano inevitabilmente anche sulle aspettative che questa premessa implica. Nella mia analisi, ho sottolineato pertanto come la posta in gioco vissuta da un autore indipendente possa ritornare, sotto varie forme, nelle narrative stesse del proprio film.

La cultura del 'against all odds', osservata da Caldwell, ritorna nelle retoriche del festival e nei criteri di selezione. La totalità degli intervistati concorda che alla base di questa cernita ci sia l'idea di valorizzare chi rischia di mettere in scena situazioni di carattere estremo, sia che si tratti di un estremismo socialmente controverso sia che il film si cimenti con soluzioni narrative ai limiti del verosimile. Allo stesso modo, nei racconti degli autori e delle maestranze, la realizzazione di un film indipendente ha sempre un carattere estremo legato alle difficoltà economiche, logistiche e ai numerosi imprevisti che una collaborazione così densa e allo stesso tempo così precaria come quella di una troupe cinematografica è spesso costretta a fronteggiare. Nei racconti di chi ha realizzato un indie, ogni scena si porta a termine a tutti i costi - 'against all odds' - in un approccio estremo, in parte naturalmente romanzato, che uno studio metodico della relativa cinematografia non deve trascurare.

Di conseguenza, per inquadrare sotto un profilo teorico questi estremismi, che riguardano le sceneggiature come i relativi set, ho identificato un ulteriore dispositivo drammaturgico orientato alla gestione dei conflitti. Ho chiamato 'dispositivo di sacrificio' quella particolare sequenza drammatica in cui un personaggio simbolicamente muore e rinasce

cambiato. Ho evidenziato come, una volta postulata una determinata posta in gioco, conseguente a uno o più dispositivi di volontà, un personaggio si trovi spesso messo fuori gioco da un evento o un particolare elemento narrativo insorgente che ne decreta un'apparente sconfitta. Ho poi osservato come la riconoscibilità di un evento del genere porti anche le immediate conseguenze a essere prevedibili e, nell'immaginario, malleabili.

Poiché la posta in gioco che la morte simbolica annichilisce è solitamente legata a un percorso identitario, il modo in cui il personaggio torna in corsa per questa posta diventa anche il modo in cui si decreta il suo cambiamento. Autumn, la protagonista di *Never, rarely, sometimes, always*, per esempio, compie un percorso di emancipazione dal trauma dell'abuso subito da un uomo. Quando, al termine del film, riesce ad abortire, subisce il bacio prepotente di un ragazzo che lo esige come pagamento per averla aiutata. Per la ragazza, la cui fuga dalle prepotenze maschili rappresenta il senso del suo percorso, questo bacio rappresenta una morte simbolica. Così, nuovamente vittima, trova una resurrezione creativa non più nella fuga ma nel tendere la mano alla sua migliore amica Skyler. Gesto che sposta l'immaginario della violenza di genere su di un livello più complesso, poiché la soluzione al conflitto in questo caso non è nel conflitto in sé ma in una rivoluzione della relazione. Come Chris, in *Get Out*, che strangola la sua fidanzata come gesto di emancipazione identitaria. Come Ann in *Sex, Lies & Videotape*, che fedifraga tradisce tutto ciò in cui crede e trova sé stessa. Come la madre di Grant in *Fruitvale Station* che, una volta perso il figlio, viene accolta simbolicamente come madre della comunità immaginata afro-americana. Come Bernadine, in *Clemency*, che allontana da sé ogni sprazzo di vita, tranne quello di un condannato a morte.

Bresson scriveva che un film muore e rinasce tre volte, nella scrittura, nelle riprese e nel montaggio (1986)²². Questo dispositivo di sacrificio che

²² «Il mio film nasce una prima volta nella testa, muore sulla carta, è resuscitato dalle persone vive e dagli oggetti reali di cui mi servo, i quali vengono uccisi sulla pellicola ma, posti in un certo ordine e proiettati sullo schermo, si rianimano come fiori nell'acqua.» (p. 23)

comporta la rinascita della narrazione cinematografica in ogni tappa della sua formazione non è dissimile da quello che ho analizzato finora. Chi fa indie racconta di lunghe avventure corredate di imprevisti, aneddoti, cambi di rotta e successi inaspettati. Ma soprattutto, dal punto di vista della ricerca, questi processi sono sempre legati a un percorso relazionale collettivo ricco di conflittualità. Da questo punto di vista, anche le storie di chi vive la cultura del sundance movie sono storie di comunità re-immaginate.

Concludendo, in ogni conflitto c'è una posta in gioco. Osservare i 'dispositivi di volontà' che la identificano è utile per comprendere in chiave dinamica e processuale l'identità dei personaggi di una storia. A seguito di ciò, focalizzarsi sui 'dispositivi di intimità' aiuta ad osservare come queste premesse identitarie, che siano individuali o collettive, interagiscono e si modificano nell'incontro con l'altro. Solitamente, quando si passa dalla volontà all'intimità, la posta in gioco cambia. Nei 'dispositivi di sacrificio' infine troviamo espresso ciò che è rimasto della volontà – solitamente ben poco – e ciò che resiste dell'intimità maturata ed esplorata.

La posta in gioco aumenta all'aumentare della complessità della relazione. Il 'sacrificio' è un dispositivo drammaturgico che lascia entrare volontà e desiderio, ma restituisce solo relazione e consapevolezza, ri-mediando ciò che era l'identità del singolo in una ben più ambiziosa comunità deuterio-immaginata. In parole povere, il modo migliore per gestire un conflitto è sempre un colpo di scena, cioè rinunciare, almeno in parte, a sé stessi.

APPENDICE

Storia culturale del Sundance.

In questo lavoro, abbiamo inquadrato gli aspetti semiologici della cinematografia legata al festival del Sundance, tenendo in considerazione aspetti storico-culturali che nel corso della trattazione abbiamo citato e approfondito. In relazione a ciò, con intento di esaustività e chiarezza della proposta analitica, proponiamo ora un breve focus sulla storia del festival.

Le fonti

King (2016). Newman (2011) e Tzioumakis (2012) studiano il Sundance in relazione all'ampio panorama produttivo indipendente americano, sottolineando come il festival abbia avuto storicamente un ruolo centrale, sia come vetrina di film che hanno influenzato nuove narrative, sia come laboratorio di sviluppo e potenziamento di opere al contempo inclusive culturalmente e competitive a livello globale. Pierson (1996), in veste di produttore indipendente, offre la sua testimonianza chiarendo alcuni aspetti legati alla mitizzazione dell'indie, aiutandoci a inquadrare l'oggetto di ricerca anche in chiave micro-etnografica. Biskind (2007) e Mottram (2007) propongono un taglio giornalistico d'inchiesta che contribuisce a questo studio soprattutto per la prospettiva esterna all'organizzazione del festival che offrono. In particolare, chiarisce il ruolo della casa di distribuzione Miramax nel successo di alcuni film e, di riflesso, del festival stesso. La letteratura disponibile sui 'festival studies' (cfr. De De Valck, 2016; Wong, 2011), infine, traccia confini di analisi più ampia, discernendo il ruolo del festival 'tra' i festival e l'evento in sé come occasione di negoziazione di significati e costruzione di un'identità comunitaria (Dayan, 2000). Infine, per illustrare le tappe fondamentali della storia del festival faremo inoltre riferimento alla croni-storia disponibile sul sito ufficiale del festival²³.

²³ Sundance Institute, *Timeline*, <https://www.sundance.org/timeline>, consultato il 26/09/2021.

Le origini

Il 'Sundance' è prima di tutto il nome che l'attore Robert Redford dà ai duemila ettari di terreno che acquista alla fine degli anni sessanta tra le montagne dello Utah, ispirandosi naturalmente al ruolo da lui interpretato nell'omonimo *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969, George Roy Hill).

Fondando il Sundance Institute (organizzazione no-profit) con un gruppo di colleghi, Redford sfrutta il suo terreno come spazio di sperimentazione, inaugurando nel 1981 il primo laboratorio di sviluppo per registi emergenti. Ospita quindici aspiranti filmmakers e li guida in un processo di perfezionamento delle loro opere, dandogli anche la possibilità di confrontarsi con autori importanti come Sydney Pollack e Waldo Salt in veste di docenti.

Nel frattempo, come testimonia Smith (*op. cit.*), la Utah Film Commission contribuisce alla fondazione dello U.S. Film Festival - un evento annuale proposto da uno studente di cinema locale - che ha lo scopo di valorizzare cinematografie indipendenti dallo 'Studio System'. Con lo scopo di assicurarsi una sostenibilità economica, i primi anni del festival propongono rassegne di cinema classico americano per attrarre un pubblico ampio, proponendo in parallelo i suddetti film indipendenti.

Mentre le prime edizioni del festival non sortiscono il successo sperato, l'Institute di Redford ottiene i primi successi scommettendo, sin da subito, sulle minoranze culturali. *El Norte* (1983, Gregory Nava) ottiene una nomination agli oscar come miglior sceneggiatura e concorre al festival di Cannes nella sezione 'Un Certain Regard'. È il primo film diretto da un nativo a farsi strada nelle sale.

