



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:**

**ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN:**

**SCIENZE DELLO SPETTACOLO E DELLA PRODUZIONE MULTIMEDIALE**

***Legame sociale nell'America di oggi***

***Memento-La 25<sup>a</sup> ora-Tre manifesti a Ebbing, Missouri***

Relatrice:

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando:

Matteo Favero

Matricola: 2050359

Anno Accademico

2022/2023

*Nessuno è perfetto*

*Some like it hot*, Billy Wilder (1959)

## Sommario

<b>Introduzione.....</b>	<b>5</b>
<b>Capitolo I: Il genere cinematografico</b>	
<i>1.1- Che cos'è un genere?.....</i>	<i>7</i>
<i>1.2- La grammatica del genere.....</i>	<i>10</i>
<i>1.3- Il genere nell'esperienza dello spettatore.....</i>	<i>12</i>
<i>1.4- Generi e temi.....</i>	<i>15</i>
<i>1.5- Il film di genere.....</i>	<i>18</i>
<i>1.6- Il genere del Dramma Sociale.....</i>	<i>22</i>
<i>1.7- Il Cinema: specchio della società.....</i>	<i>23</i>
<i>1.8- Il genere che dice e non dice.....</i>	<i>26</i>
<b>Capitolo II: Christopher Nolan, e la società che dimentica</b>	
<i>2.1- Il regista del tempo e dell'inganno.....</i>	<i>28</i>
<i>2.2- Il continuo ritornare all'inizio.....</i>	<i>29</i>
<i>2.3- Il ricordo come scopo.....</i>	<i>31</i>
<i>2.4- La solitudine del protagonista.....</i>	<i>33</i>
<i>2.5- La società labirintica che mente.....</i>	<i>35</i>
<i>2.6- Memento e Shutter Island: la memoria che uccide.....</i>	<i>37</i>
<i>2.7- L'identità perduta di Leonard.....</i>	<i>39</i>
<b>Capitolo III: Spike Lee, la società che giudica</b>	
<i>3.1- Il regista che scruta le persone.....</i>	<i>41</i>
<i>3.2- La solitudine attraverso gli occhi di un cane.....</i>	<i>43</i>

3.3- <i>Una città, un personaggio</i> .....	45
3.4- <i>I personaggi del mondo di Monty Brogan</i> .....	46
3.5- <i>La 25<sup>a</sup> ora e Training Day: dar valore al singolo giorno</i> .....	47
3.6- <i>Rivedere Monty Brogan</i> .....	51
<b>Capitolo IV: Martin McDonagh, la società che perde</b>	
4.1- <i>Il regista della parola</i> .....	55
4.2- <i>L'elaborazione del lutto a Ebbing, Missouri</i> .....	58
4.3- <i>La morte porta con sé odio e violenza</i> .....	62
4.4- <i>Tre manifesti a Ebbing, Missouri e Mississippi burning: L'America che brucia</i> ....	65
4.5- <i>La musica, l'alleato e nemico dei personaggi</i> .....	68
<b>Capitolo V: Il confronto</b>	
5.1- <i>Tre registi, tre poetiche, un obiettivo</i> .....	70
5.2- <i>La dimensione della perdita</i> .....	73
5.3- <i>L'occhio dei registi</i> .....	76
5.4- <i>Il dramma sociale e lo specchio di una comunità</i> .....	79
5.5- <i>Lo scontro dell'opera con il mondo reale</i> .....	81
<b>Bibliografia</b> .....	84
<b>Filmografia</b> .....	88
<b>Ringraziamenti</b> .....	93

## Introduzione

Nell'affrontare la stesura di questa tesi magistrale, le difficoltà non sono state poche. Nel proporre l'idea e il progetto di tesi alla mia relatrice, la professoressa Rosamaria Salvatore che ringrazio ancora di aver accettato di guidarmi in questo progetto finale, il mio interesse e obiettivo era quello di selezionare delle opere cinematografiche che andassero a scavare nell'animo del singolo all'interno della società contemporanea. Col fine di porre poi, con la stessa tesi e analisi dei film presi in esame, una riflessione nel lettore. La tesi, dal momento che si poneva come obiettivo quello di indagare il tema del *legame sociale nell'America di oggi*, volevo che avesse come focus tre opere cinematografiche recenti, proprio per favorire una vicinanza con l'interlocutore, così da poter instaurare una maggiore interazione. Le opere prese in esame, infatti, sono risultate alla fine essere: *Memento* (2000) di Christopher Nolan, *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee e *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) di Martin McDonagh. Prima però di porre un'analisi approfondita su ogni singola pellicola, è stato, a mio parere, utile, soffermarsi dapprima su ciò che stava alla base di ogni opera filmica, ovvero il proprio genere di appartenenza. Il primo capitolo della è stato quindi dedicato al genere cinematografico in sé, andando ad esplorare ogni sua peculiarità; creando punti di riflessione, che poi sarebbero stati ripresi nei capitoli a venire. I successivi capitoli invece ho scelto di incentrarli sui tre singoli film scelti, con un capitolo finale nel quale ho posto una riflessione comparativa tra le tre opere cinematografiche, andando ad esplorare eventuali analogie, e punti di scontro, ma con l'intento di verificare come tutti e tre i registi dei rispettivi lungometraggi avessero voluto, attraverso le loro creazioni, esplorare la condizione dell'individuo all'interno della società odierna. L'esergo iniziale vuole quindi essere un rimando a come ognuno dei protagonisti dei film esaminati non sia in alcun modo incline e vicino alla perfezione. E in tale affermazione penso di poter affermare che tutti noi ci sentiamo in qualche modo vicini ad essa. Nello studio della materia presa in esame è stato senz'altro indispensabile affrontare testi che spaziassero in più campi. Il metodo di analisi ha compreso dunque una lettura approfondita di monografie sui singoli registi, di articoli e saggi sui film scelti e sui cineasti con anche la visione di fonti inerenti a interviste ai singoli registi e attori presenti nelle tre opere. È stato significativo poi approfondire la materia presa in esame con l'ausilio di manuali di

sceneggiatura, soprattutto per quanto riguarda il primo capitolo inerente al genere cinematografico in sé.

## Capitolo I

### Il genere cinematografico

#### *1.1 Che cos'è un genere?*

Il cinema in quanto tale, fin dai suoi albori, è stato un costante succedersi d'innovazioni, di ampliamenti ed avanzamenti sui fronti tecnici e narrativi, pensiamo solamente del passaggio dal bianco in nero al colore impresso sulla pellicola, o la rivoluzione del sonoro (avvenuto nel 1927 con l'opera "Il cantante di Jazz" di Alan Crosland). Ecco sul fronte della narrazione cinematografica, che comprende a sé la stesura del soggetto e della sceneggiatura di una determinata opera filmica, di vitale importanza, per l'argomento che si andrà a trattare nelle successive pagine, c'è da far chiarezza. Perché la domanda che bisogna farsi, e a cui necessita anche trovare una risposta, è al seguente: che cos'è il genere cinematografico? Molti studiosi hanno cercato di dare credito alle loro argomentazioni ricercando in più campi una definizione che fosse la più esaustiva possibile. Ma è assai difficile soddisfare tale bisogno, poiché, il cinema perlopiù, e l'opera filmica in sé, è, in particolare negli ultimi decenni, un intreccio di generi, un costante dialogo tra più generi e sottogeneri che avviene nel grande intreccio diegetico dell'opera che si è scelto di portare sul grande schermo. La scelta di vertere su un genere piuttosto che un altro è una totale espressione dell'animo del regista (o dello sceneggiatore), il quale sceglie volutamente di intraprendere quella strada sottostando ad una poetica tipica, o che comunque richiami, quel determinato genere che si è scelto. Ergo, l'autore cinematografico e genere vanno di pari passo? Dobbiamo prima però intendere e comprendere un concetto fondamentale per lo studio che si sta andando a fare. Ossia, che il cinema esige una sua classificazione, per fornire poi ai suoi spettatori una maggiore chiarezza nella scelta di un'opera piuttosto che un'altra, in base ovviamente ai gusti cinematografici del singolo.

La classificazione dei film in base al genere di appartenenza è un aspetto fondamentale dell'istituzione cinematografica. Può capitare che le pagine degli spettacoli dei quotidiani o le rubriche dei programmi televisivi omettano di citare il nome del regista accanto al titolo del film ma non di dare una sommaria

indicazione del genere di appartenenza. Si tratta di indicazioni spesso vaghe, del tipo: “drammatico”, “avventuroso”, “comico”.<sup>1</sup>

Così Antonio Costa afferma nel suo volume: *Saper vedere il cinema*. Sembrerebbe quindi, che la suddivisione delle opere filmiche sia, per certi versi, inevitabile. Tale scrematura permette però al pubblico, fruitore dell’opera di per sé, di orientarsi verso una determinata opera piuttosto che in un ‘altra, poiché egli, lo spettatore, sceglierà il genere che più lo fa sentire a proprio agio (giustamente) e che più lo aggrada. Ma la scelta di un genere cinematografico e il suo studio, nascondono in sé molto di più di quanto uno si potrebbe aspettare e/o immaginare. Una delle ragioni potrebbe essere di carattere produttivo ad esempio. E in questo caso ci viene in aiuto sempre il critico e studioso Antonio Costa che afferma:

I generi [...] possono essere esaminati da vari punti di vista:

- a) Dal punto di vista produttivo per comprendere la natura e la complessità dei processi che ne hanno determinato l’affermazione;
- b) Dal punto di vista narrativo e figurativo, per comprendere i meccanismi di funzionamento e le regole compositive, che in parte sono comuni con altre forme espressive come la letteratura e il teatro, e in parte sono peculiari del cinema;
- c) Dal punto di vista politico-ideologico per comprendere i legami tra l’evoluzione dei generi e la situazione storica e sociale.<sup>2</sup>

Nella costruzione del percorso di indagine previsto all’interno della tesi ci avvicineremo alla Settima Arte quale pura espressione artistica e ai singoli film presi in esame che per mezzo di un genere, o più generi, narrano una vicenda sotto vari punti di vista, a seconda del genere o dei generi che sceneggiatore e regista hanno scelta per quella determinata opera. Il noto critico e studioso Rick Altman, nel celebre volume *Film/Genre* afferma come il vero nodo della faccenda stia nel regolare la definizione di genere e la sua origine. La sua domanda è posta all’interno della concezione stessa di genere, se essa sia frutto di una riflessione di carattere generale, della comunità o della singola persona. Egli stesso afferma che i generi non siano altro che frutto di un lavoro e di uno studio condotto dall’industria cinematografica stessa (soprattutto per quanto riguarda la produzione americana) che poi in un secondo momento verrà, o meno, riconosciuta dal pubblico di massa.

---

<sup>1</sup> A. Costa, *Saper vedere il cinema [nuova edizione riveduta e aggiornata]*, Strumenti Bompiani, Milano, 2016, pp. 131.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 132.



Assumendo universalmente che i generi siano categorie pubbliche ampiamente riconosciute, i critici cinematografici si trovano regolarmente di fronte ad un problema spinoso: se l'esistenza di un genere dipenda dal riconoscimento generale piuttosto che dalla percezione del singolo spettatore<sup>3</sup>.

Quindi è possibile affermare che il genere, ovvero una categoria che viene data ad una pellicola, e scelta dalla casa di produzione in dialogo con l'autore, o i relativi autori dell'opera, permette d'identificare e d'indirizzare lo spettatore nel momento in cui egli si troverà a dover scegliere all'ingresso di un cinema o a casa propria quale film effettivamente guardare. La realtà è che il genere esplora sia una dimensione oggettiva che una dimensione soggettiva. Le due parti, quindi, sono dipendenti l'uno dall'altra. Ciò dipende non solo da un gusto personale del fruitore, ma anche dal giudizio universalmente dato e riconosciuto da una comunità che si esprime su una determinata opera. Tutti son d'accordo nell'affermare che *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968) sia un film appartenente al genere della fantascienza, eppure qualcuno potrebbe dire che secondo il suo personale giudizio e gusto tale opera, universalmente riconosciuta come uno dei più grandi capolavori del Cinema, può avere al suo interno sfumature che richiamino in un qualche modo altri generi, come il dramma ad esempio. Ma così come egli, lo spettatore, sarà libero di dare un suo personale giudizio sull'opera, e collocare quest'ultima in un determinato sottogenere, egli non potrà distaccarsi dalla grande famiglia del genere della fantascienza, se prendiamo come riferimento sempre *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968). Poiché, per quanto il valore soggettivo dell'opera filmica sia alla base del nostro avvicinarci alla Settima Arte, esso non potrà mai andar contro un valore oggettivo che poi ne potrà determinare i relativi giudizi in merito. Raphaëlle Moine, professore dell'Università Paris X Nanterre, afferma:

[...] Il genere, sempre nella sua accezione corrente, indica tanto una categoria astratta, che serve a raggruppare dei film, quanto un insieme concreto, quello dei film raggruppati in questa categoria. [...] Dando un'identità generica a un film, non ci accontentiamo di ordinarlo in una categoria, ma lo mettiamo anche in serie con alcuni film che presentano delle caratteristiche tematiche, narrative o formali simili<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> R. Altman, *Film/Genre*, Bfi Publishing, London, 1999.

<sup>4</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.

La relazione che poi si crea tra diversi film di molteplici autori, anche di epoche differenti, fa sì poi che lo spettatore entri in una dimensione legata all'affiliazione con le opere di quel determinato genere, e lo porterà a ricercare le stesse emozioni che gli ha dato quel film, di quel determinato genere, in un'altra pellicola. Lo stesso Alfred Hitchcock affermava che le persone pagano per provare il sentimento della paura, del terrore, nel sentire il vuoto sotto i piedi quando si è a diversi metri d'altezza, o nella percezione della presenza di una bomba che sta per esplodere da un momento all'altro nella stanza. La suspense hitchcockiana era fornita dall'informare lo spettatore di quel che sarebbe accaduto da lì a poco nella scena, come ad esempio l'imminente esplosione di una bomba. Lo spettatore quindi, scegliendo un'opera thriller, come quelle firmate dal celebre maestro anglo-statunitense, sapeva benissimo a cosa sarebbe andato incontro. Perciò, dal momento che il pubblico detiene lo scettro con cui scegliere una determinata pellicola rispetto ad un'altra, il genere dovrà comunque soddisfare le aspettative del pubblico stesso, e al tempo stesso dovrà ricercare l'innovazione, per generare nello spettatore un'esperienza del nuovo, del tutto imprevedibile. Una via percorribile, proprio onde evitare la noia del pubblico, potrebbe essere difatti l'intersecazione con altri generi differenti. O con la creazione dei vari sottogeneri.

### *1.2-La grammatica del genere.*

Come abbiamo già compreso e intuito, la classificazione dei generi è assai ardua da stabilire meccanicamente; soprattutto da argomentare. Noi tutti sappiamo che le storie, e le loro relative narrazioni e rappresentazioni, esistono fin dalla notte dei tempi, eppure, la mutazione, inevitabile, nel corso dei secoli della suddetta grammatica-tipologia di narrazione è sempre stata oggetto di studio da parte di letterati, filosofi, studiosi. Aristotele, nel suo celebre trattato della *Poetica*, in base ai valori forniti nel finale di una storia ne definiva poi la tipologia complessa o meno del disegno che stava a monte della narrazione. Ciò portava il noto filosofo greco a fornire e a delineare quattro generi fondamentali: tragico semplice, fortunato semplice, tragico complesso e fortunato complesso<sup>5</sup>. Questo decretò l'opera della *Poetica* aristotelica come, per molti, “la matrice delle teorie dei generi”<sup>6</sup>. Poi, nel susseguirsi dei millenni tale definizione è

---

<sup>5</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018.

<sup>6</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.

andata ad ampliarsi, poiché ogni letterato poneva la sua riflessione, la sua suddivisione e categorizzazione. Atto dovuto al fatto che gli spettatori, così come i tempi andavano mutando nel corso del tempo. Infatti, non dobbiamo dimenticare, che sono proprio quest'ultimi a determinare il genere. Il singolo fruitore è attivo nella visione e nella scelta, lo stesso critico e studioso cinematografico Robert McKee definisce lo spettatore come un singolo che “si avvicina a ogni film con aspettative chiare e complesse determinate dalla continua frequentazione delle sale cinematografiche”<sup>7</sup>. Difatti lo sceneggiatore dovrà stupire il pubblico con la sua personale interpretazione del concetto di “imprevedibile” dal momento che è abituato a quel determinato genere, altrimenti “si rischierà di annoiarlo”<sup>8</sup>. Lo sceneggiatore o gli sceneggiatori e il regista o i registi devono però in qualche modo sottostare alle regole del genere, pur ricercando una rottura dei limiti imposti dalla grammatica, un allontanamento temporaneo degli schemi. Così facendo si conferirà una maggiore libertà e innovazione all'opera stessa. Pur comunque “facendo riferimento alla struttura testuale”<sup>9</sup> espressa dallo studioso Raphaëlle Modine. Ritornando invece alla classificazione dei generi espressi dal critico Robert McKee, va sottolineato come esistano i cosiddetti generi, sottogeneri e i megageneri, i quali al loro interno celano ulteriori sottogeneri, quali ad esempio: la commedia, il poliziesco, l'azione/avventura, il dramma sociale. Questi a loro volta potranno mescolarsi in un ibrido, dialogare coi corrispettivi e con i loro opposti. Ad esempio: alcuni sottogeneri della commedia sono la parodia e la *black-comedy*. Ma forse la sotto-categorizzazione del genere che risulta più lampante e più d'impatto alla comprensione, data la sua grande ramificazione, è quella del genere del poliziesco. Quest'ultimo racchiude al suo interno diversi sottogeneri, quali: il thriller, la storia di vendetta, la *detective story*, la storia che si appropria del punto di vista del criminale, ovvero il sottogenere criminale. Il punto però fondamentale della grammatica del genere cinematografico da integrare con la riflessione e la materia di studio di questo paragrafo è la cosiddetta *convenzione di genere*, ovvero:

Valori convenzionali al climax, [...] ambientazioni convenzionali come nel *western*, eventi convenzionali del tipo uomo-incontra-donna nella storia d'amore, ruoli convenzionali come il delinquente nel poliziesco. Il pubblico conosce queste convenzioni e si aspetta di vederle rispettate. [...] Le convenzioni di genere sono

---

<sup>7</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.

ambientazioni, ruoli, eventi, valori specifici che definiscono i singoli generi e sottogeneri.<sup>10</sup>

Dunque, arrivati a questo punto abbiamo trovato e compreso come, al di là delle variazioni e sfumature di pensiero dei vari studiosi del genere cinematografico ci siano dei punti di contatto e delle basi che restano condivise dalla comunità dei *cinema studies*. Ed è proprio quest'ultimo punto che è nodale per il nostro lavoro. Il genere esiste e viene definito in quanto tale solo se condiviso da una comunità. Da questo presupposto è intuibile come sia la comunità a formulare, creare, modificare nel corso del tempo il genere, i suoi sottogeneri, e di conseguenza il cinema stesso. Perché però? Da un mio personale punto di vista ciò avviene nel momento in cui la società muta, e il cambiamento all'interno della settima arte non avviene in prima battuta; ma è una conseguenza derivante dall'evolversi dei campi/apparati sociali-culturali-economici. Il cinema, così come l'Arte stessa, rispecchia a pieno regime la dimensione di una collettività che abbraccia un tipo di cambiamento che non è mai stato e non sarà mai di carattere statico-ideologico. La sua mutazione, che può anche avere i caratteri di una rivoluzione, è continua e ineluttabile. Tale riflessione può applicarsi anche al genere filmico, il quale essendo comunque un apparato teorico che si avvale di qualcosa di pratico o, meglio, tangibile, verrebbe definito da Cohen-Séat come fatto cinematografico<sup>11</sup>. Il quale esiste perché esiste il fatto filmico, ossia l'esperienza della sala cinematografica oppure dei molteplici dispositivi visivi oggi presenti. Esiste dunque un bisogno e soprattutto una necessità da parte della comunità di un metodo condiviso, il quale sappia esplorare e snodare il fatto filmico e cinematografico, avvalendosi quindi anche dei generi e sottogeneri cinematografici.

### *1.3-Il genere nell'esperienza dello spettatore.*

Come affermato pocanzi lo spettatore decreta il genere. Ma allo stesso tempo è inconsciamente sempre quest'ultimo a partecipare indirettamente alla creazione del film. Mi spiego meglio: il produttore cinematografico non potrà mai ignorare completamente il gusto del pubblico, le tendenze e le mode della società in cui egli vive,

---

<sup>10</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018.

<sup>11</sup> Concetto appreso durante il corso di "Filmologia" tenutosi, presso il corso di laurea magistrale dell'Università di Padova di "Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale", dalla professoressa Farah Polato, nell'A.a 2021-2022.

dovrà comunque sempre ricercare quel punto di contatto con lo spettatore, che faccia sentire quest'ultimo capito e non ignorato. Sebbene il produttore in quanto tale potrà spingere una produzione nuova, che sceglie di andare in controtendenza, o potrà cercare di riportare alla ribalta un genere lasciato da tempo in disparte, se non addirittura dimenticato dalla maggior parte del pubblico. Ultimamente, negli ultimi anni, con l'incursione nei *cinema studies*, e nella produzione cinematografica, del tanto temuto *politicamente corretto* si è prodotto una sorta di ribaltamento, di riproposizione di alcune regole del genere in una chiave più moderna e sicuramente inclusiva che il film sceglie di avere nei confronti del pubblico al momento della sua presentazione. L'adeguarsi a determinate regole per evitare l'affronto del pubblico per certe scelte stilistiche o di scrittura, sancisce inevitabilmente la riscrittura del genere stesso. Inoltre, oggi la gamma dei generi è assai più considerevole rispetto ai decenni precedenti. Se si pensa che “dopo il 1918 i generi cinematografici si cristallizzano nelle forme di comiche, commedie, commedie drammatiche, drammi, melodrammi”<sup>12</sup>, nei tempi più recenti tale distinzione è stata di gran lunga superata ed ampliata. Ma ciò che si applica a livello produttivo, si ripercuote poi anche nella distribuzione del prodotto e nella sua fruizione da parte del pubblico. Se si osserva infatti il programma e la scelta da parte degli spettatori degli spettacoli nelle sale cinematografiche è palese come la maggior parte del pubblico odierno sia indirizzato verso la sala cinematografica con un unico obiettivo: quello di essere meravigliati, colpiti percettivamente, anche grazie all'utilizzo, ad esempio, di scene mozzafiato. Poiché il genere che di più di tutti riscuote consensi e attira nelle sale oggi è quello del puro e mero intrattenimento. Queste considerazioni, ovviamente, fanno riferimento al genere dei *cinematic*, ovvero i cosiddetti film supereroistici; in cui la riproposizione del viaggio dell'eroe vogleriano abbraccia e affonda le sue radici sempre di più nelle case di produzione *Marvel* e *Dc*, solo per citarne un paio. I generi, invece, cosiddetti “più impegnati” - *d'essai* sembrano essere diretti a pochi, e lasciati ad un pubblico di cinefili, o comunque estraneo al *pop*, e che comunque, come genere cinematografico, sembra essere destinato ad incassare in maniera circoscritta. Ma il genere e il cinema non vivono più solo grazie alla fruizione della sala cinematografica, bensì anche grazie ad una distribuzione della pellicola nelle piattaforme, nelle televisioni ad esempio. Ed è qui che il genere assume sempre più rilievo ed importanza. Infatti, se si guarda invece da più vicino, anche a tutto ciò che

---

<sup>12</sup> G. Sadoul, *Il Cinema*, Giulio Einaudi editore, Piccola biblioteca scientifico-letteraria, Torino, 1949.

appartiene al fatto cinematografico, quali ad esempio i poster, le locandine, e i trailer si potrà notare come ogni genere ricalchi e proponga appieno il suo stile anche nei suoi derivati, e in tutti i film facenti parte del suo gruppo. Mi riferisco in questo caso ai poster dei film supereroistici, che risultano essere ben diversi rispetto a quelli dei film d'amore o polizieschi, così come pure i trailer. Non si tratta comunque di vedere in questi aspetti elementi negativi, tutt'altro. Lo spettatore fin dalla locandina, dal trailer potrà essere in grado di poter immaginare, e di non avere dubbi, sul genere del film che sta per andare a vedere al cinema, o a casa. Nel genere supereroistico si punta ad un'epicità che senz'ombra di dubbio dovrà suscitare nello spettatore un impulso sfrenato di far parte di quel gruppo di supereroi, che dovrà destare in lui la pura meraviglia e sorpresa ottenuta grazie ad un uso smodato, e non sempre ben calibrato, degli effetti speciali. In questo caso la colonna sonora, perlopiù sinfonica ed orchestrale usata nel trailer, sarà orientata proprio a ricreare quella pomposità e magnificenza che di certo sarà molto più difficile da ritrovare in un film intimista d'autore. Così come la proposizione dei personaggi messi in posa quasi divistica, nei tanti poster che siamo soliti a vedere nei cinema in forma cartacea, e nei social in forma digitale. E con ciò non si intende in alcun modo sminuire tutte le opere filmiche non appartenenti al primo gruppo. La mia riflessione è diretta a mettere in evidenza come tutta una serie di apparati che ruotano attorno alla proiezione del film siano governati da delle regole e dalle procedure prestabilite del fatto cinematografico, secondo le quali ogni genere-sottogenere aderisce a modelli e pratiche di *marketing*, volti a orientare un'attesa spettatoriale al momento della distribuzione del prodotto filmico, così da ottenere un ingente afflusso di pubblico. E quindi sì, lo spettatore vive, osserva, indaga il genere cinematografico dell'opera filmica ancor prima di guardare il film in sala o su qualunque mezzo-dispositivo o piattaforma. È proprio quest'ultimo mezzo di fruizione che senz'altro compone il proprio catalogo aderendo ancor di più a questa categorizzazione dei generi e sottogeneri nel proprio palinsesto e nella propria interfaccia, eccezion fatta per singole piattaforme, ad esempio la nota piattaforma MUBI che si rivolge ad un pubblico raffinato di cinefili. Nel fenomeno della scelta del film da guardare sulla relativa piattaforma, in questo caso prendiamo come esempio di riferimento la piattaforma americana Netflix, l'utente vedrà comparire davanti a sé un catalogo, quasi infinito, popolato da decine e decine di titoli appartenenti a tutti i generi e sottogeneri, volti a soddisfare il gusto di un qualunque tipo di spettatore. Per alcuni studiosi è lo spettatore a scegliere il film, per altri invece sotto la grande *enne rossa* si

cela qualcosa di più. Lo studioso Luca Rosati infatti afferma che Netflix ha come obbiettivo quello di:

“[...] offrire ai propri clienti un catalogo vastissimo di titoli senza che essi debbano sforzarsi per navigarlo: attraverso un potente sistema di suggerimenti personalizzati è il film a trovare lo spettatore, piuttosto che viceversa. Tutto ciò è reso possibile dalla sofisticata architettura informativa della piattaforma, che attraverso un sistema raffinato di classificazione dei film consente suggerimenti mirati”<sup>13</sup>

Quindi, stando a quanto appena affermato, nel dialogo tra l’interfaccia della piattaforma streaming e lo spettatore sarebbe quest’ultimo ad essere completamente soggiogato dal sistema, dall’algoritmo che sceglierebbe per lui. Personalmente, non mi trovo completamente d’accordo con quest’ultima affermazione. Poiché ritengo che prendere una posizione drastica dove è l’interfaccia a prendere il controllo della visione, sia un’asserzione un po’ troppo “forzata”. Mi trovo d’accordo, comunque, d’accordo nel considerare che ci sia alla base dell’interfaccia un algoritmo in grado di guidare lo spettatore nel catalogo, ma ciò non denota una completa passività dello spettatore nella scelta di genere rispetto ad un altro. Sicuramente nelle varie piattaforme di streaming, così come nelle sale cinematografiche, l’obiettivo fondante è quello di cercare di invogliare lo spettatore a scegliere una direzione ben precisa; o di portarlo in un bivio in cui alla fine per curiosità si troverà a scegliere entrambi i prodotti in due momenti differenti, creando così quel punto d’incontro, di contatto con quel determinato luogo fisico, come la sala cinematografica, o come quello della piattaforma streaming presente nell’etere.

