

SNAPORAZ



La seconda pelle del cinema

I corpi hanno smesso di trionfare sul grande schermo, sostituiti sempre più spesso dai loro simulacri digitali. Così rischia di scomparire l'essenza stessa della settima arte



Titane © Carole Bethuel

di Emiliano Morreale

Periodicamente si torna a parlare dei corpi al cinema. È successo dopo il film *The Substance*, come qualche anno prima col vincitore di Cannes 2021 *Titane*, e in generale con la rinascita del cosiddetto *body horror*. Nell'epoca del digitale e dell'AI, però, questa nozione appare quantomeno in crisi. E anche nei film citati, i corpi sono spesso umiliati e mortificati. Colpa di interazioni che si vogliono sempre più immateriali, di un'epoca che da tempo ci dicono essere virtuale? Forse anche di un rinato puritanesimo che in realtà teme il corpo, così poco addomesticabile, così poco corretto, e lo vorrebbe anzitutto luogo di diritti e di proprietà individuale, subordinato al discorso ideologico e perciò depotenziato.

A ben vedere, pur così centrale, il rapporto del cinema col corpo è sempre stato ambivalente: erano corpi, quelli sullo schermo, o fantasmi? «Ieri sera sono stato nel regno delle ombre», scriveva Maxim Gorkij appena uscito dalla sua prima visione del cinematografo, nel 1896. Le immagini in movimento stupivano per la loro allucinata realtà, paragonabile a quella della realtà aumentata di oggi. E sembravano l'incarnazione di fantasie che circolavano nella letteratura di quegli anni: *Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde, *La macchina del tempo* di Wells, *Il Dracula* di Stoker. Il cinema era un prodotto della scienza e della stregoneria. Faceva paura, perché quelle cose sullo schermo erano *troppo* vere. Entrando il cinema a far parte della vita quotidiana, l'energia dei corpi è stata subordinata al racconto, come per nutrirlo oscuramente. I primi piani, quelle teste e quegli arti giganti sullo schermo, diventavano parte di una grammatica: i divi e le dive, pure apparizioni, venivano orchestrati dentro una storia. Eppure al

fondo c'era sempre la tacita coscienza che in ciò che si vedeva si ammasse qualcosa di potente, perfino di pericoloso. Quando il grande critico André Bazin raccolse i suoi scritti sul cinema cercando di capire, come da titolo, *Che cosa è il cinema*, nella prima pagina mise un'immagine che non era quella di un film, ma la Sacra Sindone. Il cinema, suggeriva, era quanto di più vicino ci fosse all'impronta del corpo, e dello spirito, su una superficie reale. Tra anni Ottanta e Novanta, nella critica cinematografica parlare di corpi diventò molto di moda. Sembrava forse un modo di resistere a quella che Christopher Lasch aveva definito, nel suo libro del 1979, *La cultura del narcisismo*: il culto del corpo, la fine del senso storico, l'ideologia della crescita personale, una rinnovata paura della vecchiaia e della morte. Il cinema era un controcanto anarchico, sporco e violento di tutto questo: col dilagare del porno, per esempio, ma anche con una grande stagione di horror politici ed esistenziali, da cui emergevano talenti luminosi come David Lynch o David Cronenberg. Nell'età dei social il narcisismo è diventato uno dei carburanti dei consumi e dell'economia, e il cinema si è fatto sempre meno fantasioso. I prodotti di maggior consumo audiovisivo, le serie tv, propongono un trionfo dello storytelling per il quale i corpi sono fastidiosi inciampi: contano solo le "psicologie" e la "costruzione narrativa". Gran parte dei blockbuster sono composti da immagini che non esistono, manipolate e combinate. Da tempo esistono attori specializzati nell'interpretare creature che poi verranno create al computer, e (se gli eredi lo permettono) si possono tranquillamente portare in vita i morti e farli recitare. Anche nel corpo verrà in tutto o in parte sostituito da immagini digitali indistinguibili da quelle reali.

Ogni riflessione sul corpo assume allora i toni della decadenza, dell'alterità, di un confronto con la morte. Non a caso il più ossessivo narratore del corpo al cinema, David Cronenberg, nell'ultimo *The Shrouds* racconta addirittura il corpo morto, ripreso nella bara da una videocamera che lo segue nel suo disfarsi. La finitezza della materia è l'osceno, il rimosso, al di là di ogni rivendicazione superficialmente libertaria che ci vorrebbe padroni di noi stessi in ogni forma.

E rimossa è anche la materialità del cinema stesso, che torna nostalgicamente nei materiali d'archivio. Forse anche la pellicola, letteralmente la "piccola pelle", è un corpo perduto di cui il cinema oggi, fatto di immagini che sono una mera sequenza digitale di numeri, sogna di riavere. © RIPRODUZIONE RISERVATA

L'invenzione del sesso

Nel suo romanzo d'esordio Michela Panichi racconta l'estate di una tredicenne alle prese con le trasformazioni fisiche della pubertà

di Veronica Galletta

La Cecilia, romanzo dell'esordiente Michela Panichi edito da *Nottetempo*, già finalista al Premio Calvino, anticipa i suoi elementi fin dalla copertina. Una ragazza sta accucciata su uno scoglio, colta nel gesto di lanciare in acqua il pezzo di sopra del costume.