A Cannes, lo stesso anno, è presente Jim Jarmusch con il suo primo lungometraggio *Stranger than paradise* (1984) con il quale vince la 'Camera d'Or'. Il film di Jarmusch ottiene anche la menzione speciale ('Special Jury Prize') allo U.S. Film Festival che, a partire da questa edizione passa sotto il controllo del Sundance Institute che poche edizioni

dopo lo rinominerà nel modo in cui lo conosciamo e integrerà nei palinsesti i risultati dei propri laboratori di sviluppo.

Il successo internazionale

Sotto le redini dell'Institute, il festival inizia ad assumere l'identità che lo contraddistingue tutt'ora. La mission ufficiale è quella di inseguire un modo di fare cinema che metta assieme la forza economica capillare di Hollywood alla freschezza autoriale di un cinema meno prevedibile. Le scelte dell'Institute in generale e il processo selettivo dei progetti da inserire nei programmi di sviluppo dipende anche da un processo culturale approfondito da De De Valck (*op. cit.*) e che riguarda la maggior parte dei festival nati in quel periodo.

Per fuggire lo spauracchio di una saturazione del mercato, i piccoli festival – oltre a cercare autori originali – si orientano verso nicchie di pubblico che, solitamente, si identificano anche con determinate comunità immaginate (Anderson, 2018). Per esempio, il Sundance inaugura nel 1987 il 'Latin-American Exchange Program' alla ricerca di autori appartenenti alla comunità latino-americana. Questa diversificazione non coinvolge solo il pubblico di riferimento, ma anche le maestranze. Nello stesso anno infatti, l'Institute diversifica i laboratori dedicandone uno, per esempio, alle sole coreografie per musical.

Questa diversificazione diventa presto terreno fertile per autori e produttori indipendenti che iniziano a vedere nell'evento opportunità che Hollywood non avrebbe mai potuto offrire. Lo stesso vale per il reparto distribuzione, poiché 'buyers', 'publicists' e 'sales agents' che faticavano a entrare nel circuito mainstream iniziano a popolare l'evento. Tra questi si muovono due personalità che da lì a poco avrebbero contribuito ad ascrivere il Sundance a «quintessential example» (De De Valck, *op. cit.*) di evento catalizzatore di autori e opere indipendenti. Nel 1989, i fratelli Harvey e Bob Weinstein, fondatori della Miramax, lottano per acquistare i diritti di distribuzione di *Sex, Lies & Videotape* (Steven Soderbergh) che quell'anno

si aggiudica il premio del pubblico ('Audience Award'). Le intenzioni della Miramax non piacciono al regista che negozia fino alla fine ogni dettaglio dell'operazione. Anche grazie a questa complessità dell'accordo, la veste distributiva del film assume un carattere ibrido vincente. La Miramax punta tutto sugli aspetti erotici del film, mentre il regista mitiga la spregiudicatezza dei Weinstein assicurandosi che gli aspetti relazioni, conflittuali e culturali non vengano messi in secondo piano (Biskind, *op. cit.*).

Il film vince la 'Palm d'Or' a Cannes lo stesso anno e, soprattutto, diventa un caso al botteghino. Il film incassa in sala 36 milioni di dollari in tutto il mondo, a fronte di un budget di produzione di solo 1,2 milioni. I giornali accolgono l'evento come l'inizio di una rivoluzione. Le narrazioni più diffuse inquadrano il film come la dimostrazione definitiva che la qualità di un film non dipende dal budget e l'idea che solletica i distributori di ripetere i numeri della Miramax trasforma il Sundance - dall'anno successivo fino ad ancora oggi - in una 'eldorado' del cinema indipendente.

Wong (2011) sottolinea che in quegli anni, a differenza dei festival il cui ruolo internazionale è assodato, nei festival di nuova fondazione si mescolano senza soluzione di continuità due istanze festivaliere fino ad allora rimaste nettamente separate: le proiezioni e i mercati. Tutt'ora festival come Venezia, Cannes o Berlino offrono a specifici partecipanti accreditati eventi paralleli alla proiezione dei film, all'interno dei quali produttori e distributori possono negoziare budget e collaboratori dei loro prossimi progetti. Il prestigio di un festival dipende anche dall'efficacia e dall'attendibilità del suo relativo mercato. Anche su questo fronte, per la sua lunga storia di successi produttivi, il Sundance si propone come alternativa alla filiera mainstream. La modalità di 'networking' infatti è diversa.

Smith (*op. cit.*) intitola la sua testimonianza diretta dei primi vent'anni del festival *Party in a box*, spiegando che la dimensione del 'party' è il vero e unico contesto in cui produzioni e distribuzioni vengono negoziate. A differenza dei festival precedentemente menzionati quindi, il Sundance sviluppa le proprie pratiche di 'networking' in maniera informale. È in

questo tipo di contesto che dobbiamo immaginare l'effetto di *Sex, Lies & Videotape* sui 'parties' degli anni novanta.

Questo contesto informale di ricerca di una nicchia autoriale economicamente sostenibile è il contesto in cui emerge Quentin Tarantino. Notato da Harvey Weinstein, partecipa ai Sundance Lab, all'interno dei quali realizza e porta in concorso nell'edizione del 1991 il suo film d'esordio: *Reservoir Dogs*. Il film non si aggiudica alcun premio al festival, nonostante venga comunque apprezzato, ma entra prepotentemente nell'immaginario internazionale. È in questo stesso anno che il festival si apre in maniera ufficiale a quel tipo di cinema che, nel corso di questo lavoro, abbiamo identificato come 'estremo'²⁴, inaugurando una sezione speciale chiamata 'Midnight Section' che la croni-storia del Sundance disponibile sul sito ufficiale (vd. su) definisce «a mix of horror, comedies, and genre defying films».

Horror e commedie vengono messi sullo stesso piano, perché accomunati - nello specifico di quelli selezionati - dal sovvertimento delle aspettative legate al loro genere. In senso riflessivo (Bourdieu, 1992) cioè, negli anni in cui il festival inizia a consolidare un'identità tale da diventare a breve un genere cinematografico, viene dato spazio a un'esplorazione dei confini della narrazione che mette in discussione il concetto di genere stesso.

²⁴ Vd. Cap. 5

Il genere 'sundance movie'

La prima fonte, tra quelle che abbiamo consultato, dalla quale si evince la menzione del Sundance nell'accezione di fucina di opere cinematografiche dai tratti comuni è tratta dal 'New York Times' ed è datata 26 Gennaio 1994.

"Clerks" is one of the few films in the competition that won't send viewer out of the theater in tears or with their stomachs churning, which is only part of the reason for its popularity here. It is also extremely funny and unpretentious. This film comes with such a pre-packaged *Sundance story* that the background almost works against it. The writer and director, Kevin Smith, is a 23-year-old clerk in a New Jersey convenience store, who insists he is going back to work there on Monday. Really.

(James, 1994, *corsivo nostro*)

Clerks (Kevin Smith, 1994) insomma spicca perché è una delle poche commedie all'interno di un palinsesto di film drammatici. Ma anche perché, sfruttando l'onda lunga di *Stranger than paradise*²⁵, sovverte le regole del comico rarefacendo la messa in scena e puntando su una sorta di slapstick al contrario; trovando il comico nelle situazioni di stasi dei personaggi.

Altman (2004) scrive che l'emergere di una parodia è un sentore importante per capire l'effettivo consolidamento di un genere nell'immaginario. Se estendiamo questa prospettiva analitica al festival del Sundance e alla sua identità, è significativo che in seguito al successo di pubblico di una 'pre-packed sundance story' come *Clerks*, l'edizione successiva del festival coincida con la fondazione di un ulteriore festival di cinema indipendente evidentemente citazionistico: il 1995 è l'anno della prima edizione dello 'Slamdance Film Festival', evento 'off' che si svolge all'incirca negli stessi giorni del Sundance e ha luogo nella stessa città.

La nascita dello Slamdance suggerisce quindi che l'identità del genere 'sundance movie' è matura. Nonostante ciò, non se ne conoscono bene i tratti. La 'sundance story' a cui James fa riferimento è sicuramente legata,

²⁵ Vd. Cap. 2

prima di tutto, al budget irrisorio usato da Kevin Smith, che non ha impedito al film di sortire l'entusiasmo del pubblico. In secondo luogo, essere l'opera prima di un regista molto giovane ha contribuito a conferirgli l'etichetta di 'sundance story'. Il terzo aspetto è invece l'appartenenza del film a un altro genere, che si consoliderà nei successivi sundance movies, e sul quale ora ci soffermiamo: il coming-of-age.

Il Sundance, come festival giovane in cerca di un'identità nel contesto internazionale, ha dato riflessivamente ampio spazio alle storie di formazione. Gli stessi *Stranger than paradise* e *Sex, Lies & Videotape* sono coming-of-age 'sui generis'. Nel primo infatti, il protagonista Willie rifiuta la formazione che secondo l'immaginario dovrebbe affrontare, nel secondo questa si incentra sull'aspetto sessuale delle relazioni e si manifesta più come una ri-formazione delle prospettive identitarie della protagonista Ann.