#### *1.4-Generi e temi.*

Quando ci si appresta a guardare un film o, meglio, a perdersi dentro il buio di una sala, ciò che ci rimane di più impresso alla fine della visione, tra i vari aspetti che possono destare in noi una particolare curiosità, è il tema dell’opera cinematografica che essa stessa sceglie di trattare nel corso della sua diegesi. Il film nella maggior parte dei casi racconta una storia che ha al centro una sua tematica, affrontata, srotolata, diramata in più generi o sottogeneri, o come già citato nei paragrafi precedenti, in un unico genere

---

<sup>13</sup> <https://www.lucarosati.it/blog/netflix-user-experience>.

se il film in questione è un film esclusivamente di genere. Ma avremo modo di capire come quest'ultima affermazione è in parte inesatta. Eppure, non possiamo tralasciare il tema di un film nel momento in cui dobbiamo prepararci a fornire un nostro personale giudizio sull'opera. Il tema prescelto dall'autore, o dagli autori, dell'opera filmica, in quanto tale è ciò che risiede nelle fondamenta della sceneggiatura. È la risposta alla domanda che solitamente si pone ad un nostro conoscente quando ci racconta la sua ultima avventura/visione cinematografica: "Di che cosa parlava il film?" Ecco, la risposta sancisce il tema del film. Il "tema è un concetto che va oltre l'arte"<sup>14</sup>. Più sarà esteso il tema di un film e più sarà difficile trattarlo attraverso il genere scelto dallo sceneggiatore e dal regista, o dal soggettista. Perché il messaggio del film, espresso attraverso il tema o i temi del film, arrivi subito al cuore degli spettatori, esso/i devono non comprendere una vastità ma qualcosa che poi qualunque spettatore può sentire vicino al suo animo, e alla sua esperienza. Altrimenti si rischierà d'incorrere nella superficialità della trattazione del tema, e così facendo una conseguenza del risultato finale dell'opera filmica sarà la sua rimozione nella memoria collettiva del pubblico. Per capire meglio questo concetto, porto a favore della mia tesi il film di Robert Zemeckis "Forrest Gump" (1994). I temi espressi nell'opera di Zemeckis sono, tra i tanti: l'amicizia, l'amore. Entrambi questi temi però sono trasportati nella sceneggiatura attraverso il genere di formazione, sebbene si tocchi altri generi come quello di guerra nella famosa sequenza ambientata in Vietnam, dove vediamo la crescita e per l'appunto la formazione personale del protagonista interpretato dal premio Oscar Tom Hanks. Ecco, più i temi portati sullo schermo saranno universali, e collettivamente condivisi, più il messaggio, prefissato/scelto a monte della sceneggiatura, entrerà nel cuore e nell'animo degli spettatori. Allo stesso tempo però non dovrà mancare l'originalità della trattazione di quel particolare tema. Poiché più registi hanno trattato nel corso delle loro filmografie temi che siamo soliti, noi spettatori, a rivedere ripetutamente nei grandi schermi di un cinema, ma è la sua trattazione, la cosiddetta visione autoriale del regista che ne determina la sua riuscita e innovazione. Un regista, ad esempio, si potrà distaccare dalla massa, acquisendo quindi maggiore peso nel campo della distribuzione e produzione dei suoi film, portando in scena (sempre con il filtro di uno o più generi) una particolare tematica. Prendiamo come riferimento il genere della commedia e il suo sottogenere romantico. Tutti gli spettatori saprebbero citare almeno tre/quattro, se non di

---

<sup>14</sup> V. Pudovkin, *La settima arte a cura di Umberto Barbaro*, Editori Riuniti, Roma 1974.



più, titoli appartenenti a questo gruppo e sottogruppo. Ma, se gli si chiedesse di citare un singolo autore che ha fatto di quel genere, e di quel sottogenere, la sua firma autoriale, il suo “marchio di fabbrica” per così dire, molto probabilmente tra i primi nomi, che verrebbero alla luce, ci sarebbe quello del noto regista newyorkese Woody Allen. Questo per far capire che ogni genere si affida alle sue firme, ai suoi peculiari autori che innovano, mutano man mano con i loro film il genere stesso. Un genere, come in questo caso la commedia, ha le sue firme che contribuiscono a fornire al pubblico quella particolare interpretazione e trasfigurazione della realtà, quella singolare visione del mondo trasposta su pellicole, mediante lo sguardo di una giovane o giovane regista. Alcuni vedono alcuni generi, come la commedia ad esempio, come “un genere che fatica a scrollarsi di dosso la patente di serie B”<sup>15</sup>. Personalmente non mi trovo d'accordo con quest'ultima affermazione, non sono del parere che esistano generi di serie A e generi di serie B. Ad ogni modo rimango fedele all'idea che, dal momento che il pubblico è sovrano e decreta il gusto collettivo, ci siano generi più visti e generi relegati ad una nicchia di pubblico. Difatti, è in questo che la firma di un'autrice/autore incoraggia la fidelizzazione del suo pubblico a ritornare in sala per la sua nuova opera, così come i temi ricorrenti da egli/ella proposti. Il tema poi del film, dell'opera, è fondamentale che sia enunciato ancor prima nel soggetto che nella sceneggiatura del film. Il soggetto servirà alla produzione per capire cosa andrà a trattare il film, di che cosa parlerà, quali saranno i temi. Ma quindi, come definire il tema di un film, espresso poi nel genere? Una definizione chiara ce la fornisce il noto critico e studioso Umberto Barbaro, affermando che:

“[...] possiamo dire che il soggetto è la visione particolare, il tema, la concezione del mondo che suggerisce. [...] Lo statuire, dunque, la precedente formulazione di un tema non è che un suggerimento pratico per facilitare la creazione di un simile clima umano [...] e non va in nessun modo intesa come la fredda e schematica proposizione di una tesi da dimostrare con tutti i mezzi possibili, come un teorema di matematica.”<sup>16</sup>.

Dunque, stando a quanto espresso da Umberto Barbaro, il tema è un qualcosa che va oltre la dimensione diegetica del film stesso; andando così ad abbracciare anche le dinamiche relazionali della produzione, poiché le scelte eventualmente proposte o

---

<sup>15</sup> P. M. Bocchi, *Paghi uno prendi tutti-la commedia americana contemporanea*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 51, Fasc. 6, 2011.

<sup>16</sup> U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, Centro sperimentale di cinematografia-Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1947.

imposte dalla produzione stessa, possono influenzare il processo stesso creativo dell'opera, ed ovviamente al fine di ottenere tale risultato non si può che trovare un linguaggio comune, una condivisione di valori e schemi che poi si ripercuoteranno nella stesura dell'opera.

### *1.5-Il film di genere.*

La scelta e il ritorno di alcuni temi e di alcuni codici, registici/stilistici/scenografici e di sceneggiatura in un genere possono poi caratterizzare il suddetto film di genere. Barry Keith Grant lo definisce come:

[...] quei lungometraggi commerciali che, per un principio di ripetizione e variazione, raccontano storie familiari con personaggi familiari in situazioni familiari. [...] Il film di genere si costruisce su una gamma limitata di tecniche che permettono di stabilire e di rendere fedele un largo pubblico e che possono essere considerate caratteristiche generali.<sup>17</sup>

Il film di genere, che comunque sarà al centro di questa tesi, ripercorre i suoi stessi passi, le sue stesse tecniche portandoli però in differenti livelli e chiave di lettura che lo spettatore di volta in volta, ad ogni visione, dovrà scoprire. Sempre poi Moine afferma che “I film di genere utilizzano gli stessi materiali [...] il che fissa un'iconografia del genere”<sup>18</sup>. Basti pensare ad esempio all'iconografia del detective del film di genere noir, o il cowboy del film di genere western, e così via. Spesso, non diamo abbastanza valore ed importanza alla portata di significato/i del/dei film di genere. Sono proprio quest'ultimi che frequentemente entrano nell'immaginario collettivo del pubblico. Prendiamo come esempio il personaggio iconico di *Indiana Jones* della nota saga omonima firmata da Steven Spielberg e George Lucas (1981-2023). Tutto il pubblico ricorda, e ha ben presente nella propria mente, il vestiario del più famoso archeologo della storia del cinema. Perché? Perché è proprio il codice fissato dell'eroe immaginario, attraverso i costumi designati per il personaggio, che ne determina poi la sua riconoscibilità ed emulazione da parte del pubblico. Così come lo è per il personaggio del detective del film di genere noir. Il film di genere punta proprio sulla riconoscibilità dei suoi personaggi, dei suoi schemi, delle sue convenzioni di genere, per

---

<sup>17</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

poi depistare nel corso della sua diegesi il proprio pubblico. Il film di genere poi relega alcuni attori ad alcuni ruoli iconici nelle note saghe di film di genere, quali il già citato Indiana Jones-Harrison Ford, Luke Skywalker-Mark Hamill nella nota saga *Star Wars* (1977-2023), e così via. È vero anche che tutti questi esempi presi in considerazione appartengono ai grandi blockbuster hollywoodiani che puntano sul genere dell'avventura, del fantastico, della fantascienza. Eppure, anche nel più piccolo (in quanto a produzione) film di genere si può trovare quel qualcosa di riconoscibile, sebbene l'effetto sorpresa non sembra mai mancare in entrambi i casi con imprevedibili ed improbabili ritorni di alcuni personaggi e/o attori/ci. Prendiamo come riferimento il film di genere thriller/noir e andiamo nello specifico: prendiamo come esempio il sottogenere della commedia nel film di genere thriller/noir. L'opera filmica a cui sto chiaramente facendo riferimento è *A qualcuno piace caldo* (*Some like it hot*) di Billy Wilder (1959). Nell'opera di Wilder possiamo trovare tutti gli elementi tipici del film di genere thriller-noir però visti con la lente d'ingrandimento del sottogenere della commedia. Tra tutte le funzioni del film di genere, mi preme far leva sulla funzione sociale del film. Partendo dal presupposto che “i film di genere permettono di porre e risolvere, nella finzione, conflitti culturali o congiunturali che la società non può o non sa regolare”<sup>19</sup> l'opera wilderiana pone sul piatto della bilancia il problema del travestitismo e dell'unione di due persone appartenenti allo stesso sesso nell'America degli anni Trenta. In una delle tante famose sequenze del film vediamo i due protagonisti, rispettivamente interpretati da Tony Curtis e Jack Lemmon, discutere animatamente sul fatto che il secondo abbia scelto e accettato la proposta di nozze da parte di un ricco miliardario, interpretato dal noto caratterista statunitense Joe E. Brown; dimenticando che quest'ultimo si è innamorato della sua versione femminile, ignorando il fatto che egli, il personaggio di Jack Lemmon, in realtà è un uomo. Portando poi alla famosa sequenza finale con la battuta più famosa della storia del cinema, ossia “Nessuno è perfetto”<sup>20</sup>. Ed è qui che riscontriamo la potenza del film di genere. In questo caso appena citato il tutto è visto sotto la lente della commedia pur comunque restando un omaggio al genere thriller/noir. La normalizzazione dei due personaggi nel film, dando poco peso al fatto che appartengono entrambi allo stesso sesso, e al fatto che si fa uso della tecnica comica del fraintendimento (tipico del genere della commedia), pone il film di Billy Wilder su un alto livello artistico-sociale-culturale che

---

<sup>19</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.

<sup>20</sup> <https://youtu.be/kaN8saN8yh8>.

ancora oggi desta stupore per la sua vena innovativa. Naturalmente non va trascurata la grandezza e raffinatezza espressiva di un regista della statura di Billy Wilder. Il film di genere applica e fa sue quelle regole che poi man mano si avrà modo di rivedere nei successivi film di genere per l'appunto; ma con delle accortezze e modifiche definite dall'originale visione registica, che cercheranno di destabilizzare lo spettatore e di stupirlo. Oltre a tale aspetto, i film di genere devono condividere altre peculiarità e caratteristiche; quali ad esempio i protagonisti duplici all'interno di strutture duali. Il protagonista che si va a scontrare ad esempio con il suo acerrimo nemico: lo sceriffo e il fuorilegge nel genere western, o il detective/protagonista nel noir e così via. Tuttavia, però, i film di genere celano alcune insidie che poi possono mutare, nelle tanto temute recensioni-riflessioni dei critici cinematografici, in delle critiche. Rick Altman nel suo celebre testo *Film/Genre* afferma come tra tutti la ripetitività nei film di genere sia un ostacolo ben presente.

La natura di ripetitività e accumulazione dei film di genere li rende abbastanza prevedibili. [...] Le persone guardano i film di genere per partecipare a eventi che sembrano in qualche modo familiari: sono in cerca di emozioni forti, scene eccitanti, situazioni inedite e nuovi dialoghi, ma, [...] preferiscono vivere emozioni in un ambiente controllato e riconoscibile. La suspense in questi film è quasi sempre apparante.<sup>21</sup>

Dopo aver letto quanto Rick Altman afferma, sembra naturale chiedersi: “Ma quindi: Se sappiamo già come va a finire, perché allora continuiamo a guardarlo e a riguardarlo?” Forse lo spettatore medio preso a campione non porrà proprio la stessa identica domanda, eppure il concetto che sta all'interno della domanda appena posta è assai rilevante. Perché continuiamo a ricercare e a riguardare bene o male film con la trama simile, di cui sappiamo già dopo dieci minuti dall'inizio dell'opera come andrà a finire? Ritengo che il motivo e la risposta a quest'ultima domanda sia assai soggettiva, me sono dell'idea che comunque il pubblico ricerchi una sicurezza, una certezza nel momento in cui sceglie di guardare un determinato film piuttosto che un altro, di un qualunque genere cinematografico. Il ritrovare tra i fotogrammi la medesima struttura narrativa che già prima, noi spettatori, avevamo visto in altre opere cinematografiche, ci fornisce quel senso di appartenenza a quell'opera e quel determinato genere cinematografico. Ed in questo fa breccia in noi che guardiamo l'opera, “[...] un utilizzo

---

<sup>21</sup> R. Altman, *Film/Genre*, Bfi Publishing, London, 1999.

simbolico delle immagini, dei suoni e delle situazioni principali”<sup>22</sup>. Tale registro simbolico, che prende vita mediante la messa in scena del regista, sembra comunque limitare la creatività di quest’ultimo, poiché egli dovrà comunque sottostare a delle regole prefissate/imposte dal genere stesso. Eppure, l’innovazione sta nel ripercorrere con la propria personale visione autoriale quelli stessi passi che hanno preceduto il film di genere che si sta per andare a produrre/girare. Il regista in quanto tale firma il suo film di genere. La sua autorialità sarà data dalla sinfonia che egli sarà in grado di creare accordando tutti gli elementi dei vari gruppi-settori di lavoro: costumi, colonna sonora e così via. Noi spettatori d’oggi sappiamo che, se andiamo in sala a vedere un film thriller, non possiamo di certo aspettarci lo stesso stile del medesimo però attuato cinquant’anni prima. Perché il genere segue ed è figlio del suo tempo, abbraccia i mutamenti sociali e culturali, l’attualità, ed è influenzato dall’animo di chi lo crea alla base, ossia il soggetto e lo sceneggiatore. L’abilità del regista risiede proprio negli interspazi delle regole prefissate dal genere. È lì che può creare, innovare o distruggere regole che egli ritiene retrograde e superate. È uno dei motivi per cui alcuni film di genere, o classici negli ultimi anni, ingiustamente, stanno ricevendo una svalutazione complessiva poiché ormai quel tipo di scrittura e di messa in scena non è più attuabile e corretta secondo la società del mondo di oggi. È quella che molti critici e non solo, anche il medesimo pubblico se n’è accorto, definiscono come *cancel culture*; ovvero la rimozione di alcune parti, o sequenze, o battute in un’opera filmica poiché giudicata offensiva o non appropriata ai tempi che si stanno vivendo. Personalmente non appoggio tale presa di posizione che, dal mio punto di vista non ha nessun fondamento. Perché la creatività di un autore, di un’autrice, di un regista o di una regista non può essere minata o cancellata solo perché “non è a passo coi tempi”. Ogni film è figlio della sua epoca. Anche perché un genere dimenticato, così come un film dimenticato o cancellato, può avere la sua rinascita. Tale “rinascita” può essere intesa come un’interazione con altri generi da parte di un genere lasciato in disparte o che da solo di dare un senso alla storia del film. “Tutti i generi sono interfertili, [...] in qualsiasi momento possono incrociarsi con qualunque genere mai esistito”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> R. Altman, *Film/Genre*, Bfi Publishing, London, 1999.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

## 1.6-Il genere del *Dramma Sociale*.

Questo genere identifica i problemi della società-povertà, sistema educativo, malattie gravi, emarginazione, ribellione antisociale, e cose del genere- e poi costruisce una storia che propone la cura. Ha un certo numero di sottogeneri focalizzati su: dramma familiare (problemi all'interno della famiglia), dramma femminile (dilemmi, come ad esempio carriera o famiglia, amante o figli), dramma politico (corruzione nella politica), eco-dramma (lotte per salvare l'ambiente), dramma medico (lotta contro le malattie fisiche), psicodramma (lotta contro le malattie mentali).<sup>24</sup>

Così Robert McKee definisce il genere del dramma sociale nel suo saggio *Story*. Ho scelto di dedicare un intero paragrafo a tale genere dal momento che i successivi capitoli di questa tesi saranno incentrati sulla discussione, sulla riflessione e sull'analisi di alcuni film di genere thriller che al loro interno abbracciano un altro genere, per l'appunto quello del dramma sociale. Ciò non deve suscitare alcuna forma di stupore dal momento che pocanzi si è affermato che ogni genere è in un costante dialogo con gli altri generi, ergo non esiste alcun film che sia appartenente ad unico genere. Al tempo stesso i film che saranno protagonisti dei successivi capitoli e paragrafi avranno un altro carattere dominante nel loro codice filmico/strutturale: ossia che saranno i film cosiddetti d'autore. Ovvero "un mega-genere che abbraccia altri generi fondamentali: la storia d'amore, il dramma politico e così via"<sup>25</sup>. Prima però di trattare dei singoli autori che ho scelto di portare e di trattare volevo soffermarmi sull'importanza del genere del dramma sociale. Quest'ultimo incarna al suo interno importanti aspetti, temi che dal mio personale punto di vista sono di notevole importanza per la riuscita e l'originalità con cui i suddetti registi e sceneggiatori hanno poi affrontato e realizzato l'opera cinematografica in sé. Temi quali la solitudine del protagonista, la lotta interiore, la realizzazione di sé, la ricerca costante di una catarsi, sono aspetti che conferiscono al genere del dramma sociale una ricchezza non indifferente e che porta il genere stesso su un piano superiore nel giudizio complessivo dell'opera, proprio per l'originalità della sua trattazione. La nota poetessa Alda Merini affermava in una delle sue poesie più celebri che "[...] stare in mezzo alle persone significa convivere con la falsità"<sup>26</sup>. Avremo modo d'indagare il motivo per cui alcuni dei protagonisti e dei personaggi delle

---

<sup>24</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Tratta dalla poesia "Non ho mai amato la solitudine" di Alda Merini (1931-2009), Milano.

opere prese in considerazione, hanno o comunque s'interfaccino in un qualche modo con la dimensione della falsità, di una verità in qualche modo velata da un qualcosa altro/distante dal personaggio, della solitudine, del lutto, della dimensione della perdita. Il tutto esplorato e vissuto mediante un dramma che non riguarda solamente il singolo, ma una società di cui questi autori ne denunciano conflitti, problemi e dinamiche patologiche. Peraltro, sebbene il cinema si ponga come obiettivo quello di raggiungere il concetto di meraviglia, cercherà comunque di rispecchiare negli occhi dello spettatore una realtà che, pur essendo fittizia, sia in un qualche modo riflesso di qualcosa di più potente perché in grado di offrire soluzioni a problemi della realtà vera che darà modo allo spettatore di prendere spunto per un vero cambiamento nel suo mondo o perlomeno di una sua presa di consapevolezza delle condizioni del suo mondo. Il dialogo quindi tra realtà fittizia e concreta può porre al centro la soluzione di un problema comune che può essere presente in entrambi i mondi. In questo caso, nel genere del dramma sociale, lo spettatore potrà rispecchiarsi nel problema vissuto in prima persona dal protagonista. L'opera filmica, attraverso i generi, nella sua riproduzione di una realtà immaginaria ma in stretta connessione con il reale, propone problemi ma anche soluzioni che i protagonisti e/o gli antagonisti si vedranno costretti a dover affrontare nel corso della narrazione diegetica. Personalmente ritengo che tra i tanti generi cinematografici, e i relativi sottogeneri, quello del dramma sociale sia il più vicino a tale affermazione. Dal momento che è proprio quest'ultimo che cerca di smuovere lo spettatore in primis, presentando in prima battuta un personaggio e il suo conflitto, che dovrà essere risolto o meno alla fine della visione. La raffigurazione di più problematiche, ben diverse tra loro, quali ad esempio la rappresentazione della malattia mentale, della dipendenza, della solitudine, del conflitto sociale pone a sua volta, grazie alla visione del regista e dello sceneggiatore, una sua particolare trattazione. Che si, ripercorre quei codici che appartengono a quel determinato genere, prendiamo ad esempio il genere thriller che affronta il dramma sociale in questo caso, ma visti e vissuti nell'epoca in cui è stata concepita l'opera.

### *1.7-Il Cinema: specchio della società.*

L'opera filmica diviene poi, nell'immaginario espresso dall'autore, specchio della realtà, della società in cui egli vive. La contemporaneità, dell'autore o del regista, traspare grazie ai dialoghi, alla messa in scena.

“[...] il film è come lo specchio. [...] Lo spettatore evidentemente ha modo di identificarsi col *personaggio* della finzione. Ma bisogna sempre che ve ne sia uno. Questo vale dunque solo per il film narrativo-rappresentativo, e non per la costituzione psicoanalitica del significante cinematografico come tale. “<sup>27</sup>

Lo spettatore in quanto soggetto attivo durante la visione dell'opera filmica, instaura un dialogo perpetuo con il personaggio, o con i personaggi, che prendono vita sullo schermo. Quest'ultimi comunicano allo spettatore i suoi stessi dubbi, le sue stesse paure, le sue stesse ambizioni. Ne consegue un'identificazione, un legame di fiducia coi protagonisti della storia, che nella riflessione di Metz prende il nome di identificazione secondaria. Lo spettatore cercherà poi di emulare quanto visto sullo schermo, se conforme ai suoi valori, ai suoi obiettivi. Il cinema, dunque, diventa una sorta di modello, di traccia che, eventualmente lo spettatore sarà in gradi di ricalcare e di trasportare sul mondo reale. Ma ciò comporta delle ripercussioni talvolta, anche, negative. Ad esempio, nel momento in cui il messaggio o la tematica dell'opera cinematografica viene deviato e, perciò, interpretato male dallo spettatore stesso. Nei film che si andranno ad analizzare, invece, avremmo modo di vedere che il cinema pone nella pellicola portata sul grande schermo, una critica ai comportamenti ritenuti inopportuni dal codice condiviso della società. Qui, poi, interviene e assume un ruolo fondamentale la visione dell'autore stesso. Egli, dopo aver scelto il genere di riferimento, anche ovviamente in base al tipo di sceneggiatura portata in scena, potrà o meno veicolare gli spettatori su determinate tematiche, con l'obiettivo primario di porre loro degli interrogativi ai quali poi dovranno cercare di trovare una loro risposta, o perlomeno una loro personale riflessione.

“[...] è opportuno, quando si considera un film, individuarne soprattutto il genere e il rapporto individuato, e solo in un secondo tempo tentare di stabilire che cosa l'autore del film ha aggiunto al genere, e se il contributo che ha dato va al di là delle definizioni storiche e culturali di genere accumulate nel tempo. “<sup>28</sup>

Il contributo che appone il regista all'opera, di cui l'autore Stuart M. Kaminski tratta nel suo volume, vuol far riferimento anche all'influenza che la contemporaneità del regista ha su di lui. Egli, volente o nolente, è influenzato dalla società in cui vive. Ecco perché si viene a creare una dimensione speculare tra il mondo fittizio rappresentato nell'opera

---

<sup>27</sup> C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Super tascabili Marsilio, Marsilio Editori, Venezia, 1980, pp.49-50.

<sup>28</sup> S. M. Kaminski, *I generi cinematografici americani*, Nuova Pratiche Editrice, Nuovi Saggi, Parma, 1994, pp.19-20.



filmica autoriale, e il mondo reale. Tematiche forti, come il razzismo o il suicidio, saranno espressi a seconda dell'epoca poi in cui il film viene realizzato. Il codice del linguaggio usato negli anni Venti non avrà le stesse connotazioni di quello adoperato negli anni Duemila. Si crea quindi una separazione tra i film di epoche diverse? Non necessariamente. Poiché, un film può resistere al passare del tempo, all'evoluzione della scala di valori a cui ricorre la società. Dunque, restando attuale, sebbene la sua datazione risalga a decenni precedenti. Il film, in quanto specchio della realtà, diventa poi una cartina di tornasole con la quale esplorare le realtà precedenti, chiaramente tenendo conto dell'occhio del regista, il quale ha apportato la sua personale e specifica visione d'insieme nella sua stessa opera filmica. Questa duplice funzione che il cinema può assumere, facilita lo spettatore nella ricerca di sé all'interno dell'opera filmica stessa, ma al contempo stesso arricchisce le chiavi di lettura del film. Ciò che poi non deve mancare è la verosimiglianza, che è strettamente legata alla riconoscibilità dell'opera in quanto tale, a seconda del genere a cui essa appartiene.