Siamo a giugno, alla fine degli anni Novanta. Cecilia, la protagonista, arriva con la famiglia a Ischia per le vacanze, come ogni estate. Ma questa volta c'è qualcosa di diverso, perché Cecilia ha tredici anni e aspetta la prima mestruazione, o per meglio dire la aspetta sua madre, che in vista di questo cambiamento la mette a dormire nello studio, separandola dal fratello Luca, e le cambia bagno, facendole usare il suo. Cecilia non si riconosce nel nuovo ordine, lo rifiuta. Ha perso il suo spazio, e sogna che il soffitto la schiaccia. Si ritrova isolata sull'isola, separata dal fratello, distante dalla madre presa dalle sue emicranie, lontana dalla città e dall'amica Teresa. Arrivare nella casa di vacanze, un anno dopo l'altro, porta a inevitabili bilanci, specie quando c'è in gioco il passaggio all'età adulta, alle prese con l'identità sessuale e di genere. L'identità è il tema

che attraversa il romanzo a partire già dal nome della protagonista. Cecilia come un «verme del Sud America, maschio e femmina, e non vede». Cecilia invece vuole vedere con i suoi occhi e scegliere per sé stessa, in un romanzo in cui gli occhi sono molteplici, e che si sviluppa, nonostante sia per metà di spazi aperti, in una tensione claustrofobica, come sotto a una lente di ingrandimento. Il paese di Sant'Angelo è «una condanna a essere sempre visibili». Solo la notte la protagonista può pensarsi libera. «Mi sembrò che a quell'ora, mentre gli occhi di Sant'Angelo dormivano, il mio corpo appartenesse solo a me».

Del suo corpo androgino nonostante la pubertà la protagonista prende consapevolezza al mare: «il mio costume, che era di un modello simile a quello indossato da mia madre, su di me metteva in risalto il petto comicamente piatto». Cecilia decide di inventarsi, di pensarsi altro, e per trasformarsi ruba qualcosa alla famiglia, come oggetti magici per il suo viaggio. Al fratello Luca prende il nome e il costume da bagno, alla madre l'imbottitura di un reggiseno, con cui si fabbrica una protesi: un finto pene. Solo al padre non prende nulla, quel padre sfuggente, che appare e scompare, preso da impegni di lavoro in città ai quali nessuno crede.

Le ciabatte le vengono invece regalate da Sergio, uno dei ragazzi del paese. In *his shoes* è l'espressione americana per dire «nei suoi panni», ed è letteralmente con le ciabatte di Sergio che Cecilia esplora il mondo e incontra nuovi amici, innamorandosi di Alba, che di anni ne ha quattordici e dentro al proprio corpo sta comoda. Con questo nuovo abito Cecilia corre per l'isola, entrando e uscendo di casa, in spiaggia, sugli scogli, con una furia impacciata che ricorda Orlando nella trasposizione cinematografica che Sally Potter ha dato del romanzo di Virginia Woolf. Il finto pene si muove, si sposta. Può smascherarla in ogni momento.

Nonostante il romanzo si svolga in maniera equilibrata fra dentro e fuori, particolarmente rilevante è il racconto della casa. Una casa di porte chiuse e sbattute, che svelano corpi solo in parte, come decomposti, fessure da cui si intravedono piedi estranei, unghie smaltate. Una casa dove anche il padre e la madre e il fratello, quando dormono insieme, diventano *mammapapaluca*, un unico mostro a tre teste. Una casa traditrice, che lascia tracce, mostra indizi, come l'orecchino a forma di spirale che Cecilia trova sul pavimento della camera e del quale si appropria. Segno dell'infedeltà del padre, ignorata dalla madre. Una casa piena di odori, di parole sussurrate attraverso i muri, di rumori d'acqua e di corpi, del sesso fra i genitori, la voce della madre «un verso selvatico e infantile, un oltraggio rivolto solo ed esclusivamente a me».



Michela Panichi

La compattezza del romanzo risalta nell'utilizzo costante degli animali. *La Cecilia* è un romanzo di animali, a partire dal nome della protagonista. I ragazzi in spiaggia ammazzano un cetriolo di mare, il fratello legge libri sugli animali, la casa è assalita da falene, zanzare, farfalle, i sogni di Cecilia sono invasi da pesci che si moltiplicano, vermi che avanzano, come se il romanzo stesso fosse anfibio, né per adulti né per ragazzi. Il romanzo per adulti in genere perde gli animali, o li usa solo nei suoi significati simbolici a volte didascalici. C'è sicuramente un significato simbolico anche in questo pullulare di bestie, per come abitano i sogni della protagonista, anche se di fondo è forte l'intento realista, scervo di antropocentrismo. In un panorama letterario in cui la tendenza è di targetizzare il proprio pubblico (per genere, per età, per appartenenza geografica), Michela Panichi riesce a raccontare l'estate ibrida di una tredicenne con un romanzo bifronte. «*Same person. Not different at all*» dice Tilda Swinton nei panni di Orlando. «*Just a different sex*» aggiunge guardando in macchina. Stessa persona. Nessuna differenza. Un romanzo per tutti. © RIPRODUZIONE RISERVATA