Negli anni, film spiccatamente coming-of-age non mancano quasi mai di aggiudicarsi un premio. Citiamo i più significativi: *Smooth Talks* (1986), *River's Edge* (1987), *Powwow Highway* (1989), *House Party* (1990), *Hanging with the homeboys* (1991), *Ruby in Paradise* (1993), *Spanking the monkey* (1994), *Welcome to the dollhouse* (1995), *Slam* (1998), *You can count on me* (2000), *Real woman have curves* (2002), *Thirteen* (2003), *Brick* (2005), *Quinceañera* (2006), *The Wackness* (2008), *Beasts of the Southern Wild* (2012), *Me and Earl and the dying girl* (2015), *The Miseducation of Cameron Post* (2018), *Honey Boy* (2019), *Minari* (2020).

Il coming-of-age trova a sua volta terreni drammaturgici di ibridazione con altri generi ancora. In particolare entra elegantemente anche nel genere romantico, a tal punto che spesso è difficile distinguere l'uno dall'altro. Lo stesso *Stranger than paradise*, come abbiamo visto, non era estraneo al romanticismo (o meglio, lo era nel volerlo negare goffamente). *The Station Agent* (2003) è una storia d'amore con un nano protagonista che scoprendo l'amore trova la propria maturazione interiore. *An Education* (2009) suggerisce già nel titolo che la scoperta dell'amore sarà per la protagonista motivo di maturazione. *Metropolitan* (1990) e *Like Crazy* (2011), a distanza di vent'anni l'uno dall'altro, si cimentano con lo stesso meccanismo

drammatico offrendo prospettive interessanti sull'evoluzione dell'immaginario e della cultura in generale. In entrambi i film, un giovane entra in un contesto altolocato grazie al suo rendimento accademico e conosce una ragazza che lo guida alla scoperta della complessità di quel mondo. Entrambi gli intrecci si sviluppano su ampi salti temporali, mostrando l'evoluzione di una lunghissima storia d'amore che sembra l'unica certezza in un processo di maturazione complesso e faticoso per entrambi.

Il coming-of-age si presta in effetti ad accogliere nei suoi meccanismi drammaturgici quelle «character-centered narrative forms that integrate thematic interests in identity with specific storytelling strategies» che ha identificato Newman (2011, p. 137) nell'inquadrare l'orientamento dei palinsesti del festival. Per l'autore, a partire dal successo di *Sex, Lies & Videotape* inizia un periodo della storia del cinema indipendente, chiamato da lui, la 'Sundance-Miramax era'. All'apice del primo ventennio cioè, il nome del Sundance quasi si sovrappone nell'immaginario all'idea di cinema indipendente.

Il festival oggi

Questa Era si chiude simbolicamente nel 2010, quando la Miramax, ormai proprietà della Disney, inizia rapidamente ad eclissarsi. Tyron (2016) trova una linea di demarcazione più netta in questo stesso anno, perché guarda all'emergere delle prime esperienze concrete di 'crowdfunding' come il segnale che un nuovo tipo di indie è alle porte. Il 2011 è l'anno di *The Woods* (Matthew Lesnner), ospite al Sundance per la première mondiale, la cui peculiarità sta prima di tutto nell'essere interamente finanziato dal basso. Poco dopo, già nell'edizione 2016 del festival, il 10% dei film proposti hanno alle spalle strategie di crowdfunding.

Non tanto la linea temporale, quanto l'aspetto culturale risulta qui di particolare interesse. Perché se il genere indie sfugge sempre a una definizione precisa, si consolida invece sempre di più l'idea di un genere

estraneo ai propri tratti estetico-formali, bensì legato al sistema culturale in cui si inserisce. Newman (*op. cit.*) infatti suggerisce che una differenza da lui percepita tra l'indipendente e l'indie è la mera accezione di 'fashionable' - alla moda. Culturalmente questa prospettiva trasforma l'indie in un tipo di cinema diverso perché a differenza degli altri lo si può, metaforicamente, indossare come una divisa o, quanto meno, prenderne le parti e sancire la propria appartenenza a una specifica 'comunità immaginata'. Essere indie nell'immaginario significa cioè prender parte in senso lato ai 'parties' del sundance durante i quali, tra un cocktail e una manciata di biglietti da visita, leggenda vuole che si possa approdare a Hollywood per direttissima.

Schatz (2016), inoltre, propone un'ulteriore divisione temporale individuando nel 1999 un anno di consolidamento delle politiche estetico-culturale del Sundance e dell'indie in generale. In particolare, analizza come la strategia di marketing di *Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez; 1999) sia una sorta di simulacro manierista delle trovate della Miramax, nonché quasi un'esasperazione della valorizzazione del sistema produttivo a discapito dell'aspetto tecnico e, in questo caso, anche di quello artistico. Nello specifico del film, il topos dell'orrore che vede un gruppo di giovani persi nel bosco alle prese con il soprannaturale, si veste indie perché girato interamente con una videocamera mini-dv. Nelle relative strategie di marketing, la finzione invade la realtà perché si sfrutta il carattere 'verosimile' di questa scelta tecnica che presto darà il nome a un nuovo sotto-genere dell'horror - il 'found-footage' - per insinuare nel pubblico l'idea che i fatti filmati siano reali. Gli estremismi, di approccio, di trama e di tematiche, convogliano qui in un 'guerrilla marketing' pensato a tavolino, del tutto estraneo alla valorizzazione di eventuali peculiarità legate alle scelte drammaturgiche del film.

All'opposto però, il consolidamento della competitività nel mercato di un sundance movie porta anche a sperimentazioni più coraggiose. Il 2001 infatti è l'anno, come abbiamo visto, di un film controverso come *The Believer* (Henry Bean) ma soprattutto, dal punto di vista della storia dell'immaginario, è l'anno di *Memento* (Christopher Nolan), il quale gioca

in maniera estrema con la linearità temporale dell'intreccio, mettendo in scena una regia 'riflessiva' rispetto al vissuto del personaggio protagonista. Le amnesie di Leonard Shelby vengono cioè riprodotte analogicamente dalla frammentarietà del montaggio, in un modo che vale a Nolan il 'Waldo Screenwriting Award' (premio speciale alla sceneggiatura inaugurato dall'Institute già nel 1991 in onore di uno dei primi docenti dei laboratori di sviluppo).

Rispetto a questo aspetto di amplificazione della sperimentazione, Molloy (2016) vede nei primi anni 2000 una sorta di rinascita dell'indie, che prima di allora si era visto eclissato dall'influenza pachidermica dello stile di Quentin Tarantino.

Dal nostro punto di vista, la proliferazione di cinema indipendente e la diversificazione dei laboratori dell'Institute a partire dagli anni 2000 rende complesso un inquadramento formale dei palinsesti. Motivo per cui, nel corso di questo studio, ci siamo occupati di guardare a fondo alle politiche drammaturgiche dei film, ricalibrando in chiave semiologica l'approccio storico della 'lunga durata' (Braudel, 1982) e quello antropologico interpretativo (Geertz, 2001).

Oggi, mentre i sundance movie guadagnano prestigio a livello globale, l'Institute tiene fede all'inclusività della sua mission, inaugurando man mano nuovi programmi dedicati ad autori emergenti appartenenti a specifiche minoranze culturali. Parallelamente, il festival si apre anche a nuove forme espressive ancillari al cinema dedicando sezioni apposite all'interno dell'evento; come la realtà virtuale e la serialità. Parallelamente al fronte di ricerca sull'innovazione formale, il rapporto del festival con il circuito mainstream rimane tutt'ora fondamentale, testimoni gli ingenti investimenti dei nuovi colossi della produzione come Amazon e Netflix che negli ultimi anni, scommettendo sull'acquisto delle proposte cinematografiche del festival, non perdono occasione per negoziare anche loro una fetta di immaginario, accaparrandosi la loro nicchia nei 'parties' del festival (Thompson, 2019).