“Per cui il film [...] si adegua al verosimile per instaurare una sorta di rapporto di complicità con il suo pubblico, il quale riconosce ciò che gli viene proposto e lo assume come verità referenziale assoluta, perché il riferimento non è la realtà effettuale, ma la diegesi rappresentata nel genere.”<sup>29</sup>

Si ritorna dunque, stando all'affermazioni portate dagli autori Aimeri e Frasca, al concetto di riconoscibilità, affrontato in precedenza. Tale riconoscibilità, dunque, è agevolata dalla sua stessa diegesi, la quale rispecchia la contemporaneità, per quanto essa possa appartenere a generi cinematografici distanti da quelli rappresentati. L'indagine mediante la quale il film di genere vuole a tutti gli effetti rappresentare il reale, per quanto delineato dalla lente autoriale degli autori, affronta anche il problema della cultura contemporanea. L'essere contemporaneo, al passo coi tempi, è ormai oggi giorno arduo per gli sceneggiatori che vedono traposta la propria opera dopo anni di riproduzione e lavorazione. Pertanto, è l'occhio del regista che deve saper guardare oltre, cercando la sua personale modalità attraverso cui fornire al pubblico qualcosa destinato a restare impresso. E il pubblico in questo dev'essere un alleato. Poiché, “il feedback del pubblico è determinante nella individuazione di *story concept*,

---

<sup>29</sup> L. Aimeri-G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, UTET Libreria, Torino, 2006, pp.52-53.

temi, soluzioni, intrecci, formule narrative di forte presa”<sup>30</sup>. Il pubblico di fatto, in quanto consumatore del prodotto, indirizzerà con le sue scelte, l’andamento di un genere rispetto ad un altro, e influenzerà a visione del regista se quest’ultimo si porrà in ascolto del suo pubblico.

### *1.8- Il genere che dice e non dice.*

Parte fondamentale della scena girata, o della sequenza che si sceglie di prendere sotto esame, è la reazione degli attori, e/o dei comprimari, a ciò che accade attorno a loro. Ogni genere cinematografico lavora costantemente su ciò che si sceglie di far dire alle singole figure, di raccontare, e ciò che si nasconde, dunque che non viene volutamente segnalato. Scegliere di far esprimere o approfondire un concetto in un determinato modo ad un personaggio, dotato di una certa caratterizzazione psicologica e fisica, ne comporta poi che tale affermazione verrà espressa attraverso un determinato carattere. Se il personaggio è cinico, ciò che esprimerà, anche i temi più universali saranno veicolati dal suo cinismo. Secondo McKee:

“Lo scrittore lo caratterizza creando uno stile particolare di linguaggio, una certa dizione, la grammatica e la sintassi delle sue frasi, i suoi tic verbali, il tono e l’accento. Le scelte verbali esprimono il suo grado d’istruzione, il suo acume (se ne ha), la gamma dei suoi comportamenti emotivi: tutti i tratti visibili che compongono il puzzle di una personalità.”<sup>31</sup>

Il genere quindi si compone e contorna dei suoi dialoghi. Nei film che verranno analizzati nei capitoli a venire si porrà l’accento sulla natura psicologica dei personaggi che popolano la struttura narrativa del film stesso. Dal momento che i film analizzati avranno al centro il dramma sociale, una critica se vogliamo, alla società contemporanea americana, si cercherà di soffermarsi sulla condizione sociale-culturale-affettiva dei protagonisti. Un altro fattore importante, che non andrebbe tralasciato, non è tanto, per l’appunto, il concetto di “ciò che viene detto”, ma il più delle volte è il “non detto” che assume e dà, alla sceneggiatura e alla messa in scena, un valore aggiunto. Compito poi

---

<sup>30</sup> L. Aimeri-G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, UTET Libreria, Torino, 2006, pp.21.

<sup>31</sup> R. McKee, *Dialoghi: l’arte di far parlare i personaggi nei film, in tv, nei romanzi, a teatro*, Omero Editore-scrittura creativa, Roma, 2017, pg.64.

dell'attore è arricchire il “non detto” del personaggio con la propria libera interpretazione sotto la guida e la visione dell'autore e del regista, proprio perché “la narrativa fiorisce nel non detto”<sup>32</sup>. Inoltre, l'attore che interpreta il personaggio poi, a partire dal suo subconscio avrà modo di riversare sulla scena, appieno il tema espresso, e il genere dunque, dell'opera in questione, dal momento che “la sfera dell'indicibile [...] sospinta dai desideri e dagli impulsi del subconscio, guida le scelte e le azioni del personaggio”<sup>33</sup>. Se si volesse invece cercare un'analogia con l'autorialità e il suo dire e non dire, mostrare e celare, lo si potrebbe riscontrare proprio nelle scelte e nel tipo d'inquadrature e nei dialoghi che le caratterizzano. Il “non detto” non viene posto alla luce, ma celato nell'ombra eppure la sua presenza è palpabile allo sguardo dello spettatore. Talvolta l'intero dialogo assume la forma, il contorno di una silhouette d'ombra e il suo “non detto” o “indicibile” viene tenuto all'interno di tale forma data dal gioco di luci e ombre.

---

<sup>32</sup> R. McKee, *Dialoghi: l'arte di far parlare i personaggi nei film, in tv, nei romanzi, a teatro*, Omero Editore-scrittura creativa, Roma, 2017, pg. 65

<sup>33</sup> *Ivi*.

## Capitolo II

### Christopher Nolan, la società che dimentica

#### *2.1-Il regista del tempo e dell'inganno.*

Riflettere sull'opera del regista anglo-americano Christopher Nolan, classe 1970, significa imbarcarsi in un viaggio in cui la mente dello spettatore sarà costantemente soggiogata da labirinti, da veri e propri trucchi di magia e dagli stessi inganni che il cineasta di *The Prestige* (2006), *Inception* (2010), solo per citare due suoi lungometraggi, ha voluto disseminare lungo la sua lunga produzione. La non linearità delle sue trame, che lo hanno reso i suoi lavori un suo tratto distintivo; grazie al cospicuo rapporto collaborativo con il fratello sceneggiatore Jonathan Nolan, Christopher Nolan è divenuto uno dei registi del nuovo millennio più influenti sull'intero panorama cinematografico contemporaneo. In uno dei suoi film più celebri si presenta agli spettatori uno dei monologhi che, forse più di tutti, racchiudono l'essenza della filmografia del regista:

Ogni numero di magia è composto da tre parti, o atti. La prima parte è chiamata "la promessa": l'illusionista vi mostra qualcosa di ordinario, un mazzo di carte, un uccellino o un uomo. Vi mostra questo oggetto, magari vi chiede di ispezionarlo, di controllare che sia davvero reale. Sì, inalterato, normale. Ma, ovviamente, è probabile che non lo sia. Il secondo atto è chiamato "la svolta": l'illusionista prende quel qualcosa di ordinario e lo trasforma in qualcosa di straordinario. Ora, voi state cercando il segreto, ma non lo troverete, perché in realtà non state davvero guardando. Voi non volete saperlo, voi volete essere ingannati! Ma ancora non applaudite, perché far sparire qualcosa non è sufficiente, bisogna farla anche riapparire. Ecco perché ogni numero di magia ha un terzo atto, la parte più ardua, la parte che chiamiamo "il prestigio".<sup>34</sup>

Questo monologo, incipit della celebre opera filmica *The Prestige* (2006), racchiude in sé un monito che lo spettatore, che si appresta alla visione di un film di Christopher Nolan, dovrebbe sempre tenere a mente. Il regista mette in chiaro fin dalle prime parole pronunciate nel film che quest'ultimo cercherà in tutti i modi di depistare lo sguardo

---

<sup>34</sup> Incipit de "*The Prestige*" (2006) di Christopher Nolan.

dello spettatore, col fine di meravigliarlo con qualcosa di “straordinario”, che va per l'appunto fuori dall'ordinario comune dello spettatore stesso. Egli, lo spettatore, nella visione di un film del regista anglo-americano dovrà essere pronto al rovesciamento della struttura narrativa, così come lo è stato per *Memento* (2000), ma anche per *The Prestige* (2006), *Dunkirk* (2017). “L'interrogativo mette in discussione la facoltà dello spettatore. Sarà in grado non solo di vedere [...] o di guardare [...], ma addirittura di osservare”.<sup>35</sup> Il tutto poi viene ripetutamente rafforzato dalla scelta registica e narrativa della trattazione di alcune specifiche tematiche care all'autore, spesso esplorate all'interno del genere thriller (*Memento*, 2000-*Insomnia*, 2002) amalgamato talvolta con altri generi, come quello dell'azione (*Inception*, 2010). “Christopher Nolan, insieme a registi come David Fincher, Darren Aronofsky, le sorelle Wachowski, Paul Thomas Anderson, Quentin Tarantino e altri, ha senza dubbio rivisitato le regole della narrazione e della grammatica cinematografica [...] pur rimanendo ancorato al lavoro dei grandi registi del cinema classico”<sup>36</sup>. Lo sguardo quindi che Christopher Nolan ha avuto nell'approcciarsi a storie, cosiddette, *mainstream* (rivolte al pubblico di massa) pur mantenendo un occhio e una firma autoriale che lo ha da sempre contraddistinto, gli ha permesso di diventare uno degli autori maggiormente dibattuti e influenti del nuovo millennio.

## 2.2- Il continuo ritornare all'inizio.

Come già accennato nel paragrafo precedente, una nota peculiarità e firma registica di Christopher Nolan è la sua “mania”, per così dire, se non addirittura ossessione per le forme del tempo e di come il tempo possa essere considerato alla stregua di un personaggio vero e proprio nei suoi film. Un mezzo per il quale è possibile rovesciare il destino dei protagonisti, che può presentarsi come un nemico (*Interstellar*, 2014) per quest'ultimi, o talvolta un alleato (*Dunkirk*, 2017) o un'arma, (*Tenet*, 2020) o addirittura una mera illusione (*Inception*, 2010). Il tempo scorre a velocità altalenanti nella filmografia del cineasta; egli da sempre ama giocare con il suo pubblico. Se nella pellicola *Inception* (2010) si andava ad esplorare il concetto di tempo e del suo rallentare andando sempre di più in profondità nel sogno del soggetto, e quindi il tempo

---

<sup>35</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pp.35.

<sup>36</sup> D. Amato, *Il cinema dei fratelli Nolan: ri(e)voluzione della fantascienza filmica*, Santelli Editore, Cosenza, 2020, pp. 18.

veniva affrontato nella sua verticalità; tale forma espressiva è stata totalmente alterata con la visione di *Tenet* (2020), in cui invece il tempo e la storia stessa veniva invertita, e si ritornava all'inizio, come voleva suggerire l'aspetto palindromico della parola stessa che dà il titolo al film in questione. Ed è proprio su questo punto che mi voglio soffermare: sul concetto di ritorno. Un ritorno che esplora più aspetti, che può essere letto con varie lenti nel corso della narrazione. Lo scopo fondamentale del protagonista è di ritornare, e il più delle volte è un ritorno che ha valenza perlopiù affettive e famigliari. In *The Prestige* (2006) il protagonista Alfred Borden (Christian Bale) cerca in tutti i modi di ritornare dalla figlia, cercando in tutti i modi di sfuggire alla condanna a morte; così lo è per Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) in *Inception* (2010), il quale sceglie d'intraprendere un viaggio assai pericoloso all'interno dell'inconscio di un soggetto solo per poter ritornare dai figli. Lo stesso ragionamento lo si può applicare al pilota e ingegnere Cooper (Matthew McConaughey) in *Interstellar* (2014): il quale compirà un viaggio interstellare per poter salvare il futuro dei suoi figli. Mentre invece, in *Dunkirk* (2017) tale ragionamento si ribalta e si può affermare che, se negli esempi precedenti avevamo visto che erano i padri a voler tornare dai figli, sono proprio i figli che fanno di tutto per sfuggire all'orrore della guerra per poter tornare dai padri. E nel corso della narrazione, grazie anche al montaggio stesso del film, il regista spesso ci propone l'inizio della propria opera filmica come in realtà al suo termine, e nel finale invece scopriamo che ciò che avevamo visto inizialmente altro non era che il finale, o comunque l'inizio della fine stessa della storia. Il concetto di tempo nelle pellicole di Nolan è labile:

“il tempo viene considerato una dimensione della fisica affascinante e reversibile e il cinema [...] interroga e stravolge i cronotopi della vita ordinaria e delle leggi naturali, giungendo a immaginare paradossi e contraddizioni. [...] il tempo è rappresentato come ripetibile e ossessivo”.<sup>37</sup>

Il paradosso di cui lo studioso Danilo Amato parla lo possiamo trovare non solo nei film del regista che più si appresterebbero allo sviluppo di tale tema, ma anche ai film apparentemente meno indicati. Ne è un esempio l'opera filmica *Memento* (2000). Il concetto di paradosso qui viene inteso e trasposto al pubblico non tanto grazie alla stesura del soggetto e della sceneggiatura, ma tanto più alla riscrittura avvenuta in fase

---

<sup>37</sup> D. Amato, *Il cinema dei fratelli Nolan: ri(e)voluzione della fantascienza filmica*, Santelli Editore, Cosenza, 2020, pp. 52.

di montaggio. Il protagonista Leonard Shelby (Guy Pearce) intento a vendicarsi dell'omicida della moglie è afflitto da perdita di memoria a breve termine. E questo suo perpetuo stato di confusione è reso tangibile allo spettatore grazie a un particolare uso del montaggio: la narrazione diegetica parte proprio dalla fine di tutta quanta la vicenda, andando a ritroso fino all'inizio della storia, per cui assistiamo a questo percorso a ritroso del protagonista, così anche dello spettatore con lui immedesimato. Quest'opera, ormai entrata a tutti gli effetti nell'immaginario collettivo, ha segnato per Nolan "la tappa cruciale che separa un *film-maker* di talento da un professionista della regia"<sup>38</sup>. L'opera poi si presenta come un vero e proprio appello alla società odierna, andando a togliere quel velo di maya sui temi che, oggi più che mai, si cerca di tenere nascosti, quasi come fossero dei tabù, quali, come nel caso di *Memento* (2000), quello della malattia mentale. Ma difatti, "[...] il cinema s'impone chiaramente come cuore pulsante dell'immaginario [...], quale macchina dei sogni capace di rappresentare e interpretare le poderose trasformazioni socio-culturali in atto"<sup>39</sup>. Invero, questo capitolo si pone come obiettivo quello di indagare sulla natura della critica che il regista ha voluto fare alla società contemporanea attraverso proprio lo sguardo del protagonista Leonard Shelby in *Memento* (2000).

### 2.3-Il ricordo come scopo.

Il protagonista dell'opera filmica nolaniana non è in grado di ricordare gli eventi, ma ancor di più i propri obiettivi, per via di una disfunzione cognitiva che prende forma come amnesia anterograda. La situazione presentata è estremamente angosciante. Leonard Shelby (Guy Pearce) però, sembra aver trovato un'unica vera ed efficace soluzione, per sfuggire proprio alla sua condizione, ovvero quella del tatuarsi nomi, obiettivi, anche attraverso l'utilizzo di foglietti scritti come promemoria. La carta scritta, ma ancora di più il tatuaggio non viene più percepito dallo spettatore come un gingillo estetico dato al protagonista, ma come un mezzo funzionale alla sua condizione cognitiva-psicologica.

“Memento presenta un'immagine costantemente simpatica del suo protagonista, Leonard Shelby (Guy Pearce), un personaggio con il quale siamo chiaramente

---

<sup>38</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pp. 33.

<sup>39</sup> G. Alonge, *Uno stormo di Stinger: autori e generi del cinema americano*, Edizioni Kaplan, Torino, 2004, pp. 15.

destinati a identificarci, nonostante il fatto che, quando ci viene presentato, abbia appena finito di sparare alla nuca di un altro uomo e abbia scattato una Polaroid del morto da conservare come una sorta di trofeo. Leonard è reso simpatico, innanzitutto, dall'eccezionale vulnerabilità prodotta dalla sua malattia, l'amnesia anterograda.”<sup>40</sup>

Lo studioso Philip Novak con l'accezione “simpatico” data al protagonista fa riferimento, a mio parere, al più profondo e immediato significato del termine stesso. Ovvero, noi spettatori soffriamo con Leonard, viviamo il suo malessere e la sua condizione. E siamo continuamente depistati da noi stessi. E tutto ciò che ci è attorno ci è estraneo. L'unico legame con la realtà e con la società altro non sembra che essere ciò che la nostra pelle ha impresso tramite i numerosi tatuaggi esposti sul corpo di Leonard. I tatuaggi difatti, diventano una sorta di *vademecum* per il protagonista, una traccia da seguire, la sua personale etica e *modus operandi*, tutto col fine di poter ricostruire la sua storia e ritrovare l'assassino di sua moglie. “

“Leonard, attraverso queste semplici affermazioni, pone un'etica significativa nel suo mondo di dati, revisioni e reinterpretazioni in continuo mutamento. Leonard diventa una sorta di *Everyman* dell'era postmoderna (tenendo presente, ovviamente, che il pubblico del film si trova in una situazione parallela a quella di Leonard, mentre, come lui, ricostruisce la sua storia personale), inondato da un mare di significati liquidi che sono troppo proteiformi per essere fissati in un solo momento.”<sup>41</sup>

In questo mare però Leonard è costretto ad affogare. Perché, man mano che la verità gli si rivelerà, egli scoprirà che il nemico che sta cercando, ovvero l'assassino di sua moglie, è lo stesso che si è posto come oggetto del suo obiettivo: sé stesso. Nel corso della diegesi, che “prevede due principali direttrici giustapposte: una cronologica in bianco e nero [...] e una diegetica a colori, altrettanto lineare ma retrograda, come un canone musicale che ritorna sui propri intervalli temporali”<sup>42</sup>, veniamo a conoscenza noi spettatori (così come lo stesso Leonard Shelby) che per errore è stato egli stesso l'artefice dell'omicidio della moglie. Ciò lo ha portato a cercare ripetutamente sé stesso,

---

<sup>40</sup> P. Novak, *It's Like Waking: Making Meaning in and of Christopher Nolan's Memento*, Journal of film and video, Englewood, Vol.71, Fasc.4, (Winter 2019): 29-50.

<sup>41</sup> C. G. Williams, *Factualizing the tattoo: actualizing personal history through memory in Christopher Nolan's Memento*, Post script, Commerce, Vol. 23, Fasc. 1, (Fall 2003): 27-36.

<sup>42</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pp. 35.



o comunque un colpevole, che altri non era che lui stesso. E il suo amico fidato, il poliziotto Teddy (Joe Pantoliano), lo aiutava affidandogli persone da cercare e poi da uccidere. Leonard scoprirà che il nemico è dentro di lui. Ma una volta scoperto sarà la sua condizione mentale a renderlo nuovamente un eroe, facendogli dimenticare la sua vera natura di assassino e di antagonista della sua stessa storia. Ed è propria tale condizione, tale condanna per così dire, che lo porta a vivere in una dimensione in cui:

“ogni segmento diegetico [...] è al contempo un’interruzione percettiva, un blackout conoscitivo, una perdita di senso e, parallelamente, un risveglio e una ripartenza attraverso una narrazione a ritroso che produce un progressivo svelamento. [...] lo spettatore fuori dallo schermo la stessa condizione percettiva del protagonista, brancolando nel buio in attesa che i successivi segmenti diegetici illuminino la materia narrativa.”<sup>43</sup>

Ciò permette ai protagonisti del film (Leonard e di riflesso lo spettatore stesso) di poter ricominciare ripetutamente e costantemente, cercando di uscire dal labirinto che egli stesso si è autoimposto per sfuggire alla più scomoda delle verità.

#### *2.4-La solitudine del protagonista.*

Oltre alla tematica dell’amnesia anterograda, *Memento* (2000) affronta e interroga lo spettatore su un’altra importante tema, ossia quello della solitudine. Il vuoto che circonda la vita di Leonard Shelby (Guy Pearce) lo porta a scomparire nel suo mondo, che, come già si è visto nel paragrafo precedente, racchiude in sé una componente deleteria per la sua singola persona, che lo porta (come poi lo spettatore capirà nella sequenza finale del film) a rincorrere sé stesso in un labirinto da lui stesso creato. In accordo con ciò, c’è un ulteriore aspetto che va sottolineato, ovvero che il suo relazionarsi con il mondo, con la società, è visto come un qualcosa che deve per forza essere utile alla sua causa, ovvero trovare l’assassino di sua moglie, per l’appunto sé stesso. Ma tutto è destinato ad essere dimenticato dallo stesso protagonista. Tutto ciò che rimane al di fuori della dimensione nella quale vive Leonard Shelby, assume quasi un connotato alquanto superfluo dal suo punto di vista, dato che intralcia il suo scopo. La solitudine diventa quasi un suo alleato, soprattutto nella linea narrativa cronologica

---

<sup>43</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pp. 36.

caratterizzata dalla fotografia in bianco e nero. Nelle sequenze appena citate egli riceve da un anonimo dei fascicoli, che da solo consulta, e prendendo appunti, traccia il suo *modus operandi*. La soggettività del protagonista viene così ampliata, proprio da questa dimensione solitaria in cui egli vive, nella quale il regista sceglie di mostrarci l'atto della pianificazione di Leonard Shelby. Spesso poi il cinema ha rappresentato tale condizione di solitudine. Su un ampio ventaglio di pellicole che si potrebbero portare a favore di tale affermazione, un film o, meglio, un personaggio che è stato reso celebre per la sua condizione, e che per certi aspetti richiama delle analogie con il protagonista di *Memento* (2000), è quello di Travis Bickle (Robert De Niro) in *Taxi Driver* (1976) del regista statunitense Martin Scorsese, che vede come sceneggiatore Paul Schrader. "Travis Bickle (Robert De Niro) vede tutto, più o meno silenziosamente"<sup>44</sup> così come Leonard Shelby. Entrambi i protagonisti delle due opere filmiche prese in considerazione vivono la loro condizione nel silenzio, attraverso il quale scrutano l'altro, il singolo che gli è davanti, che potrebbe o meno aiutarlo, o dal quale potrebbero sfuggire o, addirittura, unirsi.

"Si sente così alienato che si chiude a riccio o blatera a vanvera. [...] Isolato, impaurito dalla gente, quasi privo di istruzione, Travis non può fare altro che piangersi addosso, lamentarsi con il suo diario (raccontato per frammenti nella colonna sonora) e guidare tutta la notte anche nei quartieri più pericolosi, perché fa molta fatica ad addormentarsi."<sup>45</sup>

Secondo l'autore Michael Dempsey possiamo trovare delle analogie con il personaggio portato sullo schermo da Christopher Nolan. Anch'egli nel momento in cui si trova nella condizione di dover affrontare il suo problema, cerca subito di allontanarsi, di sfuggire dalla conversazione e sceglie di proteggersi nella sfera della propria solitudine. Ciò è evidente nella sequenza nella quale il protagonista Leonard Shelby, si ritrova una notte a bruciare tutti i ricordi che lo legano sentimentalmente alla moglie defunta, poiché il ricordo di lei è diventato fin troppo doloroso e ingestibile nella condizione nella quale egli vive.

---

<sup>44</sup> M. Dempsey, *Taxi Driver, Film Quarterly (ARCHIVE)*, Berkeley Vol. 29, Fasc. 4, (Summer 1976): 37-41, 24.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

## 2.5-La società labirintica che mente.

Christopher Nolan, noto per le strutture machiavelliche delle proprie storie, già in *Memento* (2000) ha dato modo allo spettatore di poter osservare il labirinto, creato/scritto/progettato insieme al fratello sceneggiatore Jonathan, all'interno del quale l'ex investigatore assicurativo (Leonard Shelby) è destinato a perdersi, ma allo stesso tempo ritrovarsi. In questo dedalo però lo spettatore riesce a simpatizzare con il protagonista della pellicola, all'interno dello sviluppo diegetico dell'opera nolaniana.

“Leonard è reso simpatico anche dalla storia del trauma che ha prodotto la sua afflizione e dal modo in cui quel trauma viene fatto sembrare rappresentativo. Il suo dolore è particolare, la sua condizione estrema, ma la sua esperienza risulta dolorosamente familiare. Come quasi tutti coloro che vivono abbastanza a lungo, ad esempio, Leonard ha perso qualcuno che amava.<sup>46</sup>”

La perdita accumuna il personaggio e lo spettatore. Diventa così quel tramite tra realtà e illusione che il cinema si propone di creare con le sue opere. Col fine di sollecitare l'empatia in chi guarda nei confronti di Leonard Shelby. Sebbene, tale legame avvenga tra il mondo illusorio narrativo creato dall'autore, con chi ovviamente si ritrova a guardare la pellicola e a vivere l'esperienza del protagonista, tale legame-contatto avviene meno proprio nel mondo labirintico nel quale vive il protagonista. Poiché, sebbene egli sia in contatto con diversi personaggi che cercano comunque di aiutarlo e abbracciare la sua causa, comunque si ha la sensazione di gesti non determinati dal fine di voler aiutare il protagonista, ma in realtà di giovare solo sé stessi. Per quanto poi il personaggio di Teddy (Joe Pantoliano) possa sembrare, per alcuni spettatori, un vero alleato di Leonard Shelby, in realtà non lo sta davvero aiutando con il suo problema, con l'elaborazione del suo trauma, ma gli sta in realtà solo fornendo più muri e vie da inserire in quel fantomatico labirinto che lo stesso Leonard sta creando di volta in volta, pezzo per pezzo, tatuaggio dopo tatuaggio. I medesimi ricordi, tuttavia, però possono essere distorti, cambiati. Dunque, Leonard man mano subisce una manipolazione che lo spinge a cercare un colpevole. Prima di arrivare alla soluzione finale egli crederà che l'uomo da uccidere, tale John G, che ha assassinato per l'appunto la moglie dell'ex investigatore assicurativo, è proprio Teddy (Joe Pantoliano), ma solo più avanti, dopo

---

<sup>46</sup> P. Novak, *It's Like Waking": Making Meaning in and of Christopher Nolan's Memento*, Journal of film and video, Englewood, Vol. 71, Fasc. 4 (Winter 2019): 29-50.

averlo effettivamente ucciso, prenderà consapevolezza del tremendo errore da lui compiuto. Poiché John G. è proprio Leonard. Egli, il protagonista, viene così manipolato da sé stesso. È condizionato da ciò che egli sceglie come vero e come falso, grazie all'aiuto degli oggetti simbolo della sua condizione, per l'appunto i tatuaggi e le polaroid. Nulla è più reale o affidabile, tutto ciò che lo circonda è sinonimo di menzogna, poiché nulla che gli si dice risulta poi essere vero, poiché il primo a mentire a Leonard è Leonard stesso. Egli, dunque, si ritrova a vivere all'interno di un mondo, di una società, per lui labirintica, nella quale la menzogna è l'unica via d'uscita dal male stesso, e dall'atrocità più grande: l'uccidere qualcuno.

“In Memento i fatti vengono ripetuti o replicati quasi in una sorta di beffardo eterno ritorno. [...] Il processo narrativo funziona per opposizioni e contrasti, che si saldano e saturano in doppie azioni, spesso speculari o ripetute. [...] L'andamento retrogrado della narrazione produce spaesamento e incertezza [...], le azioni si raddoppiano”.<sup>47</sup>

Il doppio che si crea negli intrecci narrativi porta ancor di più il protagonista in uno stato confusionario, così come afferma l'autore Massimo Zanichelli. Si entra dunque in una dimensione specchio, nella quale si riflette lo stato d'animo del protagonista. Quest'ultimo è il primo a guardarsi allo specchio per cercare indizi, come tatuaggi o altro, difatti è proprio guardando il proprio riflesso che si renderà conto della missione, dell'obiettivo imposto dal suo stesso corpo, ovvero uccidere John G. La costante bugia da egli stesso imposta, gli permette comunque di sopravvivere, pur sapendo e arrivando alla conclusione più drammatica e atroce. Ma è lui stesso che, pur venendo a conoscenza delle verità, sceglie di reprimerla e di cancellarla dalla propria mente. Nel monologo finale ciò è ancora più evidente:

“Devo credere in un mondo che è fuori dalla mia mente. Devo convincermi che le mie azioni hanno ancora un senso, anche se non riesco a ricordarle. Devo convincermi che quando chiudo gli occhi il mondo continua ad esserci. (*Chiude gli occhi*) Allora, sono convinto o no che il mondo continua ad esserci? C'è ancora? (*Riapre gli occhi*) Sì! Tutti abbiamo bisogno di ricordi che ci rammentino chi siamo. Io non sono diverso”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pg.50.