BIBLIOGRAFIA

- Alexander G. (2007). *Why We Make Movies: Black Filmmakers Talk About the Magic of Cinema*, Harlem Moon Broadway Books, New York.
- Aimeri L. (1998). *Manuale di sceneggiatura cinematografica: teoria e pratica*, UTET, Torino.
- Althen, G., & Bennett, J. (2011). *American Ways, Third Edition*, Nicholas Brealey, Boston.
- Altman, R., Casetti, F., Eugeni, R. (2004). *Film/Genere*, V&P università, Milano.
- Anderson, J. (2000). *Sundancing: Hanging out and listening in at America's most important film festival*, Spike, New York.
- Anderson, B. (2018). *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Laterza, Bari.
- Armstrong, R. (2005). *Understanding realism*, BFI, Londra.
- Auge M. (1998). *La guerra dei sogni*, tr. it., Eleuthera, Milano.
- Azzaroni, L. (1991). *La teoria funzionale dell'armonia*, CLUEB, Bologna.
- Bateson G. (1976). *Mente e natura. Un'unità necessaria*, Adelphi, Milano.
(1977). *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.
(1996). "Questo è un gioco". *Perché non si può mai dire a qualcuno "gioca"*, Cortina, Milano.
- Batty C., Jacey H. (2015). *Writing and selling romantic comedy screenplays*, Creative Essentials, (n. c.)
- Becker C. (2013), *Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm*, in "Journal of Art Historiography" (9), pp. 1–25.
- Belting, H. (2010). *I canoni dello sguardo: storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bell M. (2017), *Criminalization of Blackness: Systemic Racism and the Reproduction of Racial Inequality in the US Criminal Justice System* in Ducey K., Thompson-Miller, R., *Systemic Racism: Making Liberty, Justice, and Democracy Real*, Palgrave Macmillan, New York.
- Bénabou T. (2011). *Identity, Morals, and Taboos: Beliefs as Assets* in "The Quarterly Journal of Economics", 1262, 805–855.
<https://doi.org/10.1093/qje/qjr002>.
- Bent-Goodley T., Stiles B., Sussewell A. (2009). *African-American social workers and social policy*, Routledge, Londra.
- Berger P., Luckmann T. (1974), *La realtà come costruzione sociale*, Il mulino, Bologna, Milano.
- Bergson H. (1994). *Il riso: saggio sul significato del comico*. Laterza, Bari.
- Berne E. (1967). *A che gioco giochiamo*, Bompiani, Milano.

- (1971). *Analisi transazionale: un sistema di psichiatria sociale e individuale*, Astrolabio, Roma.
- Berne E., Menzio, L. (1971). *Analisi transazionale: un sistema di psichiatria sociale e individuale*. Astrolabio, Roma.
- Biskind P. (2007). *Down and dirty pictures: Miramax, Sundance and the rise of independent film*, Bloomsbury, Londra.
- Bloch M., Febvre L. (1950). *Apologia della storia*, Einaudi, Torino.
- Bloch M., Araldi G., Febvre, L. (1975). *Apologia della storia o mestiere di storico (5. ed)*, Einaudi, Torino.
- Bloore P. (2013). *The Screenplay Business*, Routledge, Londra.
- Boncinelli V., Baldaro Verde J. (2004). *Le stagioni dell'amore: filogenesi, ontogenesi e comportamento sessuale umano*, Franco Angeli, Milano.
- Boros A. (2014). *Prepararsi all'ascolto. Uno sguardo antropologico sull'ascolto come negoziazione culturale*, in "Metis", XXI, n. 1, pp. 7-28.
- (2015). *Oltre l'Isola: Percorsi antropologici nei sistemi funerari dell'Ungheria rurale*, Edizioni Libreria Progetto, Padova.
- Bourdieu P., (a cura di) Schnapper, D. (1972). *L'amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale: i musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini.
- Bourdieu P. (1992). *Risposte: per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bruce V., Georgeson M. A., Green P. R. (2007). *Visual Perception*. Psychology Press, U.K.
- Braudel F., Dumézil G. (1982). *La storia e le altre scienze sociali: Antologia delle Annales*, Laterza, Bari.
- Bresson R. (1986). *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia.
- Bruzzi S. (2013). *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-Scène in Hollywood*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- Calamari E. (1995). *I ricordi personali: psicologia della memoria autobiografica*, ETS, Pisa.
- Caldwell J. T. (2009). *Production Culture*, Duke University Press, Durham.
- Callari Galli M. (2000). *Antropologia per insegnare. Teorie e pratiche dell'analisi culturale*, Mondadori, Milano.
- (1993). *Antropologia culturale e processi educativi*, La Nuova Italia, Scandicci, Firenze.
- Callari Galli M., Cambi F., Ceruti M. (2003). *Formare alla complessità. Prospettive dell'educazione nelle società globali*, Carocci, Roma.
- Campbell J. (2012 [1949]). *L'eroe dai mille volti*, trad. it. F. Piazza, Lindau, Torino.

- Canby V. (1989, October 7). *Rejoice! It's Independents' Day*, in "The New York Times", p. 162.
- Cardani D. (2018). *Just Women* in "Cineforum", 588, 70–.
- Cattrysse P. (2010). *The protagonist's dramatic goals, wants and needs*, in "Journal of Screenwriting", Vol. 1 83-97. 10.1386/josc.1.1.83/1.
- Casetti F. (2005). *L'occhio del novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Firenze.
- Chaney C., Robertson R. V. (2013). *Racism and Police Brutality in America*, in "Journal of African American Studies", 17(4), pp. 480–505, <http://www.jstor.org/stable/43525523>.
- Civra F. (1991). *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*, Utet, Torino.
- Claybourn, J. A. (2019). *Our American Story: The Search for a Shared National Narrative*. University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska).
- Cleve B. (1994). *Film Production Management*, Focal Press, Waltham (Massachusetts).
- Combi M. (2018). *La diversità culturale narrata: le storie degli altri raccontate dall'antropologia*, in "Enthymema", 2222, 208–220, Milano, <https://doi.org/10.13130/2037-2426/10601>.
- Cragin B. (2015). *Teaching Sexuality through Media*, in "Feminist Teacher" 252-3, pp. 169-188, doi:10.5406/femteacher.25.2-3.0169.
- Crapanzano V. (2003). *Imaginative Horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*, University of Chicago Press, Chicago.
- Czach L. (2004). *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*, "The Moving Image" 4.1, pp. 76-88.
- Dayan D. (2000). *Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*, in "Moving Images, Culture and the Mind. Ed. Lb. Bondebjerg", University of Luton Press, Londra, pp. 45-52.
- De Santis A. (2006). *Il parto: aspetti medici e psicologici*, in Bonito Oliva R. (a cura di), *La cura delle donne*, Meltemi, Milano.
- Deci E. L. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*, Plenum press, New York.
- De Valck M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- De Valck M., Kredell B., Loist S. (2016). *Film Festivals*, Routledge, Londra.
- Dyer R. (1997). *White*. Routledge, Londra.
- Durand G. (1972). *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*. Dedalo, Bari.
- Edelstein D. (1989, 4 Agosto). *Sex, Lies & Videotape: Review*, in "New York Post", New York, p. 21.

- Egri L. (2003). *L'arte della scrittura drammaturgica*, Audino, Roma.
- Ājzenštejn S. M.; (a cura di) Aumont J., Montani, P. (1986). *Il montaggio*, Marsilio, Venezia.
- Elsaesser T. (2005). *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, in *European Cinema: Face to face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam, p. 96.
- Fanchi M. (2005). *Spettatore*. Il castoro, Milano.
- Ferraro G. (2001). *Il linguaggio del mito: valori simbolici e realt sociale nelle mitologie primitive*, Meltemi, Milano.
- Field S. (1991). *La sceneggiatura: manuale*. Lupetti, Milano.
- Fischer M. M. J. (1997), *Etnicit e arti postmoderne della memoria*, in Clifford J., Marcus G. E., *Scrivere le culture: poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Milano.
- Foucault M. (1967). *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.
 (1985). *I: La volont di sapere (4a ed)*, Feltrinelli, Milano.
 (1993). *Sorvegliare e punire: Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Frazer J. G., De_Bosis L. (1964). *Il ramo d'oro* (Ed. in vol. unico), P. Boringhieri.
- Frensham R. (2003). *Screenwriting*, Hodder education, UK.
- Frisina S. (2019). *Swiss Army Man. Cosa vuol dire essere umani?*, in "Fata Morgan", XII, 37, pp. 215-22, Pellegrini, <http://hdl.handle.net/11577/3358853>.
- Fumagalli A. (2013). *Creativit al potere: Da Hollywood alla Pixar, passando per l'Italia*, Lindau, Torino.
- Geertz C. (2001). *Antropologia interpretativa*, Il mulino, Bologna.
 (1973). *The Interpretation of cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York.
- Goffman E. (1997). *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna.
 (2003). *Stigma: l'identit n gata*, Ombre corte, Milano.
- Grodal T. (2014). *Immagini-corpo: cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma.
- Grusin R., Maiello A. (2017). *Radical mediation: cinema, estetica e tecnologie digitali*, Pellegrini, Cosenza.
- Hall E. T., Hall M. R. (1990). *Hidden Differences*. Anchor, Amburgo.
- Hannerz U. (2001). *La diversit culturale*, Il mulino, Bologna.
- Herzfeld M., Nicolencov E. (2003). *Intimit culturale: antropologia e nazionalismo*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.
- Hesmondhalgh D. (2008) *Le industrie culturali*, trad. it. Innocenti V. (a cura di), Egea, Milano.