<sup>48</sup> M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015, pg. 42.

In questo ultimo monologo Leonard si pone una domanda molto importante. Se, nonostante tutto quello che è successo e che ha fatto, il mondo continui ad esserci anche senza di lui. La risposta, che egli si dà, per quanto banale che sia, è affermativa. Ciò ci permette di avvicinarci alla condizione, tormentata dal trauma e da un forte senso di colpa, che ha spinto il protagonista a scegliere cosa dimenticare e cosa invece ricordare. Sebbene alcuni ricordi che egli aveva selezionato poi si siano poi rivelati in realtà falsi. La domanda che alla quale infine dovrà trovare una risposta riguarda il come passare il resto della sua vita, ovvero alla ricerca costante di una persona che egli non sarà mai in grado di trovare, se non nel momento in cui si guarderà allo specchio.

#### *2.6-Memento e Shutter Island: la memoria che uccide.*

Sempre nella sequenza finale del film sorge nel protagonista, e quindi anche nello spettatore, un interrogativo, una riflessione relativa a ciò che è meglio o no per il protagonista. Scegliere, per Leonard Shelby in questo caso, i giusti ricordi da custodire nella propria mente. È una domanda che in realtà nasconde una non accettazione della realtà da parte del protagonista, che lo porta su un piano superiore rispetto a quello di partenza della sua storia, sebbene per via del montaggio dell'opera, essa rappresenti in verità il suo reale inizio. Lo spettatore non sa se la scelta di Leonard sia dettata da una sua reale lucidità; quindi, dalla sua volontà di cancellare alcuni suoi ricordi, o se sia in realtà tutto frutto della sua malattia e che quindi egli non abbia alcuna volontà in merito, ma sia solo soggiogato dalla malattia stessa. Tale meccanismo, tale ragionamento, sulla tematica della scelta finale del protagonista lo si può riscontrare, e perciò applicare, per l'opera cinematografica del regista Martin Scorsese: *Shutter Island* (2010). In quest'opera vediamo al centro della vicenda il personaggio di Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) volto a indagare sulla scomparsa di una donna all'interno di un manicomio criminale penitenziario. Man mano i continui rimandi alla sua sfera privata, nella quale ha perso la moglie, lo porteranno a porsi nella sequenza finale una domanda finale: "Cosa sarebbe peggio: vivere da mostro? O morire da uomo per bene?". In quest'ultima frase, possiamo constatare come entrambi i personaggi siano in realtà costretti a rivivere il proprio trauma, e a compiere una scelta finale che peserà notevolmente sulla loro persona. Il tutto poi incorniciato in un ambiente che sembra non capirli, e tantomeno, secondo i punti di vista dei due protagonisti, interessati a volerlo realmente fare. La condizione di frustrazione e rimorso pesa innegabilmente sui due personaggi: sia su

quello di Leonard Shelby che su quello di Teddy Daniels. Ambedue scelgono di dimenticare il loro io che gli ha portati lì dove sono ora: entrambi cercano il colpevole dell'assassinio della propria consorte ed entrambi solo alla fine scopriranno che fin dall'inizio il mostro a cui stavano dando la caccia abitava dentro di loro. Ciò che gli ha condotti in quella situazione è la menzogna costante che si sono autoimposti come fondamenta del proprio essere. Il personaggio di Teddy Daniels è in balia del ricordo più drammatico legato alla moglie, ovvero la sua morte. In *Memento* (2000) Leonard Shelby vive la stessa sorte del personaggio interpretato da Leonardo DiCaprio: entrambi vogliono certezze, vogliono un colpevole e alla fine entrambi lo troveranno sebbene debbano, o meglio: siano costretti a compiere un viaggio perturbato da un costante senso di ambiguità e inadeguatezza. Così come afferma l'autrice e ricercatrice nel campo della comunicazione di genere Emanuela Martini:

“I primi venti, trenta minuti di *Shutter Island* sono uno straordinario pezzo di cinema dell'ambiguità, un esempio di come il genere possa ancora oggi convogliare una densità di senso che non prescinde dal rispetto dei codici e della coerenza narrativa. Come dire: Scorsese, quando si mette a confezionare "fette di torta" (come Hitchcock), lo fa con la maestria e la profondità di significati del cinema d'autore, raccontandoci comunque qualcosa che ci riguarda direttamente [...]. Ben venga perciò un thriller sulla follia, l'identità, la paranoia [...] che assume la forma narrativa di un'indagine poliziesca, la schizofrenia di un individuo che si riflette in un'oscura macchinazione.”<sup>49</sup>

Sebbene l'autrice faccia riferimento in particolare al lungometraggio di Martin Scorsese, ritengo che l'affermazione per la quale si vede il protagonista immobilizzato o, meglio, incatenato, all'interno di una macchinazione che non è in grado di controllare e prevedere, riguardi anche l'opera di Christopher Nolan. Tutt'e due i protagonisti arrivano alla fine del film tenendo in vita il ricordo della moglie defunta, dal quale non riescono definitivamente a staccarsi. Ciò li porta a uccidere una parte di loro. Ecco perché la domanda finale che entrambi i personaggi si pongono, è rivolta non solo a loro stessi ma anche, in qualche modo, allo spettatore sollecitato a dover prendere una delle due vie. L'interrogativo finale amplifica il legame che il pubblico ha instaurato, durante lo sviluppo della trama, con il protagonista, portandolo ad empatizzare con quest'ultimo.

---

<sup>49</sup> E. Martini, *Le catene della colpa*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 50, Fasc. 3, (Apr. 2010): 39-42.

## 2.7-L'identità perduta di Leonard.

*Memento* (2000) di Christopher Nolan è un thriller dall'aspetto alquanto labirintico, dove Leonard Shelby è sperduto, isolato, costantemente manipolato da un agente esterno (Teddy). Una volta rottosi il suo velo di maya tutto ciò inizia a decadere, sgretolarsi, così come avveniva nello stesso sogno/mondo di *Inception* (2010). È possibile dunque, di fatto, avvicinarsi all'affermazione dell'autore Justin Chang, che afferma:

[...] il film gioca con temi quali il confine labile tra percezione e realtà, la natura insidiosa delle idee e la capacità umana di auto-illudersi; in modo significativo, si concentra anche su un antieroe prigioniero del ricordo della moglie morta. Poiché il film privilegia la mente rispetto al cuore [...]<sup>50</sup>

La percezione che il personaggio di Leonard ha di sé è vincolata e determinata, come già affermato precedentemente, dalla sua medesima condizione. Ciò gli impone di porsi in relazione con gli altri sempre guidato dal dubbio, dal presupporre che l'altro lo stia ingannando. Questa dimensione di sfiducia nei confronti dell'altro, del mondo che lo circonda lo porta in realtà a vedere in sé stesso l'unica vera certezza, per quanto lui stesso sia un essere frammentato in più parti, destinato a scomporsi ripetutamente. La sua condizione potrebbe in qualche modo essere associata alla dimensione, se vogliamo, onirica. Per quanto il protagonista non riuscendo a rammentare quanto accadutoogli pocanzi, vive nella costante condizione di quando una persona si sveglia da un sogno, ossia: disorientato, cercando di ricordarne l'inizio, ma il tutto è destinato a svanire, se non lo si lascia scritto in maniera indelebile, così come sceglie di fare Leonard Shelby attraverso i suoi tatuaggi, le sue polaroid e i suoi fogli sparsi in giro. Il protagonista è come se fosse in un perenne stato di sonno, popolato da altrettanti sogni, tutti frammentati, ai quali egli stesso cerca di dargli una logica, un legame di causa-effetto. Difatti, il semiologo, Christian Metz afferma: "È il sonno, più che il sogno stesso, a sospendere l'esercizio del principio di realtà, perché il soggetto addormentato non ha alcun dovere di realtà da compiere"<sup>51</sup>. Leonard Shelby pur volendo ricostruire la propria realtà, dal suo punto di vista frammentaria, sarà vincolato da un unico finale in cui tale

---

<sup>50</sup> J. Chang, *Nolan's dream come true*, Variety, Los Angeles, Vol. 419, Fasc. 8 (Jul. 12- Jul. 18, 2010): 19-24.

<sup>51</sup> C. Metz, *Cinema e psicoanalisi: il significante immaginario*, Marsilio Editori, Venezia, 1980, pg. 113.

suo obiettivo, da lui prefissatosi, che gli sarà impossibile da raggiungere. Poiché, proprio a causa del suo disturbo, tale obiettivo, tale scopo ha insito il seme della fallacia. È come quasi se il personaggio di Leonard Shelby stesse guardando, e fosse dunque lo spettatore di un film: il suo. Egli non ha la minima idea di come esso possa andare a finire. È un film poi che, come già affermato, porta con sé delle valenze e peculiarità che volendo si potrebbero associare a quelle presenti nel mondo onirico, e soprattutto nell'esperienza onirica. Si entra dunque in un flusso in cui non solo troviamo i traumi subiti e vissuti da Leonard, la morte della moglie l'amnesia anterograda, ma il suo stesso subconscio, il suo modo di ragionare e di affrontare i propri traumi e disturbi.

“Il flusso filmico assomiglia al flusso onirico più di quanto non gli assomiglino altri prodotti dello stato vigile. Esso viene recepito [...] in uno stato di minore vigilanza. Il suo stesso significante (le immagini sonore e in movimento) gli conferisce una certa affinità col sogno, perché coincide immediatamente col significante onirico [...]”.<sup>52</sup>

Con queste parole Christian Metz vuol far riferimento all'esperienza dello spettatore nella visione di un'opera cinematografica. Tuttavia, tale affermazione, per le motivazioni affrontate pocanzi, la si può, dal mio personale punto di vista, applicare alla situazione provata dal protagonista nel film di Christopher Nolan. Dal momento che la dimensione artificiale costruita dal personaggio di Leonard Shelby, risulta ingannevole, quasi come risultasse un luogo di macerie.

---

<sup>52</sup> C. Metz, *Cinema e psicoanalisi: il significante immaginario*, Marsilio Editori, Venezia, 1980, pg. 114-115.



### Capitolo III

#### Spike Lee, la società che giudica

##### *3.1-Il regista che scruta le persone.*

Il regista afroamericano fin dai suoi primi cortometraggi e lungometraggi, come *Lola Darling* (1986) e l'opera che lo ha portato a farsi conoscere al grande pubblico, ovvero *Fa' la cosa giusta* (1989); ha da sempre posto il proprio sguardo sulle questioni sociali, politiche e culturali della società a lui contemporanea. "Fare cinema e dunque un'operazione intrinsecamente politica, per Spike Lee, perché contribuisce a 'ridefinire il concetto di bellezza'"<sup>53</sup>. La bellezza su cui l'autore Vignati pone l'accento, è insita nello sguardo del protagonista sul mondo e le persone che lo circondano. Ciò è particolarmente evidente nel personaggio di Mookie, interpretato dallo stesso Spike Lee, in una delle pellicole forse più note della sua intera filmografia: *Fa' la cosa giusta* (1989). Mookie vive nel quartiere di Brooklyn, dove diverse etnie popolano le strade, i negozi, i locali pubblici. L'intersecazione delle differenti etnie che lo circondano, lo porta ad essere lo spettatore di uno spettacolo in cui si scontrano culture diverse che talvolta sono così conflittuali che sfociano nel razzismo e nell'odio.

Il riferimento al presente ricorre sia nelle frequenti prese di posizione pubbliche di Lee sia negli interventi "diretti", più o meno mediati dalla finzione, della sua filmografia passata. [...] Negli esiti [...] più significativi come *Fa' la cosa giusta* e *La venticinquesima ora* la riflessione oltrepassa la questione razziale, vaglia l'intero "patto sociale" nordamericano. Si consideri in tal senso il finale del primo con l'accorata giustapposizione, dopo l'irrazionale rivolta che ha distrutto il quartiere, tra la posizione di Martin Luther King e Malcolm X o alla sequenza dove il protagonista del secondo si lancia in un rabbioso monologo razzista, autentica distopia della convivenza: «Le angosce di un piccolo spacciatore diventavano le incertezze e le paure di tutta una nazione»<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> R. Vignati, *BlackKlansman-Spike Lee: La realtà e lo schermo*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 58, Fasc. 8 (Oct. 2018): 13.

<sup>54</sup> T. Masoni-A. Zanetti, *Una confusa buona volontà: Miracolo a Sant'Anna*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 48, Fasc. 9 (Nov. 2008): 31-35.

Dunque, il cinema di Spike Lee rivela le discrepanze di una società che, a tratti, vorrebbe anche fare un vanto della sua multietnicità, nascondendo però l'odio che ormai si è consolidato negli animi dei suoi cittadini. Spike Lee fa leva sulla presa di coscienza e dunque di consapevolezza del proprio pubblico, affrontando temi caldi e scomodi, denunciando i mali di una società in cui vivono e sono protagonisti sia l'autore che il suo pubblico. Egli propone poi allo spettatore situazioni e tematiche nelle quali ci si può rispecchiare. Colpire l'animo del pubblico permette all'autore di intraprendere e portare avanti la sua dialettica su questioni morali, su ciò che è giusto e sbagliato, indagando sulla condizione dei propri protagonisti. Spike Lee compie un'azione molto semplice: illuminare ciò che tanti vorrebbero tenere all'oscuro, portare alla luce il non detto e il non visto. Lo si può vedere nella sequenza dei titoli di testa dell'opera filmica, che sarà oggetto di questo capitolo, *La 25ª ora* (2002).

Nei suoi titoli di testa scorgiamo una New York nel pieno della notte, dove le luci del suo *skyline* riempiono l'inquadratura, creando un'immagine alquanto suggestiva per chi guarda. All'interno dell'inquadratura vediamo anche apparire dei fasci di luce che vanno a segmentare l'immagine. Tali colonne di luce assumono nella composizione del piano due valenze: la prima porta con sé un'analogia con le sbarre di una prigione, quasi come si volesse intrappolare la città stessa, rinchiuderla in quella che sarà la realtà al centro della narrazione, ovvero il carcere. Nella seconda il regista sceglie di porre in luce le questioni più scomode per gli stessi abitanti della città: quali la sua criminalità, il suo cinismo, la sua solitudine, che saranno per l'appunto le tematiche centrali dell'opera stessa. Un elemento che valorizza tale sequenza è la sua colonna sonora, firmata dal compositore Terence Blanchard. Essa s'impone, così come i fasci di luci facevano sulla città, scavando sempre più "negli inferi della città", mettendosi in contrapposizione al concetto di elevarsi, di andare sempre più in alto, di toccare il cielo, tipico della dimensione newyorkese. La colonna sonora detta una cadenza specifica, una sorta di ticchettio, che si trasporta poi nell'animo del suo protagonista, Monty Brogan (Edward Norton), al quale resta un ultimo giorno di vita libera prima di essere recluso in prigione. Tutto ciò serve a ricordare allo spettatore l'intento primario del regista: ovvero quello di scrutare, di osservare i propri protagonisti, scandagliando ogni sfumatura, ogni emozione dell'animo umano. E di dare un tempo al protagonista, al personaggio, per prendere consapevolezza della propria drammatica condizione. L'indagine che il regista, nel caso della pellicola *La 25ª ora* (2002), vuol percorrere, pone al centro la dimensione interiore e psichica del personaggio di Monty Brogan, creato dalla penna dell'autore

David Benioff. Nell'intero arco narrativo del personaggio interpretato da Edward Norton, uno spacciatore di eroina, lo spettatore avrà modo di comprendere, man mano, cosa si cela sotto la corazza che lo stesso Monty Brogan si è cucito addosso. Una corazza che racchiude al suo interno le sue enormi paure e angosce, dal momento in cui si sta preparando ad affrontare ciò che lo attende al varco: sette anni di galera dopo che la polizia ha trovato nella sua abitazione, a causa di una precedente soffiata, quantità ingenti di eroina. Un'altra costante dei film del regista è che spesso i suoi personaggi vivono nelle condizioni meno agiate, e il più delle volte si trovano a dover confrontarsi con l'illegalità per poter sopravvivere, rimanendo però nel loro mondo, al quale loro stessi sentono di appartenere, e provano un senso di libertà che si rivelerà poi in un secondo momento illusorio.

### *3.2- La solitudine attraverso gli occhi di un cane.*

*La 25ª ora* (2002) è stato poi uno dei primi film a mostrare la città di New York dopo l'evento terribilmente tragico dell'11 settembre, ed è stato il primo film a mostrare il Ground Zero<sup>55</sup>. La pellicola affronta il trauma subito, prima di tutto dalla città e dai suoi stessi abitanti, e in secondo luogo dal resto del mondo. Ancora una volta il cinema prende le sembianze di uno specchio, che riflette in questo caso una società, quella americana, traumatizzata e bloccata su sé stessa:

Uno specchio che ha riflesso i traumi della Nazione; non solo quello più ovvio, emotivo e immediato dell'attentato, quanto soprattutto quelli successivi dello smarrimento, dell'accettazione e della rielaborazione. C'è stata la consapevolezza di dover in qualche modo annunciare, o mettere in discussione, molti dei valori fondanti della Nazione, come la fede nella libertà individuale e nell'accoglienza della Patria delle seconde opportunità [...]<sup>56</sup>

Il crollo di certi valori, il sentirsi insicuri, fragili, ammutoliti di fronte alla catastrofe subita, comporta una completa destabilizzazione per il singolo. Lo porta a isolarsi, a cercare una soluzione, o eventualmente una distrazione. Un luogo in cui il personaggio di Monty Brogan ricerca, o ci prova perlomeno, sé stesso è la panchina di un ponte. Da

---

<sup>55</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Ground\\_zero](https://it.wikipedia.org/wiki/Ground_zero).

<sup>56</sup> E. Peretti, *Nuovi sentieri selvaggi: gli eroi di una Nazione in convalescenza*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 56, Fasc. 10 (Dic. 2016): 62-70.

quel punto di osservazione guarda il fiume e la città che si presentano ai suoi occhi smarriti. È un luogo in cui il regista ritornerà più volte, proprio a voler sottolineare un punto profondamente significativo per il personaggio di Edward Norton. Uno spazio che lo pone in una dimensione legata alla riflessione e alla presa di consapevolezza delle sue azioni. La prima volta che vediamo il protagonista seduto sulla panchina, accade che viene interrotto da un suo vecchio cliente tossicodipendente. Quasi come fosse un richiamo che il vecchio mondo criminale fa al protagonista, di cui lui effettivamente faceva parte. L'animo del protagonista è in un perpetuo regime d'attesa, in cui egli cerca conforto nella propria compagna, Naturelle Riviera (Rosario Dawson), e nei propri amici, Jacob Elinski (Philip Seymour Hoffman) e Frank Slaughtery (Barry Pepper). Eppure, questo contorno di affetti sembra non placare l'angoscia del protagonista. Il suo animo tormentato vacilla tra il sentimento di un odio profondo, a cui poi man mano nel corso della narrazione avrà modo di dare sfogo (e che verrà affrontato nei paragrafi successivi), e un senso di compassione e di pietà nei confronti degli altri esseri umani. Ciò che si definirebbe a tutti gli effetti un autentico paradosso.

Questo aspetto è lampante nella sequenza d'apertura della pellicola. Monty Brogan (Edward Norton), con il suo amico a bordo di un'auto, si ritrova per strada di notte e s'imbatte per puro caso in un cane morente. Dapprima il suo intento è quello di abbattere il cane con un colpo di pistola, poi dopo aver visto la tenacia e la forza con cui, quest'ultimo, non vuole morire sceglie di salvarlo e di portarlo con sé. È il protagonista stesso a far notare la somiglianza tra lui e l'animale morente. Difatti, entrambi instaurano un rapporto simbiotico in cui i caratteri dei due entrano in sintonia, dove se l'aggressività di Monty Brogan è da lui tenuta nascosta da quest'ultimo, essa poi traspare nei comportamenti del suo fidato compagno. L'animale rivela dunque il vero stato d'animo del protagonista. Diviene un'interfaccia a cui il pubblico presta immediatamente attenzione. Tale sintonia e sinergia la si ritrova nella sequenza dell'arresto di Monty Brogan, nella scena in cui verrà picchiato dal suo amico, dove l'animale dovrà essere tenuto fermo, poiché instabile e rabbioso per quanto sta accadendo al suo padrone. Ambedue diventano a tutti gli effetti una specie di sopravvissuti: condannati all'angoscia di non farsi distruggere da un mondo, per l'uomo quello della dura vita della galera; per il cane dall'abbandono a sé stesso.

### 3.3- Una città, un personaggio.

Non è insolito osservare che in una determinata pellicola il paesaggio assume un vero e proprio ruolo che si pone in forte interazione con il protagonista. *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee, non è certo da meno. La città di New York è lo scenario in cui si consuma, nella mente di Monty Brogan, il dilemma su di chi sia davvero la responsabilità del suo arresto. New York si presenta come un paradosso: luogo simbolo della realizzazione di sé che però deve fare i conti con una comunità spesso egoista, individualista e pronta a fare i propri interessi.

“[...] New York è diventata il centro della cultura mondiale. E il paradosso che vive la città di New York è quello di essere una grande capitale culturale in un paese in cui quando si sente la parola ‘cultura’ si mette mano alla pistola o -per dirla con il Jack Palance del *Disprezzo* (*Le mépris*, 1963) - al libretto degli assegni”.<sup>57</sup>

E il rapporto che Monty Brogan ha con la città è estremamente complesso. Il protagonista non passeggia nelle piazze e strade affollate, ricerca invece la solitudine su una panchina posta ai margini di un parco, scruta e indaga il luogo dove emerge quella che resterà negli anni a venire una delle più grandi cicatrici dell’America contemporanea: ovvero, il Ground Zero, luogo dedicato alla memoria delle vittime dell’attentato terroristico dell’11 settembre. Il personaggio a cui dà volto Edward Norton, è un personaggio che si addentra in profondità nella sua città; e ricorda in qualche modo il personaggio di Brandon Sullivan (Michael Fassbender) nella pellicola *Shame* (2011) di Steve McQueen; dove perfettamente “incanala tutta la creatività che ha dimostrato durante i suoi quindici anni di cinema sperimentale e la combina con la sua consumata arte della narrazione”<sup>58</sup>. Se però nel film di Steve McQueen troviamo il protagonista legato alle proprie pulsioni e al soddisfacimento di quest’ultime, seguendo un meccanismo di ripetizione; ciò non lo si può affermare per il personaggio della pellicola di Spike Lee. Qui, il personaggio attraversa, per tutto lo svolgimento della narrazione, una propria presa di consapevolezza in cui alla fine capirà che il responsabile del proprio sfacelo, disfacimento personale e affettivo, è egli stesso. Così come Leonard Shelby in *Memento* (2000), qui Monty Brogan arriva a comprendere di essere l’unico che può rispondere dei propri atti. Ciò lo si può comprendere, e

---

<sup>57</sup> G. Alonge, *Uno stormo di Stinger: autori e generi nel cinema americano*, Edizioni Kaplan, Torino, 2004, pg. 81.

<sup>58</sup> P. Rouyer, *Shame*, Positif, Paris, Fasc. 610 (Dec. 2011): 15-16.

analizzare, attraverso il monologo che Monty Brogan recita a sé stesso davanti allo specchio, alludendo alla celebre scena della pellicola *L'odio* (1995) del regista Mathieu Kassovitz. Il monologo di Monty Brogan, in cui egli interagisce con sé stesso allo specchio, che addirittura gli risponde, prende di mira tutte le etnie e le popolazioni che abitano New York. Il protagonista inizia ad insultare pesantemente ogni singola persona o situazione che lo mette in una condizione di disagio e/o rabbia. Solo alla fine però arriverà alla consapevolezza che la vera persona da incolpare e odiare è sé stesso; difatti è lui stesso che afferma: “Avevi tutto e l'hai buttato via”<sup>59</sup>. Nel momento in cui Monty Brogan afferma ciò, entra in una dimensione in cui l'unica vera pulsione che lo attraversa è quella di morte interiore, della sua stessa fine, che lui identifica con l'andare in prigione. Egli in sole ventiquattrore vive quello che a tutti gli effetti si potrebbe considerare il suo personale calvario, dove sette giorni vengono racchiusi in solo ventiquattrore, o meglio: venticinque.

#### *3.4- I personaggi del mondo di Monty Brogan.*

Il film, per quanto sia incentrato sulla figura di Monty Brogan, è arricchito anche dai suoi comprimari che rivestono un ruolo fondamentale nelle scelte e presa di posizioni del protagonista. Il protagonista sebbene viva anch'egli, così come il personaggio di Leonard Shelby viveva in *Memento* (2000), una condizione di solitudine; è circondato comunque da persone che egli stesso chiama ‘suoi amici’. Su tutti, la figura che più riveste un ruolo cardine è quello interpretato dall'attrice Rosario Dawson, ovvero la compagna di Monty Brogan, ossia Naturelle Riviera. Lei nonostante sia a conoscenza della vita criminale del compagno, gli resta comunque vicino. Il personaggio di Edward Norton vivrà un momento in cui arriverà a sospettare anche della sua amata, per poi allontanarsi da questa convinzione, consolidando con quest'ultima e capendo di non aver motivo di dubitare di lei. Naturelle Riviera si prende cura e riversa le sue attenzioni su Monty Brogan. Lei è presente quando la polizia entra in casa con il mandato di perquisizione, dopo aver ricevuto precedentemente la “soffiata”. Cerca in tutti i modi di tenere al sicuro, nel proprio appartamento il suo compagno, nonostante quest'ultimo tenti continuamente di uscire di casa, quasi volesse assaporare nel mondo esterno ogni momento di ciò che gli rimane del suo ultimo giorno di libertà. Ed è anche nel loro

---

<sup>59</sup> [https://it.wikiquote.org/wiki/La\\_25%C2%AA\\_ora](https://it.wikiquote.org/wiki/La_25%C2%AA_ora).

ultimo incontro, nel loro ultimo momento assieme, prima che Monty vada in prigione, che la donna cerca comunque di evitargli il destino che lo attende, o perlomeno di rimandarlo nel tempo. Dopo essere tornato a casa pieno di lesioni, che Monty aveva chiesto volontariamente di ricevere dall'amico Frank Slaughtery (Barry Pepper) col fine di levarsi la cosiddetta 'faccia d'angelo' una volta andato in galera, egli, il protagonista si appresta a salutare Naturelle un'ultima volta. Ma è lei, che lo invita e quasi lo forza, inutilmente però, ad andare in ospedale. Quasi come lì fosse al sicuro, così come lo era in casa. Gli altri due personaggi molto vicini a Monty Brogan sono i suoi amici: il già citato Frank Slaughtery (Barry Pepper), e Jacob Elinski (Philip Seymour Hoffman). Sia il primo che il secondo sono caratterizzati da alcune peculiarità molto rilevanti, e molto rappresentative di diverse caratteristiche della città e della popolazione di New York. Il personaggio di Frank, un agente di borsa, è tremendamente cinico, ed è convinto che una volta entrato in prigione, il suo amico Monty non lo rivedrà più. Mentre, il personaggio di Jacob, un insegnante di letteratura, è alquanto silenzioso, in netto contrasto con Frank. Tale silenzio lo pone in una dimensione quasi di sottomissione nei confronti degli altri due amici, Monty e Frank, ma ancor più lo pone in una condizione di ascolto. Possiamo ipotizzare che entrambi i personaggi, Jacob e Frank, rappresentino uno la parte razionale e l'altro quella cinica, di Monty Brogan. Quest'ultimo fa affidamento su di loro. È a loro che chiede consigli. È con loro che trascorre la sua ultima serata di libertà andando in un locale esclusivo; dove comunque sceglie di rimanere in disparte, quasi come volesse tenere sotto controllo quel piccolo spazio popolato da tante persone. Ed è sempre all'amico più cinico, e violento, ovvero il personaggio di Frank, che chiede, poco prima di ritornare a casa per farsi accompagnare dal padre in prigione, di procurargli delle lesioni visibili in volto col fine di non sembrare troppo innocente in prigione, e di farsi dunque rispettare.

### *3.5-La 25<sup>a</sup> ora e Training Day: dar valore al singolo giorno.*

Un anno prima dell'uscita de *La 25<sup>a</sup> ora* (2002) di Spike Lee, il regista afroamericano statunitense Antoine Fuqua aveva realizzato una delle opere più significative del decennio e del suo attore protagonista Denzel Washington: *Training Day* (2001). Entrambe le pellicole condividono molti aspetti tematici e di struttura. Per prima cosa ambedue i film presentano nella loro costruzione narrativa l'arco temporale di ventiquattrore. In seconda battuta l'azione è perlopiù esercitata attraverso la parola, il

dialogo dei personaggi, sebbene le sequenze d'azione siano presenti in entrambe le opere cinematografiche. Difatti, il regista Antoine Fuqua ha dato maggior peso allo scontro verbale dei suoi due protagonisti: il poliziotto al suo primo giorno di servizio Jake Hoyt (Ethan Hawke) e il poliziotto pluridecorato Alonzo Harris (Denzel Washington). Il primo giovane e inesperto, il secondo più attivo sul campo, disposto a sporcarsi le mani pur di far rispettare la legge, o talvolta “la sua legge”. E tutto questo è possibile riscontrarlo nei dialoghi dai quali eme la vera caratterizzazione dei due protagonisti dell'opera cinematografica di Antoine Fuqua. L'autore Kim Newman difatti afferma:

Per tutte le raffiche di inseguimenti o combattimenti, le scene migliori riguardano persone che non si fidano l'una dell'altra, sedute a conversare a tre in modo tagliente: una prima visita alla casa dell'ex drogato, quando noi (e Hoyt? ) deduciamo dai giochi di parole tra Harris e il padrone di casa che il Roger di Scott Glenn è un veterano delle forze dell'ordine e non un truffatore; il chiacchierato gioco delle carte in cucina quando Hoyt rimane con gli assassini, che vede il giovane poliziotto apparentemente accettato con battute mirate a togliergli la pistola e poi contrastato con minacce di stupro e altro ancora.<sup>60</sup>

Se nell'opera di Spike Lee vediamo come protagonista, Monty Brogan (Edward Norton), arrivi alla presa di consapevolezza di essere stato egli stesso l'artefice del proprio destino, quindi della condanna alla quale egli stesso è sottoposto; nell'opera di Antoine Fuqua, il personaggio di Alonzo Harris (Denzel Washington), che dovrebbe rappresentare l'intera istituzione di cui fa parte, arriva invece a screditare tutti i valori in cui il giovane poliziotto Jake Hoyt (Ethan Hawke) credeva. Alonzo Harris incarna in un certo modo il braccio spietato della legge, che caratterizza il genere western.

Il ruolo di Washington in *Training Day* fonde le connotazioni più nefaste e seducenti della blackness dello schermo con gli impulsi più pericolosi, [...] le componenti dell'identità - genere, razza e classe - vengono spacchettate per i loro significati distinti, così come per la loro intersezione, che collettivamente presenta il ritratto del pericolo più temuto d'America: un maschio nero armato nella selvaggia natura del ghetto dei giorni nostri.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> K. Newman, *Training Day*, *Sight and Sound*, London, Vol. 12, Fasc. 2, (Febb. 2002): 62.63.

<sup>61</sup> M. Yaquinto, *Denzel Washington: a study in black and blue*, *Black Camera*, Bloomington, Vol. 22/23, Fasc. 2/1, (Spring 2008): 3-23.



La natura violenta del personaggio di Alonzo Harris (Denzel Washington), totalmente agli antipodi rispetto a Monty Brogan (Edward Norton), si discosta dal tempo stesso con il personaggio di Jake Hoyt (Ethan Hawke). Infatti, se in quest'ultimo caso possiamo accostare le vite dei due personaggi ad un "ciclo chiuso di una storia di un abuso di potere"<sup>62</sup>; nel primo caso invece possiamo accostare la vita di Monty Brogan (Edward Norton) a quella invece di una lunga e lenta camminata "verso il patibolo", in cui però la pena risulta essere attribuita da un'istituzione in qualche modo giusta e inerente e coerente con il codice e metro di giudizio adoperato da essa. Le vite di Monty Brogan e di Alonzo Harris sono agli antipodi, anche nel loro finale. Alonzo Harris dopo aver compreso che ormai è prossimo alla sua dipartita, circondato dalla mala di Los Angeles, continua ad esercitare il suo potere inutilmente, in tono quasi rabbioso e animalesco, cercando in tutti i modi di far leva sulla paura delle persone che gli stanno intorno e che lo stanno tenendo sotto tiro. Denzel Washington, infatti, nell'interpretare il personaggio di Alonzo Harris, fa trasparire tutta la cattiveria, il marciume presente nel personaggio, arrivando addirittura a minacciare chi gli sta intorno:

Io metto su un caso contro ognuno di voi, eh?! Non ve la cavate così! [...] Pensate di poter fare questo a me?! Vi ritroverete tutti a giocare a basket nella prigione di Pelican Bay quando avrò finito con voi! A cucire le scarpe, negri! 23 ore sottochiave! Sono onnipotente in questo posto! Io vi muro tutti vivi! Ma con chi cazzo credete di avere a che fare?! Io sono la polizia! Io comando qui! Voi ci vivete e basta! [...] Io vinco sempre [...] non posso perdere, sì: potete spararmi, ma non potete uccidermi! <sup>63</sup>

Nell'ultimo monologo di Alonzo Harris (Denzel Washington) in *Training Day* (2001) si arriva a comprendere come la corruzione, l'abuso di potere, lo abbia consumato e fagocitato completamente. Sebbene egli abbia capito appieno che ormai il suo triste destino sia scritto, cerca in tutti i modi di far valere la propria autorità, pur avendola tradita, a differenza invece di Jake Hoyt (Ethan Hawke). Laddove lo spettatore può intravedere comunque una sorta di rassegnazione nel personaggio di Alonzo Harris, anche nella sequenza finale de *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee, la rassegnazione è protagonista, ma è fatta di consapevolezza e di presa di coscienza da parte del protagonista, e non di tradimento del proprio ruolo istituzionale, come nel caso visto in

---

<sup>62</sup> S. Saraiya, *Training Day*, Variety, Los Angeles, Vol. 334, Fasc. 17, (Jan. 31, 2017): 97.

<sup>63</sup> [https://it.wikiquote.org/wiki/Training\\_Day](https://it.wikiquote.org/wiki/Training_Day) .

*Training Day* (2001) di Antoine Fuqua. Invero, Monty Brogan (Edward Norton), nel percorrere insieme al padre il tragitto, il suo ultimo viaggio in automobile, verso la prigione, viene investito dal monologo del padre che immagina per lui un futuro e una vita differente da quelle che in realtà gli spetterebbe: la cosiddetta venticinquesima ora. Proprio quell'ora del giorno in più, in cui tutto potrebbe essere cambiato o addirittura capovolto, ma solo apparentemente poiché ormai il destino di Monty Brogan è scritto. Ed è proprio nello scorrere delle immagini di una vita che non ci sarà mai, per Monty Brogan, che noi spettatori abbiamo modo di sentire il padre dirgli:

Proseguiamo verso ovest... andiamo avanti fino a quando non troviamo una bella cittadina... quelle città nel deserto, lo sai perché sono nate? Perché la gente voleva andar via da qualche altro posto. Nel deserto si può ricominciare. [...] Non dovrai mai scrivermi, né venire a trovarmi, [...] ti farai una nuova vita e non tornerai mai indietro. [...] Passerai il resto della vita nel deserto ma resterai sempre un Newyorkese. Ti mancheranno gli amici, ti mancherà il tuo cane, ma sei forte! hai la stoffa di tua madre, sei forte come lo era lei. Troverai le persone giuste e avrai dei nuovi documenti, una nuova patente. Dimenticherai la tua vecchia vita, non puoi tornare, non puoi telefonare, non puoi scrivere, non dovrai mai guardarti indietro, ti farai una nuova vita e la vivrai, vivrai la tua vita come avrebbe dovuto essere. [...] C'è mancato poco che non succedesse mai...C'è mancato poco che non succedesse mai.<sup>64</sup>

Alla fine, ciò che rimane a Monty Brogan è la speranza di una vita che non ha mai vissuto, in una città, New York, che così come la Los Angeles vissuta dal personaggio di Alonzo Harris, lo ha divorato e cambiato. L'essersi distaccato dalla ragione e dal vero senso del dovere, e dal rispetto per l'istituzione, ha portato il personaggio interpretato da Denzel Washington, a perdersi in sé stesso: accettando sì il suo tragico destino e il tradimento dei valori dell'istituzione che rappresenta che lo condurranno alla morte. Lo stesso non lo si può affermare per il personaggio portato in scena da Edward Norton, che è conscio comunque dei propri errori, consapevole di essere la causa del proprio arresto, artefice del proprio destino. Entrambi i personaggi vivono nel proprio regime di attesa, aspettando la fine del giorno: interessante poi vedere come due personaggi così agli antipodi, per quanto concerne la loro caratterizzazione, abbiamo un finale altrettanto opposto l'uno all'altro. Il personaggio di Alonzo Harris conclude la sua

---

<sup>64</sup> [https://it.wikiquote.org/wiki/La\\_25%C2%AA\\_ora](https://it.wikiquote.org/wiki/La_25%C2%AA_ora).

giornata nel cuore della notte, fagocitato dall'oscurità e dai propri rimpianti, non riuscendo ad intravedere la luce. Mentre il personaggio di Monty Brogan conclude il proprio arco narrativo alle prime luci dell'alba, quasi come riuscisse finalmente ad intravedere un nuovo giorno, proprio in quell'ora in più, la sua venticinquesima ora per l'appunto, nella quale intravede un futuro che in realtà forse non potrà essere realmente suo, ma che apre uno spiraglio alla speranza.

### 3.6- Rivedere Monty Brogan.

In questo paragrafo ci si accinge ad esplorare alcune scelte registiche e stilistiche del lungometraggio preso in considerazione: *La 25ª ora* (2002). Prima però di proporre tale analisi è giusto fare una doverosa premessa su un aspetto fondamentale presente nell'iter della produzione e della realizzazione di una determinata opera filmica: il montaggio. Durante la fase di post-produzione, ossia la fase finale della produzione di un film, il montatore, o la montatrice, seguendo le pagine della sceneggiatura e degli appunti presi dalla segretaria di edizione, o dal segretario, sul set, crea letteralmente o, meglio, unisce le varie sequenze del film operando tagli, unendo frammenti di pellicole, o file digitali, creando poi quello che sarà il film che il pubblico vedrà in sala. Ovviamente il montatore o la montatrice saranno guidati dalla visione del regista, che dovrà fare da tramite tra la sceneggiatura e il girato. Si tratta dunque di una fase molto delicata altrettanto importante, poiché si attua quella che a tutti gli effetti può considerarsi una riscrittura vera e propria dell'opera cinematografica. Infatti, in una celebre intervista, il noto cineasta americano Orson Welles, osservava:

“I film non si fanno solo sul set, ma gran parte della realizzazione avviene proprio qui, [indicando una moviola] in una moviola. È importante quasi quanto una macchina da presa. Qui i film vengono salvati a volte da un disastro, o salvati dalla morte. È l'ultima tappa del lungo percorso tra il sogno, la mente del regista e il pubblico a cui quel sogno è rivolto.”<sup>65</sup>

Il montaggio assume quindi una notevole importanza ai fini della buona riuscita del prodotto. In esso si cerca di dare forma, ritmo, armonia, rompendo anche quelle regole che sorreggono l'intera struttura della grammatica del montaggio, quali i raccordi. Un

---

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8cygbND34CY>.

esempio significativo, nell'opera di Spike Lee, la possiamo trovare nella modalità di far vedere allo spettatore più volte la medesima azione compiuta dal protagonista o dagli altri personaggi, tramite per l'appunto il montaggio. Nella *La 25ª ora* (2002) è possibile riscontrare quanto l'esercizio del montaggio, di riproporre l'azione più volte, conferisca maggiore spessore ai personaggi ai quali tale scelta compositiva è rivolta. L'azione che nell'opera viene ripetuta, tramite per l'appunto il montaggio, è quella dell'abbraccio, dell'avvicinarsi di due personaggi. Ciò permette a noi spettatori di soffermarci quell'istante in più sui volti, e di prendere consapevolezza di quanto tale piccola azione sia fondamentale. L'azione in sé vede come protagonista lo stesso Monty Brogan (Edward Norton) e ciò è molto importante ai fini della caratterizzazione del suo personaggio. Dal momento che egli dovrà andare in prigione, quell'istante che ci viene riproposto dalla visione del regista, è volto a sottolineare il suo bisogno di fermarsi, come se si prendesse quell'istante in più, in cui noi spettatori vediamo il ripetersi dell'azione, per imprimere sulla pellicola quel momento, e trasformarlo, per il protagonista, in ricordo. Sebbene tale pratica non sia di fatto un fermare l'istante ma tuttalpiù un rivedere il momento indicato dal regista, il soffermarsi su un esatto momento della scena può assumere valori diversi, e può suscitare emozioni diverse nello spettatore. Si prenda ad esempio la scelta di bloccare l'immagine, il *frame*, in una delle sequenze finali di *Shining* (1980) di Stanley Kubrick. Nella pellicola del grande maestro vediamo come egli abbia scelto scelto di fermarsi letteralmente sul primo piano del protagonista, Jack Torrance (Jack Nicholson), una volta morto congelato ai bordi del famoso labirinto dell'Overlook Hotel. Qui il soffermarsi sul personaggio crea quell'istante di paura e panico nello spettatore, poiché non era previsto, ma totalmente inaspettato. Mentre, ne *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee tale pratica relativa al montaggio, pur non essendo la medesima usata nell'opera kubrickiana, crea in noi una maggiore vicinanza con il personaggio. Questo particolare valore espressivo emerge anche dalla fisicità e bravura dell'attore stesso, Edward Norton in questo caso, che ha il compito di porre il pubblico nella condizione di potersi in un qualche modo affacciare alla sfera intima del protagonista, al suo lato più nascosto e intimo. Difatti, l'autore Graham Fuller, riferendosi a Norton afferma:

È quindi uno di quei camaleonti dal tocco geniale, come Alec Guinness o Daniel Day-Lewis, che di questi tempi sono fuori moda. Norton ci colpisce e ci inquieta in egual misura perché, se vogliamo essere sinceri, desideriamo oggetti fissi nel

cinema - la riconoscibilità è il fondamento della celebrità - e lui si è impegnato a non darcene uno, né nella sua carriera né all'interno di un ruolo.<sup>66</sup>

Difatti, l'attore poco prima dell'uscita della *La 25<sup>a</sup> ora* (2002) era reduce dall'uscita, del lungometraggio che poi tutt'oggi è stato giudicato dai cinefili e non solo con l'appellativo di *cult*, ossia *Fight Club* (1999) del regista David Fincher. È possibile per lo spettatore percepire come l'attore, dietro il personaggio di Monty Brogan, sembra quasi scomparire, rendendo visibile tutto il malessere, il disagio che attanaglia il protagonista, l'angoscia di ciò che lo aspetta veramente una volta che sarà entrato in prigione, e che avrà dunque lasciato fuori la sua libertà. Se nella pellicola *American History X* (1998) del regista Tony Kaye, Edward Norton interpretava un neonazista appena uscito dalla prigione, pronto a mettersi in discussione, qui, ne *La 25<sup>a</sup> ora* (2002) di Spike Lee, affronta il percorso inverso: ossia la consapevolezza della propria responsabilità prima di affrontare la condanna. C'è inoltre da considerare che il protagonista nell'opera di Spike Lee, è visto più volte dallo spettatore in un lasso di tempo molto breve, grazie alla tecnica del montaggio di cui si è trattato in precedenza, e a sua volta pervaso da un senso di ambivalenza. Si ritrova diviso tra due mondi: il suo passato, ovvero il mondo criminale che lo perseguita e che cerca comunque di tenerlo agganciato a sé e il suo futuro, ossia per l'appunto la galera stessa. Il presente di Monty Brogan è vissuto in maniera duplice, tenuto insieme dal suo passato e, al tempo stesso, dal suo futuro. Questa tematica del doppio, messa in scena sotto una chiave drammatica e molto intima, legata anche al genere del film, si discosta poi dalla messa in scena dell'opera di David Fincher, dove invece sì, ritroviamo la drammaticità, ma comunque osservata anche sotto una chiave più ironica e satirica, divenendo anch'esso specchio della realtà. A conferma di quanto appena affermato, l'autore Gary Crowdus, riferendosi alla pellicola *Fight Club* (1999) di David Fincher, afferma:

L'interpretazione di Norton [...] È un'interpretazione doppiamente impressionante, poiché si svolge su almeno due livelli, coinvolgendo l'interazione tra la sua performance sullo schermo, che spesso implica un discorso diretto del personaggio allo spettatore, e il commento della sua voce fuori campo, che aggiunge un ulteriore livello di ironia o di approfondimento.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> G. Fuller, *Getting out of my head: an interview with Edward Norton*, Cineaste, New York, Vol. 25, Fasc. 1, (Dec. 1999): 6-13.

<sup>67</sup> G. Crowdus, *Getting exercised over Fight Club*, Cineaste, New York, Vol. 25, Fasc. 4, (Sep. 2000): 46-48.

Dunque, è possibile affermare come la recitazione, e il modo in cui viene interpretato il personaggio sul grande schermo, si differenzino ulteriormente anche a seconda del genere del film a cui si sta facendo riferimento, e nel quale l'opera stessa rientra.

## Capitolo IV

### Martin McDonagh, la società che perde

#### *4.1- Il regista della parola.*

Se nei precedenti due capitoli si aveva avuto modo di affrontare due opere filmiche di due registi, quali per l'appunto Christopher Nolan e Spike Lee, tenendo conto non solo dell'opera filmica in sé presa in considerazione ma anche delle precedenti, dunque della filmografia stessa dei due registi; andando ad esplorare l'opera del commediografo e regista britannico Martin McDonagh non si può non tener conto del suo operato non solo nel campo cinematografico, ma anche in quello teatrale. Ora, in questo capitolo si andrà ad analizzare e prendere in considerazione per la pellicola *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017), quarta opera cinematografica del regista de *In Bruges-La coscienza dell'assassino* (2008), *7 Psicopatici* (2012) e *Gli spiriti dell'isola* (2022). Osservando da più vicino la caratterizzazione dei personaggi e il modo in cui il regista Martin McDonagh "esplora le loro menti", è facile intuire e comprendere come egli sia in particolar modo attento e scrupoloso a fornire diverse chiavi di lettura del personaggio stesso, e ciò avviene mediante l'analisi della capacità oratoria dei protagonisti dei suoi film. Se i personaggi di Leonard Shelby e di Monty Brogan erano perlopiù silenziosi o comunque schivi, in qualche modo, nella relazione con gli altri personaggi; lo stesso non si può affermare per le figure portate sullo schermo da Martin McDonagh. L'arte oratoria diviene, nella produzione teatrale e cinematografica del regista, fondamento assoluto della sua visione d'insieme, specchio sul quale si riflettono la mente e le molteplici sfere emotive del personaggio stesso. Invero, tale caratteristica espressiva si manifesta attraverso il genere del film che si è scelto di prendere in considerazione, *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017), ossia una commedia amara, dal retrogusto drammatico ma portatrice di una forte critica verso la società contemporanea americana, come si avrà modo di vedere nei paragrafi successivi. Il film, dotato di un cast corale d'eccezione, vede come protagonista la combattiva madre Mildred Hayes (Frances McDormand) impegnata e determinata a trovare il colpevole dell'omicidio di sua figlia. Per smuovere ciò una realtà che le sembra ormai ferma da troppo tempo, affitta tre cartelloni fuori dalla città, con su scritte tre frasi provocatorie indirizzate allo sceriffo della città, malato di un cancro ormai in fase terminale, Bill Willoughby (Woody

Harrelson), che lei ritiene inefficiente nella ricerca della verità sull'omicidio della propria figlia. Al contempo la protagonista dovrà confrontarsi con un poliziotto razzista affetto da problemi di alcolismo e violenza, ovvero Jason Dixon (Sam Rockwell). La storia, portata sullo schermo mette al centro della vicenda i complessi rapporti tra i tre principali protagonisti dell'opera cinematografica di Martin McDonagh. Lo stesso regista in un'intervista, in occasione dell'uscita del film, ha dichiarato:

[...] spetta agli attori impegnarsi nella verità di ogni momento, piuttosto che rimanere al di fuori del personaggio. Se questo accade, il film è vincente. Quindi devi solo assicurarti di lavorare con i migliori attori in circolazione, e il tuo unico compito come regista è quello di tenere d'occhio quando le cose non vanno in quel modo. Non c'erano molte indicazioni da dare a questi attori perché sono tutti bravi [...] <sup>68</sup>

Lo stile recitativo è fondamentale in quest'opera, ed è messo al centro dell'attenzione grazie all'utilizzo di giochi di parole significativi, di un cinismo e di una satira taglienti che colpiscono in pieno lo spettatore, ferendolo e togliendogli il sorriso dal volto. Ciò che caratterizza appieno l'opera filmica di *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) è il suo umorismo nero a tratti perverso, per sottolineare questo concetto si può fare riferimento a quanto afferma l'autore Giampiero Frasca:

Martin McDonagh è riuscito a rendere armonica quella conflittualità di toni che nelle sue storie si rincorre senza soluzione di continuità [...] tramite una scrittura rapida e precisa, talvolta parossistica, fondata sulle ripetizioni e su giochi di parole che si rimpallano piccole ma decisive variazioni di senso, si realizza una fusione tra la commedia dell'assurdo alla Harold Pinter e l'ineluttabilità del dramma rurale di John B. Keane, coniugando il paradosso di alcune situazioni con un tessuto sociale e comunitario in via di costante decomposizione. [...] E in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* questa miscela raggiunge la sua vetta più elevata e matura. <sup>69</sup>

Il dramma sociale che investe tutta la realtà bucolica di Ebbing in Missouri, nell'opera di McDonagh, è vissuto e letto attraverso la protagonista stessa, ovvero Mildred Hayes (Frances McDormand). La compattezza della realtà sociale di Ebbing viene presto a sgretolarsi di fronte agli occhi dei suoi stessi cittadini. A mano a mano che la battaglia di

---

<sup>68</sup> M. Mueller, *Martin McDonagh on the inspiration behind 'Three billboards'*, Screen International, London, (Jan. 1 2018).

<sup>69</sup> G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb. 2018): 21-23.



Mildred Hayes per trovare l'assassino di sua figlia procede ma senza troppi risultati, iniziano a espandersi a macchia d'olio odio e forti egoismi personali, che faranno sentire sempre più sola e scoraggiata la stessa Mildred Hayes. Diventa emblematica la sequenza nella quale la protagonista si reca dal dentista, che la invita a togliere i cartelloni "minatori" rivolti allo sceriffo Bill Willoughby (Woody Harrelson), il tutto condito da una piccola tortura; ossia il negarle inizialmente l'anestesia per l'operazione a cui la stessa Mildred doveva sottoporsi. Sebbene la sequenza appena indicata sia molto carica di significato, nello spettro dei vari interrogativi che il regista si ripromette di proporre allo spettatore durante la visione del film, c'è un'ulteriore sequenza altrettanto importante sulla quale è giusto soffermarsi. La sequenza alla quale si sta facendo riferimento è quella in cui Mildred Hayes una volta tornata a casa da una serata passata al pub della città, si trova seduto al tavolo della sua cucina il parroco di Ebbing, Padre Montgomery, che si è recato da lei per intimarle di rimuovere i cartelloni. Nel dialogo tra Mildred Hayes e Padre Montgomery viene esternata tutta la raffinatezza stilistica della scrittura dei dialoghi da parte del regista, il quale attraverso la protagonista esterna il suo pensiero e la sua riflessione sul sentirsi colpevole o meno, riguardo a determinati crimini, ma non solo.

[riferendosi al mondo ecclesiastico] Avete delle divise, le chiese dove vedervi, voi siete per così dire... una gang. Cioè, se lei è di sopra che fuma una pipa e legge la Bibbia mentre uno della sua gang è di sotto con un chierichetto a scopare - beh, padre! - così come i Crips e così come i Bloods [due gang di Los Angeles] lei è colpevole, è entrato nella gang ormai! Non importa se non ha fatto un cazzo, non ha visto un cazzo e non ha sentito un cazzo, è entrato nella gang, è colpevole! E quando una persona è colpevole di scoparsi un chierichetto o un ragazzino qualunque non è che voi state tanto a fare gli schizzinosi. Allora rinunci al diritto di venire a casa mia a sputare sentenze su di me, sulla mia vita, su mia figlia o sui miei manifesti. Quindi perché non finisce il suo tè, padre, e se ne va affanculo fuori dalla mia casa?!<sup>70</sup>

L'analogia tra il mondo ecclesiastico, rappresentato nella sequenza da Padre Montgomery, e le gang, in quel caso di Los Angeles, pone lo spettatore in una condizione di forte turbamento riguardo a quanto appena visto e udito sullo schermo. L'imprevedibilità con cui viene presentato questo monologo allo spettatore, lo pone

---

<sup>70</sup> [https://it.wikiquote.org/wiki/Tre\\_manifesti\\_a\\_Ebbing,\\_Missouri](https://it.wikiquote.org/wiki/Tre_manifesti_a_Ebbing,_Missouri).

nella condizione di riflettere sulle proprie esperienze di vita, e sul tessuto sociale di cui egli fa parte. Il cineasta e drammaturgo Martin McDonagh riesce in questa sola sequenza a ricalcare appieno una critica pesante alla società contemporanea americana, al contempo riesce a dare maggiore peso e introspezione alla figura di Mildred Hayes (Frances McDormand) nel suo dramma thriller sociale. Si tratta di un dramma sociale che ha insiti in sé un cinismo e una satira molto caratteristici della visione del regista; che rimandano in qualche modo anche al suo operato nel campo teatrale. Vale la pena in proposito accostarsi a quanto la critica cinematografica Emanuela Martini afferma:

[riferendosi al regista Martin McDonagh] già con *Tre manifesti a Ebbing, Missouri*, si entrava in un altro mondo, non perché fossimo incastrati in una provincia americana senza uscita e senza morale [...] ma perché il tono, in qualche maniera, si alleggeriva [...] perché l'immagine smorzava il virtuosismo. Si disse allora che eravamo dalle parti dei fratelli Coen, forse a causa della presenza di Frances McDormand, e forse sì, qualcosa dei Coen c'era in quel miscuglio dark di comicità e violenza; ma aveva ragione McDormand (futura Lady Macbeth) quando disse, accettando la parte, che la sceneggiatura aveva qualcosa di un dramma shakespeariano: e in *Tre manifesti*, subito dietro Shakespeare, si stavano riaffacciando Beckett e gli altri.<sup>71</sup>

L'autrice rimarcando quanto affermato dalla stessa attrice Frances McDormand, ossia che l'opera cinematografica di McDonagh si possa comunque accostare alla produzione shakespeariana per ragioni tematiche e stilistiche, rimanda al tema della ricerca di verità e del desiderio di vendetta. E infatti, per Mildred Hayes (Frances McDormand) talvolta, nella ricerca della verità, il fine giustifica i mezzi.