- Hollinger K. (1998). *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, in "Cinema Journal", vol. 37, no. 2, pp. 3-17, www.jstor.org/stable/1225639.
- Iordanova D. (2013). *The Film Festivals Reader*, St Andrews Film Studies, St. Andrews (Scozia).
- Itten J. (1992). *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- James C. (1994, 26 Gennaio). *Critic's Notebook. Sundance: Some Surprises Amid The Frivolity*, in "The New York Times", pp. 228-229.
- Jameson F. (1981). *The Political Unconscious*, Cornell University Press, Itacha (New York)
- Kaufman A. (2004, 14 Gennaio). *Sundance vs Rotterdam: Differing Styles Bring Forth New International Cinema*, IndieWIRE.
- Kaufmann J. (2011). *The Meaning of "Not Innocent": The Troy Anthony Davis Case*, in "International Review of Qualitative Research", 43, 291-312, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/irqr.2011.4.3.291>.
- King G. (2016), *A Companion to American Indie Film*, John Wiley & Sons, Hoboken (New Jersey)
- Kulick D., Willson M. (1995). *Taboo*, Routledge, Londra.
- Kundera M. (1995). *Testaments Betrayed*, Harper Collins, New York.
- Labov W. (2004). *Ordinary Events*, in Fought C. (a cura di) *Sociolinguistic Variation: Critical Reflections*, Oxford University Press, Oxford, pp. 3-43.
- Lacan J. (2016). *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, tr. it., Einaudi, Torino.
- Lakoff G., Johnson M. (1982). *Metafora e vita quotidiana*, l'Espresso, Roma.
- Latouche S. (2012). *Per un'abbondanza frugale: malintesi e controversie sulla decrescita*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Lee J. (2018). *The Psychology of Screenwriting*, Bloomsbury Publishing USA, New York.
- Levy S. (2000). *Postcards from mars*, in "Sight and Sound", 10, 22-24, 3, <https://www.proquest.com/docview/237095704?accountid=13050>.
- Lévi-Strauss, C., Douglas, M., & Leach, E. R. (1975). *Strutturalismo del mito e del totemismo*. Newton Compton, Roma.
- Linnett R. (1985). *As american as you are: Jim Jarmusch and 'Stranger than paradise'*, in "Cineaste Archive", 14, 26-28, 25, <https://www.proquest.com/docview/222698449?accountid=13050>.
- Loist S. (2016), *The film festival circuit: Networks, hierarchies, and circulation*, in De Valck M., Kredell B., & Loist S., *Film Festivals*, Routledge, Londra. pp 48-64.
- Mainardi D. (1974). *L'animale culturale: con disegni dell'autore*, Rizzoli, Milano.

- Martinat M. (2013). *Tra storia e fiction: il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Et al., Milano.
- Marazzi A. (1998). *Lo sguardo antropologico: processi educativi e multiculturalismo*, Carocci, Roma.
- Mauss M. (2002). *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino.
- McCandlish Phillips J. (1965, 31 Ottobre). *State Klan Leader Hides Secret of Jewish Origin; Klan Leader Here, Hiding the Secret of His Jewish Origin, Preaches Anti-Semitism*, in “The New York Times”, p. 1.
- McHugh K. (2016), *Miranda July and the new twenty-first-century indie*, in Badley L., Perkins C., Schreiber M. et. al., in *Indie Reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*, pp. 239-254. Edinburgh University Press, Edimburgo, <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g0529f.20>.
- McKee R. (1997). *Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, Harper Collins, Glasgow.
- McLuhan M. (1974). *Gli strumenti del comunicare*. Garzanti, Milano.
- Meletinskij E. M. (1993). *Il mito: poetica, folclore, ripresa novecentesca*. Editori riuniti, Roma.
- Mernit B. (2001). *Writing the Romantic Comedy*, Harper Collins, Glasgow.
- Metz C. (1995). *La significazione nel cinema (2. ed)*. Bompiani, Firenze.
- Moè A. (2020). *La motivazione: teorie e processi*, Il mulino, Bologna.
- (2011). *Motivati si nasce o si diventa?*, GLF editori, Laterza, Bari.
- Molloy C. (2016). *Indie Cinema and the Neoliberal Commodification of Creative Labor: Rethinking the Indie Sensibility of Christopher Nolan*, in King G., *A Companion to American Indie Film*, John Wiley & Sons, Hoboken (New Jersey), pp. 368-388.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari.
- Morin E. (1982). *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano.
- Mosse G. (1997). *L'immagine dell'uomo: lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Einaudi, Torino.
- Mottram, J. (2007). *The Sundance Kids: How the maverick took back Hollywood*, Macmillan, Londra.
- Murch W. (2000). *In un batter d'occhi. Una prospettiva sul montaggio cinematografico nell'era del digitale*, trad. it. G. Fumagalli, Lindau, Torino.
- Naylor L. L. (1998). *American Culture*, Greenwood Publishing Group, Westport (Connecticut).

- Neibaur J. L. (2017). *The Monster Movies of Universal Studios*, Rowman & Littlefield, Lanham (Maryland).
- Newman M. Z. (2011). *Indie*, Columbia University Press, New York.
- Norris K. (2012). *Justice and Time: Before and after Oscar Grant*, in “Boom: A Journal of California”, 2(2), 100–104, <https://doi.org/10.1525/boom.2012.2.2.100>.
- Oates J. C. (1998). *The Aesthetics of Fear*, in “Salmagundi”, 120, 176–185, <http://www.jstor.org/stable/40549062>.
- Ochs E., Capps L. (2001). *Living narrative: creating lives in everyday storytelling*, Harvard University press, Harvard.
- Orenstein C. (2002). *Little Red Riding Hood: sex, morality and the evolution of a fairy tale*, Basic Books, New York.
- Oria B. (2018). *Love on the Margins: The American Indie Rom-com of the 2010s*, “Atlantis”, 40(2), pp. 145–168, <https://www.jstor.org/stable/26566967>.
- Panzeri M. (2013). *Psicologia della sessualità*, Il Mulino, Bologna, <https://doi.org/10.978.8815/316653>.
- Perlini S. (2002). *Elementi di retorica musicale: il testo e la sua veste musicale nella polifonia del 500-600*, BMG Ricordi.
- Perren A. (2001). *Sex, lies and marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*, in “Film Quarterly”, 55(2), 30-39, <https://doi.org/10.1525/fq.2001.55.2.30>.
- Pierson J. (1996). *Spike, Mike, slackers & dykes: A guided tour across a decade of American independent cinema*, Miramax Books/Hyperion, New York.
- Pilastro A. (2007). *Sesso ed evoluzione: la straordinaria storia evolutiva della riproduzione sessuale*, Bompian, Firenze.
- Pinsker B. (2002). ‘The believer in the cultural market place’ adapted from “The Independent” in Bean H., *The believer: confronting jewish self-hatred*, Thunder’s Mouth Press.
- Piva M. (2014), *La parabola dell’uomo che cade*, in Tinazzi G. (a cura di), *Lo Stato delle Cose 2013*, Cleup, Padova.
- Propp V. (2000 [1928]). *Morfologia della fiaba*, trad. it. Einaudi, Torino.
- Rastegar R. (2016), *Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming*, in De Valck M., Kredell, B., Loist S., *Film Festivals*, Routledge, Londra, pp. 181-195.
- Richards S. J. (2016). *The Queer Film Festival*, Springer, New York.
- Rivoltella P. C. (2001). *Media education: modelli, esperienze, profilo disciplinare*, Carocci, Roma.
- Robbiano G. (2000). *La sceneggiatura cinematografica*. Carocci, Roma.
- Rosenbaum J. (1996), *A gun up your ass: An interview with Jim Jarmusch*, in “Cineaste”, 22, 20, <https://www.proquest.com/docview/204837779?accountid=13050>.

- Rosenthal A. M., Gelb A. (1967). *One More Victim*, New American Library of Canada, New York.
- Salvini A. (1977). *Aspetti sociali della personalità*, Bertani, Verona.
- Sambin M. (2006). *Analisi transazionale e ricerca clinica*, Cleup, Padova.
- Scala E. (1999). *Pretty women: The romance of the fair unknown, feminism, and contemporary romantic comedy* in "Film and History", 29(1), 34, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/pretty-women-romance-fair-unknown-feminism/docview/1308280349/se-2?accountid=13050>.
- Schatz T. (2016). *Going Mainstream: The Indie Film Movement in 1999*, in King G., *A Companion to American Indie Film*, John Wiley & Sons.
- Sclavi M. (2003). *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*, Mondadori, Milano.
- Selbo J. (2014). *Film Genre for the screenwriter*, Routledge, Londra.
- Sexton J. (2012). *US "indie-horror": Critical reception, genre construction, and suspect hybridity*, in "Cinema Journal", 512, pp. 67-86, <https://www.proquest.com/docview/929051705?accountid=13050>.
- Shryock A. (2012). *Breaking Hospitality Apart: Bad Hosts, Bad Guests, and the Problem of Sovereignty*, in "The Journal of the Royal Anthropological Institute" 18, S20-33, www.jstor.org/stable/41506667.
- Smith L. (1999). *Party in a box: The story of the Sundance Film Festival*, Gibbs Smith, Kaysville (Utah).
- Snyder B. (2005). *Save the cat! the last book on screenwriting you'll ever need*. M. Wiese Productions, Los Angeles.
- Spagna F. (2013). *La buona creanza: antropologia dell'ospitalità*, Carocci, Roma.
- Springer C. R. (1992). *In the soup*, in Magill F. N., *Magill's Cinema Annual, 1992: A survey of the films of 1991*, Salem Press, Amenia (New York), pp. 183-186.
- Stymeist D. H. (2009). *Myth and the Monster Cinema*, in "Anthropologica", 51(2), pp. 395-406, <http://www.jstor.org/stable/25605494>, ultima consultazione 21 Agosto 2021.
- Taubin A. (2019). *The truth hurts*, in "Film Comment", 552, pp. 62-63, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/truth-hurts/docview/2194512761/se-2?accountid=13050>.
- Tepper K. (1994). *El Mariachi – Review*, in Magill F. N., *Magill's Cinema Annual, 1994: A survey of the films of 1993*, Salem Press, Amenia (New York), pp. 221-223.
- Testoni I. (2009), *Ambivalenza del vuoto tra Eros e Thanatos: Dalla violenza al lutto*, in "Rivista di Sessuologia", 33, 4, Roma, <http://hdl.handle.net/11577/183444>.
- Testoni I., Degani P. (2008). *La centralità dell'autodeterminazione nel cambiamento dei costumi sessuali tra innovazione e regressione storica e diritti*