#### 4.2- *L'elaborazione del lutto a Ebbing, Missouri*.

Le emozioni che investono la protagonista in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) sono molteplici. Nel suo dramma familiare l'odio e la rabbia verso le istituzioni che sembrano aver abbandonato l'idea e la speranza che il crimine possa essere fermato, pongono il personaggio di Mildred Hayes (Frances McDormand) in una dimensione legata da una parte alla frustrazione, dall'altra al desiderio di continuare comunque la sua battaglia per scoprire il colpevole. Difatti sono proprio questi due stati d'animo che

---

<sup>71</sup> E. Martini, *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 63, Fasc. 9, (Mar. 2023): 61-68.

la spingono a voler perseguire la sua causa, facendo di tutto affinché l'iniziativa dei manifesti le faccia ottenere dei significativi riscontri. La lotta che deve però intraprendere non è solo con i suoi concittadini, con lo sceriffo Bill Willoughby (Woody Harrelson) e l'agente Jason Dixon (Sam Rockwell); ma anche all'interno della sua sfera familiare. In essa è presente suo figlio, Robbie Hayes (Lucas Hedges) divorato dalla rabbia nei confronti della madre. Il figlio, difatti, non riesce più a gestire e sopportare la situazione nella quale, con l'affissione dei manifesti, alla quale la madre l'ha sottoposto. Non è meno importante in questo contesto il personaggio dell'ex marito Charlie Hayes (John Hawkes), che incolpa l'ex moglie della morte della figlia. Infatti, era stata proprio la madre a rifiutarsi di accompagnare la figlia in macchina proprio quella sera in cui alla fine la ragazza si era trovata da sola sul ciglio della strada ed era stata stuprata e uccisa. Il quadro che quindi si presenta è quello di una forte tensione che coinvolge tutti i protagonisti. Da una parte si può intravedere come la rabbia che viene covata dal personaggio di Mildred Hayes sia, per certi versi, la dimostrazione di una mancata elaborazione della perdita della figlia. Dall'altra parte invece c'è l'istituzione della polizia, la quale sostiene, con le parole del personaggio dello sceriffo Bill Willoughby, di aver fatto di tutto il possibile per trovare l'assassino, ma non avendo prove sufficienti si è vista costretta ad archiviare il caso. Nell'opera di Martin McDonagh, descritta come "un western moderno e stravagante, con Frances McDormand in abito da sera che interpreta un ranger solitario in lotta per la giustizia"<sup>72</sup>, risulta centrale e particolarmente importante il tema del lutto e della sua elaborazione, come accenato pocanzi. È comunque rilevante soffermarsi su tale aspetto. Soprattutto su come i personaggi, che ruotano attorno alla figura di Mildred Hayes, affrontino tale situazione analoga a quella del personaggio della protagonista. Il primo, quello più significativo per lei e per Jason Dixon (Sam Rockwell), è lo sceriffo Bill Willoughby (Woody Harrelson). Quest'ultimo, affetto da un cancro terminale, sceglie la via del suicidio, dal momento che, come lui stesso afferma nella lettera, qui sotto riportata in parte, indirizzata alla moglie, e volta a giustificare il suo ultimo gesto:

[...] Questo è un atto per certi versi di coraggio, non il coraggio di affrontare una pallottola, i prossimi mesi di dolore sarebbero stati più duri di questo breve attimo. No, è il coraggio di considerare i prossimi mesi che avrei passato insieme a te,

---

<sup>72</sup> F. Halligan, "Three billboards outside Ebbing, Missouri: Venice review, Chief Film Critic- Screen International, London, (Sep. 4, 2017).

svegliandomi al tuo fianco, giocando con le bambine, dovendo vedere nei tuoi occhi quanto la mia sofferenza ti uccide giorno dopo giorno, vedendo il mio corpo debole che mi abbandona mentre te ne prendi cura, sapendo che sono i tuoi ultimi ricordi di me. Non lo permetterò. [...] <sup>73</sup>

Il portato significativo della lettera appena citata, e delle successive che lo sceriffo Bill Willoughby scriverà al suo agente Jason Dixon e alla stessa Mildred Hayes, è rappresentato dal cambiamento, che si produrrà nel momento in cui le lettere verranno lette dai corrispettivi destinatari. Nella lettera indirizzata a Mildred Hayes lo sceriffo le ribadisce la realtà che lui nel suo ruolo pubblico ha davvero fatto tutto il possibile per cercare l'assassino di sua figlia ma riafferma di aver fallito nella sua missione. Allo stesso tempo, però, impone al personaggio di Mildred Hayes un'ultima contromossa: pagare l'affitto dei cartelloni, fatti affiggere da Mildred contro di lui, per un altro mese. Un mese in cui lei dovrà lottare anche contro la sua stessa città, che sempre di più penserà che sia proprio lei la ragione del suicidio dello sceriffo Bill Willoughby. È proprio questo pensiero che dilaga fin da subito a Ebbing, Missouri. Tra i primi ad essere investito da questo sentimento c'è l'agente Jason Dixon. Il quale, una volta appreso la notizia del suicidio del suo capo, inferocito e credendo che i colpevoli di tale atto siano proprio la stessa Mildred Hayes e il giovane Red Welby (Caleb Landry Jones), ossia l'affittuario dei cartelloni pubblicitari, va da quest'ultimo con l'intento di picchiarlo e scaraventarlo giù dalla finestra del suo ufficio. Questa azione gli causerà l'allontanamento dalla polizia, ossia il licenziamento per mano del nuovo sceriffo arrivato in città, Abercrombie (Clarke Peters). L'ultima lettera redatta dallo sceriffo Bill Willoughby indirizzata proprio all'agente Jason Dixon, arriva nelle mani di quest'ultimo solo dopo il suo tremendo atto nei confronti del giovane Red Welby. Nella lettera lo sceriffo invita l'agente Dixon a ricercare la calma e la lucidità, evitando la violenza. Solo così potrà diventare un vero detective. Quest'ultima lettera è forse il vero evento scatenante che porta un personaggio della storia, scritta e ideata dal regista Martin McDonagh, ad un vero cambiamento radicale sia dal punto di vista emotivo che psicologico. Ciò assume un maggior valore, che lo spettatore riesce a vedere e a comprendere solo grazie all'interpretazione dell'attore Sam Rockwell, il quale, così come afferma Matt Mueller:

---

<sup>73</sup> [https://it.wikiquote.org/wiki/Tre\\_manifesti\\_a\\_Ebbing,\\_Missouri](https://it.wikiquote.org/wiki/Tre_manifesti_a_Ebbing,_Missouri).

Uno dei punti di forza della carriera di Sam Rockwell è sempre stato quello di non preoccuparsi mai di essere il protagonista di un film o di interpretare un ruolo secondario. Il quarantatreenne attore californiano ha fatto avanti e indietro tra i due ruoli nel corso della sua carriera e ha avuto successo in entrambi, anche se i ruoli sopra le righe non hanno sempre raccolto la stessa attenzione delle parti da protagonista, che tendono a scoppiettare e ad attirare l'attenzione.<sup>74</sup>

Dunque, nella visione dell'opera di Martin McDonagh, è possibile riscontrare diversi tipi di approccio alla notizia di un lutto importante all'interno della propria cerchia di conoscenze. Anche la successiva elaborazione del lutto avviene con modalità differenti per i diversi personaggi della storia: si prenda ad esempio il personaggio dell'agente Jason Dixon dopo la lettura della lettera indirizzata direttamente a lui da parte di quello che era a tutti gli effetti il suo mentore. Inoltre, tutto il contesto poi sociale e culturale mostrato nella pellicola, la rende ancor più vicino all'attualità e alla realtà sociale vissuta dallo spettatore stesso. Difatti, gli stessi attori hanno preso come riferimento personaggi molto simili a quelli che poi avrebbero dovuto portare sul grande schermo sotto la guida e la regia di Martin McDonagh.

[...] Per prepararsi a Dixon, l'attore ha lavorato con un allenatore dialettale sul twang [suoni tipici/onomatopeici] dell'Ozark del personaggio e si è recato nella città di Springfield, nel Missouri sud-occidentale, dove si trova la città fittizia di Ebbing (anche se il film è stato girato in North Carolina), per incontrare e frequentare i poliziotti locali. Oltre ad accompagnarli per un giro in macchina, Rockwell ha anche chiesto loro di pronunciare le sue battute per sentire come sarebbero state pronunciate dal vero. "Abbiamo cambiato un paio di parole qua e là", racconta. "Mi ha fornito piccoli dettagli. Osservando una persona si coglie la sua essenza, come il taglio di capelli, gli occhiali da sole, il luogo in cui va a prendere il caffè, il modo in cui sta in piedi, il modo in cui parla ai sospetti. C'era un'assertività" [...]<sup>75</sup>

Dunque, quanto appena letto ed espresso dall'autore Matt Mueller si accosta alla teoria articolata dallo studioso Konstatin S. Stanislavskij, ossia che "[...] l'attore dimentica sempre che il lavoro creativo della reviviscenza e della creazione [...] deve seguire un

---

<sup>74</sup> M. Mueller, *Sam Rockwell on 'Three Billboards' role and possible 'Galaxy Quest' spin-off*, Screen international, London, (Dec. 1 2017).

<sup>75</sup>*Ibidem*.

processo graduale”<sup>76</sup>. Ma quanto appena espresso lo si può senza alcun dubbio trasportare sul lavoro che anche gli altri attori hanno fatto sul proprio personaggio portato in scena.

#### *4.3- La morte porta con sé odio e violenza.*

L'evento scatenante, che segna il punto di svolta dell'intera vicenda narrata in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) è, come già visto, il suicidio dello sceriffo della città. Ciò provoca, oltre al forte cambiamento dei personaggi, ad una reazione da parte dell'intera comunità nei confronti della protagonista. Sono i cittadini stessi attribuendole la responsabilità per il suicidio del loro stimato sceriffo, come predetto ironicamente da quest'ultimo nella lettera indirizzata alla stessa Mildred Hayes, che scelgono di bruciare completamente i tre manifesti affittati da Mildred. Anche se i manifesti erano solo una lucida provocazione, col fine di smuovere le acque ormai da troppo tempo ferme, nei confronti di chi non era stato in grado di dare risposte alla sua domanda di giustizia. La rabbia e l'odio della comunità, trasformati in un gesto concreto di distruzione, fa sì che Mildred Hayes, proprio come gesto vendicativo scelga di voler appiccare un incendio nella stazione della polizia, tramite l'utilizzo di bombe carta imbevute d'alcol. Tale azione, generata dalla rabbia e dall'indignazione della protagonista, risulta essere del tutto inutile, anzi scatena nella donna angoscia e del senso di colpa; quando scopre che dentro la stazione di polizia c'era proprio l'agente Jason Dixon intento a leggere la lettera, scritta dall'ex sceriffo e indirizzata a lui. L'agente subisce delle ustioni molto gravi, che segneranno il suo volto in modo permanente; poiché mentre l'incendio stava divampando all'interno della stazione di polizia, egli era distratto e incurante di ciò che gli stava capitando attorno, ed era intento ad ascoltare la musica. L'intera situazione che si viene a creare pone alla protagonista un interrogativo molto importante sulla sua scelta di agire sulla spinta del desiderio di vendetta, facendola giungere alla presa di consapevolezza del fatto che il suo gesto l'ha portata ad essere, inconsapevolmente, simile ad una di quelle persone che lei disprezzava profondamente, ossia gli stessi facinorosi che avevano appiccato l'incendio ai suoi manifesti. Dunque, la vittima diventa carnefice, e un nemico al contempo può rivelarsi un alleato futuro. Infatti, sarà proprio dopo aver cambiato modalità d'agire e di pensare che l'agente Jason Dixon

---

<sup>76</sup> K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2018, pp. 88.

sceglierà di porsi al fianco di Mildred Hayes. Dalla complessità di questa vicenda si evince che nella pellicola di Martin McDonagh il pregiudizio lo si deve lasciare al di fuori della visione stessa, esso non può rientrare nel metro di giudizio del film; proprio perché è l'opera filmica in sé a voler distruggere i pregiudizi, ribaltando il modo di essere degli stessi personaggi, anche la stessa protagonista.

McDonagh rifugge la violenza gratuita e il suo lavoro è ben lontano dagli standard dei buoni contro i cattivi. [...] Giustificiamo la forza sulla base dell'opposizione alla violenza di qualcun altro [...] Il lavoro di McDonagh rivela questa tendenza in tutti noi e mostra come questo approccio porti a un'escalation di violenza senza fine. Presenta anche una visione alternativa in cui potremmo invece cercare di capirci e sostenerci a vicenda, una filosofia di cura invece che di dolore. Questi elementi comuni valorizzano il suo lavoro perché indicano uno scopo filosofico sottostante.<sup>77</sup>

Questa violenza che colpisce il pubblico durante la visione dell'opera di Martin McDonagh rivela come più che mai noi spettatori non rimaniamo stupiti da essa, ne siamo come sotto un certo punto di vista, assuefatti, poiché molto spesso è diventata parte integrante delle nostre vite. Guardando il film è possibile creare istantaneamente il ponte tra finzione e realtà, trasportando gli interrogativi posti nel film all'interno del nostro tessuto sociale e culturale. Eppure, tale violenza mostrataci nella pellicola, come il pestaggio del giovane Red Welby da parte del tenente Jason Dixon, ci scuote sì in un primo momento, poiché inaspettato, ma al tempo stesso ci viene addirittura da pensare che sia normale o comunque comune l'abuso di potere da parte di un ufficiale di polizia, soprattutto nel contesto americano contemporaneo. È possibile notare come sia percepibile nel corso della narrazione un'aggressività che pervade ogni gesto delle molteplici figure in scena e che cresce in particolare nel momento in cui la protagonista non trova risposte alla domanda di giustizia, in questo caso specifico della protagonista dell'opera *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017). La narrazione della violenza è il filo conduttore delle vite dei personaggi coinvolti. Non ci vengono fornite soluzioni al tema di come contrastare la nascita e la crescita dell'aggressività, ma ci vengono poste molte domande al riguardo. È necessario aggiungere poi che "McDonagh evidenzia i problemi di una punizione autoritaria in una società sempre più polarizzata, senza caratterizzare appieno

---

<sup>77</sup> H. G. A. Manzella, *Violence and care in the Three billboards outside Ebbing, Missouri*, Film Criticism, Ann Arbor, Vol. 42, Fasc. 3, 2018.

i puniti né giungere a una risoluzione del problema della violenza razziale”<sup>78</sup>. Il cuore della vicenda, il lutto e la sua elaborazione, viene vissuta dalla protagonista in solitudine, così come gli altri personaggi affrontano i loro demoni da soli. Sarà in un secondo momento che entreranno in una dimensione relazionale in cui “l’altro” sarà rilevante per la loro crescita personale. Così come gli atti violenti sono dettati dal singolo. Non è forse errato pensare che l’atto celato nella messa in scena dei manifesti che vengono appiccati dalla comunità non venga poi effettivamente mostrato dal regista. Quasi come se la comunità operasse nell’ombra, covando odio e appiccando incendi. È utile avvicinarsi, in termini di analisi, a quanto il critico Jonathan Murray esprime a riguardo:

‘Tre manifesti’ è al massimo della sua coerenza e della sua giustificata fiducia in sé stesso quando agisce come uno studio psicologico sul dolore, la colpa e la rabbia individuali. McDonagh utilizza questo territorio tematico per dipingere la città di rosso, sia letteralmente che metaforicamente parlando. In particolare, la sua scrittura e l’interpretazione della McDormand si combinano per creare un ritratto carismatico e stimolante dell’anticonformismo femminile adulto, di un tipo troppo raramente visto nel cinema hollywoodiano mainstream.<sup>79</sup>

Il personaggio di Mildred Hayes, nel suo percorso di elaborazione del lutto a seguito dell’uccisione della figlia, attraversa gli archi narrativi dei suoi co-protagonisti, arrivando al punto estremo dell’utilizzo della violenza, per poi però rinnegarla, com’è possibile osservare nella sequenza finale. La risoluzione finale del suo sentire interiore è il punto di arrivo del dolore che l’ha spinta a compiere ogni singola azione poi espressa da lei nella pellicola, la portandola ad essere tenace e determinata. Diventa così:

[...] Una donna che agisce come John Wayne, che affronta ogni ostacolo incontrato sulla sua strada come se fosse una guerra, portando sul suo volto i segni della muta tenacia di chi sa bene cosa sia la sconfitta pur non rassegnandosi a essa, e già in partenza un mutamento deciso di tendenza, seppur superficiale [...]<sup>80</sup>

Il personaggio di Mildred Hayes è comunque anche imprevedibile, così come lo stesso finale. Lo spettatore con esso rimane spiazzato, dal momento che sia a livello

---

<sup>78</sup> H. G. A. Manzella, *Violence and care in the Three billboards outside Ebbing, Missouri*, Film Criticism, Ann Arbor, Vol. 42, Fasc. 3, 2018.

<sup>79</sup> J. Murray, *Film reviews*, Cineaste, New York, Vol. 43, Fasc. 3, (Summer 2018): 47.

<sup>80</sup> G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldon, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb 2018): 21-23.



psicologico che comportamentale, i due personaggi, ossia quelli di Mildred Hayes e quello di Jason Dixon hanno una significativa e inattesa evoluzione. Andranno infatti insieme alla ricerca di un assassino, al di fuori del loro piccolo mondo, della loro realtà. Lasciandosi così alle spalle un passato intriso di dolore, odio e violenza.

Un qualunque altro film [...] sarebbe potuto terminare subito dopo l'idea di partire in direzione Idaho per punire comunque il sospettato. [...] Ma il film invece procede oltre, rivelando il vero valore della storia, il suo reale significato, che non è un'auspicabile soluzione, ma solo il suo continuo tendere alla ricerca di una ragione per esistere, facendosi largo a fatica tra la compressione del dolore e i soffocanti sensi di colpa [...] <sup>81</sup>

Il finale lascia lo spettatore così come lo aveva trovato all'inizio del film: sul ciglio della strada, ad aspettare, come gli stessi personaggi dell'opera di Martin McDonagh, un cambiamento.

#### *4.4- Tre manifesti a Ebbing, Missouri e Mississippi burning: l'America che brucia.*

Il film di Martin McDonagh colpisce per la scrittura affilata e pungente con la quale descrive l'odio e il tradimento del proprio ruolo di alcuni rappresentanti dell'istituzione e di come quest'ultimi talvolta, inaspettatamente possano cambiare. L'America di Martin McDonagh è avida, individualista, spesso violenta, ma al contempo può meravigliare e sorprendere. Molte pellicole prima de *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) hanno trattato e denunciato l'odio, l'abuso di potere presente nella società americana. Tra le tante pellicole che rientrerebbero di dovere in questa lista, è utile portare come punto di incontro e analisi l'opera filmica del 1988 di Alan Parker, *Mississippi Burning*. Il lungometraggio vede come protagonisti i due agenti dell'FBI Rupert Anderson (Gene Hackman) e Alan Ward (Willem Dafoe) che sono intenti a risolvere il caso della scomparsa di tre attivisti per i diritti civili afroamericani nel cuore del Mississippi. È importante osservare come il critico Thomas Doherty affermi:

[...] colpisce la cresta dell'onda. Il suo riferimento nella vita reale è un caso un tempo famoso e ora dimenticato, l'omicidio di Andrew Goodman, Michael Schwerner e James Chaney, nei pressi di Philadelphia, Mississippi, durante la

---

<sup>81</sup> G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldon, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb 2018): 21-23.

Freedom Summer del 1964. Il potere rappresentativo del loro martirio e l'insensibile complicità della legge locale, trasmessi dal telegiornale della sera, contribuirono a consolidare la repulsione nazionale nei confronti del Jim Crow che portò all'approvazione della Legge sui Diritti Civili lo stesso anno.<sup>82</sup>

Il parallelismo che s'instaura con l'opera di Martin McDonagh è nella rappresentazione e nella denuncia di un'America disunita, colma di odio che divampa come una fiamma incendiaria. Ciò che invece differenzia le due pellicole risiede nell'atto dell'intervento della polizia. Nel film di Alan Parker l'istituzione è decisa a fermare e a spegnere l'incendio che, man mano, si espande nella contea di Jessup in Mississippi, cercando in tutti i modi di bloccare l'azione del Ku Klux Klan, e in generale all'odio razziale ancora fortemente presente nell'America di quegli anni e in parte ancora oggi. Tuttavia, tale dimostrazione di adempienza al dovere avviene solo da parte dei due protagonisti, provenienti da un mondo al di fuori della cittadina e contea di Jessup, ovvero i due agenti del FBI. Così come accade nell'opera di Martin McDonagh, la polizia è rappresentata sotto due spoglie: la prima volente di ottemperare e rispettare il proprio compito affidatogli (gli agenti Rupert Anderson, Alan Ward e lo sceriffo Bill Willoughby), mentre la seconda cerca in tutti i modi d'insabbiare i propri reati, con la scusante di essere loro stessi la legge ed ergo di non dover rispondere ad essa, ma solo a loro stessi. In quest'ultimo gruppo è possibile rivedere i personaggi dei poliziotti della contea di Jessup in *Mississippi Burning* (1988) e nell'agente Jason Dixon, fino alla sua redenzione, in *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017). Ciò che scaturisce dalla visione di queste due opere filmiche è un senso di indignazione, di vergogna, d'ingiustizia nei confronti di questi atti attuati da parte di un'istituzione che dovrebbe tutelare i propri cittadini, farli sentire al sicuro. Ma ancor più, in entrambe le pellicole, l'esposizione di temi così violenti e insiti nel contesto socio-politico-culturale americano provoca in molti spettatori un senso quasi d'imbarazzo e di incredulità. Lo spettatore entra quasi in una dimensione in cui una visione pessimistica della realtà domina sempre di più, proprio perché sembra quasi impossibile estirpare l'odio che ormai si è radicato nella società in cui egli vive. Così come afferma la critica Karen Jaehne:

Se c'è una lezione in tutto questo. Suppongo che emerga dal modo in cui l'orgoglio o la vergogna nazionale possono eclissare i tentativi di superare i confini con un manifesto culturale. Essere sinceri sulle tragedie storiche è considerato una virtù

---

<sup>82</sup> T. Doherty, *Cineaste* (ARCHIVE), New York, Vol. 17, Fasc. 2, (1989): 48-50.

americana, così come il nostro bisogno di condividere il nostro rimorso. [...] Nel nostro entusiasmo per i diritti umani, a volte perdiamo di vista l'arroganza insita nell'ostentare i nostri metodi cinematografici.<sup>83</sup>

Nella parte conclusiva della riflessione dell'autrice traspare una nota di indignazione nei confronti dell'industria cinematografica stessa. Quasi a voler rimarcare come in realtà la Settima Arte sembri in qualche modo addolcire il fenomeno. Comunque, è utile affermare come in entrambe le pellicole prese in considerazione la forte denuncia che ne emerge, sia volta a mostrare la cruda realtà presente in molti contesti contemporanei, americani e non solo. Nelle pellicole di Martin McDonagh e Alan Parker alla fine si lascia allo spettatore una riflessione aperta su quanto appena visto, nella quale sarà egli, lo spettatore stesso, a darsi una motivazione, una risposta alla domanda se e come se il film rispecchi appieno molti contesti a lui più famigliari e vicini. Il dramma sociale portato sullo schermo dai due registi è comunque presentato in modo molto differente. Infatti, “[...] quando la società entra in una nuova fase, anche i generi si trasformano [...] quando la realtà esterna subisce un cambiamento anche i generi si modificano”<sup>84</sup>. Sebbene il film di Martin McDonagh sia uscito ben ventinove anni dopo l'opera di Alan Parker, e il modo in cui si è presentato e portato in scena il dramma sociale e il tema sia differente, è possibile comunque riscontrare il punto di unione tra le due opere cinematografiche: la volontà di mettere in luce il contesto drammatico in cui la vittima viene lasciata in una dimensione legata alla solitudine, e chi dovrebbe aiutarla o è impossibilitata o non ha la volontà di farlo. Il personaggio di Mildred Hayes (Frances McDormand) si avvicina a quello dei due agenti interpretati da Gene Hackman e Willem Dafoe nella pellicola di Alan Parker, proprio rispetto alla condizione che tutti e tre si trovano ad affrontare: l'essere rimasti o forse l'essere stati lasciati da soli a tentare disperatamente di risolvere il caso. La determinazione, che accomuna questi tre personaggi, li porta alla fine a una catarsi che per i due agenti del FBI de *Mississippi Burning* (1988) si realizza con la risoluzione del caso; mentre per la madre di Angela Hayes si concretizza con una difficile elaborazione del lutto e la volontà di superare l'immobilismo e di andare oltre. Difatti, Mildred Hayes, alla fine si metterà in viaggio alla ricerca di un assassino, che è utile specificare che non si tratta di quello della figlia ma di altri, accompagnata dall'ormai alleato agente Jason Dixon.

---

<sup>83</sup> K. Jaehne, *The final word*, Cineaste (ARCHIVE), New York, Vol. 17, Fasc. 2, (1989): 46-64.

<sup>84</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018, pp. 96.