- umani*, in “Rivista di Sessuologia”, 31, 4, pp. 219-220, Roma,
<http://hdl.handle.net/11577/2270251>.
- Thomas L. V. (1976). *Antropologia della morte*. Garzanti, Milano.
- Tiersky E., Tiersky M. (2001). *The U. S. A.*, Longman, New York.
- Traverso E. (2007). *A ferro e fuoco: la guerra civile europea 1914-1945*, Il mulino, Bologna.
- Trottier D. (2014). *The Screenwriter’s Bible: 6th Edition: A complete guide to writing, formatting and selling your script*, Silman-James Press, Los Angeles.
- Truby J. (2009). *Anatomia di una storia*, Audino, Roma.
- Truffaut F. (1985). *Hitchcock*, Simon & Schuster, New York.
- Turchi G. (2010). *λογο: dialoghi di e su Psicologia delle differenze culturali e clinica della devianza come occasione peripatetica per un’agorà delle politiche sociali*, Upsel Domeneghini, Venezia.
- Tryon C. (2016), *Crowdfunding, Independence, Authorship* in King G., *A Companion to American Indie Film*, John Wiley & Sons, Hoboken (New Jersey) pp. 433-451.
- Turan K. (2003). *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, University of California Press, Berkeley.
- Tzioumakis Y. (2012). *Hollywood’s Indies: Classics Divisions, Specialty Labels and The American Film Market*. Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Vogler C. (1998). *Il Viaggio dell’eroe*, tr. it. Audino, Roma.
- Van Gennep A. (1992). *I riti di passaggio*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino.
- Viano M. (1989), *Sesso debole, pensiero debole* in “Annali d’italianistica”, 7, pp. 394-422.
- Warburg A. et. al. (1998), *Mnemosyne: l’atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma.
- Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D. (1971), *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Astrolabio.
- Watzlawick P. (1980), *Il linguaggio del cambiamento: elementi di comunicazione terapeutica*, Feltrinelli.
- Willner D. (1982). *The Oedipus Complex, Antigone, and Electra: The Woman as Hero and Victim*, in “American Anthropologist”, 84(1), pp. 58-78,
<https://doi.org/10.1525/aa.1982.84.1.02a00050>.
- Wohlwend K. E. (2009). *Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play*, in “Reading Research Quarterly”, 44(1), pp. 57-83, <http://www.jstor.org/stable/20304573>.
- Wong C. H. Y. (2011). *Film Festivals*. Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey).

SITOGRAFIA

- Andrew G. (2007, 3 Settembre). *Stranger Than Paradise: Enter Jarmusch*, “Criterion”, <https://www.criterion.com/current/posts/567-stranger-than-paradise-enter-jarmusch>, ultima consultazione 27 Settembre 2021.
- Bale M. (2019, 2 Febbraio). *Sundance Film Festival: The last black man in San Francisco – Review*, “W magazine”, <https://www.wmagazine.com/story/sundance-film-festival-2019-the-last-black-man-in-san-francisco-reviewm>, ultima consultazione 1 Settembre 2021.
- Barton R. L. (2011, 22 Agosto). *The "Missing White Woman Syndrome"*. The Crime Report, <https://thecrimereport.org/2011/08/22/2011-08-the-missing-white-woman-syndrome/>, ultima consultazione 8 Agosto 2021.
- Canby, V. (1984, 29 Settembre). *Stranger Than Paradise: A Trio on the Road*, “The New York Times”, <https://www.nytimes.com/1984/09/29/movies/stranger-than-paradise-a-trio-on-the-road.html>, 5 Maggio 2021.
- Caryn J. (1990, 5 Febbraio). *Hollywood tactics invade the sundance festiva*, “New York Times”, <https://www.nytimes.com/1990/02/05/movies/critic-s-notebook-hollywood-tactics-invade-the-sundance-festival.html>, ultima consultazione 12 Febbraio 2021.
- Chang J. (2020, 13 Marzo). ‘*Never, rarely, sometimes, always*’ will stay with you forever, in “NPR”, <https://www.npr.org/2020/03/13/814876287/never-rarely-sometimes-always-will-stay-with-you-forever?t=1632092295189>, ultima consultazione il 21 Aprile 2021.
- Chen J. (2019, 29 Dicembre), *Is Bernadine Williams From Clemency Based On A Real Person?*, “Refinery 29”, <https://www.refinery29.com/en-us/2019/12/9108332/where-is-bernadine-williams-now-clemency-prison-warden>, ultima consultazione 4 Gennaio 2021.
- Cills H. (2020, 13 Marzo). *Never, rarely, sometimes, always Director Eliza Hittman on Her Tense, Minimalist Abortion Film*, <https://jezebel.com/never-rarely-sometimes-always-director-eliza-hittman-1842272068>, ultima consultazione 10 Aprile 2021.
- Clark A. (2019, 26 Febbraio). *To Sleep with Anger: You Never Know What*, “Criterion”, <https://www.criterion.com/current/posts/6216-to-sleep-with-anger-you-never-know-what-s-in-the-heart>, ultima consultazione 6 Febbraio 2021.

- Dubois H. (2017, 31 Agosto). *Watch: Learn the technique 'Stranger Things' uses to make us love its characters as soon as we meet them*, “NoFilmSchool”, <http://bit.ly/3vN5mTd>, ultima consultazione 3 Giugno 2021.
- Fear: The Home of Horror (2018, 24 Gennaio). *Alternate Ending | Get Out (Oscar Winning Movie)*, https://youtu.be/A3JS7_OcPWQ, ultima consultazione 4 Ottobre 2020.
- Geoff A. (2007, 3 Settembre). *Stranger than paradise: Enter Jarmusch*, in “Criterion”, <https://www.criterion.com/current/posts/567-stranger-than-paradise-enter-jarmusch>, ultima consultazione 28 Settembre 2021.
- Green O. (1992, 11 Febbraio). *Chameleon Street is poignant black film without the gimmick*, “The Tech”, <http://tech.mit.edu/V112/N4/chameleon.04a.html>, ultima consultazione 12 Settembre 2021.
- Hawkes R. (2016, 30 Settembre). *Swiss Army Man directors: How we accidentally made a gay necrophilia movie*, <https://www.telegraph.co.uk/films/2016/09/30/swiss-army-man-directors-how-we-accidentally-made-a-gay-necrophili/>, ultima consultazione 11 Aprile 2021.
- Hinson H. (1991, 31 Maggio) *Camelon Street* in “Washington Post”, https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/chameleonstreethinson_a0a6a4.htm, ultima consultazione 20 Aprile 2021.
- Hollywood Reporter (2017, 28 Novembre). *Jordan Peele, 'Get Out' Was "Meant to be a More Direct, Brutal Wake-Up": Close Up With THR*, “YouTube”, https://youtu.be/bDJKtoj_HCk, ultima consultazione 19 Settembre 2021.
- Hustle & Flow Film Documentary (2005)*, “YouTube”, <https://youtu.be/Wv66guYvtzw>, ultima consultazione 20 Settembre 2021.
- IN THE SOUP Q&A Tribeca Film Festival April 24 2018*, “YouTube” <https://youtu.be/euqkNemgB2M>, ultima consultazione 18 Marzo 2021.
- Jennifer Beals - Interview: The Making Of The '1992' Movie 'In The Soup'*, “YouTube”, <https://bit.ly/3m7v0hH>, ultima consultazione 3 Giugno 2021.
- Kermode M. (2013, 8 Settembre). *Ain't them bodies saint Reviewm*, “The Guardian”, <https://www.theguardian.com/film/2013/sep/08/aint-them-bodies-saints-review>, ultima consultazione 2 Aprile 2021.
- Koehler R. (2009). *Cinephilia and Film Festivals*, in *Dekalog 3: On Film Festivals*, (a cura di) Porton R., Wallflower, Londra.