#### 4.5- La musica, l'alleato e nemico dei personaggi.

Nel film *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) la componente espressiva che accompagna sia a livello diegetico che extradiegetico, e al tempo stesso affianca una regia che fa uso di piani sequenza, primi piani e campi lunghi, è la musica, marcando tramite la colonna sonora nel momento in cui la cinepresa si sofferma sui primi piani dei volti i piani emotivi di quest'ultimi. Nel film di McDonagh la colonna sonora è particolarmente presente fin dalla prima sequenza. Lo spettatore assiste alla successione di brani che spaziano dalla musica tipica folk americana; perciò, perlopiù improntata su un suono più acustico, a quella invece composta appositamente per il film, la quale aggiunge maggiore intensità e drammaticità anche alle scene che sembrano essere più lontane da questo tipo di accompagnamento musicale. Nel contesto rurale nel quale si consuma il dramma di Mildred Hayes, tutto sembra scandito dall'incessante, e mai pesante, accompagnamento della colonna sonora firmata dall'autore Carter Burwell. La colonna sonora, mediante brani specifici, descrive anche il tipo di personaggio al quale essa è riferita e dedicata:

[...] Riassumere l'identità di Dixon con un movimento di macchina semicircolare intorno alla sua testa mentre è intento ad ascoltare gli Abba in cuffia e a osservare puerilmente un pupazetto con la lente d'ingrandimento, ignaro che alle sue spalle, indicativamente fuori fuoco, i suoi colleghi stiano reagendo disperatamente alla perdita di Willoughby [...] <sup>85</sup>

Altrettanto significativa è la sequenza nella quale, con un lungo piano sequenza, ci viene mostrata l'intera azione di Jason Dixon di andare dal suo ufficio, all'interno della centrale di polizia, all'ufficio della persona che ha concesso in affitto i manifesti a Mildred Hayes, ovvero Red Welby, con l'intento di picchiarlo. Tutta la sequenza viene accompagnata dalla canzone *His Master's Voice* (2009) del gruppo Monster of Folk. Il brano preso in considerazione segna pesantemente la tragicità dell'evento in sé: il pestaggio di un innocente da parte di un'agente di polizia. La macchina da presa, così come il brano accompagnano l'agente Jason Dixon (Sam Rockwell) in ogni suo piccolo movimento, nella sua lunga camminata segnata dalla rabbia per la notizia da lui appena appresa, ossia il suicidio del suo mentore, lo sceriffo Bill Willoughby (Woody

---

<sup>85</sup> G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldon, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb 2018): 21-23.

Harrelson). Così come il finale, altrettanto incisivo ed incorniciato dentro “la malinconica melodia tab steel cantata da Amy Annelle (in Buckskin Stallion Blues) [che] sembra preludere direttamente ai titoli di coda”<sup>86</sup>. Dunque, la colonna sonora diviene nel film di McDonagh autentico e vero personaggio che sembra interagire dialogare con i propri comprimari. Se nel primo caso, ovvero il momento in cui l’agente viene ferito, la colonna sonora era a tutti gli effetti “nemica” del protagonista dal momento che lo “distraeva” dalla situazione di pericolo nella quale si trova. Nel secondo invece, ossia il momento in cui l’agente si vendica violentemente di chi reputa responsabile di aver affittato i manifesti e scatenato così questo conflitto, la musica assume più le vesti di colei che gli “suggerisce” cosa fare, ossia attendere e portare in atto la sua vendetta sul giovane Red Welby. I due personaggi, infatti, come vedremo nel finale dell’opera di Martin McDonagh, si accingono ad intraprendere un viaggio in una dimensione legata all’attesa, ma in una maniera del tutto differente da quella vista all’inizio del film: se l’attesa iniziale era piena di rabbia e di desiderio di vendetta, l’attesa finale apre alla possibilità di scelte più ragionate e consapevoli e non guidate esclusivamente dagli stati d’animo iniziali.

---

<sup>86</sup> G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldon, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb 2018): 21-23.

## Capitolo V

### Il confronto

#### *5.1-Tre registi, tre poetiche, un obiettivo.*

Come è emerso nei tre capitoli precedenti, incentrati sulle figure dei cineasti di Christopher Nolan, Spike Lee e Martin McDonagh, ognuno di loro mediante la propria produzione artistica, e ancor di più nelle singole opere che si è scelto di analizzare, ha affrontato una tematica principale dipanandola poi in diverse chiavi di lettura. Il genere cinematografico usato dai tre registi ha avuto modo di definirsi e svilupparsi all'interno della struttura narrativa sotto diversi aspetti che caratterizzano ogni regista, a seconda ovviamente della poetica, dello stile del cineasta che si è scelto di analizzare. I film, come abbiamo già potuto mettere in risalto nel primo capitolo, abbracciano un genere o più generi, sebbene si debba comunque tenere presente che “i generi non sono né statici né rigidi, ma flessibili e in evoluzione”<sup>87</sup>. Il dramma sociale poi espresso nelle rispettive opere degli autori di cui le pellicole sono state analizzate nei capitoli precedenti, assume anche uno spettro di come ognuno di questi film, preso a sé, rispecchi profondamente l'epoca in cui è uscito; nel modo di porsi e dialogare con lo spettatore. Quei film presi in esame rispecchiano in modo particolarmente completo ed efficace lo stile e la personalità dei registi presi in analisi. Allo stesso modo “un film d'autore, anche se esprime la personalità di un cineasta, è spesso anche un film genericamente segnato”<sup>88</sup>. Dunque, il cineasta-autore che vuole esercitare il controllo sul processo produttivo delle proprie opere cinematografiche, viene comunque segnato dal suo contesto socioculturale d'appartenenza che comunque lo influenza. Invero, i tre registi presi in esame, hanno saputo puntare la loro attenzione, coinvolgendo anche lo spettatore stesso, sulla realtà sociale in cui vivono ed operano, proponendo la realtà fittizia della narrazione cinematografica comunque estremamente verosimile. Da quanto appena espresso potrebbe generarsi una contraddizione per quel che concerne l'opera cinematografica di Spike Lee, che per l'appunto è tratta dall'opera letteraria omonima dello scrittore e sceneggiatore David Benioff. La domanda che potrebbe sorgere è dove inizi e dove finisca l'autorialità del regista de *La 25<sup>a</sup> ora* (2002). Ciò che va tenuto a

---

<sup>87</sup> R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018, pp.90.

<sup>88</sup> R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005, pp.141.

mente è che il compito del regista è quello di riuscire a tradurre in immagini mediante una propria concezione estetica la pagina scritta di una sceneggiatura, che sia firmata o meno da egli stesso. Il suo personale modo di portare in scena, e il suo scegliere dove accompagnare lo sguardo dello spettatore all'interno delle varie inquadrature, lo porta, chiunque sia l'autore della sceneggiatura, lui stesso o un autore diverso, a creare una sua personale visione; a maggior ragione se poi quest'ultima è riconoscibile fin dalle prime immagini mostrate sullo schermo allo spettatore. Lo stesso cineasta Christopher Nolan in *Memento* (2000) ha costruito la sua personale visione anterograda basandosi sul racconto omonimo scritto dal fratello sceneggiatore e autore Jonathan Nolan. Ciò che però accumuna tutti e tre i registi è l'importanza che loro danno al singolo, all'individuo, centrale in tutte e tre le opere analizzate. Il protagonista o la protagonista, diventa portatore o portatrice della filosofia e della poetica che il regista vuole esprimere con la sua opera. In *Memento* (2000) Leonard Shelby (Guy Pearce) portava lo spettatore ad immedesimarsi nella sua stessa condizione psicologica. Ne *La 25ª ora* (2002) Monty Brogan (Edward Norton) attendeva, così come lo spettatore, la fine del proprio ultimo giorno di libertà. In *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) Mildred Hayes (Frances McDormand) "interrogando" direttamente lo spettatore, anche coi mezzi più brutali e poco ortodossi, a ricercare la giustizia e la verità, su quello che avrebbe fatto lui al suo posto, se si fosse trovato in una situazione analoga. L'importanza che i tre registi danno all'individuo nelle loro tre opere indicate, porta al centro della narrazione lo stesso spettatore che si sente chiamato in causa. C'è da aggiungere poi che il primo spettatore è l'autore stesso.

[...] uno scrittore lavora anche dall'interno verso l'esterno. Si mette al centro dell'essere del suo personaggio, in quell'irriducibile fonte di umanità che risponde al nome di "Io". Da questa angolazione interiore vede la vita attraverso gli occhi del suo personaggio; fa l'esperienza dei fatti immaginari che gli accadono.<sup>89</sup>

Osservando la filmografia dei registi è possibile riscontrare quanto della sfera intima e personale dell'autore passi attraverso i propri personaggi portati sul grande schermo; attraverso le singole battute e i dialoghi, mediante i silenzi e le reazioni agli eventi che gli accadono a loro. La sceneggiatura e la stesura dei profili dei singoli personaggi, protagonisti o comprimari che siano, contribuiscono ovviamente a facilitare tale

---

<sup>89</sup> R. McKee, *Dialoghi: l'arte di far parlare i personaggi nei film, in tv, nei romanzi, a teatro*, Omero, Roma, 2017, pp. 295.

processo. Difatti, in proposito, è interessante soffermarsi su quanto afferma il critico argentino Leonardo D'Esposito: "Nolan ritiene [...] che ciò che commuove davvero lo spettatore sia la combinazione di una sceneggiatura intelligente"<sup>90</sup>. Tuttavia, restando sulla produzione del regista da parte dell'autore argentino, è possibile riscontrare un dissenso in merito all'opera che è stata presa in considerazione nei capitoli precedenti, ossia *Memento* (2002). L'autore afferma che:

[...] Nolan non ha talento narrativo, si limita a forgiare sceneggiature di ferro e poi si affida alla tecnologia per illustrarle (e non potendo contare sulle immagini, ha bisogno di dialoghi esplicativi in continuazione, un handicap che si porta dietro dai tempi di *Memento* e della sua acrobatica e vuota "storia al contrario") [...]<sup>91</sup>

In riferimento a quanto espresso non sarebbe corretto affermare l'appoggio del regista anglo-americano ai cosiddetti "dialoghi esplicativi"<sup>92</sup>, dal momento che il fine dell'autore era quella, non tanto della pura, raffinata estetica del film mossa per immagini, ma la rappresentazione del trauma del protagonista attraverso i suoi stessi pensieri, il suo modo di agire, la sua sofferenza. Così come lo è per il regista Martin McDonagh con il suo personaggio, il quale colpito profondamente dal lutto, attraversa un percorso di sua elaborazione. Così come Monty Brogan che affronta un processo e un percorso volto alla presa di coscienza delle proprie azioni. Il dramma che si consuma nelle opere analizzate non è solo del singolo ma è anche in qualche modo vissuto, in parte e metaforicamente s'intende, dall'autore e regista stesso. Il regista poi deve in qualche modo provocare e suscitare una reazione nel pubblico, dello stesso regista de *La 25<sup>a</sup> ora* (2002) si è detto che "Lee, più che un regista di talento, è diventato un provocatore senza vergogna"<sup>93</sup>. Il critico citato propone una valutazione sul regista, che non è necessariamente condivisibile, che vede nella finalità del regista stesso un intento provocatorio più che la scelta di raccontare con lucidità e profonda conoscenza della realtà il mondo complesso che lui conosce direttamente dalla vita. Sembra quasi essere il destino rivolto a coloro che pretendono e hanno un bisogno di comunicare una determinata situazione, un determinato problema e/o contesto ad essere poi interpretati in maniera non del tutto, dal mio personale punto di vista, veritiera. L'obiettivo dei tre

---

<sup>90</sup> M. L. D'Esposito, *El indiscutible talento de Christopher Nolan*, *El amante cine*, Buenos Aires, Fasc. 219, (Aug. 2010): 2-3.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> S. Landau, *Spike Lee's revolutionary broadside*, *Cineaste*, New York, Vol. 26, Fasc. 2, (Mar. 2001): 11-12.



registi, parrebbe dunque essere quello di esternare un bisogno interno che li spinge a voler mostrare ciò che più li disturba o li provoca in loro dolore.

### *5.2- La dimensione della perdita.*

Ai fine della narrazione e dello svolgimento della stessa trama, è utile che il protagonista, l'eroe della storia che si sta raccontando, sia caratterizzato, nel suo percorso, da un qualcosa che gli verrà a mancare o che gli è stato tolto in precedenza. La perdita è fondamentale per il proseguimento e per l'evoluzione del personaggio. Altrettanto è corretto dire che ciò consente l'identificazione dello spettatore con il protagonista della storia. Infatti, come afferma l'autore Blake Snyder:

[...] ogni volta che cerchiamo di comunicare un'idea, il “chi” è la nostra porta d'ingresso [...] Il “chi” ci dà qualcuno con cui identificarci [...] è più comunicare un'idea se qualcuno la vive al posto nostro [...] <sup>94</sup>

Difatti, con le opere filmiche, soggette all'analisi dei capitoli precedenti, si è avuto modo di comprendere come in realtà tutti e tre i protagonisti abbiamo una vicinanza molto stretta con gli spettatori. L'essere disorientato, sperduto, il non fidarsi delle persone a noi più vicine, l'essere in costante attesa, il ripensare alle proprie colpe, il voler a tutti i costi andare in fondo alle questioni con la speranza di trovare un qualcosa che rimandi ad una forma di sollievo, sono sensazioni che coinvolgono gran parte degli spettatori che si sono avvicinati alla visione di queste tre pellicole. Quest'ultime, trattando tematiche che in senso lato abbracciano esperienze che possono essere state vissute e condivise da più e più persone, anche in una forma non proprio speculare a quella trattata nel film; riflettano lo stato d'animo del pubblico. Ed ecco perché avviene l'identificazione e la simpatia per i protagonisti, ma quest'ultima va intesa nel senso letterale del termine. Ossia, il pubblico è spinto a soffrire con i personaggi, anche grazie al fatto che tutti e tre i registi hanno posto lo spettatore al centro, così come il protagonista, di un vortice in cui gli ruotano attorno a lui eventi di cui non ha controllo, rischia dunque di diventarne una vittima. Lo stesso Martin McDonagh, in proposito, aveva rilasciato tale dichiarazione:

---

<sup>94</sup> B. Snyder, *Save the cat! Manuale di sceneggiatura*, Omero, Roma, 2014, pp. 47.

In Georgia (a meno che non si tratti di Alabama o Mississippi), ho visto cartelloni pubblicitari molto simili a quelli che Mildred elogia: ii y avevano un messaggio, rabbia, un attacco alla polizia, si parlava di un crimine. Mi sono chiesta chi avesse avuto l'idea di mettere messaggi del genere sui cartelloni. L'idea mi incuriosiva, ma non ne ho fatto nulla per dieci anni. Quando ho deciso che era stato un uomo a far dipingere queste invettive, tutto è andato a posto. Ho capito che doveva essere una donna forte, coraggiosa e molto arrabbiata. È così che è nato il personaggio di Mildred.<sup>95</sup>

È dunque importante e significativo rimarcare l'affermazione espressa pocanzi, secondo la quale è la realtà a plasmare l'opera cinematografica. Ma stando ai tre personaggi delle tre pellicole prese in considerazione è doveroso soffermarsi sulla loro condizione e sul loro costante avvicinamento al regime della perdita vera e propria. Tutti e tre i protagonisti dei tre lungometraggi presi in esame prese, hanno vissuto un isolamento, una chiusura in loro stessi a seguito di una mancanza, di una persona, di una condizione che gli è stata tolta o proprio negata. La risoluzione, l'accettazione li porta ad intraprendere il percorso poi espresso nello svolgersi poi dell'intera narrazione. Il momento poi volto a destabilizzare il personaggio, e che poi lo spingerà in un secondo passaggio a rimettersi in piedi, è presente in tutti e tre i film, seppur in forme differenti. Tutti e tre i personaggi affrontano il loro momento più atroce, più buio, quello in cui tutto sembra farsi sempre più oscuro, più confuso, più destabilizzante, "è quel momento in cui l'eroe capisce di dover raccogliere le sue forze più profonde e trovare la soluzione perfetta"<sup>96</sup>. Nel film *Memento* (2000) di Nolan, troviamo questo momento, descritto dall'autore Blake Snyder come "notte oscura dell'anima"<sup>97</sup>, nella sequenza in cui vediamo il personaggio di Leonard Shelby (Guy Pearce) bruciare tutti i ricordi che lo legano ancora alla moglie morta; e poi esprimere il suo personale atto di presa di consapevolezza della scomparsa della moglie che lo spinge comunque a proseguire nel suo cammino alla ricerca dell'assassino della compagna. Nel film *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee, troviamo questo momento nell'apice dello smarrimento del personaggio di Monty Brogan (Edward Norton). Ovvero, nella sequenza nella quale lo vediamo camminare da solo verso la panchina che è posta di fronte al fiume Hudson di New York. Tale momento viene presentato allo spettatore più volte, quasi come il regista

---

<sup>95</sup> M. Ciment- C. J. Ferrari, *Entretien avec Martin McDonagh: Je ne veux pas me complaire dans le pessimisme*, Positif, Paris, Fasc. 683, (Jan. 2018): 22-27,

<sup>96</sup> B. Snyder, *Save the cat! Manuale di sceneggiatura*, Omero, Roma, 2014, pp.79.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

avesse voluto rimarcare in modo più determinato l'azione espressa nella scena, così come aveva fatto in precedenza con l'azione dell'abbraccio dei due protagonisti, nel film Monty Brogan e la sua compagna. Tali scelte espressive sottolineano la presa di coscienza del personaggio che si esprime nella necessità di dare una svolta alla sua condizione. Nel film di Martin McDonagh, *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) la protagonista, Mildred Hayes (Frances McDormand), vive la propria caduta negli abissi del suo animo, nel momento in cui si ritrova da sola a sistemare le piante poste ai piedi dei tre manifesti. In tale sequenza viene mostrato a noi spettatori, che nella solitudine da cui è afflitta, la donna viene investita emotivamente dalla presenza di un cerbiatto, che lei stessa assocerà al ricordo della figlia stuprata e uccisa. È dunque possibile constatare come ci siano, ovviamente, differenti modi di mostrare il personaggio nella tale condizione della perdita che poi lo porterà a cercare la strada per riscattarsi, per dare un senso al suo dolore. La crescita del personaggio avviene con la perdita, il dolore lo porta ad un cambiamento sul piano piano emotivo, che lo aiuterà comunque a diventare una figura migliore, più ricca, più sensibile di quella che era inizialmente. E in tutto ciò entra in gioco il contesto.

Per creare un personaggio, dobbiamo prima stabilire un *contesto* entro cui farlo agire; possiamo così dar colore e sfumare i vari tratti e i suoi tic in una seconda fase. [...] Che cosa rendere credibile un personaggio? Quattro elementi: le *esigenze drammatiche*, il *punto di vista*, il *cambiamento*, l'*atteggiamento*. [...] le *esigenze drammatiche* sono quello che il personaggio vuole guadagnare, vincere, avere o conquistare nel corso della vicenda.<sup>98</sup>

Il personaggio di Leonard Shelby è forse la figura che, in termini di paragone con il personaggio della pellicola di Spike Lee, assomiglia di più alla caratterizzazione della protagonista de *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017). Entrambi hanno subito una perdita affettiva molto significativa per il loro essere, che li porta a vivere una condizione in cui il vuoto si allarga sempre di più, e che li porta a compiere azioni delle quali poi, volenti o nolenti, si pentiranno in un qualche modo. Così come Mildred Hayes si pente di aver dato fuoco alla stazione di polizia di Ebbing, dopo aver visto le conseguenze del suo gesto, ossia la violenza indiretta che ha provocato sull'agente Jason Dixon. Così anche il protagonista di *Memento* (2000) ripensa alle proprie azioni, ai suoi crimini, alle sue uccisioni, salvo poi, per sua sfortuna, dimenticarsene, poiché

---

<sup>98</sup> S. Field, *La sceneggiatura: il film su carta*, Lupetti-Editori di comunicazione, Milano, 1994, pp.43.

affetto da perdita di memoria a breve termine. Una condizione, questa, che è di fatto sua “nemica” ma anche sua “alleata”, così come indirettamente ci viene fatto capire proprio dal personaggio di Leonard Shelby (Guy Pearce) nel suo monologo finale dell’opera di Christopher Nolan. Così come il conflitto interiore vissuto sia da Leonard Shelby (Guy Pearce) che da Mildred Hayes (Frances McDormand), viene poi vissuto da Monty Brogan ne *La 25<sup>a</sup> ora* (2002) di Spike Lee. Il personaggio di Monty Brogan (Edward Norton) vede nella sua condizione drammatica il bisogno di poter vivere quel giorno, quell’ora in più in cui tutto gli è concesso e possibile, anche il rifarsi una vita. Solo che dopo aver preso consapevolezza che la causa dei suoi mali è proprio egli stesso, accetta il suo incerto e complesso destino. Il dramma vissuto dai personaggi, e il relativo conflitto, perché “Il dramma è conflitto”<sup>99</sup>, provocano in loro una forma di smarrimento, un senso di estraneità al mondo che li circonda. Tutti e tre i personaggi, nel loro percorso di rielaborazione della sofferenza provocata dalla perdita subita, arrivano a confrontarsi con sé stessi e con tutto ciò che hanno perso nel loro viaggio interiore. Vengono travolti dunque da un marasma emotivo che li porta a cercare una nuova definizione di sé: Leonard Shelby giungerà alla verità che tutti hanno bisogno di ricordi che li rammentino chi siano e che lui non è diverso da chiunque altro, Monty Brogan comprenderà che ciò che in realtà avrebbe potuto essere forse non si realizzerà mai poiché ormai il suo destino è in buona parte già scritto. Così Mildred Hayes, che nell’ultima scena giungerà a comprendere che la possibile pianificazione e l’uccisione del criminale, che però non è di fatto l’assassino di sua figlia, non le ridarà di certo sua figlia, né colmerà quel vuoto lasciato da lei. Perciò tutti e tre i protagonisti dovranno confrontarsi con la nuova realtà che si presenta alla fine del loro personale percorso, ossia che ormai la dimensione della perdita è di fatto parte integrante del loro stesso essere.

### 5.3- *L’occhio dei registi.*

Ogni regista ha i suoi metodi di lavoro; benché in alcuni casi ci siano notevoli analogie, ci sono vezzi e peculiarità del modo di essere e di far che s'insinuano e non si possono evitare. [...] Il regista [...] deve avere iniziativa, dominare gli attori che lavorano sotto la sua direzione. Dev'essere in grado di intervenire in una scena

---

<sup>99</sup> S. Field, *La sceneggiatura: il film su carta*, Lupetti-Editori di comunicazione, Milano, 1994, pp.43.

e mostrare a ognuno di loro ciò che vuole sia fatto. Deve sentire l'atmosfera della scena intrapresa e farla sentire agli altri.<sup>100</sup>

Da quanto appena affermato si può comprendere come il *modus operandi* di ogni regista sia unico ed estremamente personale. La composizione dell'immagine e la relativa messa in scena dell'autore/regista permettono al pubblico di avvicinarsi alla sfera intima dell'autore stesso. Per ogni regista che si è analizzato nelle pagine precedenti si ha avuto modo di comprendere quanto il loro lavoro sul testo, sulla sceneggiatura e sugli attori, sia stato centrale e indispensabile per la riuscita dell'opera cinematografica. Nel capitolo dedicato all'opera filmica de *La 25ª ora* (2002) di Spike Lee si era sottolineato come la tecnica operata in sede di montaggio, quella di far rivedere più volte un determinato momento della sequenza, conferiva poi alla scena un valore aggiunto che lo spettatore avrebbe sicuramente colto. Nella pellicola *Memento* (2000) di Christopher Nolan il montaggio già determina la qualità di stile dell'autore, e il modo in cui porta sullo schermo la propria visione del trauma oggetto del film stesso. Ma, c'è un'ulteriore tecnica che il regista, Christopher Nolan, adopera nel suo secondo film, ossia: la tecnica del far vedere la sequenza al contrario, in *reverse*. Quest'ultima è possibile notarla fin dalla scena di apertura del film, in cui lo spettatore osserva come la polaroid scattata da Leonard Shelby (Guy Pearce) si sviluppi ma al contrario, in *reverse* per l'appunto. Tale tecnica permette al regista di giocare e dettare la propria legge sulla dimensione del tempo, vissuto o meno attivamente dai personaggi. Ma più che vissuto, sarebbe corretto affermare che quest'ultimi ne subiscono le sue conseguenze, sia a livello diegetico che extradiegetico, come nel caso portato come esempio pocanzi. Poiché, tale tecnica conferisce alla sequenza peculiarità che portano lo spettatore prossimo al disorientamento e all'interdizione; che poi lo accompagnerà per tutto lo svolgimento del film stesso. Diventa quindi quasi un "gioco" che il regista intraprende con il pubblico. Lo stesso Christopher Nolan in un'intervista ha dichiarato:

Di *Memento* ho scritto anche la sceneggiatura, ma era basata su un racconto di mio fratello minore; quindi, stavo già raccogliendo i frutti dell'idea di qualcun altro. [...] Lavorare sulla sceneggiatura di qualcun altro è stato come avere l'intero film

---

<sup>100</sup> F. Mace, *Il regista di cinema oggi*, Griffithiana, Gemona, Fasc. 12-15, (Oct. 1983): 65-66.

su carta. E l'ho trovato molto liberatorio: come regista mi sono sentito più libero di giocare, di dare la mia impronta.<sup>101</sup>

Nel film *Memento* (2000) di Christopher Nolan lo spettatore vede chiaramente come il regista abbia voluto porgli una sorta di sfida, che poi lo porta a ritornare sul film, con una nuova ulteriore visione per carpire nuovi significati e significanti, dando spazio alla propria libera interpretazione. La tecnica, concepita come *reverse* utilizzata da Nolan nella propria opera, diventerà poi man mano nel corso della sua filmografia un segno premonitore di quanto poi il concetto di tempo sarà del tutto centrale nel suo operato, fino a giungere al culmine con la pellicola *Tenet* (2020) dove proprio il concetto di inversione del flusso/del corso del tempo è fondamentale per l'opera filmica stessa. L'attenzione poi del regista viene posta sulla reazione del suo protagonista agli altri personaggi che condividono la scena con lui, grazie all'utilizzo di primi piani, e di piani d'ascolto nei quali il silenzio viene interrotto, non dalle parole del protagonista, ma dalle sue azioni. Nella linea narrativa in cui l'utilizzo del bianco e nero predomina nelle relative sequenze, vediamo come Leonard Shelby (Guy Pearce) sia sopraffatto dai suoi pensieri. Lo dimostra il suo stesso monologo fuoricampo. Gran parte di quel momento, infatti, è dedito alla preparazione, all'analisi di fogli e documenti, all'osservazione dei propri tatuaggi che divengono volti simbolo di quel che di fatto Leonard Shelby non si può permettere di certo di dimenticare. La preparazione, l'analisi del piano è data dalle azioni ma dagli sguardi. Ciò è ancora più evidente nella sequenza analizzata nel paragrafo precedente, in cui si commentava il momento più buio vissuto dal protagonista. L'atto compiuto dal personaggio, ossia bruciare i ricordi che lo legano ancora alla moglie defunta, assume un valore superiore, sia dal punto di vista emotivo per lo spettatore, che dal punto di vista reale dell'azione in sé, e dalle scelte dell'inquadrature e del loro alternarsi. Nella pellicola di Spike Lee invece, oltre alla già tecnica discussa in precedenza, possiamo notare una particolare attenzione a far combaciare al meglio la componente sonora con l'immagine, fin dai suoi primi minuti, nei titoli di testa. Ma ancor più dalla scelta di voler porre nei momenti, quasi, più intimi del protagonista, la macchina da presa distante, fornendo al pubblico un campo lungo se non lunghissimo della città. Quasi come se tale scelta accentuasse ancor di più la dimensione di solitudine del protagonista. Il regista Spike Lee più volte nelle sue pellicole si è soffermato sui volti dei suoi protagonisti, come se volesse presentarli al

---

<sup>101</sup> M. Olsen, *Total Immersion*, Film Comment, New York, Vol. 38, Fasc. 3 (May/June 2002): 28-29.

pubblico come dei veri e propri specchi in cui ci si possa in qualche modo rivedere, nelle espressioni e negli atteggiamenti che caratterizzano il protagonista. Questo è evidente nella sequenza de *La 25ª ora* (2002) di Monty Brogan allo specchio, in cui dialoga con sé stesso. Non è un caso che quest'ultima sia di fatto una delle scene più ricordate dell'intera opera. Proprio perché affronta direttamente lo spettatore, provocandolo, facendogli capire che in realtà l'empatia con il personaggio non può che mancare, presentandogli un personaggio razzista, violento e cinico. Solo dopo si avrà il ribaltamento di quanto appena visto, proprio perché dal personaggio scaturiranno la sua crescita personale e la sua volontà di ammettere le proprie colpe. Nell'opera di Martin McDonagh si riflette, insieme alla sua protagonista, su quanto sia labile il confine vittima-carnefice e di quanto ognuno di noi sia disposto a fare per trovare delle risposte ai propri interrogativi vitali. Il regista de *Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) sceglie di seguire i personaggi, proponendo piani sequenza, tagli intimistici nella scelta delle inquadrature, sia per la protagonista che per i personaggi secondari. Si compie un viaggio con i personaggi dell'opera, ciò che diventa il vero compagno di viaggio è la musica che detta e sancisce il ritmo, ed esalta il sentimento portato e vissuto in scena dai personaggi. L'attenzione del regista alle parole pronunciate dai personaggi, diventa poi, con l'accompagnamento della colonna sonora diegetica ed extradiegetica, una sinfonia drammatica e violenta, specchio della realtà in cui la protagonista si trova coinvolta.