- Kohn E. (2013, 20 Gennaio). *Sundance interview: 'Ain't Them Bodies Saints' director David Lowery explains making more accessible movies and why he can't stop editing them*, in "IndieWire", <https://bit.ly/3m6NezP>, ultima consultazione 3 Aprile 2021.
- LaSalle M. (2013, 22 Agosto). *Ain't them bodies saint: Talent Waisted*, "SFGate", <https://bit.ly/3mae4XF>, ultima consultazione 3 Aprile 2021.
- Lessons from the screenplay (2018, 27 Febbraio). *Get Out – A New Perspective in Horror*, "YouTube", <https://youtu.be/AJLHsXw-LFI>, ultima consultazione 20 Settembre 2021.
- Malo S. (2021, 24 Luglio). *What Is Hamartia Definition: Examples Of Tragic Characters In Lit. And Film*. "Studio Binder", <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-hamartia-definition-examples/>, ultima consultazione 12 Luglio 2021.
- McNeill, B. (2012, 26 Luglio). *Dealing with the Devil: Professor Explores Contracts with the Prince of Darkness in Popular Culture*, https://www.law.virginia.edu/news/2012_sum/devil_contracts.htm, Ultima consultazione 3 Agosto 2021.
- Monson L. (2017, 24 Febbraio). *'Get Out' Is A Modern Masterpiece Of Both Satire And Horror* in "Substream Magazine", <https://substreammagazine.com/2017/02/get-out-review/>, ultima consultazione 28 Settembre 2021.
- Okeowo A. (2019, 12 Dicembre). *With "Clemency", Chinonye Chukwu Has Made the Most Devastating Movie of the Year*, "Vogue", <https://www.vogue.com/article/chinonye-chukwu-clemency-interview>, ultima consultazione 28 Maggio 2021.
- Rubinato L. (2014, 21 Ottobre), *La forma delle storie e la geografia tematica*, "La Prima Stesura", <http://laprimastesura.com/2014/10/21/la-forma-delle-storie/>, ultima consultazione 30/08/2021.
- Scott A. O. (2006, 29 Settembre). *The Old Neighborhood Never Looked So Grim*, in "The New York Times", <https://www.nytimes.com/2006/09/29/movies/29sain.html>, ultima consultazione 12 Agosto 2021.
- Severson, K. (2011, 22 Settembre). *Troy Davis Executed in Georgia After 4-Hour Delay*, "The New York Times", <https://www.nytimes.com/2011/09/22/us/final-pleas-and-vigils-in-troy-davis-execution.html>, ultima consultazione 9 Marzo 2021,
- Slifkin M. (2013). *Ain't them bodies saints' David Lowery – Review*, in "Film

- Comment”, <https://www.filmcomment.com/article/aint-them-bodies-saints-david-lowery-review/>, ultima consultazione 28 Settembre 2021.
- Stein S. (2013, 5 Settembre). *Navigating the aftermath: a conversation with David Lowery*, “Cultural Weekly”, <https://www.culturalweekly.com/navigating-aftermath-conversation-david-lowery/>, ultima consultazione 7 Settembre 2021.
- Sundance Institute (2013). *David Lowery examines frames from ‘Ain’t them bodies saints’*, <https://www.sundance.org/blogs/David-Lowery-Examines-Frames-From-Ain-8217-t-Them-Bodies-Saints>, ultima consultazione 5 Aprile 2021.
- (n. c.). *Timeline*, <https://www.sundance.org/timeline>, ultima consultazione 26 Settembre 2021.
- Tallerico B. (2017, 24 Febbraio). *Get Out*, “RogerErbert.com”, <https://www.rogerebert.com/reviews/get-out-2017>, ultima consultazione 12 Maggio 2021.
- Travers P. (2013, 15 Agosto). *Ain’t them bodies saint – Review*, “RollingStone”, <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/aint-them-bodies-saints-127097/>, ultima consultazione 21 Luglio 2021.
- Walker F. D. (2020, 20 Marzo) *Reviews of a former Film Critic – Chamaelon Street*, “David F. Walker Official Site”, <https://davidfwalker.com/reviews-of-a-former-film-critic-chameleon-street/>, ultima consultazione 9 Gennaio 2021.
- Yamato J. (2017, 25 Febbraio). *Jordan Peele on ‘Get Out,’ the horror film about racism that Obama would love*, “Los Angeles Times”, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-get-out-jordan-peelee-racism-horror-america-20170224-story.html>, ultima consultazione 18 Settembre 2021.
- Thompson A. (2019, 31 Gennaio). *Amazon Rules Sundance, Spending \$41 Million as Traditional Distributors Lie Low*, “IndieWire”, <https://www.indiewire.com/2019/01/sundance-market-amazon-studios-netflix-hbo-platforms-1202039431/>, ultima consultazione 4 Giugno 2021.

FILMOGRAFIA

(in ordine alfabetico)

‘SUNDANCE MOVIES’ CITATI NEL TESTO

500 Days Of Summer (2009). M. Webb.
Ain't Them Bodies Saints (2013). D. Lowery.
Believer, The (2001). H. Bean.
Big Night (1996). C. Scott.
Birth of a Nation, The (2016). N. Parker.
Blair Witch Project, The (1999). D. Myrick.
Blood Simple (1984). J. Coen, E. Coen.
Boxing Helena (1993). J. Lynch.
Brick (2005). R. Johnson.
Brother from Another Planet, The (1986). J. Sayles.
Chameleon Street (1990). W. B. Harris Jr.
Clara's Ghost (2018). B. Elliot.
Clemency (2019). C. Chukwu.
Clerks (1994). K. Smith.
Death Of Dick Long, The (2019). D. Scheinert.
Desert Hearts (1985). D. Deitch.
Education, An (2009). L. Scherfig.
Fresh (1994). B. Yakin.
Fruitvale Station (2013). R. Coogler.
Guide To Recognizing Your Saints, A (2006). D. Montiel.
Get Out (2017). J. Peele.
Go Fish (1994). R. Troche.
Hairspray (1988). J. Waters.
Hangin with the homeboys (1991) J. B. Vasquez.
Heathers (1988). M. Lehmann.
Horse girl (2020). J. Baena.
House Party (1990) R. Hudlin.
Hustle And Flow (2005). C. Brewer.
In the bedroom (2001). T. Field.
In The Soup (1992). A. Rockwell.
Just Another Girl on the IRT (1992). L. Harris.
Kids (1995). L. Clark.

Lemon Sky (1988). J. Egleson.
Like Crazy (2011). D. Doremus.
Little Miss Sunshine (2006). J. Dayton, V. Faris.
Longtime Companion (1990). N. René.
Mariachi, El (1993). R. Rodriguez.
Martha Marcy May Marlene (2011). S. Durkin.
Memento (2000). C. Nolan.
Metropolitan (1990) W. Stillman.
Minari (2020). L. I. Chung.
Miseducation Of Cameron Post, The (2018). D. Akhavan.
Mope (2019). L. Heyne.
Never, rarely, sometimes, always (2020). E. Hittman.
Norte, El (1983). G. Nava.
Old Enough (1984). M. Silver.
Powwow Highway (1988). J. Wacks.
Precious (2009). L. Daniels.
Quinceanera (2006). R. Glatzer, W. Westmoreland.
Reasonable request, A (2015, cortometraggio). A. Laurich.
Relic (2020). N. Erika.
Reservoir Dogs (1992). Q. Tarantino.
Rivers Edge (1986.) T. Hunter.
Ruby In Paradise (1993). V. Nunez.
Sex, Lies and Videotape (1989.) S. Soderbergh.
Slam (1998). M. Levin.
Smooth Talks (1985). J. Chopra.
Spanking the Monkey (1994). D. O. Russel.
Starr Sisters, The (2020, cortometraggio documentario). B. Elliot.
Stranger than paradise (1985). J. Jarmusch.
Swiss Army Man (2016). D. Kwan, D. Scheinert.
Station Agent, The (2003). T. McCarthy.
Thirteen (2003). C. Hardwicke.
To sleep with anger (1990). C. Burnett.
True Love (1989). N. Savoca.
Wackness, The (2008). J. Levine.
Waiting for the moon (1987). J. Goldmilow.
Whiplash (2014). D. Chazelle.
Woods, The (2006). L. McKee.
You Can Count on Me (2000). K. Lonergan.

ALTRI FILM CITATI NEL TESTO

Birth of a Nation, The (1915). D. W. Griffith.
Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969). G. R. Hill.
Dressmaker, The (1988). J. O'Brien.
Grease (1978). R. Kleiser.
I, Tonya (2017). C. Gillespie.
Life goes on (1989-93, serie tv). Aa Vv.
Southerner, The (1945). J. Renoir.
Star Wars (1973). G. Lucas.