#### *5.4- Il dramma sociale e lo specchio di una comunità.*

Il legame sociale tra le pellicole e la contemporaneità è molto forte, se si pensa che ogni volta che le si sottopone ad un'attenta analisi si comprende sempre qualcosa in più della realtà in cui viviamo. Tutti e tre i cineasti hanno avuto modo di mostrare ed affermare come, guardando le loro opere, si tenda poi a trasporre il vissuto dei personaggi nelle vite di noi spettatori. Dalla visione però di queste opere potrebbe nascere una visione dello spettatore che potrebbe essere interpretata in una chiave perlopiù pessimista. Tuttavia, ciò sarebbe non del tutto corretto, dal mio personale punto di vista. Ora, sebbene le pellicole non veicolino di fatto un vero e proprio messaggio allo spettatore, ma piuttosto un interrogativo, o molteplici interrogativi talvolta, ritengo che sia comunque opportuno parlare più che di messaggio, di "suggerimenti" che il regista ha voluto porre allo spettatore. L'opera di Christopher Nolan così come l'opera di Martin McDonagh ci suggeriscono come affrontare il dolore, o ci raccontano come il dolore

stesso non venga talvolta affrontato e rielaborato, mostrandoci in tal caso dei personaggi che hanno intrapreso un viaggio che non li ha portati a fare i conti con il dolore, ma che gli ha fatti cadere in un abisso di sofferenza non rielaborata, che li ha divorati da dentro. Spike Lee con la sua trasposizione dell'opera letteraria di David Benioff ci suggerisce su come talvolta sia utile un'autoanalisi sulle proprie colpe e sulla propria coscienza, attraverso gli occhi di un uomo che è pronto a mettere sul proprio bilancio ogni singola azione sbagliata da lui compiuta e pagata. Tutti questi temi, universali, e che in un modo o nell'altro interrogano ogni singolo spettatore, esplorano la dimensione più intima dei personaggi, portano il singolo spettatore a riflettere in modo profondo sulla propria vita, sul proprio modo di agire e sulle proprie scelte. La perdita, che sia di una persona cara o di una condizione di vita, cambia profondamente il personaggio: lo fa evolvere in un soggetto nuovo, spesso più maturo e consapevole dell'importanza di cosa ha perso, ciò avviene però se c'è un'effettiva rielaborazione del lutto stesso. Il film, essendo "un mezzo di comunicazione visivo- *immagini in movimento*- e una sceneggiatura è una storia raccontata per immagini"<sup>102</sup>, è particolarmente importante se aiuta a cogliere un lato nuovo della realtà sociale in cui siamo completamente immersi. Da qui il legame sociale che si crea tra l'opera cinematografica e la realtà stessa. L'intersecazione tra il mondo filmico/fittizio/visionario dell'autore e il mondo reale vissuto dallo spettatore trova il suo punto di connessione nell'aderenza dell'opera alla realtà in cui vive lo spettatore. Il "dialogo" tra la realtà dell'opera filmica e quella dello spettatore mette in evidenza più punti di contatto, instaurando così un legame sociale. Tali punti possono essere, dal mio personale punto di vista e oggetto di questa tesi, la più stretta vicinanza tra la sfera intima e personale del protagonista del film in oggetto, o degli altri personaggi, e lo spettatore stesso. Ciò viene anche dato dal modo in cui viene o meno affrontata la realtà contemporanea nell'opera cinematografica. Il mostrare la società dopo l'evento dell'undici settembre, o il mostrare una società che emargina le persone che hanno subito un trauma, la sofferenza a cui è sottoposta una donna, la cui figlia è stata violentata e uccisa, crea quel ponte, quel legame sociale che avvicina maggiormente lo spettatore all'opera; in questo caso alle tre opere prese in considerazione. C'è poi un arricchimento che l'autore e il regista propongono nell'opera: ossia come i personaggi, che vengono coinvolti nella vita del protagonista, s'interfaccino con lui e lei. Se prendiamo in questo caso l'esempio della protagonista di

---

<sup>102</sup> S. Field, *La sceneggiatura: il film su carta*, Lupetti-Editori di comunicazione, Milano, 1994, pp.60.



*Tre manifesti a Ebbing, Missouri* (2017) l'evento traumatico, che porta il personaggio a interfacciarsi con la dimensione del dolore e della perdita, ha come risultato un profondo cambiamento che si produce anche nel rapporto tra la protagonista e i personaggi che le stanno attorno. Anche in base a come il/la protagonista sceglie di rapportarsi al mondo circostante e alla comunità di cui fa parte. In tale contesto l'attore riveste un ruolo chiave: affinché tale legame sociale s'instauri al meglio con il pubblico egli/ella potrà avvalersi di diverse tecniche legate alla recitazione, tra cui quella in cui "trattare il proprio passato come un serbatoio da cui ripescare gli stati d'animo più opportuni per recitare la parte"<sup>103</sup>; il tutto con il fine di rendere più efficace, realistico, vicino alla sensibilità degli spettatori, il personaggio rappresentato in scena, portare al anche seguendo chiaramente le indicazioni del/della regista.

#### *5.5- Lo scontro dell'opera con il mondo reale.*

Nel corso dei precedenti capitoli si è sottolineato come l'opera filmica porti con sé un enorme portato sia a livello cognitivo che emotivo per lo spettatore, il quale a sua volta dovrà rielaborare quanto visto sullo schermo. Lo spettatore viene in questo facilitato dalla figura del personaggio portato in scena dall'autore, grazie alla sua caratterizzazione e alle sue sfumature psicologiche. Egli, il personaggio, è portatore di un simbolo che lo spettatore poi coglierà, e che lo aiuterà a porre una riflessione sul comportamento del personaggio stesso. Infatti, è utile riprendere la riflessione portata dai critici e studiosi Luca Aimeri e Gianpiero Frasca, che affermano che:

"il personaggio [...] trascenda la sua presenza, la sua particolare contingenza fisica, per trasformarsi in preciso simbolo in quell'arena di segni convenzionali che è l'ambiente/contenitore del genere cinematografico, [...] il personaggio [...] diventa simbolo e aiuta il pubblico nel riconoscimento [...]"<sup>104</sup>

Quanto appena letto ne comporta per noi spettatori una maggiore vicinanza con il personaggio, alla quale poi dovrà essere aggiunta una nostra empatia verso il personaggio della storia che si sta guardando. Nelle opere cinematografiche affrontate

---

<sup>103</sup> C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro cinema e televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 2013, pp.73.

<sup>104</sup> L. Aimeri-G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici-Hollywood: dalle origini a oggi*, Utet Libreria, Torino, 2002, pp.45.

nei capitoli precedenti è stato messo in luce come ogni regista, con il proprio protagonista, abbia cercato di farlo dialogare sempre di più con lo spettatore, man mano che la narrazione andava avanti. Lo spettatore, dunque, man mano che il personaggio assumeva il suo ruolo simbolo, come si è potuto evincere dalla affermazione portata in campo dai critici Aimeri e Frasca, entrava in stretto dialogo con il protagonista stesso, rafforzando così il legame tra l'opera cinematografica e il mondo reale. Ora, però, è utile domandarsi come tale punto di unione tra i due mondi possa trasformarsi in uno "scontro". Per comprendere al meglio tale concetto, è utile fare un passo indietro. L'autore, o regista, nel nostro caso facciamo riferimento ai cineasti Christopher Nolan-Spike Lee-Martin McDonagh, ha il compito, come già espresso più volte nel corso di questa tesi, d'interrogare lo spettatore tramite il suo film, la sua visione portata in scena. Questi interrogativi devono scuotere l'animo dello spettatore, devono in un tale senso "destabilizzarlo". Solo così il film avrà raggiunto uno dei suoi tanti obiettivi, ovvero quello di portare il suo significato nel mondo reale dello spettatore. Talvolta però è lo stesso spettatore che cerca punti di contatto con l'opera, come se volesse a tutti i costi voler avvinarsi maggiormente a quel personaggio, a quella determinata condizione, traslando il proprio vissuto su quello del personaggio. Diventa così un continuo rimando, un costante dialogo tra i due mondi, quello filmico e quello reale. In *Memento* (2000) il regista Christopher Nolan pone lo spettatore nella condizione del suo protagonista col fine di facilitarlo nell'immedesimazione. Ne *La 25<sup>a</sup> ora* (2002), il regista proponeva al pubblico la condizione di solitudine e dell'angoscia del protagonista allo spettatore, ponendogli una situazione in cui lo sconforto del protagonista è quasi impossibile da scalfire. Nell'opera cinematografica di Martin McDonagh la protagonista viveva una situazione analoga a quella degli altri protagonisti delle altre opere prese in analisi nei capitoli precedenti, cercando però di non far leva nello spettatore ad un senso di pietà o di biasimo nei suoi confronti, ma mostrando tutta la sua tenacia e determinazione nella sua ricerca della verità. Così non sono da meno i protagonisti delle opere di Christopher Nolan e Spike Lee. Tutti e tre i personaggi analizzati non cercano compassione nello spettatore, ma ciò che cercano in realtà è una comprensione dei loro atti da parte dello spettatore, evitando allo stesso tempo un giudizio da parte di quest'ultimo su di loro. Tutti e tre i registi non approdano con le loro rispettive opere ad una semplificazione del costruito sociale, del mondo relazionale ma anzi, ne mostrano la loro complessità. Così facendo ciò che ne consegue, dal mio personale punto di vista, è un dialogo e un arricchimento di grande importanza

sul film e nel, film da parte del pubblico e del regista. Lo scontro dell'opera cinematografica nel mondo reale diventa dunque una possibilità di immedesimazione dello spettatore con essa, col fine di interrogarsi, di mettersi in discussione, di scavalcare quei limiti che forse, talvolta, solo le opere cinematografiche sono in grado di fare.

## Bibliografia

*Testi di carattere generale.*

- L. Aimeri-G. Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood dalle origini a oggi*, UTET Libreria, Torino, 2006.
- G. Alonge, *Scrivere per Hollywood: Ben Becht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Marsilio Editori, Venezia, 2012.
- G. Alonge, *Uno stormo di Stinger: autori e generi del cinema americano*, Edizioni Kaplan, Torino, 2004.
- R. Altman, *Film/Genre*, Bfi Publishing, London, 1999.
- R. Arnheim, *Film come arte*, Il saggiatore, Milano, 1960.
- U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, Centro sperimentale di cinematografia-Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1947.
- A. Costa, *Saper vedere il cinema [nuova edizione riveduta e aggiornata]*, Strumenti Bompiani, Milano, 2016.
- G. Ferrara, *Manuale di regia: postfazione di Giacomo Gambetti*, Editori Riuniti, Roma, 2004.
- S. Field, *La sceneggiatura: il film su carta*, Lupetti-Editori di comunicazione, Milano, 1994.
- S. M. Kaminski, *I generi cinematografici americani*, Nuova Pratiche Editrice, Nuovi Saggi, Parma, 1994.
- R. McKee, *Dialoghi: l'arte di far parlare i personaggi nei film, in tv, nei romanzi, a teatro*, Omero Editore-scrittura creativa, Roma, 2017.
- R. McKee, *Story*, Omero, Roma, 2018.
- R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema: dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco, 2010.
- C. Metz, *Cinema e psicoanalisi*, Super tascabili Marsilio, Marsilio Editori, Venezia, 1980.
- R. Moine, *I generi del Cinema*, Lindau Saggi, Torino, 2005.
- V. Pudovkin, *La settima arte a cura di Umberto Barbaro*, Editori Riuniti, Roma 1974.

- G. Sadoul, *Il Cinema*, Giulio Einaudi editore, Piccola biblioteca scientifico-letteraria, Torino, 1949.
- B. Snyder, *Save the cat! Manuale di sceneggiatura*, Omero, Roma, 2014.
- K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2018.
- C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro cinema e televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 2013.
- C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe: la struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Dino Audino Editore, Roma, 1992.

*Monografia e articoli su Christopher Nolan.*

- S. S. Amantini, *Christopher Nolan: Realtà e sogno al lavoro*, Whiterose Pictures, San Giustino (Perugia), 2013.
- D. Amato, *Il cinema dei fratelli Nolan: ri(e)voluzione della fantascienza filmica*, Santelli Editore, Cosenza, 2020.
- D. Bordwell-K. Thompson, *Christopher Nolan: a labyrinth of linkages (second edition)*, Madison, Wisconsin, Irvington Way Institute Press, 2019.
- J. Chang, *Nolan's dream come true*, Variety, Los Angeles, Vol. 419, Fasc. 8 (Jul. 12- Jul. 18, 2010): 19-24.
- M. Dempsey, *Taxi Driver*, *Film Quarterly (ARCHIVE)*, Berkeley Vol. 29, Fasc. 4, (Summer 1976): 37-41, 24.
- J. Hoberman, *Memento*, Cinefantastique, Chicago, (aprile) 2001.
- S. Miceli, *Christopher Nolan*, Sovera Editore, Roma, 2008.
- E. Martini, *Le catene della colpa*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 50, Fasc. 3, (Apr. 2010): 39-42.
- J. Mottram, *The making of Memento*, Faber and Faber, Londra, 2001.
- C. Nolan, *Memento and Following*, Faber and Faber, London-New York, 2001.
- P. Novak, *It's Like Waking: Making Meaning in and of Christopher Nolan's Memento*, Journal of film and video, Englewood, Vol.71, Fasc.4, (Winter 2019): 29-50.
- C. G. Williams, *Factualizing the tattoo: actualizing personal history through memory in Christopher Nolan's Memento*, Post script, Commerce, Vol. 23, Fasc. 1, (Fall 2003): 27-36.
- A. Zanetti, *Memento*, Cineforum, Torre Boldone, Fasc. 402, marzo 2001.

- M. Zanichelli, *Christopher Nolan: il tempo, la maschera, il labirinto*, Bietti Heterotopia, Milano, 2015.

*Monografia e articoli su Spike Lee.*

- G. Crowds, *Getting exercised over Fight Club*, Cineaste, New York, Vol. 25, Fasc. 4, (Sep. 2000): 46-48.
- G. Fuller, *Getting out of my head: an interview with Edward Norton*, Cineaste, New York, Vol. 25, Fasc. 1, (Dec. 1999): 6-13.
- L. Gresleri, *Spike Lee: orgoglio e pregiudizio nella società americana*, Bietti Editore, Milano, 2018.
- S. Lee- K. Aftab, *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- T. Masoni-A. Zanetti, *Una confusa buona volontà: Miracolo a Sant'Anna*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 48, Fasc. 9 (Nov. 2008): 31-35.
- K. Newman, *Training Day*, Sight and Sound, London, Vol. 12, Fasc. 2, (Febb. 2002): 62-63.
- E. Peretti, *Nuovi sentieri selvaggi: gli eroi di una Nazione in convalescenza*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 56, Fasc. 10 (Dec. 2016): 62-70.
- P. Rouyer, *Shame*, Positif, Paris, Fasc. 610 (Dec. 2011): 15-16.
- S. Saraiya, *Training Day*, Variety, Los Angeles, Vol. 334, Fasc. 17, (Jan. 31, 2017): 97.
- R. Vignati, *BlacKkKlansman-Spike Lee: La realtà e lo schermo*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 58, Fasc. 8 (Oct. 2018): 13.
- M. Yaquinto, *Denzel Washington: a study in black and blue*, Black Camera, Bloomington, Vol. 22/23, Fasc. 2/1, (Spring 2008): 3-23.

*Monografia e articoli su Martin McDonagh.*

- T. Doherty, Cineaste (ARCHIVE), New York, Vol. 17, Fasc. 2, (1989): 48-50.
- G. Frasca, *Dare ragione ai disperati*, Cineforum, Torre Boldone, Vol. 58, Fasc. 1, (Jan-Feb. 2018): 21-23.
- F. Halligan, *Three billboards outside Ebbing, Missouri: Venice review*, Chief Film Critic-Screen International, London, (Sep. 4, 2017).

- K. Jaehne, *The final word*, Cineaste (ARCHIVE), New York, Vol. 17, Fasc. 2, (1989): 46-64.
- H. G. A. Manzella, *Violence and care in the Three billboards outside Ebbing, Missouri*, Film Criticism, Ann Arbor, Vol. 42, Fasc. 3, 2018.
- M. McDonagh, *A very very very dark matter*, Faber and Faber, London, 2018.
- M. McDonagh, *The cripple of Inishmaan*, Bloomsbury Methuen Drama, London, 2015.
- M. McDonagh, *The Hangman*, Faber and Faber, London, 2015.
- M. McDonagh, *The Lieutenant of Inishmaan*, Methuen Drama, London, 2001.
- M. McDonagh, *The Pillowman*, Farrar Straus & Giroux, London, 2003.
- E. Martini, *Cineforum*, Torre Boldone, Vol. 63, Fasc. 9, (Mar. 2023): 61-68.
- M. Mueller, *Martin McDonagh on the inspiration behind 'Three billboards'*, Screen International, London, (Jan. 1 2018).
- M. Mueller, *Sam Rockwell on 'Three Billboards' role and possible 'Galaxy Quest' spin-off*, Screen international, London, (Dec. 1 2017).
- J. Murray, *Film reviews*, Cineaste, New York, Vol. 43, Fasc. 3, (Summer 2018): 47.

#### *Sitografia.*

- <https://www.lucarosati.it/blog/netflix-user-experience>. Consultato: 11 gennaio 2023.
- <https://youtu.be/kaN8saN8yh8>. Consultato: 17 gennaio 2023.
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Ground\\_zero](https://it.wikipedia.org/wiki/Ground_zero). Consultato: 3 marzo 2023.
- [https://it.wikiquote.org/wiki/La\\_25%C2%AA\\_ora](https://it.wikiquote.org/wiki/La_25%C2%AA_ora). Consultato: 5 marzo 2023.
- [https://it.wikiquote.org/wiki/Training\\_Day](https://it.wikiquote.org/wiki/Training_Day). Consultato: 21 marzo 2023.
- [https://it.wikiquote.org/wiki/La\\_25%C2%AA\\_ora](https://it.wikiquote.org/wiki/La_25%C2%AA_ora). Consultato: 22 marzo 2023.
- <https://www.youtube.com/watch?v=8cygbND34CY>. Consultato: 10 luglio 2023.
- [https://it.wikiquote.org/wiki/Tre\\_manifesti\\_a\\_Ebbing,\\_Missouri](https://it.wikiquote.org/wiki/Tre_manifesti_a_Ebbing,_Missouri). Consultato: 11 luglio 2023.
- [https://it.wikiquote.org/wiki/Tre\\_manifesti\\_a\\_Ebbing,\\_Missouri](https://it.wikiquote.org/wiki/Tre_manifesti_a_Ebbing,_Missouri). Consultato: 11 luglio 2023.

## Filmografia

### *Filmografia di Christopher Nolan.*

- *Following* (1998)
- *Memento* (2000)
- *Insomnia* (2002)
- *Batman Begins* (2005)
- *The Prestige* (2006)
- *The Dark Knight* (2008)
- *Inception* (2010)
- *The Dark Knight Rises* (2012)
- *Interstellar* (2014)
- *Dunkirk* (2017)
- *Tenet* (2020)
- *Oppenheimer* (2023)

### *Filmografia di Spike Lee.*

- *Joe's Bed-Stuy Barbershop: we cut heads* (1983)
- *She's gotta have it* (1986)
- *School Daze* (1988)
- *Do The Right Thing* (1989)
- *Mo' Better Blues* (1990)
- *Jungle Fever* (1991)
- *Malcolm X* (1992)
- *Crooklyn* (1993)
- *Clockers* (1995)
- *Girl 6* (1996)
- *Get on the bus* (1996)
- *He got Game* (1998)
- *Summer of Sam* (1999)
- *Bamboozled* (2000)
- *25th Hour* (2002)
- *She Hate Me* (2004)
- *Inside Man* (2006)



- *Miracle at St. Anna* (2008)
- *Red Hook Summer* (2012)
- *Oldboy* (2013)
- *Da Sweet Blood of Jesus* (2014)
- *Chi-Raq* (2015)
- *BlacKkKlansman* (2018)
- *Da 5 Bloods* (2020)

*Filmografia di Martin McDonagh.*

- *In Bruges* (2008)
- *Seven Psychopaths* (2012)
- *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017)
- *The Banshees of Inisherin* (2022)

*Scheda tecnica de Memento (2000) di Christopher Nolan:*

Lingua originale: Inglese.

Paese di produzione: Stati Uniti d'America.

Anno: 2000.

Durata: 113 min.

Dati tecnici: colore, B/N, rapporto: 2,39:1.

Genere: thriller, noir, drammatico.

Regia: Christopher Nolan.

Soggetto: dal racconto *Memento Mori* di Jonathan Nolan.

Sceneggiatura: Christopher Nolan.

Fotografia: Wally Pfister.

Montaggio: Dody Dorn.

Effetti speciali: Andrew Sebok.

Musiche: David Julyan.

Scenografia: Patti Podesta, Danielle Berman.

Interpreti principali: Guy Pearce (Leonard Shelby), Carrie-Anne Moss (Natalie), Joe Pantoliano (Teddy Gammell), Jorja Fox (Catherine Shelby).

Produttore: Jennifer Todd, Suzanne Todd.

Produttore esecutivo: Aaron Ryder.

Casa di produzione: Newmarket Films, Summit Entertainment, Team Todd.

Distribuzione in italiano: Istituto Luce.

Costumi: Cindy Evans.

Trucco: Scott H. Eddo.

*Scheda tecnica de La 25<sup>a</sup> ora (2002) di Spike Lee:*

Titolo originale: *25th Hour*.

Lingua originale: Inglese, russo.

Paese di produzione: Stati Uniti d'America.

Anno: 2002.

Durata: 135 min.

Dati tecnici: colore, rapporto: 2,35:1.

Genere: drammatico.

Regia: Spike Lee.

Soggetto: dall'omonimo romanzo di David Benioff.

Sceneggiatura: David Benioff.

Fotografia: Rodrigo Prieto.

Montaggio: Barry Alexander Brown.

Effetti speciali: Steve Wolf, J. John Corbet.

Musiche: Terence Blanchard.

Scenografia: James Chinlund, Nicholas Lundy, Ondine Karady.

Interpreti principali: Edward Norton (Monty Brogan), Philip Seymour Hoffman (Jacob Elinski), Barry Pepper (Frank Slaughtttery), Rosario Dawson (Naturelle Riviera), Brian Cox (James Brogan).

Produttore: Spike Lee, John Kilik, Julia Chasman, Tobey Maguire.

Produttore esecutivo: Nick Wechsler.

Casa di produzione: 40 Acres & a Mule Filmworks, Touchstone Pictures, Gamut Films, Industry Entertainment.

Distribuzione in italiano: Buena Vista International Italia.

Costumi: Sandra Hernandez.

Trucco: Ellie Winslow, Cassandra Saulter, Michael Mills.

*Scheda tecnica de Tre manifesti a Ebbing, Missouri (2017) di Martin McDonagh:*

Titolo originale: Three Billboards Outside Ebbing, Missouri.

Lingua originale: Inglese.

Paese di produzione: Stati Uniti d'America, Regno Unito.

Anno: 2017.

Durata: 115 min.

Dati tecnici: colore, rapporto: 2,35:1.

Genere: drammatico, poliziesco, commedia.

Regia: Martin McDonagh.

Sceneggiatura: Martin McDonagh.

Fotografia: Ben Davis.

Montaggio: Jon Gregory.

Effetti speciali: Burt Dalton, Tyler Gooden.

Musiche: Carter Burwell.

Scenografia: Inbal Weinberg, Jesse Rosenthal, Merissa Lombardo.

Interpreti principali: Frances McDormand (Mildred Hayes), Woody Harrelson (Bill Willoughby), Sam Rockwell (Jason Dixon), Caleb Landry Jones (Red Welby), John Hawkes (Charlie Hayes), Peter Dinklage (James).

Produttore: Martin McDonagh, Graham Broadbent, Peter Czernin.

Produttore esecutivo: Diarmuid McKeown, Bergen Swanson, Daniel Battsek, Rose Garnett, David Kosse.

Casa di produzione: Film4 Productions, Blueprint Pictures, Cutting Edge Group.

Distribuzione in italiano: 20th Century Fox.

Costumi: Melissa Toth.

Trucco: Leo Corey Castellano.

## Ringraziamenti

Nella stesura di questa tesi non posso non citare alcune persone che mi sono state di enorme aiuto. In primis un sentito ringraziamento va alla mia relatrice, la professoressa Rosamaria Salvatore, la quale mi ha seguito, consigliato, corretto e guidato costantemente, lasciando spazio ad ampi momenti di riflessione tramite appuntamenti, nei quali mi consigliava cosa fosse meglio aggiungere e/o togliere dai singoli capitoli rendendosi sempre disponibile e aperta a discussioni in merito alla tesi. Un doveroso grazie lo devo a Ornella Favero, la quale ha saputo, con enorme pazienza, consigliarmi anch'ella sulla stesura dell'analisi della tesi, aiutandomi nella forma e nella scrittura. Un pensiero va ai miei genitori e alla mia famiglia: un enorme supporto costante e presente. Infine, un grazie anche ai miei più cari amici -sapete chi siete- con cui non smetto di confrontarmi su film. Il tempo trascorso con loro testimonia fitti dialoghi e, da parte loro, una grande invidiabile pazienza. Ma d'altronde...*nessuno è perfetto.*