ALTRI 'SUNDANCE MOVIES' VISIONATI

13, Tzameti (2005). G. Babluani.
Abrazo de la Serpiente, El (2015). C. Guerra.
All the Real Girls (2003). D. G. Green.
American Movie (1999, documentario). C. Smith.
American Splendor (2003). S. Springer, B. Pulcini.
Animal Kingdom (2010). D. Michôd.
Another Earth (2011). M. Cahill.
Apollo 11 (2019, documentario). T. D. Miller.
Ballast (2008). L. Hammer.
Beasts Of The Southern Wild (2012). B. Zeitlin.
Before Midnight (2013). R. Linklater.
Before Sunrise (1995). R. Linklater.
Boyhood (2014). R. Linklater.
Brothers McMullen, The (1995). E. Burns.
Certain Women (2016). K. Reichardt.
Circumstance (2011). M. Keshavarz.
City of Hope (1991). J. Sayles.
Deep End, The (2001). S. McGehee.
Digging for Fire (2015). J. Swanberg.
Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile (2019). J. Berlinger.
Farewell, The (2019). L. Wang.
Five Minutes of Heaven (2009). O. Hirschbiegel.
Four Weddings and a Funeral (1994). M. Newell.
Frozen River (2008). C. Hunt.
Girlfight (2000). K. Kusama.

Grace Is Gone (2007). J. Strouse.
Happythankyoumoreplease (2010). J. Radnor.
Hedwig and the Angry Inch (2001). J. Cameron Mitchell.
Hereditary (2018). A. Aster.
Hesher (2010). S. Susser.
Honey Boy (2019). A. Har'el.
Hunt For The Wilderpeople (2016). T. Waititi.
I Am Love (2009). L. Guadagnino.
I Am Mother (2019). G. Sputore.
I don't feel at home in this world anymore (2017). M. Blair.
I Dream In Another Language (2017). E. Contreras.
I Think We are Alone Now (2018). R. Morano.
In The Company Of Men (1997). N. LaBute.
Joe The King (1999). J. Whaley.
Knock Down the House (2019, documentario). R. Lears.
Last Black Man in San Francisco, The (2019). J. Talbot.
Listen up Philip (2014). A. R. Perry.
Living in Oblivion (1995). T. DiCillo.
Love Jones (1997). T. Witcher.
Love Liza (2002). T. Louiso.
Mandy (2018). P. Cosmatos.
Me and Earl and the dying girl (2015). A. Gomez-Rejon.
Me And You And Everyone We Know (2005). M. July.
Moon (2009). D. Jones.
Mother of George (2013). A. Dosunmu.
Napoleon Dynamite (2004). J. Hess.
Night Comes On (2018). J. Spiro.
Nile Hilton Incident, The (2017). T. Saleh.
Obvious Child (2014). G. Robespierre.
Once (2007). J. Carney.
One I Love, The (2014). C. McDowell.
Overnight, The (2015). P. Brice.
Palm Springs (2020). M. Barbakow.
Paper Heart (2009). N. Jasenovec.
Pi, π (1998). D. Aronowsky.
Picture Bride (1994). K. Hatta.
Poison (1991). T. Haynes.
Primer (2004). S. Carruth.

Real Women Have Curves (2002). P. Cardoso.
Road Home, The (1999). Y. Zhang.
Run Lola Run (1998). T. Tykwer.
Safety not guaranteed (2012). C. Trevorrow.
Saw (2004). J. Wan.
Secretary (2002). S. Shainberg.
Sessions, The (2012). B. Lewin.
Sharks, The (2019). L. Garibaldi.
Skeleton Twins, The (2014) C. Johnson.
Slacker (1990). R. Linklater.
Sleepwalk with me (2012). M. Birbiglia.
Slow West (2015). J. Maclean.
Smashed (2012). J. Ponsoldt.
Smoke Signals (1998). C. Eyre.
Squid and the Whale, The (2005). N. Baumbach.
Stephanie Daley (2006). H. Brougher.
Style Wars (1983). T. Silver.
Super Troopers (2001). J. Chandrasekhar.
Take Shelter (2011). J. Nichols.
This Is Martin Bonner (2013). C. Hartigan.
Three Seasons (1999). T. Bui.
Thunder Road (2016, cortometraggio). J. Cunnings.
Tiempo Compartido (2018). S. Hoffman.
Tucker and Dale vs Evil (2010). E. Craig.
Ultimo bacio, L' (2002). G. Muccino.
Undertow (2004). D. G. Green.
Upstream Color (2013). S. Carruth.
Usual suspects, The (1995). B. Singer.
Waterdance, The (1992). N. Jimenez.
We are little zombies (2019). M. Nagahisa.
We Don't Live Here Anymore (2004). J. Curran.
Welcome to the dollhouse (1995). T. Solondz.
Winter's Bone (2010). D. Granik.
Witch, The (2015). R. Eggers.
Young Poisoner's Handbook, The (1995). B. Ross.

SCENEGGIATURE DI “SUNDANCE MOVIES” CONSULTATE^{26,27}
(In ordine alfabetico per titolo)

- 500 Days of Summer* (2006 [2009], ‘First Draft’). S. Neustadter, M. H. Weber.
- American Splendor* (‘The Official Shooting Script’). H. Peckar.
- Animal Kingdom* (‘Green Revisions’). D. Michôd.
- Before Midnight* (2012 [2013], 1 Settembre). R. Linklater, E. Hawke, J. Delpy.
- Before Sunrise* (1993 [1995], 19 Maggio, ‘First Draft’). R. Linklater, K. Krizan.
- Believer, The* (2000 [2001], ‘Final Shooting Script’). H. Bean. H. Bean, M. Jacobson (soggetto).
- Birth of a Nation, The* (2015, 9 Aprile, ‘White Draft’). N. Parker, J. M. Celestin (soggetto)
- Blood Simple*. J. Coen, E. Coen.
- Clerks*. K. Smith.
- Extremely wicked, shockingly evil and vile* (2017, 21 Dicembre). M. Werwie.
- Four weddings and a funeral*. (1992 [1994], 27 Ottobre [18 Gennaio 1993]). R. Curtis.
- Fruitvale Station* (2013). R. Coogler.
- Get Out*. J. Peele.
- Heathers*. D. Waters.
- Hell or high water*. T. Sheridan.
- Hesher* (2008 [2010], 6 Luglio). S. Susser, M. Michôd. B. C. Frank (soggetto).
- Hustle & Flow* (2004, 24 Giugno, ‘Original White Shooting Script’). C. Brewer.
- I don’t feel at home in this world anymore* (2016 [2017], 8 Febbraio, ‘Clean Copy’). M. Blair.
- In the bedroom*. T. Field, R. Festinger.
- Kids*. H. Korine.

²⁶ Le sceneggiature menzionate sono reperibili online o, in alternativa, consultabili negli archivi della Margaret Herrick Public Library o della U.C.L.A. Powell Library di Los Angeles (California).

²⁷ Molte delle sceneggiature consultate sono inedite, proponiamo quindi la seguente notazione: indichiamo il nome degli sceneggiatori, poi i soggettisti dove presenti. Qualora il titolo o la data della stesura differiscano dal titolo del relativo film e della sua uscita in sala, indichiamo questi ultimi dati tra parentesi quadre. La denominazione della versione della stesura consultata (‘draft’), per come indicata sul documento originale, è inserita in parentesi assieme alla data di stesura.

Last Black Man in San Francisco, The. (2018 [2019], 4 Novembre) R. Richert. J. Talbot, Jimmie Fails (soggetto)

Little Miss Sunshine (2003 [2006], 7 Ottobre). M. Arndt.

Mandy (2017 [2018], 3 Maggio, 'White Draft'). P. Cosmatos, A. Stewart-Ahn. L. Tor (soggetto).

Martha mercy may marlene. S. Durkin.

Me and Earl and the dying girl (2014, 3 Giugno, 'Full Blue'). J. Andrews.

Memento (1999[2000], 'Shooting Script'). C. Nolan.

Moon (2007 [2009], 11 Novembre). N. Parker. D. Jones (story).

Napoleon Dynamite (2003 [2004], 25 Aprile). Ja. Hess, Je. Hess.

Pi, π (1998, 'Shooting Script'). D. Aronofski. S. Gullette, E. Watson (soggetto).

Precious (2008, 16 Gennaio, 'Shooting Script'). G. Fletcher.

Reservoir Dogs (1990 [1992], 22 Ottobre). Q. Tarantino.

Safety not guaranteed. D. Connelly.

Sex, Lies & Videotape (1988, 21 Febbraio, 'Second Draft'). S. Soderbergh.

Smashed. J. Ponsoldt, S. Burke.

Stranger than paradise (1982 [1984]). J. Jarmusch.

Swiss Army Man. D. Kwan, D. Scheinert.

To Sleep With Anger (1989[1990], Gennaio, 'Second Draft'). C. Burnett.

Tucker and Dale vs Evil (2010). E. Craig, M. Jurgenson.

Usual Suspects, The (1994, 25 Maggio, 'Revised White'). C. McQuarrie.

Witch, The (2013, 11 Ottobre). R. Eggers.

You can count on me (2000, 'Shooting Draft'). K. Lonergan.

Zimbardo Experiment, The [Stanford Prison Experiment, The]. T. Talbot.